

FLUXO DE CONSCIÊNCIA, PSICOLOGIA, LITERATURA, TEATRO: UM INÍCIO DE CONVERSA

Ângela Francisca Almeida de Oliveira¹

Resumo: Este artigo discute o termo *fluxo de consciência* no contexto teatral. Entre teorias da Psicologia e da Literatura, uma linha é traçada a fim de prover uma visão específica acerca dessa proposta estética na encenação.

Palavras-chave: fluxo de consciência, drama, teatro

Abstract: This paper discusses the term *stream of consciousness* on theater context. Among psychologic and literary theories, one line is constructed to provide an especific view about this aesthetic proposal in the scenario.

Key-words: Stream of consciousness, tragedy, theater

Fluxo de consciência é uma expressão migrante que carrega complexidade. Presente, principalmente, nas áreas da psicologia e da literatura, é usada para definir objetos distintos nesses dois campos do conhecimento. Os estudos pertinentes ao fluxo de consciência alcançam entendimentos diversificados ao ser pensado sob perspectivas específicas. Ao propor pautá-lo, aqui, como objeto de estudo no teatro, é pertinente debater algumas questões que balizem nosso olhar também específico.

Historicamente, William James é o responsável pela expressão "fluxo de pensamentos" da psicologia, da qual derivou a de fluxo de consciência, posteriormente usada na literatura. James fundou a expressão no capítulo IX de seu livro "Princípios de Psicologia". Nas páginas iniciais do capítulo, encontram-se informações sobre as características primordiais do "fluxo de pensamentos". James (1979, p.121) afirma que "*o pensamento de algum modo continua*" e identifica cinco pontos que podem traçar o que seria uma possível definição:

1. *Todo pensamento tende a ser parte de uma consciência pessoal.*

¹ Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009). Graduada pela mesma universidade, com bacharelado em Interpretação Teatral (2003).

2. *Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento está sempre mudando.*
3. *Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo.*
4. *Ele sempre parece lidar com objetos independentes de si próprio.*
5. *Ele está interessado em algumas partes desses objetos com exclusão de outras partes, e acolhe ou rejeita – ‘escolhe’ dentre elas, em uma palavra – o tempo todo.*

(JAMES, 1979, p.121)

Proposta no fim do século XIX, a expressão foi utilizada para definir o funcionamento da mente ao processar pensamentos. Nesse momento, sua existência é garantida como padrão individual de variação e seleção. O fluxo de consciência, para James, é o processo da atividade consciente que organiza informações de maneira contínua. Quando a atividade consciente é interrompida, por alguma razão, ao ser retomada, ela parte do ponto anterior a este intervalo e não há qualquer ruptura qualitativa que possa ser considerada.

A teoria da literatura se apropriou das palavras de James e as utilizou para definir um tipo de ficção que considera a *psique* humana como tema central. Esta proposta ficcional da literatura psicológica concilia a teoria de James aos pressupostos freudianos na criação do que poderia ser a linguagem das camadas mais profundas da mente quando transformadas em matéria discursiva. O fluxo de consciência torna-se, então, algo que amplia a noção de consciência e insere muito mais do que a atividade consciente, numa modificação substancial no entendimento do fluxo e do que seja a própria consciência, que se conforma a novos pressupostos.

Robert Humphrey traz delimitação precisa em relação a esse termo por vezes vago e de difícil compreensão:

“podemos definir o fluxo de consciência ficcional como um tipo de ficção no qual a ênfase básica está na exploração dos níveis de consciência pré-discursivos, com o propósito, principalmente, de revelar o ser psíquico dos personagens.” (HUMPHREY, 1954, p. 04)

O que seriam os níveis pré-discursivos da mente nesse caso? Podemos definir simplesmente como o que antecede o discurso verbal, mas também podemos ir além e acrescentar que *os níveis de consciência pré-discursivos*

não são censurados, racionalmente controlados, ou logicamente ordenados. (HUMPHREY, 1954, p. 03)

Nesse sentido, o fluxo de consciência da literatura lida com um processo que não está incluído na teoria de James. E o conceito de consciência, pertinente ao estudo, torna-se plural. Humphrey (1954, p. 02) explicita um novo entendimento para a palavra consciência no caso da ficção literária:

“Consciência indica toda a área de atenção mental, do pré-consciente até os níveis superiores, incluso o mais racional, comunicável e consciente. E conclui que: Por ‘consciência’, então, eu defino toda a área do processo mental, incluindo o nível pré-discursivo especialmente. O termo ‘psique’ uso como sinônimo para ‘consciência’ e, em alguns momentos, a palavra ‘mente’ servirá como outro sinônimo.” (HUMPHREY, 1954, p. 03)

Ou seja, o que na literatura se definiu como fluxo de consciência é mais do que o fluxo de atividade consciente.

Freud foi fundamental na psicologia ao afirmar que a *psique* não se restringe aos elementos conscientes (1969, p.25): *a psicanálise não pode situar a essência do psíquico na consciência, mas é obrigada a encarar esta como uma qualidade do psíquico, que pode achar-se presente em acréscimo a outras qualidades, ou estar ausente.* Nossa *psique*, segundo a teoria psicanalítica, é composta pelo conjunto consciente e inconsciente, além de três qualidades mentais que são apontadas por Freud (sendo duas identificadas como partes do inconsciente). Tais considerações são importantes para o entendimento do fluxo em sua manifestação estética, pois, a partir delas, as colocações de Humphrey podem ser melhor compreendidas. A primeira qualidade é a consciente, ficando as inconscientes subdivididas em pré-consciente e inconsciente.

A atividade consciente é relacionada àquilo que é definido pela filosofia e é basicamente do que trata a teoria de James. É pela razão, pela lógica e pelas regras de comunicação. É a qualidade mais externa e em contato com o mundo exterior. A atividade inconsciente, no entanto, se coloca em perspectiva oposta: é profunda e, diferente da atividade consciente, é indecifrável até mesmo para o indivíduo que a realiza.

“As regras que regem a lógica não têm peso no inconsciente; ele poderia ser chamado de Reino do Ilógico. Impulsos com objetivos contrários coexistem lado a lado no inconsciente, sem que surja qualquer necessidade

de acordo entre eles. Ou não têm nenhuma influência um sobre o outro, ou, se têm, nenhuma decisão é tomada, mas acontece um acordo que é absurdo, visto envolver detalhes mutuamente incompatíveis. A isso está ligado o fato de que os contrários não são mantidos separados, mas tratados como se fossem idênticos, de maneira que, no sonho manifesto, qualquer elemento pode também possuir o significado do seu oposto.” (Freud, 1969, Vol. XXIII p. 195.)

As atividades pré-conscientes podem ser consideradas, em seu sentido qualitativo constituinte, como um "nível" intermediário. A atividade pré-consciente possui o que poderia se chamar de uma característica liminal, que se interpõe entre duas qualidades distintas, viabilizando o acesso de uma à outra. Mas o interessante é que, como o próprio Freud (1969, p. 185) afirma, *a divisão entre as três classes de material que possuem estas qualidades não é absoluta nem permanente*. Os estudos de James e de Freud se distinguem e se complementam. Um enfoca a atividade consciente e o outro o que a consciência ignora em aspectos que coexistem permanentemente.

E é justamente a permeabilidade entre as qualidades psíquicas que efetiva na literatura o fluxo de consciência. Ela se diferencia das demais obras da literatura psicológica por abarcar todas as possibilidades de processos mentais e não apenas atividades específicas – como inteligência e memória. O fluxo de consciência na ficção, em metáfora que Humphrey utiliza, seria o *iceberg* inteiro e não somente a superfície exposta. A concepção da teoria literária subverteu o conceito ao elaborá-lo como sinônimo de *psique*. Se a psicologia construiu o entendimento de que os aspectos inconscientes também fazem parte de nossa ação no mundo (mesmo que de forma difusa), há, na literatura, uma mudança na forma de encarar a palavra consciência, que gradualmente se hiperdimensiona até abarcar estados oníricos e alterados da mente – abrangendo o inconsciente e tudo o mais que escapa à razão.

O inconsciente, em sua estrutura e funções, ainda é misterioso e pouco acessível "ao rigor lógico", mas, para a arte, que se abastece em sua fonte e que não pretende entendê-lo em análises pormenorizadas, é próximo e habitual. Humphrey (1854, p. 06) ressalta que o fluxo *deve ser estudado no nível em que a psicologia se mescla à epistemologia. (...) Consciência, então, é onde nós estamos despertos para a experiência humana*. Trata-se da tentativa ambiciosa de dar conta de tudo o que, na vivência humana, se insere.

“Conhecimento humano que não vem das atividades mentais, mas da vida espiritual, é interesse dos escritores, se não de psicólogos. Conhecimento, então, como uma categoria de consciência deve incluir intuição, visão, e algumas vezes o oculto, tanto quanto os escritores do século XX se interessam.” (James, 1979, p. 07)

O fluxo de consciência na literatura inclui o inconsciente transformado em matéria discursiva e estética. E, em literatura que faz uso de técnicas verbais das mais diversas, ele alcançou a especificidade de um objeto estético cuja teoria ampara substancialmente nossas observações acerca do fluxo de consciência no teatro. Mas, considerando as características peculiares do teatro, arte intersubjetiva por excelência, outras considerações podem ser levantadas em complemento.

Estamos diante de objeto: da literatura ao teatro. E o fluxo de consciência no teatro, que é o que nos interessa como foco principal, concretiza complexidade ainda maior já que encerra múltiplos elementos de construção, caráter coletivo e efemeridade na experiência participada. Produz-se uma tensão entre o fluxo e as características coletivas do espetáculo. A cena é manifestação plural e a individualidade da consciência torna-se questão relevante.

Diferente da literatura, efetivado pela palavra, o teatro tem meios expressivos muito mais variados. Ele é a arte da cena e, além do verbo, conta com a imagem visual, a sonoridade e a taticidade do espetáculo que é presenciado como acontecimento concreto diante do espectador. No teatro, o texto verbal é pensado e produzido pelo autor para ser emitido oralmente e "anexado" aos outros elementos no espaço cênico. Ele traz, em si, características importantes que serão levadas à cena enquanto realidade concreta e necessita ser encenado, com as complementações que lhe são possíveis, para deixar de ser literatura.

O texto literário é produzido para, em si, ser capaz de veicular a criação do autor e contatar o leitor, que pode solitariamente desfrutar da experiência estética em questão. No caso do texto escrito para o teatro, ele é um meio intermediário, uma parte do todo da cena. O texto está diante do fato de que, embora seja texto escrito (podendo ser lido como literatura), no momento em que entra no processo de construção do espetáculo, de realização teatral, está

vinculado à encenação; e tudo o que nele é dito passa a ser considerado na perspectiva de sua concretização cênica. No palco, ele é voz, é cor, é visão, pois, desde as falas até as informações fornecidas pelas didascálias, tudo é dado em forma de encenação. Como bem aponta Anne Ubersfeld (2005, p. 06):

“Partimos do pressuposto de que há, no interior do texto de teatro, matrizes textuais de representatividade; que um texto de teatro pode ser analisado de acordo com procedimentos (relativamente) específicos que denominamos núcleos de teatralidade no texto. Essa especificidade não é tanto do texto, mas da leitura que dele se pode fazer. (...) ...há, na escritura teatral, e mais precisamente em seus pressupostos, uma especificidade que temos de apreender; especificidade essa que a adaptação de um texto poético ou romanesco para a cena é obrigada a considerar.”

Tal afirmação permite refletir que, ao olhar para o fluxo no teatro, contamos com outros pressupostos aos quais o fluxo de consciência acaba por se conformar. O texto verbal, quando em cena, está diante de toda a complexidade multidisciplinar e da concretude da experiência vivida que o teatro proporciona e também de uma forma específica de construção – a representação e a contracenação condicionam a palavra escrita em um texto para teatro. É importante ressaltar que as ferramentas para a literatura construir o fluxo também se encontram no teatro, mas o discurso teatral é dado com a encenação como pressuposto básico. De fato, o texto verbal deve necessariamente ser considerado apenas parte do todo que caracteriza a encenação, como leva em conta Roman Ingarden em seus estudos fenomenológicos que, ao abordar as funções da linguagem verbal no espetáculo teatral, considera a distinção entre texto escrito e texto em cena (1965, p.p. 413-414):

“[...] o espetáculo teatral constitui um caso-limite da obra de arte literária na medida em que nele, além da linguagem, existe um outro meio de apresentação – designadamente os aspectos visuais trazidos e concretizados pelos atores e pelos ‘cenários’, nos quais as coisas e pessoas apresentadas, bem como as suas ações, se tornam visíveis.”

“[...] O fato fundamental que dá acesso à problemática da linguagem no espetáculo teatral é o de que todo o texto principal é um elemento do mundo apresentado no espetáculo teatral e especialmente que o pronunciar de cada uma das palavras ou frases constitui um fenômeno que se processa no mundo apresentado e principalmente uma parte do comportamento da personagem apresentada.”

O texto está em meio ao mundo construído na cena, um mundo que tem cor, cheiro, som e que está em contato direto com o espectador que o presencia. A presença material se vincula ao elemento ficcional e distingue a experiência propiciada. Enquanto, na literatura, as palavras servem para despertar no leitor a imagem do que é escrito, no teatro, a imagem é fato. O espectador está diante da imagem dos personagens que, por exemplo, assumem o aspecto físico que os atores lhes atribuem – incluindo atributos físicos ou gestuais.

O teatro ocidental, descendente da tragédia grega clássica, se manifesta principalmente como arte da ação do homem no mundo. Aristóteles (2000, p. 45) já postulava que *a tragédia era a imitação de uma ação, e acima de tudo, em vista dela, era a imitação de pessoas agindo*. Também afirmava que:

“[...] a tragédia se desenvolveu pouco a pouco à medida que evoluíam os elementos que lhe eram próprios. Depois de modificar-se muito, estabilizou-se ao atingir sua natureza própria. Foi Ésquilo o primeiro a aumentar de um para dois o número de atores, diminuindo o papel do coro e dando maior importância ao diálogo.” (Aristóteles, 2000, p. 41)

Para Anatol Rosenfeld (1995, p. 86), *o teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem – o corifeu – se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria*. Situação que evidencia que o fluxo de consciência, mesmo em uma concepção de teatro mais tradicional, está diante de exigências diferentes das literárias. Enquanto a literatura em prosa é narrativa e conta algo, geralmente, distanciado no tempo ou no espaço do acontecimento, o teatro se estabelece ao mostrar o acontecimento, ao dar vida à ficção na situação presente.

O diálogo é a manifestação profunda da comunicação intersubjetiva e caracteriza, tradicionalmente, a forma fundamental do texto verbal no teatro, que entra em conflito com a essência do fluxo de consciência – manifestação do interior da personagem, de seus pensamentos mais íntimos e não compartilhados. E, enquanto na obra literária a exposição dos pensamentos é possível pela forma livre dada ao discurso, no teatro, as exigências do diálogo e da ação no mundo criam uma dificuldade.

“No romance, é possível apanhar esse ‘fluxo de consciência’, que alguns críticos apontam como o ‘aspecto mais característico da ficção do século

vinte', quase em sua fonte de origem, naquele estado bruto, incoerente, fragmentário, descrito pelos psicólogos: foi, como se sabe, a proeza realizada por James Joyce no último e famoso capítulo de Ulysses. No teatro, todavia, torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem. Compreende-se, pois, que o teatro não seja o meio mais apropriado para investigar as zonas obscuras do ser (...).” (Rosenfeld, 1995, p. 88)

No entanto, ao fazer essa afirmação, Rosenfeld parte de um ponto de vista conservador e de uma proposta teatral que se identifica com o drama moderno, estudado por Peter Szondi em sua ascensão e crise. Essa manifestação teatral da modernidade, que se origina da cisão com a formalidade e rigidez da tradição clássica, *é dada principalmente pelo corte do diálogo, por um certo ar de improvisação, pelo ritmo menos narrativo e mais oral das frases, se as compararmos ao formalismo estrito da tragédia clássica* (Rosenfeld, 1995, p.100). E Peter Szondi (2003, p. 29) complementa a fala de Rosenfeld, ao enfatizar o contexto no qual se dá essa cisão com a tragédia:

“O drama da época moderna surgiu no Renascimento. (...) O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade. A esfera do ‘inter’ lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. (...) Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática. Mas o mundo da comunidade entrava em relação com ele por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática principalmente por isso. Tudo que estava aquém ou além desse ato tinha de permanecer estranho ao drama: o inexprimível e já expresso, a alma fechada e a idéia já separada do sujeito.”

O drama moderno trazia como característica principal o diálogo e a evolução dramática, enquanto sequência de situações vividas pelas personagens, que levam a um desfecho. A intersubjetividade dialética era o fundamento que estabelecia os personagens como seres viventes na peça e abstraía a ideia da voz autoral, que ficava ausente do drama enquanto realidade absoluta. Essa proposta do drama, geralmente, guiada por um texto prévio, se desenvolve através do diálogo entre os personagens envolvidos e percorre um trajeto lógico e coerente de ações. É uma proposta que embora rompa com a rigidez do discurso clássico, ainda sustenta a estrutura de uma ação ou situação inteira, seguindo o molde aristotélico que considera inteiro o que tem começo, meio e fim – características sempre distantes da realidade subjetiva e instável do fluxo de consciência.

Mas como seria possível fluxo de consciência no teatro, considerando características tão contrárias a sua expressão? Mesmo voltado para a relação intersubjetiva, o teatro apresenta possibilidades de trabalhar com a interioridade e possui, desde a Renascença, procedimentos capazes de expressar, mesmo que de forma coerente e seguindo regras habituais de comunicação, o que não poderia ser incluído no âmbito do diálogo. Rosenfeld (1995, p. 89) também levanta esse fato ao advertir que *não se conclua, porém, que o teatro, apesar de tais restrições, não tenha conseguido criar no passado alguns instrumentos capazes de executar, com maior ou menor delicadeza, esse trabalho de prospecção interior*. Ele se contradiz e cita especificamente três procedimentos – o aparte, o confidente e o monólogo – que, se ainda não são fluxo de consciência, podem tranquilamente ser relacionados às saídas encontradas para sua expressão na posteridade.

Esses procedimentos são vistos por Rosenfeld (1995, p.91) como *mecanismos de revelação interior que, não obstante o papel que representaram e ocasionalmente ainda representam, parecem ter qualquer coisa de artificial, de estranho à norma do teatro*. O que nos leva a concluir que, se o fluxo de consciência se manifestou no teatro, isto foi possível num momento de crise e questionamento das regras do drama moderno. Momento em que algo importante havia mudado e em relação ao qual o drama se mostrava obsoleto.

Em *Teoria do Drama Moderno*, Szondi (2001) situa seus estudos no período de 1880 e 1950 e aborda os diferentes enfoques que se estabeleceram no momento de crise do drama, principalmente, quanto à relação entre sujeito e objeto. Em visão aprofundada sobre a condição humana no mundo o período detona a impossibilidade de sustentar a ação externa como ponto norteador. A crise do drama encaminha autores teatrais para a inovação estrutural e o desafio às convenções, que vemos como confluência ao fluxo de consciência.

“[...] o drama no final do século XIX nega em seu conteúdo o que, por fidelidade à tradição, quer continuar a enunciar formalmente: a atualidade intersubjetiva. O que vincula as diversas obras da época e remonta à mudança ocorrida em sua temática é a oposição sujeito-objeto, que determina novos contornos.” (Szondi, 2003, p. 92)

A atualidade intersubjetiva dá espaço a outro aspecto da existência humana no mundo: a individualidade. As afirmações de Szondi, sobre a modificação estrutural no drama moderno em crise, nos permitem estabelecer o fluxo de consciência como estrutura que remete ao processo de transição entre uma estética com foco na exterioridade da relação intersubjetiva e outra no particular da experiência subjetiva individual. A importância dada à realidade edificada internamente modifica nossa percepção de sujeito na dupla condição que leva em conta. O sujeito humano, do qual trata a psicologia e o qual se entende pelo estudo do fluxo, é alguém que se relaciona com o mundo e também se constitui como mundo. Esse mundo é interior e resultante da convergência e da reorganização contínua de informações, fortalecendo o entendimento de que o sujeito interno não é distante ou alheio ao que o rodeia. Sua constituição se dá pela interação de ambos.

O que se dá internamente no indivíduo é uma articulação da experiência no mundo com a matéria psíquica. As informações prévias se mobilizam para dar conta da experiência atual, numa articulação entre consciente e inconsciente; e entre razão e sentidos. O sujeito da comunidade, definido por Szondi como ponto crucial no fortalecimento do drama moderno, nesse contexto, é relativizado. Para o indivíduo, existe outra realidade além da intersubjetiva. A ação no mundo está vinculada a acontecimentos internos – que conjugam a percepção da experiência atual ao conhecimento adquirido pelas experiências anteriores. O externo é conhecido pela experiência e não se distingue da percepção que o sujeito, na inter-relação, dele obtém. O sujeito subjetivo, em seu universo interior, não é isolado do que o rodeia. E o que a ficção produz é a tentativa de uma representação do que seja essa matéria, formada por elementos de origem dupla e existência relacional.

O fluxo de consciência, de forma tradicional, está ligado à exposição de pensamentos de uma personagem. A personagem, mímese de um ser humano, é construída na intenção de comunicar uma existência fictícia. Seu criador se esforça em tornar claras motivações e sentimentos, a fim de dar (re)conhecimento de humanidade. Fundamentalmente, a personagem age dentro da trama e vive o enredo contado, mas, como criação de existência restrita à obra, apresenta tanto semelhanças quanto distinções ao ser do qual

se faz mimese. O ser fictício, em prol da verossimilhança, nos é apresentado a partir de condições que variam das que teríamos no contato real. Como diz Antônio Cândido (1995, p.59):

“A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluída, variando de acordo com o tempo ou as condições de conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isso não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica.”

Essa condição, no romance, torna-se flexível com o advento do fluxo de consciência, que propõe diminuir a distância entre ficção e realidade ao representar a existência do mundo dado à consciência, tendo por resultado fragmentos de ideias aparentemente incoerentes e maiores campos de indeterminação. Entretanto, a personagem ainda tem existência distinta do indivíduo humano real, é ser de ficção, uma criação, uma produção realizada pela imaginação do artista e jamais escapará aos contornos que lhe são inerentes.

Na literatura, tais contornos são dados pelo escritor, que tem o papel de selecionar as informações fornecidas e que, por esse trabalho, guia a compreensão do leitor sobre o ser imaginário. No teatro, a personagem é construída pelo autor, mas também por todos os envolvidos na construção da cena, como o ator que lhe empresta seu corpo em visualidade, sonoridade e gestualidade; o diretor, que traça seus contornos e deslocamentos em relação ao todo do espetáculo; o figurinista, que pela vestimenta também propõe contribuição nesta construção peculiar. A personagem é criada nas inter-relações inseridas no processo constituinte coletivo, ao longo do período de montagem do espetáculo.

As distinções na literatura e no teatro indicam o quão problemática pode ser a migração de uma linguagem para outra. No teatro, por essa complexidade de constituição em abarcar o conteúdo além da realidade intersubjetiva da ação, o conceito de personagem é questionado e re-estruturado. Se, por um lado, o drama relativizou sua condição de

intersubjetividade absoluta, a condição da personagem como representante da figura humana no teatro também alcançou nova compreensão.

“A personagem de teatro está em crise. Isto não é novidade. Mas não é difícil ver que sua situação se agrava. Dividida, explodida, distribuída em vários intérpretes, questionada em seu discurso, reduplicada, dispersa, não há violência que a escritura teatral ou a encenação contemporânea não lhe imponham.” (Ubersfeld, 2005, p.69)

A personagem, no teatro, se modifica na mesma medida em que a relação intersubjetiva do drama moderno se relativiza. Em sua condição de mimese, ela se condicionava pelas relações que estabelecia com outros personagens em sua ação e seguia os pressupostos de interação do homem, enquanto indivíduo, no mundo. Entretanto, com o direcionamento da temática para o interior psíquico, esse condicionamento perde força e a personagem não se identifica mais com a unidade mimética do homem.

Quando nos deparamos com o fluxo de consciência no teatro temos um sujeito que o processa, mas que não se identifica necessariamente com a personagem. A personagem é uma articulação discursiva, cujo discurso particular está imbricado no discurso do todo da encenação – na fala dos demais personagens e didascálias apresentadas pelo autor. Como afirma Anne Ubersfeld (2005, p.72):

“Consideramos, então, que a noção de personagem (textual-cênica), em sua relação com o texto e com a representação, é uma noção da qual uma semiologia do teatro não pode atualmente abster-se, mesmo que seja preciso considerá-la não como substância (pessoa, alma, caráter, indivíduo único), mas como lugar, lugar geométrico de estruturas diversas, com uma função de mediação.”

Toda personagem pode ser considerada "sujeito de enunciação" por proferir falas, mas esse se distingue do sujeito do fluxo que exige profundidade psíquica. O sujeito do fluxo de consciência ganha mobilidade e se desprende da noção de psicologia da personagem. E Humphrey (1954, p. 04) já observava que o fluxo de consciência não se configura como uma estrutura meramente psicologizante; na realidade sua manifestação se dá pela tentativa de expressar as *qualidades* dessa estrutura que configura o todo do *iceberg*. A essência do fluxo *se baseia na realização da força do drama que ocupa as mentes humanas* (Humphrey, 1954, p. 21), drama que tem como principal elemento a força do conflito e não mais o diálogo ou a intersubjetividade.

O fluxo de consciência se aproxima do teatro graças à relativização das regras dramáticas. A quebra do presente contínuo da cena, que se mostra como atualidade vivida, torna possível a convivência entre tempos distintos. O tempo fragmentado viabiliza a cena do sonho, da memória, da loucura. A relativização da intersubjetividade do diálogo permite a experiência de deslocar-se entre o interno e externo da personagem em maior liberdade discursiva. Essa liberdade abre caminho para o discurso caótico do inconsciente, aspecto crucial no fluxo de consciência. E o desprendimento da ação em relação à mimese do real e do externo, possibilita ao espetáculo trabalhar as situações dadas de forma mais ampla, simbólica ou surreal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. "Poética". In: ARISTÓTELES. **Aristóteles**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção Os Pensadores).

CANDIDO, Antônio. "A personagem do romance". In: CÂNDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1975. V. 23.

FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. V. 19.

HUMPHREY, Robert. **Stream of consciousness in the modern novel**. Berkeley, CA: Univ. of California Press, 1954.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

INGARDEN, Roman. "Concréción y reconstrucción ». In: WARNING, Rainer (Org.). **Estética de la recepción**. Madri: Visor, 1989, p. 35-54.

ROSENFELD, Anatol. "A personagem no teatro". In: CÂNDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SANTOS, M. F. dos. **Dicionário de filosofia e ciências culturais**. São Paulo: Matese, 1965.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno (1880-1950). São Paulo: Cosac Naify, 2001.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.