

# Notas sobre consciência e linguagem no episódio 'Proteu', do Ulysses, de J. Joyce

Rondinely Gomes Medeiros<sup>4</sup>

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

## Resumo

Este artigo pretende mapear algumas referências filosóficas na composição e no enredo do episódio “Proteu”, do *Ulysses*, de James Joyce, privilegiando as relações entre a técnica do fluxo de consciência ou monólogo interior e os conceitos de duração, tempo e consciência de Henri Bergson. Consideramos algumas interpretações críticas do texto de Joyce em ressonância com os desdobramentos da filosofia da vida e da consciência em Bergson para estabelecer as relações entre a obra literária e suas implicações filosóficas, bem como para sugerir alguns caminhos de interpretação do sentido da narrativa. Associamos, por fim, a imbricação de forma e conteúdo no enredo do episódio com as metamorfoses da imagem conceitual da duração, destacando o reposicionamento ao qual é conduzido o leitor diante do texto do episódio, em isomorfia com a posição que, no interior do texto do *Ulysses*, ocupam a linguagem em relação ao corpo e a consciência em relação à vida e à matéria.

## Palavras-chave

Fluxo de consciência. Monólogo interior. James Joyce. *Ulysses*. Henri Bergson.

---

<sup>4</sup> Mestre em Estudos Literários (UFPR). Doutorando em Filosofia (UFPR)

“Para fim algum reunidas: em vão então libertas, fluindo em frente, atrás tornando:  
charrua da lua.”  
(James Joyce)<sup>5</sup>

Para qualquer leitor de primeira viagem e imprevidente, o terceiro episódio do *Ulysses* é uma barreira bastante difícil de superar. Depois de alguns anúncios delicados, nos capítulos anteriores, da interposição das vozes do narrador e do personagem, por meio tanto da radicalização crescente do discurso indireto livre quanto da intromissão pura e simples da consciência do personagem em meio às descrições do narrador, irrompe no enredo uma torrente de associações livres, cujo percurso é constituído pelos efeitos imprevistos do combate entre as ideias e memórias de Stephen Dedalus e a composição da paisagem que o abriga, da qual ele faz parte e que ele atravessa.

Não bastasse a própria dificuldade do fluxo do monólogo, e até mesmo pela própria natureza de tal fluxo, a narrativa se vê repentinamente *no meio da caminhada* de Stephen, porém de um ponto de vista interno à *corrente de seu pensamento*, fazendo com que estes dois movimentos ganhem sentido por sua relação íntima: a caminhada torna-se pensamento e vice-versa. Com uma espécie muito peculiar de sutileza paquidérmica, o trecho inicial (e, na verdade, falar em *trechos* discretos nesse *continuum* psicodélico é, se não incoerente, pelo menos arriscado) é uma pletora de referências filosóficas e literárias em torno das sensações e do movimento, iniciadas por uma remissão um tanto confusa a Aristóteles. Um Stephen míope e, como saberemos em um episódio posterior, sem óculos, discorre interiormente sobre as qualidades segundas dos objetos da percepção, com particular ênfase naquelas ligadas ao sentido da visão, e, ao fazê-lo, tenta conciliar sua visão embaçada do entorno com a intenção de continuar caminhando. Fato não supérfluo, pois que sem a caminhada de Stephen pouco ou nada teríamos da constelação exuberante de memórias, ideias e associações desse episódio. Nosso acompanhamento do *passeio* de Stephen inicia-se, portanto, com uma alusão à filosofia *peripatética*, em termos que colocam as elaborações da filosofia cujo método é o passeio diante das dificuldades que a experiência de carecer do acesso a uma das condições do sensível (o visível) impõe àquele método. E se todo o fluxo do episódio se dará ao modo de uma coreografia modernista executada pelas elucubrações perturbadas de Stephen e as contingências do caminho que ele atravessa, as primeiras elucubrações que flagramos referem-se ao próprio método com que se constituirá o fluxo de

---

<sup>5</sup> Agradeço imensamente a Guilherme Abilhoa, pelas conversas e ensinamentos sobre a filosofia de Bergson e a de Deleuze, sem o que nada do que segue teria sido escrito, e a Caetano Galindo, pelo curso apoiado em sua tradução do *Ulysses*, durante o primeiro semestre de 2016, na Pós-Graduação de Letras da UFPR, e pela primeira e generosa leitura deste ensaio.

elucubrações (artifício muito similar, aliás, àquele usado frequentemente na história da filosofia para introduzir sistemas de pensamento).

Acessando a realidade da narrativa pela consciência de Dedalus (e muito de vez em quando pela voz de um narrador apaixonadamente abraçado à visão-de-mundo do personagem), o que o leitor sabe do mundo e do personagem coincide com aquilo que o personagem sabe do mundo e de si; considerando que a caminhada e o poder ver e ouvir são as condições de possibilidade do pensamento-em-movimento do personagem, estas primeiras elaborações são dobras da forma narrativa sobre si mesma – reflexões metodológicas. Se nós vamos assistir, ou melhor, participar das mutações coloridas e ininterruptas do pensamento de Dedalus à medida que ele caminha pelo (e percebe o) mundo, nada mais dedaliano do que ele acolher nossa companhia justificando filosoficamente a possibilidade de caminhar pelo (e perceber o) mundo. Assim, esta introdução que o livro (tomemo-lo como substância pensante) oferece às implicações advindas, neste episódio (na verdade em todo o livro), das relações entre o turbilhão do real que o personagem atravessa e a maquinação da língua como hipóstase da consciência (ou vice-versa), é uma problematização do próprio método pelo qual se constitui, já que o acesso precário à qualidade sensível da realidade se torna um impasse na consolidação da aliança entre percepção e caminhada. Isto porque, tirando as consequências de uma suposta teoria da sensibilidade e do entendimento no passeio de Dedalus, desenhada com traços cubistas nesse início, o movimento é uma propriedade intrínseca do pensamento que, para engendrar-se, carece de um impulso e de uma direção. São estes os elementos presentes nas suas primeiras elaborações sobre o método: os sentidos são o motor do pensamento, mediações necessárias para o acesso aos modos da realidade, e ganham sua razão de ser pelo movimento. Realidade, cuja existência ontológica Stephen coloca em delicada dúvida, com um experimento berkeleyano, ao final atestada justamente como aquela resistência permeável que perfaz a direção do pensamento, “mundo sem fim”, “o tempo todo lá sem você”. Mundo e sentidos, direção e motor, condições do movimento incessante do pensamento de Dedalus.

Como condensado naquela primeira afirmação, uma das frases mais famosas de um livro que não prima por frases de efeito, a “Inelutável modalidade do visível” passa a ser para Stephen um obstáculo ao movimento – um limite, para cujo enfrentamento ele lança mão de um delicioso paradoxo, que mereceria mais atenção: “feche os olhos e veja” “os limites do diáfano”: “você está caminhando por ele de alguma maneira.” É daí que ele passa a conceber a outra modalidade inelutável, a do audível. São os jogos entre a fatalidade do visível e do

audível e o movimento livre do pensamento que tecem o ‘enredo’ do fluxo de percepções, unificados precariamente pela consciência de Dedalus.

Durante o percurso, essa consciência procede como uma película onde se projetam as impressões do entorno e as memórias/afecções interiores, remexidas, intercambiadas, fundidas, transformadas pela ação de seu próprio movimento. Porém, essa película que o texto nos dá como imagem da consciência de Dedalus não tem profundidade, é pura forma em movimento: trata-se de uma película sem espessura, de natureza incessantemente metamórfica, transformando a si pela modificação voluptuosa das informações que lhe chegam pelos sentidos e pela memória, e onde o pensamento, como progressão torrencial, assalta a forma daquela ascese da qual fala Agostinho, revelando seu estatuto imanente:

Ultrapassarei minha faculdade pela qual me junto ao corpo e preencho de vida seu organismo [...]. Há outra faculdade, pela qual não apenas vivifico, mas proporciono o sentido à minha carne, que Deus fez para mim, ordenando aos olhos que não ouçam e aos ouvidos que não vejam, mas àqueles, que eu veja por eles, e a estes, que eu ouça por eles, e fixando aos outros sentidos, singularmente, sedes e funções próprias (SANTO AGOSTINHO, 2017, p. 262).

\*\*\*

Das infindáveis leituras que foram feitas acerca dos fluxos de consciência no/do *Ulysses*, se destacam, pelo número e pela profundidade, as que ilustram ou demonstram, a partir deles, o estatuto da consciência, a linguagem enquanto constitutiva do inconsciente ou a dinâmica de percepção do mundo. Muitas dessas leituras se baseiam na relativa popularidade, no ambiente culto da Europa do começo do século XX, das revoluções filosóficas provocadas pelo pragmatismo americano de W. James e pelas reflexões de Henri Bergson. A maneira como os dois filósofos pensaram a fluidificação da consciência foi determinante nas elaborações ficcionais modernistas. A incorporação dos fluxos de consciência como técnica de narração foi o correspondente literário, refrangido pela própria diferença estética da produção artística em relação ao trabalho do filósofo, das então novas concepções sobre memória, consciência, pensamento. No artigo “Consciousness as a stream” a estudiosa da literatura desse período Anne Fernihough demonstra como os fluxos de consciência em duas obras singulares, publicadas quase simultaneamente, *Jacob’s Room* (W. Woolf) e o *Ulysses*, por dois autores refratários um ao outro, são técnicas correspondentes (não referidas de modo direto ou voluntário) aos conceitos de percepção, consciência e memória dos pragmatismos americano e francês (cf. FERNIHOUGH, 2007, p. 65).

Já em 1928, nos ataques proferidos contra a “conspiração filosófica” de seu tempo, que teria influenciado negativamente as artes, Wyndham Lewis mirava diretamente a

metafísica de H. Bergson: “Sem todo o uniforme e difuso crescimento da filosofia do tempo a partir da pequena semente plantada por Bergson [...] não haveria *Ulysses*” (apud KLAWITTER, 1966, p. 429).<sup>6</sup> Esse tipo de “acusação” partia da confusão generalizada que via a forma “fluxo de consciência” na literatura como uma representação do conceito de *duração* com que Bergson descrevia a natureza do tempo. A confusão se dá de início, já que a duração, para Bergson, é a natureza ontológica da realidade, a matéria como totalidade em contínua progressão e não representável diretamente pela linguagem. Por sua vez, a consciência é um atravessamento da duração da matéria, uma totalidade aberta em funcionamento, própria do impulso vital, que estabelece a ligação entre o passado e o futuro (cf. BERGSON, 1974b, p. 77), sendo analogamente fluida e inapreensível. O que a linguagem, isto é, a captura de uma dada sequência do fluxo de pensamento, pode daí obter é um extrato em porções discretas, já de natureza diferente, que possibilita a ação sobre o mundo, finalidade operacional da consciência, e não a própria experiência da consciência como duração. Segundo Débora Morato Pinto,

Bergson [é] um crítico da linguagem como ferramenta intelectual [...] a linguagem necessita que fixemos um objeto determinado ao qual possamos colar um nome; na tentativa de isolar um estado, encontramos um progresso, uma transformação (MORATO PINTO, 2013, p. 45).

Bergson e seus comentadores usam frequentemente a melodia como imagem do fluxo da duração: uma totalidade cuja natureza não é apreensível em partes discretas (notas/acordes isolados) e cuja percepção se dá como pura passagem que se conserva enquanto se cria e avança, carregando um passado e apontando para um futuro que lhes dão sentido. Nas palavras de Débora Morato Pinto, a natureza tanto da duração quanto da consciência corresponde a uma “multiplicidade de interpenetração [...] uma totalidade dinâmica em que cada momento que se segue é incorporado ao mesmo tempo em que recebe dela seu sentido próprio” (Ibid., p. 40). De modo que, em relação à duração e à consciência, o que a linguagem pode fazer é parecido com a execução ou lembrança de notas ou trechos de melodias, isto é, aplicar recortes discretos (atualizar) a uma totalidade dinâmica que é imediatamente inapreensível como tal. O que o fluxo de consciência como técnica literária obtém é uma aproximação artística não da duração ontológica em si, mas da inserção da *inteligência*, como instância de atualização da consciência, nessa duração.

Ainda assim, é assustador o grau de proximidade da técnica empregada por Joyce com uma imagem intuitiva da *relação entre o funcionamento da linguagem e a consciência*

<sup>6</sup> Conforme a citação no original: “Without all the uniform pervasive growth of the time-philosophy starting from the little seed planted by Bergson [...] there would be no *Ulysses*”. A tradução é nossa.

*bergsoniana*. Muito especialmente, levando-se em conta as operações nomeadas por Bergson de *contração* e *ligação* efetuadas simultaneamente pela memória garantindo a subsistência do presente-vivo, respectivamente, como um todo qualitativo e como sucessão contínua que, ao mesmo tempo em que carrega como virtualidades todas as experiências que o constituem, só se pode conceber se ainda em movimento progressivo. Realocando as imagens que esses conceitos nos fornecem como ferramentas de uma leitura possível do passeio de Dedalus, percebemos as duas operações ocorrerem simultânea e incessantemente nos *pelo menos 29 temas* que identificamos no desenrolar do episódio (sendo que esta precária identificação de temas já trai a natureza fluida da narrativa). Ao mesmo tempo em que o surgimento de uma memória ou de uma impressão exterior provoca a descarga, na mente de Dedalus, de uma corrente de ideias relacionadas, essas mesmas ideias dão-se prosseguimento por meio de associações com outras memórias ou impressões sucessivas, sendo o pensamento de Dedalus, então, não uma volição interior separada, nem a justaposição arbitrária de conteúdos desconexos, mas o próprio movimento auto-engendrado de contração (que reconhece a si mesma) e ligação (que separa e reúne os elementos da experiência e os relaciona a si), a própria sucessão auto-orientada que envolve assistematicamente impressões, memórias e afetos – um bonde; que, aliás, pegamos no meio do caminho.

A sucessão turbilhonesca de percepções precipitadas pelo exterior dessa película sem espessura (exterior que a circunda na forma de impressões do entorno, de lembranças e de afetos corporais) está bem próxima de outra elaboração filosófica, a de W. James, parceiro de Bergson, cujo conceito de *mind-wandering* descreve um abstrato estado mental de abertura à inundação dos milhões de dados sensoriais possíveis em um instante dado. É este conceito que A. Fernihough relaciona às experiências mais *hardcore* da técnica do fluxo de consciência, especialmente ao *Ulysses*, no qual o objetivo do uso “mais naturalístico” do que o empregado por V. Woolf apresenta, “tanto quanto possível, o *caos* da vida interior e a qualidade bruta e inacabada de nossos pensamentos e impressões, bem como a extrema velocidade com que eles se fundem uns nos outros” (FERNIHOUGH, 2007, p. 66).<sup>7</sup>

Estas aproximações com conceitos filosóficos, e particularmente com o *mind-wandering* de W. James, por sua ligação até mesmo pictórica com o passeio de Dedalus, nos ajudam a ver mais acuradamente as implicações daquilo que, conforme o paralelo homérico, remete esse episódio a Proteu.

\*\*\*

---

<sup>7</sup> No original: “as closely as possible the chaos of the inner life, and the raw, unfinished quality of our thoughts and impressions, as well as the sheer speed with which they meld into one another”.

Se, para caracterizar o fluxo de pensamento do episódio, sequestramos dois conceitos de Bergson e os utilizamos como imagens adequadas, podemos alegar que é o próprio Bergson quem propõe que a melhor maneira de pensar filosoficamente seja não por meio de conceitos estáticos, mas de formas maleáveis “capazes de seguir a realidade em todas as sinuosidades e de adotar o próprio movimento da vida interior das coisas” (BERGSON, 1974a, p. 38); tais formas seriam justamente as imagens, que padecem de um déficit de representação em relação às pretensões do conceito e por isso mesmo não podem senão se aproximar do fluxo da duração, simulando seu movimento. É a plasticidade da imaginação que permite uma abordagem verossímil da realidade, é por ela que se pode aproximar-se não de um conteúdo específico, mas do movimento da duração, da perene transformação de si mesma, reproduzindo da consciência não um seu suposto estado mental, mas o constante devir, que é sua natureza: “O antes da consciência atual [...] não é uma representação nem um estado delimitado ou determinável por um nome ou conjunto de atributos; em suma, por um conceito. [É,] ao contrário, [...] um movimento de totalização puramente dinâmico e qualitativo [...] Não há estados, mas sim mudança, passagem, progressão” (MORATO PINTO, 2013, p. 41).

Nada mais propício para caracterizar também o desenrolar desse emaranhado de virtuais enredos que é o interior de Stephen Dedalus na sua vagabundagem em Sandymount. Assistimos aqui a uma correnteza, forma em movimento que incorpora aquilo que toca, modificando-se também a si mesma. E isso não diz respeito apenas aos aspectos supostamente exteriores à forma, como impressões e memórias, mas também às elaborações da linguagem, em suas incompletudes, aparentes desconexões, irrupções estranhas e desaparecimentos súbitos:

**Desceram pela escada do Leahy’s Terrace prudentes, Frauenzimmer, e pela praia em prateleiras flácidos seus pés espriados na areia úmida sumindo. Como eu, como Algy, descendo até nossa mãe poderosa. A número um balançava pesada sua bolsa de parteira, a sombrinha da outra espetava na areia. Vindas das Liberties, passando o dia fora. Senhora Florence MacCabe, viúva do falecido Patk MacCabe, perda lastimável, de Bride Street. Uma das de sua irmandade me içou guinchante para a vida. Criação a partir do nada. O que ela tem na bolsa? Um aborto com o cordão umbilical dependurado, abafado em lã rude. Os cordões de todos se ligam na origem, feixentetece cabo de toda a carne. É por isso que os monges místicos. Quer ser como os deuses? Olhe para o omphalos. Alô. É o Kinch. Me ligue com Edenville. Alef. alfa: zero, zero, um.** (JOYCE, 2012, p. 141).<sup>8</sup>

Após o felizmente fracassado exercício de solipsismo, ao ceder novamente à frágil modalidade do visível, Dedalus divisa a imagem de duas senhoras caminhando, o que o leva a

<sup>8</sup> Nesta citação, nossos grifos se referem às descrições do que supostamente está sendo visto (em **negrito**), às intromissões de lembranças ou cogitações (em *italico*) e às possíveis criações ficcionais (sublinhado).

começar a compor erraticamente um conto (apresentado no episódio “Éolo”), entremeado por indagações, supostas lembranças e afirmações de ordem filosófica e, dois parágrafos depois, teológico-existencial-autobiográfica:

Eventrado da escuridão pecada eu fui também, feito e não gerado [...] Desde antes das eras fui Seu intento e agora Ele não pode intentar-me inexistente ou em qualquer outro momento. Uma *lex aeterna* perdura a Seu lado. Será essa então a divina substância em que Pai e Filho são consubstanciais? Cadê o coitado do meu querido Ário para tentar conclusões? (JOYCE, 2012, p. 141).

Tais transformações súbitas e inesperadas, peculiares do anti-enredo modernista, são o próprio movimento do pensamento em ação, em seus caracteres alucinatórios (que criam imagens), delirantes (que associam sons/significados) e pré-verbais<sup>9</sup>. O pensamento de Dedalus é uma máquina de deglutição do mundo, que transforma a si mesma com os próprios materiais do mundo em contato com o seu passado, transbordando a fertilidade da criação poética como produto, que é também movimento. Nas suas cogitações herético-biográficas sobre as hipóstases da Trindade, em que ele sorrateiramente se identifica com o Filho, poderíamos até mesmo supor que, se esse episódio materializa no personagem Dedalus aquilo que o livro faz com o mundo da língua inglesa, o livro faz as vezes do Pai de Dedalus, consubstancial, se visto pela lente dogmática, mas de diferentes naturezas, se visto pelos olhos de Ário, unidos pelo sopro do Espírito Santo que, não por acaso, na simbologia católica, é representado também pelo fogo, que desfigura e transforma em si mesmo tudo o que toca – a correnteza vulcânica do fluxo de consciência.

De fato, o trajeto do passeio-pensamento de Dedalus é marcado pelas reminiscências ativadas, revisitadas, reelaboradas e acrescentadas por algum aspecto do mundo exterior, e em alguns momentos a imagem da paisagem se esvanece e só temos acesso a essas lembranças. Até o longo trecho de suas memórias de Paris, o que vemos é uma mente atordoada procurando escapar da lembrança da família, especialmente da morte da mãe, mas sempre a reencontrando no final de cada senda. Entretanto, a partir do momento em que ele decide voltar e fazer outro caminho, sua atenção volta-se para o entorno, de onde surge uma sucessão vertiginosa de impressões e associações; é quando ele estabelece sua reconciliação com a paisagem, reconhecendo nela o produto de uma acumulação incalculável, cuja presença imediata virtual só se pode intuir: “Essas areias pesadas são linguagem que maré e vento assorearam aqui. [...] Areias e pedras. Prenhes de passado” (JOYCE, 2012, p. 151). A praia é

---

<sup>9</sup> Segundo Caetano Galindo, tradutor e comentador do *Ulysses*, “o que o fluxo de consciência pretende pintar é uma espécie de pensamento pré-verbal e logo, num certo sentido também pré-racional” (GALINDO, 2016, p. 47).

o lugar em que se guarda e se modifica perenemente o resultado imediato do movimento incessante e inapreensível da “poderosa mãe”, o mar, lar de Proteu.

\*\*\*

Entretanto, a maquinaria sintático-semântica, lexical e poética que tece o emaranhado desse fluxo de consciência permanece no plano da arquitetura da linguagem, matéria da arte literária; um termo igualmente usado para designar essa técnica deixa mais claro: trata-se de monólogo interior, trata-se de *logos*, da emulação verbal de uma experiência do estado pré-verbal da consciência. Como lembra D. Kiberd, “a maior parte do que cruza a mente é não verbal — imagens, palavras, sensações. [E] no entanto, as palavras eram tudo que Joyce tinha a seu dispor e, o que é ainda mais restritivo, palavras numa página impressa” (KIBERD, 2012, p. 47). De modo que não é o fluxo da consciência (ontologicamente coextensivo à duração bergsoniana) que é representado no monólogo interior, mas a operação da língua como desdobramento imediato e necessário do movimento do pensamento que é não exatamente ou não somente representado, mas desenvolvido simultaneamente, pois a posição da narrativa não se limita a *apontar para* os elementos que constituem tal ou qual estado mental do personagem, mas *desenrola-se isomorficamente com* a sucessão incessante do fluxo da consciência (psicológica).

O efeito disso permite que a língua, matéria da literatura, corresponda à disposição e ao movimento da vida e da consciência, que são coextensivos. Para reconstituir com palavras essa realidade selvagem, subjacente e transbordante em relação ao realismo hiperordenado com que se tende a representar a consciência, é preciso recuperar aqueles aspectos também selvagens da própria língua, por meios dos quais a língua em seu devir se alinhava e se transforma. Num prefácio em que comenta a obra de seu parceiro W. James, Bergson oferece uma provocadora ilustração para a diferença entre a natureza da realidade e a representação que a filosofia se acostumara a dela fazer e, se Bergson considera que a filosofia pragmática de James pôde representar de forma mais aproximada o fluxo da vida/consciência, não é custoso – muito pelo contrário – que este trecho também sirva para ilustrar aquela virada selvagem da língua:

Enquanto nossa divisa é ‘Apenas o que é preciso’, a da natureza é ‘Mais do que é preciso’, — muito disso, muito daquilo, muito de tudo. — A realidade, tal como James a vê, é redundante e superabundante. Entre essa realidade e aquela que os filósofos reconstroem, eu creio que foi estabelecida a mesma relação que entre a vida que nós vivemos todos os dias e aquela que os atores nos representam, à noite, sobre o palco. No teatro, cada um não diz senão aquilo que é preciso dizer e não faz senão aquilo que é preciso fazer; há cenas bem recortadas; a peça tem um começo, um meio e um fim; e tudo está disposto da maneira mais parcimoniosa possível em vista de um desfecho que será feliz ou trágico. Mas, na vida, diz-se uma multidão de

coisas inúteis, faz-se uma multidão de gestos supérfluos, não há situações nítidas; nada se passa tão simplesmente, nem tão completamente, nem tão agradavelmente quanto quereríamos; as cenas apropriam-se umas das outras; as coisas não começam nem terminam; não há desfecho inteiramente satisfatório nem gesto absolutamente decisivo, nem dessas palavras decisivas e sobre as quais se permanece: todos os efeitos são deteriorados (BERGSON, 1950, p. 239).<sup>10</sup>

Trazendo novamente a ideia de Bergson para o nosso cadinho, “redundância” e “superabundância” (repetição e diferença?) seriam assim os meta-tropos, as ferramentas que a língua tem para se fazer dançar no compasso da consciência/vida. E é o que acontece justamente no passeio de Dedalus. As interrupções sintáticas, as contiguidades semânticas, a profusão de interjeições e a preponderância de substantivos são índices de que a narrativa funciona rente ao chão da consciência psicológica, emulando, com os materiais possíveis, a sucessão incontrolável da percepção, cujo efeito é o deslocamento de todos os termos ordenados da narrativa convencional. O comportamento da narrativa, em casos como este, assim como reposiciona o narrador e o personagem, desloca necessariamente também o leitor. Aqui, a posição do leitor é contígua à de Dedalus, sem que, porém, se confundam; são movimentos de naturezas distintas, já que o leitor, diferentemente de Dedalus, pode experimentá-la na forma de estados sucessivos, pode retroagir, fotografá-la. Considerando uma abordagem bergsoniana da técnica e do (suposto) enredo do episódio, o que temos, então, é uma sequência de coreografias especulares simultâneas: assim como a máquina imagética da linguagem, em seus sucessivos estados atualizados, fornece uma aproximação adequada à totalidade dinâmica matéria/consciência, o fluxo-de-consciência/monólogo-interior permite à forma literária acompanhar o movimento imagético da linguagem e oferece ao leitor a experiência de estar na posição não apenas de quem ouve a expressão de um certo pensamento mas de quem participa da confecção fugidia, intrincada e árdua do próprio pensamento: “A história, no Ulysses, nunca é contada. É como se ela fosse vivida, pelos personagens, obviamente, mas também pelo leitor, como que em tempo real, sem auxílios e interpretações” (GALINDO, 2016, p. 38).

Não é fácil. Primeiro, porque, nesse sentido, o leitor participa das mesmas dificuldades metodológicas de Stephen: o mundo que Stephen mal enxerga é isomorfo ao texto turvo que o leitor mal apreende; a miríade de dados da memória e dos sentidos que invade Stephen e transforma sua mente num *ritornello*, sempre em torno das mesmas angústias, mas sempre diferenciando-as, é homóloga à profusão de temas, remissões, citações

---

<sup>10</sup> Utilizamos aqui a tradução de Maristela Bleggi Tomasini, disponível em <http://docslide.com.br/documents/sobre-o-pragmatismo-de-william-james-verdade-e-realidade.html>. Acessado em 22 de julho de 2016.

e estilos presentes em poucas linhas, exigindo do leitor uma atenção mais generosa, retornos, lembranças e anotações. A dificuldade também reside na necessidade de (re)criar constantemente as condições do pensamento em movimento – e isso vale tanto para o próprio Stephen como para o leitor. Aqui ganha expressividade o fato de que no *Ulysses* não apenas acompanhamos as ações como somos levados a uma *sim*-patia necessária para a compreensão do texto; e no caso do passeio de Dedalus isso significa dar-se conta da realidade turva e superabundante (do mundo/língua para Dedalus, da língua/texto para o leitor) e admitir a sua redundante mutabilidade, seguir seu ritmo e aceitar seu desafio de criar, nesse ritmo, variações possíveis. É essa a posição que Stephen vai ocupando durante o passeio e à qual o leitor é conduzido, paulatinamente, desde o início do *Ulysses*.

Enquanto o movimento do pensamento de Stephen é, coerentemente, omnidirecional, a expansão desse movimento tem um destino preciso. Se pudéssemos dar um título à dança do movimento-pensamento de Dedalus nesse passeio, seria *Encarnação*. Esse episódio é evidentemente uma descida corporal, uma ida à matéria, em que o movimento sai de sua esfera supralunar, segue, de divagação em divagação, preso às próprias angústias e elucubrações, mas constantemente espicaçado pelo mundo ao-redor, e por fim, numa virada de direção, chega à *poiesis* do corpo: a secreção. Stephen vai da especulação solipsista aos fluidos gozosos do pênis (seria esperma ou urina?) e do nariz. No princípio era o Verbo, e o verbo se fez meleca; servindo de *overture* humilde para a sinfonia de um corpo, executada com os instrumentos do mundo, que, como apontado pelo próprio Joyce, constitui a bloomisseia.

Talvez o que possibilite essa ida ao corpo-matéria seja algo da ordem da saída do *clichê*, como o compreende Deleuze falando de cinema:

Vemos, sofremos uma poderosa organização da miséria e da opressão. E justamente não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportando-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos desviar quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, para assimilar quando é belo demais. Ora, é isso um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, devido aos nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou se interrompem, pode aparecer um outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois não tem mais de ser 'justificada', como bem ou como mal... (Deleuze, 2005, p. 30).

Pela impossibilidade de rejeitar completamente ou de aceder completamente à inelutável modalidade do visível, Dedalus vai saltando sutilmente em suas puras especulações até se deparar com “a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza” – e aqui a coisa em si mesma não é tal ou qual coisa específica, um objeto, mas uma *imagem*, a imagem que é o próprio Dedalus em-relação, a imagem que reflete a si mesma com as outras imagens do mundo, que se materializa no corpo afetado pela realidade “pensada por meus olhos”; para o leitor, especularmente, a imagem que aparece no choque com esse anti-enredo é o movimento incessante da língua-como-consciência/da consciência-como-língua em que se percebe envolvido e entendendo pouco, interrompendo o falso movimento do clichê, que por tudo já *entender* não sai do lugar. “Você acha escuras as minhas palavras. A escuridão está na nossa alma, você não acha?” (JOYCE, 2012, p. 156). Entender é ir.

Para descarregar-se do enredo de suas angústias e desaguar no movimento do corpo, Stephen completa o excesso próprio do mundo, mal percebido por sua insuficiente visão, com o acréscimo de excedente: a poesia. O resultado da interpenetração do incorpóreo-corporal das ideias e o estado corporal-ideal da meleca, ambos pré-verbais, é um arremedo de conto, um poema registrado em precários suportes, a areia da praia (efêmera) e um pedaço de papel rasgado (improvisado). Para o leitor, resta a impressão, que só aumenta no decorrer do *Ulysses*, de que a saída do clichê, além do encontro chocante com a imagem-pura, comporta também esse aspecto artístico, que simula, ou melhor, refaz isomorficamente, como viemos dizendo até agora, o movimento de diferenciação e repetição da natureza do real, acrescentando às inelutáveis modalidades do sensível a imprescindível modalidade do imaginável.

\*\*\*

Se a realidade viesse atingir diretamente nossos sentidos e nossa consciência, se pudéssemos entrar em comunicação imediata com as coisas e com nós mesmos, estou certo de que a arte seria inútil, ou antes, que seríamos todos artistas, porque nossa alma vibraria então continuamente em uníssono com a natureza. Nossos olhos, ajudados pela memória, recortariam no espaço e fixariam no tempo quadros inimitáveis. Nosso olhar captaria de passagem, esculpido no mármore vivo do corpo humano, fragmentos de estátua tão belos como os da estatuária antiga. Ouviríamos cantar no fundo de nossas almas, como música por vezes alegre, o mais das vezes lamentosa, sempre original, a melodia ininterrupta de nossa vida interior. Tudo isso está em torno de nós, tudo isso está em nós, e no entanto nada de tudo isso é percebido por nós distintamente. Entre nós e a natureza - mas que digo? - Entre nós e nossa própria consciência um véu se interpõe, espesso para o comum dos homens, leve e quase transparente para o artista e o poeta. Que fada teceu esse véu? Terá sido por malícia ou amizade? (BERGSON, 1983, p. 72).

## Referências

BERGSON, Henri. Sur le pragmatisme de William James: Vérité et Réalité. In: BERGSON, H. **La pensée et le mouvant. Essais et conférences**. 27<sup>a</sup> ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1950, pp. 239-251.

\_\_\_\_\_. Introdução à Metafísica. Tradução: Franklin Leopoldo da Silva. In: **Os Pensadores**, vol. XXXVIII. São Paulo: Abril Cultural. 1974a, pp. 17-45.

\_\_\_\_\_. Consciência e Vida. Tradução: Franklin Leopoldo da Silva. In: **Os Pensadores**, vol. XXXVIII São Paulo: Abril Cultural. 1974b, pp. 75-88.

\_\_\_\_\_. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1983.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. Tradução: Heloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense. 2005.

FERNIHOUGH, Anne. Consciousness as a stream. In: **The Cambridge Companion to the Modernist Novel**. Cambridge: Cambridge University Press. 2007, pp. 65-81.

GALINDO, Caetano. **Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce**. São Paulo: Companhia das Letras. 2016.

JOYCE, J. **Ulysses**. Tradução: Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras. 2012.

\_\_\_\_\_. **Ulysses**. Commented Edition. Disponível em: <http://www.joyceproject.com/index.php?chapter=proteus&notes=0#> Acessado em 30 de julho de 2016.

KIBERD, Decklan. Introdução. Tradução: Guilherme Gontijo Flores. In: JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Companhia das Letras. 2012.

KLAWITTER, Robert. Henri Bergson and James Joyce's Fictional World. **Comparative Literature Studies**. Maryland-USA. Vol. 3, nº 4, pp. 429-437. 1966.

MORATO PINTO, Débora Cristina. **Consciência e Memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2013.

MORATO PINTO, Debora Cristina; MARQUES, Silene Torres (org). **Henri Bergson: crítica do negativo e pensamento em duração**. São Paulo: Alameda. 2009.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução do latim e Prefácio de Lorenzo Mammì. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras. 2017.

## NOTES ON CONSCIOUSNESS AND LANGUAGE IN THE CHAPTER 'PROTEUS', OF ULYSSES, OF J. JOYCE

### **Abstract**

This article intends to map some philosophical references in the composition and the plot of the episode "Proteus", of the Ulysses, of James Joyce, privileging the relations between the concepts of duration, time and consciousness of Henri Bergson and the stream of consciousness or interior monologue as narrative technique of that episode. We consider some of the critical interpretations of Joyce's text in resonance with the unfolding of Bergson's philosophy of life and consciousness in order to establish the relations between the literary work and its philosophical implications, as well as to suggest some ways of interpreting the meaning of the narrative. Finally, we associate the imbrication of form and content in the plot with the metamorphoses of the conceptual image of duration, highlighting the repositioning to which the reader is led before the text of this episode, in isomorphic association with the position that, inside the Ulysses' text, the language occupies in relation to the body as well as the consciousness, in relation to life and to the matter.

### **Keywords**

Stream of consciousness. Interior monologue. James Joyce. Ulysses. Henri Bergson.

---

Recebido em: 02/05/2018  
Aprovado em: 27/01/2019