

Narrativas da consciência: a representação da subjetividade nas linguagens literária e teatral e sua transposição para o cinema

RESUMO

O presente artigo tem como ponto de partida o ensaio “La conciencia y la novela”, do David Lodge, que aborda as relações entre literatura e representação da subjetividade humana. Uma de suas afirmações contudo, choca-se com avaliações vindas da dramaturgia, especialmente por “Mestres do teatro”, de John Gassner, e “Hamlet – poema ilimitado”, de Harold Bloom. A partir deste choque de opiniões, procuramos refletir sobre como o cinema trabalha a representação da consciência. Para tanto, elegemos algumas versões de “Hamlet” como nosso objeto de estudo.

ABSTRACT

This text reflects upon the representation of conscience by the cinema, studying the story of “Hamlet” according to several different authors. The point of departure is David Lodge’s essay *The consciences and the novel*.

PALAVRAS-CHAVE (KEY WORDS)

- Subjetividade (*Subjectivity*)
- Literatura (*Literature*)
- Cinema (*Cinema*)

Carlos Gerbase

PUCRS

ESTE TEXTO TEM um ponto de partida bem determinado: o ensaio *La conciencia y la novela*, do romancista, roteirista de TV e crítico inglês David Lodge, que aborda brilhantemente as relações entre a literatura e a representação da interioridade dos seres humanos. Uma de suas afirmações, contudo – a de que o romance moderno burguês inaugurou a representação da consciência, ao posicionar o indivíduo como figura central na narrativa e procurar desvendar seus pensamentos e emoções –, entra em choque contra outras avaliações, vindas da área dramaturgica, especialmente *Mestres do teatro*, de John Gassner, e *Hamlet – poema ilimitado*, de Harold Bloom, em que o autor aborda diversos aspectos da peça de Shakespeare. Para estes dois autores, *Hamlet*, encenada em 1600, no Globe Theatre, é uma obra-prima porque, entre outras qualidades, proporciona um mergulho profundo na consciência humana.

É claro que seria uma bobagem tentar estabelecer “quem está certo”, já que a questão é de grande subjetividade e envolve duas linguagens distintas, mas a partir desse choque de opiniões, procuramos refletir sobre os modos como o cinema, linguagem herdeira das tradições literária e teatral, trabalha a representação da consciência, e elegemos algumas versões de “Hamlet” como nosso objeto de estudo. Separamos quatro adaptações feitas do famoso monólogo que inicia com “Ser ou não ser”,

na voz de Hamlet, considerado por Bloom o mais perfeito “herói da consciência” já fabricado pela literatura.

Este texto é um primeiro esboço destas reflexões, que, apesar de relacionadas ao mundo do teatro, trafegam prioritariamente nos territórios da literatura e do cinema. Com certeza, ainda não chegamos à conclusão alguma sobre a suposta polêmica inicial, mas talvez tenhamos evoluído um pouco no mapeamento e na compreensão de um problema fundamental de muitas formas de ficção contemporâneas.

1 O nascimento da subjetividade

Para Lodge,

Os romancistas foram os primeiros ficcionistas que fingiram que seus relatos jamais haviam sido contados, que eram inteiramente novos, únicos, como é cada uma de nossas vidas de acordo com a concepção empírica, histórica e individualista da vida humana (Lodge, 2004, p.42).

Na tragédia e na epopéia gregas, as personagens eram mitológicas, recriações e reciclagens de velhas histórias bem conhecidas do público. Ninguém ouvia um aedo ou ia ao teatro para se emocionar com dramas individuais e particulares. Os conflitos tinham sempre origens coletivas: o destino histórico da comunidade; a dificuldade humana de lidar com o anúncio desse destino, determinado pelos deuses; as diversas maneiras de romper o delicado equilíbrio desse mundo tão assustador, cometendo um erro, mesmo que involuntário, e sofrer as duras conseqüências dessa transgressão.

No mundo homérico, em que ainda se vivia plenamente, em que corpo e alma não haviam se separado, em que não havia distinção entre o que está dentro e o que está fora do homem, em que a própria filosofia não existia (ou todo homem era um filósofo), a epopéia de Ulisses era simplesmente

“vivida” pelos que a ouviam. “Aí não há ainda nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para a alma”. (Lukács, 2000, p.26).

Mais tarde, no tempo das tragédias (e da filosofia), não importava a qualidade da representação de uma suposta interioridade de Édipo, e sim acompanhar os atos que levavam um indivíduo poderoso, líder de uma cidade, a cair em desgraça pública. Para Aristóteles, o grande crítico do teatro clássico, as personagens deveriam estar absolutamente submetidas à ação. Suas características, portanto, tinham origem nas necessidades da trama. Não cabia a Sófocles criar um mundo interior para Édipo, pois o público já sabia tudo o que precisava sobre ele. Se não há um mundo interior, não há representação da consciência. O máximo que ouvimos, e ouvimos bastante, é um “Ai de mim”.

Na idade média, além da mitologia (sacra ou secular) ainda ser uma base importante, não havia exatamente um “autor” das histórias. Hoje sabemos, por exemplo, que as diversas tramas que envolvem o Rei Artur foram criadas em diversas etapas, atendendo a interesses políticos bem específicos. Além disso, sabemos que o centro de qualquer narrativa medieval deveria ser, por definição, a figura divina. A ausência de autores específicos de obras específicas parece ser conseqüência direta desse desprezo à subjetividade e ao mundo das sensações humanas. As histórias medievais, assim, permanecem necessariamente num registro exterior à consciência humana.

Tanto no teatro grego clássico quanto na idade média, conseqüentemente, não há narrativa em primeira pessoa, e muito menos uma narrativa em terceira pessoa que se volte seriamente para o mundo interior de uma determinada personagem. Resumindo, ainda não havia nascido qualquer forma significativa de representação da consciência na literatura e no teatro, pois o narrador se posicionava em terceira pessoa, fora da história e fora das mentes das per-

sonagens. Para que a subjetividade começasse a emergir, esse tipo de narrador teria que ser trocado.

Lodge afirma que a narrativa em primeira pessoa começa a aparecer nas obras dos três primeiros grandes romancistas ingleses – Defoe (1660-1731), Richardson (1689-1761) e Fielding (c.1707-1754) – que usam a autobiografia ou a confissão fictícia e contam as histórias com as palavras de uma personagem que assume um “eu”. Às vezes, estes autores usavam até o artifício de tentar deixar a figura do autor transparente, para que o leitor o confundisse com o narrador. Para Lodge, esta equação narrativa simples, do tipo “consciência em primeira pessoa e narração em primeira pessoa”, é o início do discurso subjetivo. Mais tarde, em seu ensaio, ele vai explicar como funciona uma equação narrativa mais complexa, do tipo “consciência em primeira pessoa e narração em terceira pessoa”.

Em breve olharemos com mais calma para estes dois conceitos – consciência e narração. Por enquanto, vamos lembrar apenas que na tragédia elisabetana há uma consciência em cena, e é aqui que rebatemos o texto de Lodge. Ele afirma que “os romancistas foram os primeiros ficcionistas que fingiram que seus relatos jamais haviam sido contados” e que estes relatos tinham uma “concepção individualista da vida humana”. Ora, o Hamlet de Shakespeare é um indivíduo original, único e dominado por tamanha subjetividade que, nas palavras de Bloom, é o fundador da consciência na literatura dramática. A peça, apesar de sua grande teatralidade (artificialidade), atende aos requisitos propostos por Lodge para a representação da consciência. O fato de ser uma peça a ser encenada, e não uma obra para ser lida, talvez explique a omissão de Lodge, mas esta é uma explicação simplista. Há uma distância imensa entre Sófocles e Shakespeare na questão da representação da subjetividade, e esquecer “Hamlet” é passar por cima de algo grande demais para ser ignorado.

Na leitura ou na encenação da obra-

prima de Shakespeare, podem ser percebidos claramente momentos em que, apesar do ponto de vista da peça não ser sempre o de Hamlet (assistimos a fatos em que ele não está presente), a narrativa se precipita para a sua interioridade, e uma “primeira pessoa” emerge, fortemente subjetiva e dramaticamente humana.

O mal que espreita Elsinore não é o regicídio não vingado, tampouco a corrupção do ladino Cláudio, mas a força negativa da consciência de Hamlet. (...) Desprendido e livre, Hamlet anseia por um forte oponente, mas descobre que há de ser ele mesmo o seu próprio oponente. É o precursor da situação em que nós mesmos somos levados a ser o nosso pior inimigo (Bloom, 2004, p. 121).

Bloom proclama Hamlet “O herói da consciência” e declara que a personagem é a origem da autoconsciência romântica, que pode ser, dependendo da trama, sublime, assustadora ou trágica. Ao contrário de Édipo, que sabe menos que o espectador, Hamlet sabe mais. Hamlet sabe tudo, o que o leva a uma situação limite, em que questiona a existência humana de um modo muito pessimista.

Se permanecemos em um mundo hostil, onde, a exemplo de Horácio, sofreremos as agruras da vida, é porque ainda não estamos preparados para aceitar a idéia de Hamlet, de que a obliteração da consciência é a felicidade absoluta. Ele parte antes de nós, inesquecível como perturbação e ícone (Bloom, 2004, p.132).

Assim, Shakespeare ultrapassa, e muito, a literatura de sua época na questão da representação da consciência. Bloom dá ao dramaturgo inglês, inclusive, a responsabilidade pela “invenção do homem”.

Algo em Shakespeare visa ao isola-

mento do mais talentoso de seus protagonistas, a fim de testar-lhes os limites, no que respeita à representação dramática. O poeta descobriu que, nesse particular, Hamlet não tem limites (Bloom, 2004, p.136).

A conclusão é de que “O poeta havia descoberto a natureza do eu mesmo, a totalidade do segredo da representação da identidade” (Bloom, 2004, p.136).

Talvez a omissão de Lodge tenha uma explicação bastante simples: desde o teatro clássico grego, existe a convenção de que a personagem, quando “fala sozinha” (dirigindo-se diretamente ao público ou não), está revelando o que pensa. Esta convenção, contudo, não determina que aflorem as subjetividades de Édipo ou de Antígona. Apenas em Hamlet a convenção transcende seu caráter utilitário de fazer a trama seguir em frente e passa a ser instrumento de desvelamento da consciência.

2 Níveis de análise da narrativa

Lodge lembra que as diversas maneiras como as histórias podem ser contadas não interessam apenas aos ficcionistas. A ciência tem lidado bastante com a questão do ponto de vista, mesmo antes de Einstein. “A necessidade de reconciliar as versões do universo que se dão em primeira e terceira pessoa (...) é o problema singular de maior importância com que se defronta hoje a ciência.” (Ramachandran, apud Lodge, 2004, p.34).

É impossível seguir adiante sem determinar o que significam algumas palavras no âmbito deste ensaio. “Primeira pessoa” e “terceira pessoa” parecem ser conceitos razoavelmente universais, e suas estruturas básicas podem ser identificadas no próprio texto, numa análise gramatical simples. Já as expressões “ponto de vista” e “consciência” (que utilizamos a partir da tradução para o espanhol feita por Miguel Matinez-Lage) merecem algum cuidado.

Tentaremos estabelecer, então, níveis distintos (apesar de inter-relacionados) no estudo da narrativa da consciência.

2.1 O ponto de vista da narrativa (ou foco narrativo)

David Lodge, em *The art of fiction*, tem capítulos dedicados ao ponto de vista (“Point of view”), à cadeia de pensamentos (“Stream of consciousness”), ao monólogo interior (“Interior monologue”) e à polifonia (“Telling in different voices”). Os autores analisados são, respectivamente, Henry James, Virginia Woolf, James Joyce e Fay Weldon (com a participação de Bakhtin). Vamos usar estes pequenos textos de Lodge (anteriores ao ensaio *La conciencia y la novela*) como complementos à sua reflexão.

Um evento real é, geralmente, experimentado por mais de uma pessoa simultaneamente. Essas diferentes perspectivas podem ser consideradas e descritas, mas uma de cada vez. Mesmo um narrador ‘divino’ (onisciente e onipresente) terá que privilegiar um ou dois destes pontos de vista, a partir dos quais a história será contada e concentrar os eventos neles. Um ponto de vista absolutamente objetivo e imparcial não existe na literatura (talvez exista na história e no jornalismo, mas também isso é discutível) (Lodge, 1992, p.26)

Lodge ensina que escolher o ponto de vista de uma narrativa é decidir de que perspectiva ou perspectivas a história será contada prioritariamente. Ou em torno de quem os eventos vão acontecer. É possível trocar o ponto de vista durante a história, mas quase sempre essa troca tem uma razão estética. Fazer uma troca arbitrária de ponto de vista é um dos erros mais comuns do escritor iniciante ou preguiçoso. Outra expressão que Lodge e outros teóricos (inclusive Culler) utilizam como sinônimo de

ponto de vista é “foco narrativo”. Seja qual for a palavra utilizada o texto costuma avançar sob certas regras fixadas pelo autor em relação ao universo diegético, e isso é bem diferente de discutir se a narrativa está em primeira ou terceira pessoa.

As decisões do autor em relação ao ponto de vista parecem ser, por ordem:

(a) Quantidade de pontos de vista

Usar um ou mais pontos de vista? Ou, utilizando os conceitos de Bakhtin (perigoso, pois ele faz uma metáfora com o som, que por sua vez parece estar mais ligado à voz narrativa que ao ponto de vista), a narrativa será monológica ou dialógica, monofônica ou polifônica?

Em tempo: o mesmo recurso pode ser aplicado no cinema. No meu filme *Deus Ex-Machina* (curta-metragem, 1996), que tem quatro capítulos, cada um deles gira em torno do ponto de vista de uma personagem. O teórico russo Mikhail Bakhtin chama essa técnica de polifonia, ou, alternativamente, dialogismo. A linguagem das poesias épica e lírica tradicionais é “monológica” (uma única visão, ou interpretação, do mundo, o que leva a um único estilo narrativo). Já o romance seria o terreno do dialogismo, que incorpora diferentes vozes, ou estilos, além de discursos que estão “fora do texto”, como a cultura e a sociedade.

Há várias maneiras de fazer isso: alternando a voz do narrador com as vozes das personagens; pelo estilo livre indireto (combinação da voz do narrador com as vozes das personagens); ou dando à voz do narrador um estilo que não tem nada a ver com a personagem (Bakhtin chamaria essa técnica de discurso duplamente orientado). Para Bakhtin, a linguagem de um romance não é uma linguagem, mas uma combinação de estilos e vozes, o que torna o romance uma forma literária democrática, antitotalitária, em que nenhuma posição moral ou ideológica está livre de mudanças.

(b) Modos de cada um dos pontos de vista utilizados

(b.1) modo objetivo, sem vinculação direta a uma personagem, e, portanto, muito longe de desvelar uma consciência humana;

(b.2) subjetivo, vinculado à consciência de uma personagem, que é desvelada (em maior ou menor grau) pela narrativa;

(b.3) misto (alternam-se pontos de vista objetivos e subjetivos).

Culler fala em três variantes principais na questão da focalização (quem ele também chama de “quem vê”):

- variante temporal (como a narração se posiciona temporalmente em relação aos fatos narrados – na época em que acontecem, logo depois ou muito depois?);

- variante de distância e velocidade (avança lentamente e é cheia de detalhes, ou avança rapidamente, cheia de elipses?);

- variante de limitações de conhecimento (a narrativa tem uma perspectiva objetiva, como a lente de uma câmara, ou tem acesso aos pensamentos dos personagens?).

Esta última variante é a que estamos chamando de “modos de ponto de vista”.

2.2 A voz narrativa

A narração literária em primeira pessoa surge com o romance, mas isso não significa que, já em Defoe e Richardson, havia um desvelamento da consciência, pois o “eu” que narrava se mantinha no plano dos fatos. Somente o romance moderno, no sentido de modernista (Conrad, Joyce, Virginia Woolf, D.H. Lawrence), manifesta uma tendência clara de representação de pensamentos subjetivos e de sentimentos (Lodge, 1994, p.56).

Qual a relação entre ponto de vista e voz narrativa? Não é tão simples quanto parece ser. Um ponto de vista objetivo parece solicitar uma voz narrativa em terceira

pessoa (tragédias gregas, epopéias, histórias medievais), enquanto um ponto de vista subjetivo estaria sempre em primeira pessoa (os primeiros romances epistolares). Mas aí começa a surgir uma maior sofisticação na representação da consciência na literatura, e a coisa se complica.

Segundo Lodge, Henry James (1843-1916) é o grande inovador neste território. Por exemplo, em *As asas da pomba* (1902) só vemos e sentimos o que Kate é consciente de ver e sentir”. Está presente uma “consciência” do mundo, um ponto de vista particular. Mas não é Kate quem conta a história. É um narrador não especificado, uma “voz autoral”, que descreve a experiência de Kate desde o lado de fora e desde dentro. Esse discurso, portanto, é ao mesmo tempo objetivo e subjetivo. É misto.

Mas, tentando mais uma vez criar compartimentos estanques (tarefa ingrata...), as decisões do autor em relação às vozes narrativas parecem ser, por ordem:

(a) Quantidade de vozes narrativas

Uma ou várias? A quantidade depende da quantidade de pontos de vista? Não necessariamente. Pode haver um único ponto de vista e mais de uma voz narrativa (ou uma voz narrativa mista, o estilo livre indireto). De qualquer modo, valem as observações de Bakhtin sobre polifonia e dialogismo. Não pode haver polifonia se há apenas um ponto de vista e uma única voz narrativa.

(b) Tipos de vozes narrativas (gramaticais)

(b.1) primeira pessoa – narração que parte de um “eu” enunciador;

(b.2) segunda pessoa – narração que parte de um “ele” enunciador;

“Eu fui ao jogo” e “Eu pensei em me matar” são frases que utilizam a primeira pessoa. “Ele foi ao jogo” e “Ele pensou em se matar” estão na terceira pessoa. Até aí, é fácil. Mas será preciso transcender a questão gramatical, do pronome, pois ela não é

decisiva na questão da consciência. Tanto o “eu” como o “ele” narrativo são capazes de penetrar na mente de uma personagem, ou optar por manter-se fora dela.

2.3 Invasão da consciência

Na *Iliada*, sabemos o que Aquiles pensa sobre Agamenon depois que este lhe rouba uma escrava? Na *Odisséia*, podemos sentir o desespero de Ulisses à medida que ele parece estar cada vez mais distante de seu lar e de sua esposa Penélope? A resposta é sim. Aquiles pensa que Agamenon é um idiota e não merece comandar todos os gregos, e Ulisses sente que tudo conspira contra ele, mas mantém a esperança de voltar para casa.

Assim, as primeiras narrativas da literatura ocidental já representam sentimentos, emoções e desejos humanos. É quase impensável uma narrativa que não lide com o mundo interior de suas personagens. Mas sabemos do mundo interior de Aquiles e Ulisses de forma indireta: pelo que eles dizem, pelo que as outras personagens dizem deles e pela maneira como a trama evolui. O leitor infere emoções a partir das ações.

O mesmo pode ser dito dos tormentos de Édipo. Não há, na Grécia antiga ou na idade média, uma representação mais direta da consciência das personagens, pois o narrador não penetra em suas mentes. Isso só começa a acontecer na modernidade. Temos, portanto, dois tipos de narrações quanto à invasão da consciência:

(a) Narração não-invasiva – descreve apenas ações disponíveis aos cinco sentidos humanos, sem representar nem discorrer diretamente sobre processos mentais; o leitor infere ou deduz os sentimentos das personagens a partir de diálogos e acontecimentos.

(b) Narração invasiva – descreve e/ou re-

apresenta diretamente processos mentais, invadindo a consciência; o leitor tem acesso à interioridade das personagens, seja por um relato racional, seja pela transcrição – não necessariamente lógica – do que está se passando no cérebro.

2.4 Estilos de desvelamento da consciência

A combinação das escolhas que o autor faz em relação ao ponto de vista, à voz narrativa e à invasão da consciência vai determinar a maneira como a narração tratará do mundo interior das personagens. Temos, na prática e historicamente, quatro tipos de estilos narrativos em relação ao desvelamento da consciência, considerando apenas discursos monológicos:

(a) Terceira pessoa “clássica” – narra num ponto de vista objetivo, desvinculado de personagem; não desvela consciência alguma; fica restrita à descrição de fatos. É um “ele” que normalmente sabe tudo e pode invadir qualquer lugar e qualquer tempo, mas não pode invadir “eu” algum;

(b) Primeira pessoa “clássica” – ponto de vista subjetivo, vinculado a uma personagem específica, mas restrito à descrição de fatos. É um “eu” que não invade “eu” algum, nem o próprio “eu” que fala (o discurso não é um espelho da consciência de quem discursa, e sim o reflexo, mais ou menos direto, do que essa pessoa presenciou);

(c) Primeira pessoa “moderna” – ponto de vista subjetivo, vinculado a uma personagem específica e funcionando como um espelho da sua mente. É um “eu” que invade o “eu” que narra, desvelando a sua consciência. Essa primeira pessoa “moderna” pode ser de dois tipos:

(c.1) Monólogo interior. O sujeito gramatical do discurso é um “eu”, mas nós ouvi-

mos a personagem verbalizando seu discurso de acordo com regras discursivas bastante claras, tradicionais. É uma primeira pessoa com um discurso estruturado para ser compreendido (ou que pelo menos parece desejar ser compreendido). É um fluxo de pensamentos mediado por frases construídas racionalmente;

(c.2) Cadeia de pensamentos (“stream of consciousness”). Na definição de William James (irmão psicólogo do novelista Henry James), é o fluxo contínuo de pensamentos e sensações no cérebro humano. Na literatura, é o estilo que tenta colocar esse fluxo no papel como se não fosse mediado pelas regras gramaticais, pela estruturação frasal clássica. Às vezes pode parecer irracional, pois as sensações e emoções costumam desconstruir o discurso.

(d) Terceira pessoa “moderna” – ponto de vista aparentemente objetivo, desvinculado de personagem, mas capaz de ir além da descrição de fatos e desvelar a consciência de um ou mais personagens, absorvendo, muitas vezes, sua maneira de se expressar. É um “ele” que invade um “eu” (ou vários “eus”). O uso dessa terceira pessoa, combinada com um ponto de vista misto parece ser a base do que Lodge chama de “estilo livre indireto”.

Hamlet não é contado nem encenado em primeira pessoa. Ele é o maior dos protagonistas, mas não conta a história. Parece que o desvelamento da sua consciência acontece num mecanismo muito semelhante, se não idêntico, ao que Lodge chama de “estilo indireto livre”.

3 Estilos de desvelamento da consciência nas adaptações de *Hamlet*

Antes de mais nada, é preciso dizer que o termo “ponto de vista” tem, no cinema, um significado bem diferente daquele que utilizamos até aqui. Na tradição da teoria lite-

rária, “ponto de vista” é uma metáfora para designar um “modo de ver e contar” do narrador sobre a história. Num filme, não é mais um termo metafórico. Temos um “ponto de vista” quando a imagem fornecida ao espectador deve ser compreendida como a representação da visão de uma determinada personagem. Essa convenção foi construída nos primórdios da linguagem cinematográfica. Geralmente, antes da imagem “em ponto de vista”, o espectador assiste uma imagem “objetiva” que lhe dará a pista para a compreensão da imagem “subjetiva”: um plano bem fechado do personagem que olha (que é chamado, em algumas gramáticas, de “determinante”).

As mesmas gramáticas, a partir desta convenção, determinam dois “níveis de linguagem” numa narrativa cinematográfica: o objetivo, quando a câmara não assume os olhos de personagem alguma, e o subjetivo, quando a câmara funciona como os olhos de alguém. Na cena analisada do *Hamlet* de Zeffirelli, por exemplo, temos várias vezes esta alternância de “níveis de linguagem”. Aliás, a grande maioria dos filmes faz, em maior ou menor grau, essa troca, de um modo tão “natural” (um “natural” artificialmente composto, é claro) e transparente para o espectador, que este nem percebe que houve a mudança.

Já o termo “foco” ou “focalização”, que na narratologia da literatura é o mesmo que “ponto de vista” (quase a mesma metáfora), em cinema tem um significado técnico, específico. Uma imagem está “em foco” ou “fora de foco”, e isso pouco ou nada tem a ver com narrativa do filme tomada num contexto mais amplo. Feitas estas advertências, vamos ver como quatro diferentes cineastas trataram o “Ser ou não ser” shakespeariano.

3.1 Descrição das cenas

(a) No filme *Hamlet* de Franco Zeffirelli – 1990 – 130 minutos

A cena acontece numa capela mortuária,

e apenas Hamlet está presente. Ele caminha e olha para os túmulos. A câmara descreve objetivamente as ações de Hamlet, desde que ele entra na capela. Mas, em diversos momentos, vemos o que ele vê (a câmara funciona subjetivamente, como seus olhos, em ponto de vista). Hamlet diz o texto falando para si mesmo, enquanto observa os túmulos, o que poderíamos considerar como uma narrativa em primeira pessoa moderna.

(b) No filme *Hamlet*, de Kenneth Branagh – 1996 – 242 minutos

A cena acontece num grande salão, que tem uma das paredes tomada por espelhos. Um destes espelhos, na verdade, é uma porta para uma câmara secreta. No salão, apenas Hamlet está presente, pois Ofélia sai antes que Hamlet apareça, enquanto Cláudio e Polônio entram na câmara secreta pela porta de espelho. De lá, podem ver e ouvir Hamlet, mas este, supostamente, não pode vê-los. Hamlet, durante o monólogo, puxa uma adaga e parece ameaçar o rei e seu conselheiro. A câmara descreve objetivamente a ação. Há um lento travelling na direção do rosto de Hamlet, que parece dirigir o seu texto (sem os versos finais), de forma ameaçadora, para Polônio e Cláudio, que estão escondidos atrás de um espelho. Assim, o monólogo transforma-se num diálogo em que apenas um dos lados fala. Branagh permanece numa terceira pessoa clássica, pois não há monólogo interno.

(c) No filme *Hamlet*, de Campbell Scott – 2000 – 178 minutos

A cena acontece numa sala do castelo. No momento do monólogo, apenas Hamlet está presente, mas outras personagens (o rei, a rainha, Polônio e Ofélia) acompanham, escondidas, sua caminhada até a sala. No início da cena, Hamlet caminha e tenta ler um livro ao mesmo tempo; contudo, uma voz em off, misteriosa, soturna e

incompreensível, parece incomodá-lo tanto que ele joga o livro num espelho. Hamlet senta e novamente tenta ler, mas a voz o perturba a ponto de fazê-lo jogar o livro longe e quebrar os seus óculos. Com o caco de uma das lentes, faz dois cortes em seu braço esquerdo e cai no chão. Ainda deitado, começa o texto, falando sozinho. Depois levanta-se e segue o texto, até ser interrompido por Polônio. A câmara descreve objetivamente a cena. Entretanto, a voz que Hamlet ouve é, supostamente, uma voz que só ele ouve (e, portanto, é uma voz que está em sua consciência). Hamlet diz o texto falando sozinho. Scott utiliza a convenção do teatro (falar sozinho), mas há uma preparação cinematográfica para a cena, com o uso da voz soturna em off antes de Hamlet iniciar o monólogo. Scott usa a primeira pessoa moderna.

(d) No filme *Hamlet*, de Lawrence Olivier – 1948 - 155 minutos

A cena acontece nas muralhas do castelo, e apenas Hamlet está presente. Ele segura um punhal contra o peito (o que pode ser interpretado como um signo de suicídio) e depois o joga no oceano. No início da cena, a câmara está num dos aposentos inferiores do castelo e mostra Ofélia chorando. A câmara “sobe” muitas escadas, até chegar nas muralhas do castelo, e depois, sempre subindo, até o céu. A seguir, baixa até enquadrar o mar e, finalmente, a cabeça de Hamlet, vista por cima e de trás. Então, segue na direção da cabeça, até que esta fica fora de foco, e o quadro, escuro, simulando uma “entrada na consciência” de Hamlet. Só então começa o texto. No início, apenas os olhos de Hamlet estão em quadro. Ouvimos, em off, o início do monólogo - “Ser ou não ser...”; corta para as ondas do mar, que entram em foco (ponto de vista de Hamlet) e então ouvimos, ainda em off, “Esta é a questão”. Depois vemos a boca de Hamlet pronunciando o resto do monólogo.

Lawrence Olivier parece estar usando o estilo indireto livre de Lodge, pois a câmara (inicialmente em terceira pessoa) literalmente “penetra” na consciência de Hamlet, abandonando a exterioridade e, a partir daí, temos uma primeira pessoa cinematográfica. “Vemos” e ouvimos (narração em off) a consciência de Hamlet na frase “Ser ou não ser, eis a questão”. Logo depois, entra em cena a primeira pessoa do teatro (Hamlet fala sozinho). No final da cena, voltamos à terceira pessoa.

3.2 Signos de desvelamento de consciência no cinema

Repetindo e acrescentando: o estilo livre indireto, na literatura, é aquele em que o sujeito gramatical é um “ele” (ou “ela”), mas o estilo da prosa respeita a identidade da personagem (especialmente o vocabulário) e tem livre acesso à sua mente, sem usar as convenções tradicionais do “ele pensou”, ou “ela perguntou a si mesmo”. Cremos que este estilo está presente no texto de Shakespeare, pois, embora o ponto de vista do narrador seja objetivo e a narração aconteça em terceira pessoa, há, nos solilóquios de Hamlet, uma evidente invasão de sua consciência, no que mais tarde será conhecido como monólogo interior. Cremos também que o mesmo acontece no filme *Hamlet* de Lawrence Olivier, mas os signos utilizados são outros, pois se trata de outra forma expressiva.

Cinema, literatura e teatro são três linguagens distintas. Mas todas elas estão, quase sempre, lidando com um mesmo processo: a narrativa. Por isso não é surpresa que as estruturas básicas que analisamos até aqui – e que foram geradas na literatura e na dramaturgia – se repitam no cinema. Tanto o roteirista quanto o diretor tomam decisões – cada um em sua própria instância autoral – que se relacionam diretamente com o ponto de vista da narrativa, em sua quantidade e modos; com a voz narrativa, em quantidade e modos; e com a invasão

da consciência das personagens.

A dupla aceção da expressão “ponto de vista” – no contexto geral da narrativa filmica ou no específico do plano – pode causar alguma confusão, mas nada que assuste a quem conhece minimamente a linguagem do cinema. Uma coisa é decidir a perspectiva principal para se contar a história (tarefa do roteirista); outra, bem diferente, é decidir a decupagem de uma determinada cena (tarefa do diretor).

Restam muitas perguntas: (1) como o cinema usa os seus meios expressivos (imagem em movimento e som sincronizados) para fazer as mesmas operações narrativas da literatura e do teatro?; (2) podemos considerar os mesmos “estilos de desvelamento de consciência” na narrativa cinematográfica?; (3) o que o cinema trouxe de novo (e, talvez, especificamente seu) para o cenário da representação da subjetividade, criando novas operações sógnicas?; (4) no caminho inverso, quais são as influências do cinema sobre essa mesma representação nas ficções literárias e nas peças teatrais do século 20?

Pretendemos responder a estas e a outras questões complementares num próximo trabalho. Por enquanto, fica uma sugestão: assistir ao começo e ao fim de *Laranja Mecânica*, de Kubrick, para constatar que a imagem, ao contrário do que anunciam alguns, pode assumir um caráter tão subjetivo quanto um texto .

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000

BLOOM, Harold. *Hamlet – poema ilimitado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária; uma introdução*. São Paulo: Becca, 1999

GASSNER, John Gassner. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 1997

LODGE, David. *La conciencia y la novela; crítica literaria y creación literaria*. Barcelona: Ediciones Península, 2004

LODGE, David. *The art of fiction*. Londres: Penguin Books, 1992

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000