

Alteridade, Memória e Narrativa: Construções dramáticas acerca da compreensão e da experiência partilhada

Antonia Pereira Bezerra¹ (UFBA)

GT: Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade

Palavras-chave: alteridade, memória, narrativa, drama

O principal objeto desta comunicação consiste no “estado da questão” de uma investigação dramaturgicamente fundamentada nas diversas possibilidades e utilidades da narrativa enquanto instrumento e meio privilegiado de encontrar e compreender o outro, de atribuir sentido à experiência vivida(2). Essa pesquisa resultou na escrita de três textos dramáticos intitulados *A Morte nos Olhos*, *A Memória Ferida* e *Na Outra Margem* (3), os quais abordam, simultaneamente, temas acerca da “suspensão da consciência”; da memória e identidade e da história e identidade (4). Em cada um dos textos desta trilogia a compreensão como teoria do conhecimento, tanto comum, quanto acadêmico ou artístico, constituiu o “fio de Ariadne” de todo o meu itinerário. E perseguindo esta pista, conseqüentemente suscitei questões transversais de interesse de várias áreas do conhecimento, seja no reino das ciências humanas ou no reino das artes. Mas a ênfase primeira foi colocada na composição de intrigas, no agenciamento de ações em sistemas (*mise-en-intrigue*) que alimentaram e motivaram o debate acerca do que significa compreender o outro. No âmbito destas interrogações, ressaltai assim o poder da narrativa e sua eficácia simbólica como um dos meios mais freqüentes e funcionais de encontrar, compreender o outro e se aproximar de sua experiência, tanto na vida cotidiana, quanto numa pesquisa universitária ou de criação dramaturgicamente.

Nessa perspectiva, cada texto da trilogia contempla, em maior ou menor grau, a exploração dramática das contribuições da narrativa em três sentidos, a saber: num sentido psicológico (integração psicológica): quando a narrativa consiste em produzir uma continuidade no curso de uma vida, reduzindo as fraturas e os traumatismos; num sentido sociológico (integração sociológica): quando a narrativa consiste num rito de passagem para introduzir-se numa comunidade. De fato, integrar-se numa coletividade começa muitas vezes por uma espécie de autobiografia, mais ou menos formal, na qual se manifesta um tipo de dom que vai de si ao outro, do individual ao coletivo; num sentido antropológico (integração antropológica): quando a narrativa consiste em reconhecer, no curso de uma vida, a presença de um *Princípio* ou do *Ser*. Todas estas dimensões, efeitos e contribuições da narrativa também já foram explorados pela fenomenologia, psicanálise, filosofia e, principalmente, pela antropologia e sociologia compreensiva. Discuti-las dramaturgicamente, investigar tais dimensões pelo viés da *mise-en-intrigue*, tal foi a especificidade, o aporte desta investigação. Ainda no intuito de explorar as possibilidades da narrativa numa prática dramaturgicamente concreta, considere importante também discutir o que acontece quando uma narrativa não é possível. O patológico, nesse sentido, me pareceu útil na compreensão do que comumente designamos como *normal*. De fato, há situações, pessoais, sociais ou históricas nas quais não se pode produzir uma narrativa. Há situações onde a compreensão da realidade pela consciência interrompe-se, suspende-se. Já na antiguidade, os gregos tinham consciência de tal possibilidade que era representada pelas Górgonas (5). Se na verdade as Górgonas nunca existiram, pelo menos fisicamente, seus poderes, entretanto, são bem reais e o estupor – que consiste em permanecer petrificado por seus olhos - é uma situação com a qual, analogicamente, podemos nos confrontar na modernidade. Não é exatamente o horror em si, mas a primeira

aparição dele: o evento único, sem precedentes; é a novidade absoluta que causa uma ruptura no senso comum e uma aceleração do tempo imposto que impede o trabalho da consciência em estabelecer uma ligação entre o passado e o presente. É o passado, acumulado na experiência coletiva – o senso comum – que pode dar uma forma inteligível ao presente. E, finalmente, o limite do inteligível é o memorável (6). O que não se pode lembrar, não existe. Jean Pierre Vernant defende o princípio de que os mitos são formas através das quais a consciência toma consciência de uma parte de si. Mas a petrificação (o estado do estupor) significa seu próprio fim ou, ao menos, a sua suspensão (7).

Ao me interrogar sobre as possíveis causas e origens dos fatores que engendram o estado de estupor (também denominado alexitimia), produzi o primeiro texto da trilogia: *A Morte nos Olhos*. Esta peça conta a fábula de uma moça desmemoriada que acorda num quarto de uma casa no Sertão do Nordeste sob os cuidados de uma Senhora muito generosa, de nome D. Maria, que lhe revela as verdadeiras circunstâncias de sua amnésia: a moça foi encontrada amnésica, a beira de uma estrada deserta e levada à casa de Dona Maria, portando consigo apenas uma bolsa com um livro de mitologia e as páginas manuscritas de um conto fantástico inacabado. Por influência e estímulos intensos de Dona Maria, a moça decide continuar essa história, invocando seres “humanos”, mitológicos e imaginários, mergulhando num universo, onde ficção e realidade, pesadelo e memória se fundem. Não obstante, é nesta aventura que ambas encontram formas de atenuar a angústia da identidade perdida e o terror da memória ferida. *A Memória Ferida*, segunda peça da trilogia, reconstitui o trajeto de dois jovens de culturas diferentes que se reencontram em Montreal, Canadá. Ana Kharima é brasileira e Stéphane é Francês. O encontro casual dos dois num bar bistrô do centro de Montreal desencadeará todo um passado doloroso vivido em Paris. Mas esse retorno ao passado esconde um outro passado ainda mais longínquo e agudo: Os Pais de Ana Kharima eram militantes que, tentando fugir dos militares no auge da ditadura, conhecem um destino trágico no Sertão do Nordeste. Na verdade, em plena preparação de sua fuga, o Pai, acuado pelos militares, prefere o suicídio, estratégia comum entre os “subversivos desta época”. A mãe, após alguns meses de esconderijo no Sertão parte em exílio para Paris, mas sem a filha que é deixada sob os cuidados de uma Senhora num lugarejo árido e desértico. O primeiro retorno ao passado nos leva à Paris, precisamente ao estúdio de Stéphane. É neste espaço que Ana Kharima iniciará a narrativa de uma “história”, que mais tarde, numa atmosfera de tensão, de crise e de angústia profunda, Stéphane descobrirá que se trata, em verdade, da própria história de Ana Kharima e não de uma ficção como ela própria pretende e como Stéphane preferira crer. No desenrolar da intriga ambigüidade, tensão e neurose atingem o paroxismo e o medo diante da extrema alteridade instaura um espaço de incompreensão absoluta, de rupturas e fugas definitivas. Seguindo o fio da narração destas histórias dentro da história é, finalmente, num terreno neutro, numa terceira zona, em Quebec, que os personagens, *abrem a caixa de pandora*, numa talvez última tentativa de purificação, de exorcismo dos males fatais ou voluntários que se lhes acometeram. Uma vez mais, é a **narrativa**, a reconstituição da história que atenua o terror da **memória ferida**.

O terceiro texto intitulado *Sur L'Autre Rive (Na Outra Margem)* ocorre num cenário hospitalar, num quarto com apenas um leito e conta a fábula de uma Jovem vítima de um acidente automobilístico grave. Com vários traumatismos físicos e psíquicos, sob efeito intenso de grandes doses de morfina e outros tranqüilizantes, a Jovem vê desfilar diante de si os personagens da mãe, da enfermeira, da irmã, dos médicos e de seus amantes, os

quais lhe reconstituem, cada um ao seu modo, a sua história de vida. Os eventos são narrados não tal qual eles ocorreram, mas como eles poderiam ter acontecidos. De fato é a (re) **Invenção** da história atravessando espaços sociais, culturais e psicológicos diversificados e intensificados, que vem instaurar um possível equilíbrio. Por suas eficácias simbólicas, são as imagens e as fantasias que reestruturam o psiquismo como se quisesse dizer: a porta de entrada para o real é a ficção. De posse desses argumentos e profundamente influenciada pelas teorias acerca da narrativa, dos usos e abusos da memória, desenvolvi intrigas nas quais a memória do passado é reconstituída sob a forma de uma narrativa e de testemunhas e onde me esforcei para evidenciar que a memória e a imaginação têm em comum o vetor da ausência: a ausência no presente(8). A problemática daquele que **foi** e não **é** mais, ou não consegue mais **sê-lo**, consistiu uma outra preocupação importante. A noção de *uso da memória* retirada das teorias de Paul Ricoeur é ressaltada no universo destas tramas, na medida em que a prática da memória é exercida não na categoria da memorização, nem da rememoração diretamente, mas no sentido da invenção criativa, da rememoração fantasiosa que coloca um termo ao estado de suspensão da consciência, restaurando e trazendo ao plano do consciente um *Saber-Fazer* ou um *Saber-Ser* recalcados pelos traumatismos. Na *École Supérieure de Théâtre* de l'UQAM encontrei pesquisadores e grupos que desenvolvem pesquisas no âmbito da escrita dramática, das teorias teatrais e que responderam inteiramente aos meus objetivos e intenções: desenvolver pesquisas na Província de Quebec, no domínio da criação dramática e em língua francesa. Expectativas amplamente saciadas. De retorno ao Brasil, um outro desejo se impõe: o de aprofundar, para além da escrita dramática, essas noções de alteridade, memória e narrativa, desta vez, numa perspectiva eminentemente prática e dentro de um projeto de Produtividade Pesquisa, subvencionado pelo CNPq (9).

Notas:

- (1) Professora da Escola de Teatro e do Programa de pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA; Pesquisadora do CNPq (Produtividade Pesquisa); Membro do Grupo de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade – GIPE-CIT e do Grupo de Pesquisa Performativité et Théâtralité.
- (2) Tratou-se de um projeto teórico e prático realizado na *École Supérieure de Théâtre* da *Université du Québec à Montréal - UQAM*, de janeiro a dezembro de 2000, no âmbito de um estágio Pós-doutoral.
- (3) Esta escolha foi deliberada, pois a realização desta trilogia consistia o coração deste estudo, sua motivação primeira, sua contribuição mais original.
- (4) O processo de escrita desses textos contou com a co-orientação do dramaturgo e renomado escritor quebequense Larry Tremblay, que nos encorajou e sugeriu mudanças conceituais e substanciais.
- (5) Na mitologia grega as Górgonas eram três mulheres monstruosas que podiam petrificar (converter em pedra) alguém que mirasse o olhar delas.
- (6) Ver Artigo anexo ao Relatório de Atividades Acadêmicas do Professor Visitante Pierre Le-Queau (que graças a uma Bolsa PV, desenvolveu pesquisas e lecionou no PPGAC de no período de abril a junho de 2000).
- (7) *La Mort Dans Les Yeux. Figures de l'autre en Grece Ancienne Artemis, Gorgô*. Paris, Hachette Littérature, 1998.
- (8) Asserção de Paul Ricoeur em sua Conferência “*Us et tAbus de la Mémoire*”, proferida no *Institut d'Études Doctorales, de l'Université de Toulouse II, Le Mirail*, aos 30 de abril de 1998.
- (9) O respectivo projeto, intitula-se **Do Texto à Encenação: construções dramáticas e explorações cênicas em torno das noções de memória, alteridade e narrativa**.

Referências bibliográficas

- ARISTOTE. *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardi. Paris, Les Belles Lettres, 1990. édition bilingue (grec et français).
- BOURDIEU, Pierre, *La distinction, critique social du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.
- GALLÈPPE, Thierry, *Disdascalies : les mots de la mise en scène*. L'Harmattan, 1997.

Seuil, 1969.

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*. Paris, PUF, 1972.

OUELLET, Pierre (sous la Direction de). *Le Soi et L'Autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*. Montréal : Les Presses Université Laval, 2003.

RICOEUR, Paul. *La Métaphore Vive*. Paris, Éditions du Seuil, 1975.

_____. *Temps et Récit 1. L'intrigue et le Récit Historique*. Paris, Éditions du Seuil, février 1983.

_____. *Temps et Récit 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Éditions du Seuil, novembre 1984.

_____. *Temps et Récit 3. Le temps raconté*. Paris, Éditions du Seuil, novembre 1985.

_____. *Lire le Théâtre 1*. Belin, coll. Lettres sup. 1996.(nouvelle édition revue).

VERNANT, Jean-Pierre. *La Mort dans les Yeux. Figures de l'Autre en Grèce Ancienne. Artemis, Gorgô*. Paris, Hachette Littérature, 1998.

_____. *Mythe et Société en Grèce Ancienne*. Paris, Éditions La Découverte, 1974.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. *La Grèce Ancienne 1. Du mythe à la Raison*. Paris, Éditions du Seuil, 1990.