

ALTERIDADE E MEMÓRIA: A EXPANSÃO CÊNICA DA NARRATIVA E SUA EFICÁCIA SIMBÓLICA

*Antonia Pereira Bezerra*¹

Universidade Federal da Bahia – UFBA

Alteridade, memória, narrativa.

O principal interesse desta pesquisa é a exploração cênica das diversas possibilidades e utilidades da narrativa enquanto instrumento e meio privilegiado de encontrar e compreender o outro, de atribuir sentido à experiência vivida; sua finalidade prática consiste na encenação de uma trilogia dramática cujos textos e espetáculos abordam, sucessivamente, temas acerca da “suspensão da consciência” (integração psicológica); da memória e identidade (integração sociológica) e da história e identidade (integração antropológica). Em cada um dos espetáculos desta trilogia a compreensão como teoria do conhecimento, tanto comum, quanto acadêmico ou artístico, constitui o “fio de Ariadne”. Pretendo discutir, assim, as diversas possibilidades da narrativa e sua eficácia simbólica, porque trata-se, com efeito, do meio mais frequente e funcional de encontrar e compreender o outro, de se aproximar de sua experiência, tanto na vida cotidiana, quanto numa pesquisa universitária ou de criação cênica. Mas em que sentido se emprega aqui o conceito de narrativa?

Entendo o conceito de narrativa enquanto meio de coleta de dados, se não igual, no mínimo próxima da história de vida, técnica na qual sujeitos são convidados a dissertar sobre situações presentes, atuais. Esta técnica retira informações contidas da vida pessoal de um ou vários informantes, podendo tomar a forma de autobiografia, ser um discurso livre e subjetivo, recorrer a fontes documentais ou a relatos de vida. A narrativa (*récit*) é definida, ainda, como um termo da linguagem corrente, empregado quase sempre para designar discursos narrativos de *caracteres* (ou seja, discursos comportando personagens que executam ações). Além do conceito de narrativa, o percurso teórico-metodológico desta pesquisa e a pragmática da cen, conclamam dois outros primordiais e indissociáveis conceitos, quais sejam: o de alteridade e memória. Ora, contar uma história pressupõe um outro (*alteridade*), ainda que este *outro* não seja mais que um desdobramento de si mesmo (*identidade*); para contar é necessário distanciamento, vivência passada, ainda que remota; pressupondo um apelo inexorável à memória: e o limite do inteligível é o memorável. O que não se pode lembrar não existe.

O conceito de *logos*, por outro lado, também é intrínseco ao ato de narrar. Ora, na narrativa, com a voz de um sujeito, se faz ouvir também a voz do senso comum, do *Logos* que funda a possibilidade de compreensão recíproca entre os membros de uma comunidade. É partindo do princípio, conhecido por diversas teorias, de que a finalidade de uma narrativa é sempre a de unir, de integrar em todos os sentidos da palavra, que proponho a exploração

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA; Pesquisadora do CNPQ (email: apereira@ufba.br).

cênica da sua eficácia simbólica. Nessa perspectiva, a montagem da trilogia evidencia as contribuições da narrativa em três sentidos, a saber:

- Num sentido psicológico, em primeiro lugar (integração psicológica): quando a narrativa consiste em produzir uma continuidade no curso de uma vida, reduzindo as fraturas e os traumatismos;

- Num sentido sociológico, em segundo lugar (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 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, finalmente (integração antropológica): quando a narrativa consiste em reconhecer, no curso de uma vida, a presença de um Princípio ou do Ser.

A Petrificação: estupor e alexthimia

Na via da criação dramaturgica e cênica, o patológico é apresenta-se a possibilidade mais adequada e eficaz para a compreensão do normal. Assim, nos parece importante discutir o que acontece quando uma narrativa não é possível. De fato, há situações, pessoais, sociais ou históricas nas quais não se pode produzir uma narrativa; situações onde a compreensão da realidade pela consciência interrompe-se, suspende-se². Jean Pierre Vernant defende o princípio de que os mitos constituem maneiras através da qual 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 suspensão³. Seguindo o raciocínio de Vernant pretendo, ainda, explorar cenicamente essa imagem da petrificação, do estupor⁴, a fim de investigar algumas experiências-limites que suspendem o trabalho da consciência e, por conseguinte, a possibilidade da narrativa. Geralmente associado na psiquiatria a um tipo de catatonia, o estupor é considerado um dos sintomas para o diagnóstico de alguns tipos de esquizofrenia. Certos psiquiatras dão atualmente um novo nome científico ao estupor: alexithimia⁵. Foi me

² Já na antiguidade, os Gregos tinham consciência de tal possibilidade, representada na figura das Górgonas. Na mitologia grega as Górgonas eram três mulheres monstruosas que podiam petrificar (converter em pedra) quem as mirassem nos olhos. Se concretamente as Górgonas nunca existiram, pelo menos fisicamente, seus poderes simbólicos, entretanto, são bem reais e o estupor – que consiste em permanecer petrificado por elas – é uma situação com a qual, analogicamente, podemos nos confrontar.

³ *La Mort Dans Les Yeux. Figures de l'autre en Grèce Ancienne Artemis, Gorgô*. Paris, Hachette Littérature, 1998.

⁴ . O conceito de estupor tem origem na palavra latina *Stupore* e significa um estado de entorpecimento ou de paralisia súbita. O estupor é caracterizado pela diminuição dos movimentos, pelo mutismo e pela aparente indiferença aos estímulos externos.

⁵ que significa literalmente “o sofrimento da falta de palavras”, a impossibilidade de contar e de exprimir a sua subjetividade. O termo vem do grego *a* (que significa ausência - privativo), *Lexis* (palavra) e *Thymos* (que significa emoção). A palavra grega *Thymos*, além de designar emoção, pode

interrogando sobre as possíveis causas ou origens dos fatores que engendram, não somente a alexitimia, como a esquizofrenia e outras formas de catatonias e suspensões da consciência, que cheguei ao objeto de três produções dramatúrgicas. Pensando na eficácia e poder de integração da narrativa num sentido psicológico, sociológico e antropológico me interroguiei acerca de situações suscetíveis de provocar o estado de estupor, e cheguei, então, ao argumento dos meus textos dramáticos.

A Morte nos Olhos é 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 desmaiada, 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 mitológicos e imaginários, mergulhando num universo, onde ficção e realidade, pesadelo e memória se fundem. Não obstante, é nesta aventura que ambas, Dona Maria e a Moça, encontram formas de atenuar a angústia da identidade perdida.

A Memória Ferida 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 Bistrot Montréalais, 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 militar, conhecem um destino trágico no Sertão do Nordeste. Na verdade, em plena preparação de fuga, o Pai, acuado pelos militares, prefere o suicídio, estratégia comum entre os “subversivos da 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 Studio 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 trata-se, em verdade, da própria história de Ana Kharima e não de uma ficção como ela própria pretende e como Stéphane cria. 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, o Québec, que os personagens, *abrem a caixa de pandora*, numa talvez última tentativa de purificação, de exorcismo dos males fatais ou voluntários que se lhes

significar também “alma” ou espírito. Portanto, *alexitimia* também pode ser definida como a ausência de palavras na alma.

acometeram. Mas é a *narrativa*, a reconstituição da história que atenua o terror da *memória ferida*.

O terceiro texto intitulado *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 a compreensão do real é a ficção.

Referências

GADAMER, Hans-Georg. *El Problema de la Consciencia Histórica*. Trad. Agustin Domingo Moratalla, Madri : Tecnos, 1993.

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.

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.