



EXPANSÃO CÊNICA DA NARRATIVA E SUA EFICÁCIA SIMBÓLICA

Antonia Pereira Bezerra¹

Resumo:

Esse estudo consiste na 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 é a 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 *historia e identidade* (integração antropológica). É partindo do princípio, conhecido por diversas teorias, de que a finalidade de uma narrativa, da história de vida, para ser mais preciso, é sempre a de unir, de integrar em todos os sentidos da palavra, que proponho a exploração cênica da sua eficácia simbólica.

Palavras-Chave: Alteridade, Memória e Narrativa

Introdução

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. A exploração desse tema numa perspectiva cênica pressupõe uma interface entre as abordagens estética e teórica acerca do drama e da especificidade da narrativa. Nesse sentido, acolho saberes diversos sobre a narrativa, contemplando, em particular, as teorias de Paul Ricoeur (os quatro tomos do “*Temps et Récit et La Métaphore Vive*”), de Jean-Pierre Vernant (*La Mort Dans Les Yeux e La Grèce Ancienne*). A opção por esses autores justifica-se na medida em que suas teorias propõem duas entradas independentes no coração da minha problemática: o primeiro pela via dos paradoxos do tempo e da memória; o segundo pela via da organização mitológica e inteligível da narrativa (as lógicas históricas da narração).

Delimitação do objeto: a problemática

A finalidade deste estudo 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

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

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“. E perseguindo esta pista, conseqüentemente suscito questões transversais de interesse de varias áreas do conhecimento, seja no reino das ciências humanas ou no reino das artes. Todavia, a ênfase é colocada na encenação de intrigas, na produção e representação de símbolos que alimentam e motivam o debate acerca do que significa compreender o outro, seja este outro um ator social comum ou um artista. É no âmbito destas interrogações que pretendo discutir as diversas possibilidades da narrativa e sua eficácia simbólica, porque trata-se, com efeito, do meio mais freqüente e funcional de encontrar, compreender o outro e 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? Concebemos o conceito de narrativa enquanto meio de coleta de dados, se não igual, no mínimo próxima da história de vida, outra técnica na qual sujeitos são convidados a dissertar sobre situações presentes, atuais. Estas técnicas retiram informações contidas na 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). Por tratar-se de um esquema narrativo acionado no discurso e, por essa razão, inscrito em coordenadas espaços-temporais, muitos semioticistas, após V. Propp, definiram a narrativa como uma sucessão temporal de funções (no sentido de ações). De toda maneira, o percurso teórico-metodológico, bem como a pragmática da cena, conclamam três primordiais e indissociáveis conceitos, quais sejam alteridade, memória e narrativa. Ora, contar uma historia 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.

Jean Pierre Vernant, ao analisar as relações entre o conceito de mito e o de narrativa, enfatiza: *Quero lembrar que a palavra mito vem do grego, ela não tinha, para os que a*

*empregavam nos tempos arcaicos, o sentido que lhe atribuímos hoje. (...) Muthos quer dizer palavra, propósito antes de designar, discurso, narrativa. E para começar, não se opõe a logos, cujo sentido primeiro é igualmente “palavra, discurso”, antes de significar explicação e razão*². No quadro de uma discussão semelhante Paul Ricoeur nos lembra que desde as primeiras linhas da Poética, *muthos* é definido como complemento de um verbo que quer dizer compor: *A Poética é assim identificada, sem outras possibilidades de interpretação, à arte de compor intrigas (de contar histórias)*³.

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. Tracemos, aqui, um paralelo entre o sentido profundo da invocação das musas por Homero, no início da Odisséia. Nesta invocação é como se alguma coisa maior que Homero, tal qual o espírito do tempo, falasse através de sua boca. Da mesma maneira, através da voz individual, fala o Logos, o senso comum, que torna possível e inteligível a expressão da subjetividade.

Se, como podemos ver, desde Aristóteles a narrativa, a fábula é a alma do drama, onde então residiria a singularidade e o aporte específico desta problemática? Decerto, não pretendo reinventar o fogo, mas 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, proponho a exploração 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.

² *La Grèce Ancienne. Du mythe à la raison.* Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal Naquet, Paris, Édition du Seuil, 1990, p. 10.

³ Paul Ricoeur. Op. Cit., p. 69.

Horizonte Teórico-metodológico:

De maneira geral, a questão da narrativa é estratégica para a compreensão: com ela se colocam questões práticas, metodológicas e teóricas importantes, muito embora não exista uma teoria global neste domínio. Existem muitas obras que tratam genericamente do assunto, mas raramente encontramos uma abordagem aprofundada da narrativa em si. Na teoria sociológica ou antropológica, por exemplo, trata-se muitas vezes da assim chamada “entrevista não-diretiva de pesquisa” ou “história de vida”, em que um pesquisador convida um ator social comum a produzir uma narrativa.

Na fenomenologia contemporânea, sobretudo com Paul Ricoeur e também com outros hermeneutas, como Hans-Georg Gadamer, a narrativa se torna um objeto de pesquisa em si, inteiro e completo, instaurando a possibilidade de uma poética geral⁴. Neste contexto, a narrativa aparece como o paradigma do ato criador, incluindo o drama e a epopéia. Entretanto, torna-se, às vezes, muito difícil, quando não impossível, extrair destas teorias contribuições práticas e concretas para uma pesquisa na área de teatro, em particular, ou das artes do espetáculo, em geral.

Não obstante, foi estabelecendo relações entre estas teorias fenomenológicas da narrativa e a prática da pesquisa; foi tentando compreender mais e melhor o que acontece quando não é possível atribuir sentido à experiência vivida, que nos convencemos de que uma narrativa, longe de ser um reflexo mais ou menos fiel à realidade, é uma construção, uma criação. Há a mesma distância (ou a mesma proximidade) entre a narrativa e a vida, quanto na pintura, entre uma tela e a natureza; ou no teatro, entre uma peça e a realidade. Se *mimesis* é imitação das ações humanas, essa imitação não pressupõe uma obediência estrita e formal aos critérios de proximidade com a realidade. A exemplo de Paul Ricoeur, não será possível falar de como a narrativa se relaciona com o tempo, sem antes expor, em toda a sua amplitude, a questão da referência entrecruzada – entrecruzada com a experiência temporal viva – da narrativa de ficção e da narrativa histórica⁵.

Portanto que seja na vida cotidiana ou no domínio da ficção, na narrativa se manifesta a primeira capacidade criativa do ser humano, a qual consiste em introduzir um tipo de ruptura no fluxo da vida e um tipo de descontinuidade na continuidade do real. A narrativa tem uma

⁴ *Temps et Récit. I. L'intrigue et le récit historique*. Paris, Éditions du Seuil, 1983.

⁵ *Ibid.*, p.68. Tradução nossa.

relação não com a realidade em si, mas com uma consciência que compreende esta realidade, isto é, ela reduz a realidade ao produzir significações. Além disso, essa dinâmica própria da narrativa produz muitos efeitos de ordem simbólica. Contar uma história, na prática comum e cotidiana de cada um é sempre integrar, estabelecer conexões, estabelecer elos no curso de uma vida entre o presente e o passado; nas relações sociais ou religiosas, entre si e os outros, humanos, ou divinos. É nesse sentido comum da narrativa que se inscreve a prática científica da *entrevista não diretiva de pesquisa*, por exemplo. É porque a narrativa é uma prática social comum com uma dinâmica interna e uma eficácia própria, que a mesma se justifica também como prática científica.

O que também é interessante numa narrativa é o seu poder de ligação: importa mais saber como se estabelecem as relações significativas entre os fatos do que os fatos em si mesmos. No ato de narrar se revela a construção de uma subjetividade inteira e completa, no duplo sentido dessa expressão: a construção da realidade por um sujeito e, ao mesmo tempo, a construção desse sujeito através de sua narrativa. No entanto, o trabalho da narrativa não é somente subjetivo: ele contém também uma parte objetiva. O uso de uma linguagem comum, em si, já se constitui numa fuga da subjetividade. Ademais, contar uma história pressupõe também mobilizar um amplo conjunto de saberes coletivos para dar uma forma compreensível à narrativa.

Uma narrativa é sempre uma experiência subjetiva, mas condicionada, todavia, em seu conteúdo e forma, pelas interações anteriores do sujeito com a sua coletividade e o senso comum ao qual ele pertence. Aqui faz-se necessário frisar que nas civilizações tradicionais, as quais, ainda nos dias de hoje, preservam a oralidade, os etnólogos empreendem pesquisas de campo, nas quais a escuta e a exploração de diversas narrativas, retomadas de geração em geração, constroem a intriga e tecem a trama dos saberes comuns aos membros de um grupo.

Embora esse estudo não ignore toda uma tradição de pesquisa com métodos específicos nesse domínio, não é esse o caminho que seguirei e nem é nesse sentido que trabalho com a narrativa em minha teoria e prática. Para esta investigação, não busco mitos que vivem e renascem de narrativas incessantemente repetidas e modificadas pelas subjetividades dos narradores, atores sociais do cotidiano. Os mitos explorados no âmbito desta enquête são extraídos de três textos dramáticos de minha autoria e explorados em consonância com o imaginário e o potencial criativo dos alunos de Bacharelado em Interpretação e Direção Teatral

da Escola de Teatro da UFBA. Tal trajeto é efetuado em função das nossas exigências estéticas e do nosso objetivo primordial, qual seja: conferir a esta enquête uma dimensão eminentemente cênica.

A Petrificação: estupor e alexthimia

Antes de expor como pretendo explorar as possibilidades da narrativa numa prática cênica concreta, me parece importante também discutir o que acontece quando uma narrativa não é possível. O patológico, nesse sentido, é sempre útil para compreender o normal. 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-se. 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. Não é exatamente o horror em si, mas a primeira aparição dele: o evento único, sem precedente; 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, lembrando, o limite do inteligível é o memorável. O que não se pode lembrar, não existe.

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 suspensão⁶. Seguindo o raciocínio de Vernant pretendo, ainda, explorar cenicamente essa imagem da petrificação, do estupor para investigar algumas experiências-limite que suspendem o trabalho da consciência e, por conseguinte, a possibilidade da narrativa. O conceito de estupor tem origem na palavra latina *Stupore* e significa um estado de entorpecimento ou de paralisia súbita. O estupor é

⁶ *La Mort Dans Les Yeux. Figures de l'autre en Grèce Ancienne Artemis, Gorgô.* Paris, Hachette Littérature, 1998.

caracterizado pela diminuição dos movimentos, pelo mutismo e pela aparente indiferença aos estímulos externos.

Geralmente associado na psiquiatria a um tipo de catatonia, o estupor é considerado um dos sintomas para o diagnóstico de alguns tipos de esquizofrenia. Este estado mórbido é caracterizado a partir do momento em que mesmo estando desperto, o paciente passa a não reagir mais a perguntas nem a estímulos externos, permanecendo imóvel, numa só posição. Certos psiquiatras dão atualmente um novo nome científico ao estupor: alexithimia, 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 significar também “alma” ou espírito. Portanto, *alexitimia* também pode ser definida como a ausência de palavras na alma.

O Itinerário da pesquisa: primeiro desenho:

De certa maneira, a minha entrada no coração desta problemática dá-se num certo sentido, pela abordagem do patológico numa tentativa de compreender o “normal”. Ora, foi me 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 interroguei 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 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 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 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 o real é a ficção.

De posse destes argumentos e profundamente influenciada pelas teorias acerca da narrativa, dos usos e abusos da memória, desenvolvi dois atos, para cada uma das pecas. Nestes dois atos, a memória do passado é reconstituída sob a forma de narrativa e testemunhos, através dos quais me esforço para evidenciar que a memória e a imaginação têm em comum o vetor da ausência: a ausência no presente⁷. Uma outra problemática debatida nesses textos é a daquele que foi e não é mais, ou não consegue mais sê-lo. A noção de *uso da memória*, retirada das teorias fenomenológicas 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* e um *Saber-Ser* recalcados pelos traumatismos.

Referências bibliográficas

ARISTOTE. *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardi. Paris, Les Belles Lettres, 1990. édition bilingue (grec et français).

AUSTIN, Jonh Langshaw. *Quand dire c'est faire*. Paris, Seuil, 1970.

BOURDIEU, Pierre, *La distinction, critique social du jugement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

DERRIDA, Jacques Derrida, " Signature, événement, contexte " in *Les Marges de la philosophie*. Paris Editions de Minuit, 1972.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método II*. Trad. Manuel Olasagasti, Salamanca: Sígueme, 1992.

_____. *El Problema de la Consciencia Histórica*. Trad. Agustin Domingo Moratalla, Madri : Tecnos, 1993.

GALLÈPPE, Thierry, *Disdascalies : les mots de la mise en scène*. L'Harmattan, 1997.

GREIMAS, A.J. et COURTÉS, J. *Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage* HACHETTE Supérieur, 1993.

⁷ Asserção de Paul Ricoeur em sua Conferência "Us et Abus de la Mémoire", proferida no Institut d'Études Doctorales, de l'Université de Toulouse II, Le Mirail, aos 30 de abril de 1998.

- 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.
- PIRANDELLO, Luigi. *Six Personnages en Quête d'Auteur* (suivi de *Chacun sa vérité, Henri IV, Comme ci (ou comme ça)*). Paris, Éditions Gallimard, 1950.
- QUIGNARD, Pascal. *Le Sexe et l'Effroi*. Paris, Éditions Gallimard, 1994.
- RÉCANATI, François, *Les énoncés performatifs*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1981.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Poésie et Profondeur*. Paris, Éditions du Seuil, 1955.
- 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.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux Grandes Théories du Théâtre*. Paris, Nathan/HER, 2000.
- SEARLE, John Searle. *Les actes du langage*. Paris, Hermann, 1972
- SZONDI, Peter. *Théorie du Drame Moderne, 1880-1950*. Lausanne, La Cité-L'Âgé d'Homme, 1973.
- UBERSFELD, Anne. *L'École du Spectateur, Lire le théâtre 2*. Paris, Éditions Sociales, 1991.
- _____. *Lire le Théâtre 1*. Belin, coll. Lettres sup. 1996.(nouvelle édition revue).
- VAÏS, Michel, *L'écrivain scénique*. Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978.
- 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.