



BAUMGÄRTEL, Stephan. Memória enquanto escrita sintomática: reflexões sobre sobreposições temporais e rupturas narrativas em *A Sacra Folia* de Luis Alberto de Abreu. **Florianópolis - PPGT – UDESC**

Resumo. A presente comunicação parte de uma diferenciação entre dois tipos de memória, uma memória representacional ou simbólica, e uma memória performativa ou sintomática. A primeira lembra o passado e simultaneamente apresenta uma interpretação, um sentido, desse conteúdo que está mantido na distância temporal. A segunda apresenta este passado enquanto uma força que age sobre o sujeito que se lembra, por meio de estruturas sintomáticas cujo sentido precisa ser descoberto. A partir dessa perspectiva, o trabalho analisa trechos de textos do dramaturgo Luis Alberto de Abreu no que diz respeito à construção de estruturas mnemônicas, à organização temporal de sua narrativa e ao impacto sobre a dupla enunciação do discurso teatral que as modificações na representação da memória provocam. Percebo no jogo entre a memória enquanto escrita simbólica e/ou sintomática um jogo entre estruturas representacionais e performativas que alicerça a dramaturgia não-dramática contemporânea.

Palavras-chave: Dramaturgia brasileira – Mimese representacional – Mimese performativa – Luis Alberto de Abreu

Abstract. The present paper is based on a differentiation between two types of memory: a memory that expresses itself through a representational or symbolic linguistic structure and a memory that does so through a performative or symptomatic linguistic structure. The first interprets the past as a distant event with a clear meaning, whereas the second presents the past as a present force whose meaning has to be detected. From this perspective, this paper analyses the mnemonic structures and temporal organization of narrative in some plays of the Brazilian writer Luis Alberto de Abreu. It also reconsiders the impact on the double enunciation in theatrical discourse, which the perceived modifications in the representation of memory provoke. I conclude that the interplay between symbolic and symptomatic structures of memory establishes an oscillation between representational and performative structures in dramatic writing that is basic to contemporary non-dramatic dramaturgy.

Keywords: Brazilian dramaturgy – representational mimesis – performative mimesis – Luis Alberto de Abreu

Na peça *A Sacra Folia* de Luís Alberto de Abreu, o leitor encontra na cena do primeiro prólogo o seguinte diálogo entre a mulher de Hérodes, Boraceia, e Mateúsa, introduzida pelo arcanjo Gabriel, enquanto mestre de cerimônias, como a “empregada” desta:

Boracéia – Você é minha escrava!

Mateúsa – Já fiz todo meu serviço!
Boracéia – Vai fazer hora extra!
Mateúsa – E aqui na Judeia escravo faz hora extra invocando o demo, é? Não está no meu contrato de trabalho!
Boracéia – E escrava lá tem contrato? Vai me ajudar, sim, a terminar o que comecei.
Mateúsa – Mas nem com ordem do papa!
Boracéia – Que papa? Não tem papa! Estamos na Judéia, no tempo de Herodes, lembra, sua burra?
Mateúsa (percebe a mancada) – É [...] (Abreu, 2011, p.89-90)

Logo, um demônio “um diabrete muito mixirica” nas palavras de Boracéia, aparece e se apresenta com um cartão de visita:

Boracéia – CRM? És médico?
Demônio – Conselho Regional do Mal, dona!
Boracéia – Pois muito bem! Quero o poder de Herodes, meu marido! Quero reinar sozinha na Judeia! (ibidem)

Do ponto de vista teatral, é possível perceber o diálogo com formas teatrais populares e eruditas no Brasil: personagens oscilando entre o realismo e o grotesco; a referência às realidades que são familiares ao público, como a figura da empregada enquanto ‘escrava com contrato’; e o registro semi-improvisado na confusão temporal do tempo histórico ficcional com o tempo histórico real de artistas e público; este último uma das características que remete ao auto sacramental barroco. O que me interessa neste trabalho são estes lapsos temporais, mas enquanto indicadores de uma ambígua alegoria temporal-teatral da memória que, em sua dupla temporalidade, histórica e ahistórica, conjuga uma teatralidade representacional e outra performativa.

Por isso, analisarei como o texto apresenta estruturalmente as sobreposições de tempos ficcionais bem como do tempo ficcional e do tempo empírico. Qual é a finalidade crítica dessa confusão de tempos? Como essa sobreposição molda o teatro enquanto exercício mnemônico coletivo? Representa uma crise da memória ou reconfigura a memória dentro de um contexto contemporânea performativo no qual a expressão do passado em forma de sintoma presente parece mais elucidativa do que a recoleção de um passado em linguagem simbólica acabada, porque ao artista, mais lhe interessa mostrar a continuidade do passado enquanto um impulso inacabado e não resolvido no contexto atual de seu público.

Quando pensamos em memória, costumamos pensar na representação de algum evento passado em nosso presente. Mas dizemos também que construímos o passado a partir do nosso presente. Em outras palavras, aquilo que chamamos de memória constrói o passado, e nisso representa também nosso presente. Nesta perspectiva, longe de oferecer uma representação fiel e objetiva, a memória confunde as relações temporais: “memory is the present past” como diz Richard Terdiman (1993, p.8) em seu livro sobre modernidade e a crise da memória. Confusão esta que não só compromete a visão do passado, como também a imaginação de um futuro.

Podemos entender essa sobreposição de tempos na cena de Abreu, então, como uma concretização de um problema tanto semiológico quanto social que existe na consciência humana desde que as revoluções francesa e

industrial acabaram com o contexto social e perceptual estável de comunidades tradicionais e instauraram o tempo dinâmico e mais subjetivo chamado moderno: primeiro, a perda do passado e da capacidade de falar dele – em um presente que se declara como novo, dinâmico, transformador e construtivista de um novo indivíduo, de novas percepções humanas. Segundo, e concomitantemente, o reconhecimento de uma contínua, mas sub-reptícia existência desse passado no presente em forma de hábitos, de constantes psico-sociais que produzem constantes de poder.

Isso resulta em uma crise tanto da atividade mnemônica quanto semiológica do ser humano: pois o tempo do passado é um outro tempo, o tempo de um outro mundo ou um outro eu. Lembrar-se do passado linguisticamente implica poder representar o outro, e o “eu” enquanto um ser diferente do “outro”. Implica em estar fora do fenômeno passado para poder recriá-lo para mim: distante, mas não alienado; relacionado, mas não identificado. O que está em xeque é o passado como um outro (tempo ou mundo) que posso perceber como este dentro de mim. Mas como? Tal problema é constitutivo para as reflexões e criações poéticas de uma série de autores modernos canônicos, como Baudelaire e Proust, mas também para Freud (ver Terdiman, 1993). Além disso, ele transpassa muitas estruturas textuais da dramaturgia de Maeterlinck, Pirandello, e Beckett, entre outros. A noção mais contemporânea dessa problemática talvez seja o reinado do *simulacro* de Baudrillard, onde a única forma de autenticidade pode ser o reconhecimento de si mesmo enquanto variação e até cópia (falsificadora) do passado.

Portanto, se em um primeiro momento da modernidade, a crise podia ser expressa no conteúdo ficcional da obra, enquanto jogo com imagens ambíguas, a crise posteriormente entrou na estrutura da linguagem e das percepções, por exemplo, no jogo entre repetição e variação dos textos tardios de Beckett. Nessa memória, a crise da memória ganha força estrutural do texto. Ela permeia o texto que a expressa em seu funcionamento. Ao invés de escrever sobre ela enquanto algo externo, resta só assumir essa crise, fazer do funcionamento do texto uma espécie de mimicry dela. Aqui talvez se articule uma esperança de que uma experiência catártica na vivência desta estrutura, no ato da leitura, imponha uma evidência transformadora e, deste modo, um futuro.

A dramaturgia de Luís Alberto de Abreu certamente não pretende cair em uma (falsa) objetividade do drama burguês e muito menos num subjetivismo ou hermetismo poético. Seu material é a história coletiva principalmente dos operários e pequenos burgueses brasileiros em relação às forças históricas que moldam suas vidas. (ver Nicolete, 2004). Enquanto dramaturgo, Abreu quer lembrar-nos do passado para poder entender as forças do presente e criar um futuro melhor (ver Abreu, 2010).

Nessa situação, que modo mimético serve a esta dramaturgia que pretende falar de um contexto social e de um passado coletivo, num momento histórico em que as sociedades abrem mão da memória cultural, para criar o presente gigante da pós-modernidade? Como conjugar ambas as forças? Que linguagem mimética pode servir, no tempo pós-moderno, para expressar a realidade da crise da memória sem sucumbir a ela?

Vejamos um segundo exemplo da mesma peça. Num segundo prólogo, o arcanjo Gabriel conta o assassino das crianças de Belém por ordem de Heródes. Ele usa as seguintes palavras:

Cruzaram [os soldados] e recruzaram o país e de madrugada chegaram ao rio. Os inocentes, desta vez, dormiam, atrás de um templo, amontoados, um cobertor do outro. A grande cidade também dormia. [...] E o canto dos pneus entrou no sonho e os inocentes abriram os olhos para ver a morte. E foi bala e bala, papapá de tiro, olho fechado de homem mirando pontaria em corpo de menino. E, depois, silêncio. E depois do silêncio, as portas bateram com pressa e os carros arrancaram. De manhã levaram os corpos e lavaram o chão. Eu conto o que fizeram os soldados de Herodes para que não se lave a lembrança. Sim, há um tempo em que homens matam crianças

A transição do tempo verbal do passado para o tempo presente da última frase nessa citação afirma uma presença do passado no presente. De fato, como a maioria dos leitores brasileiros deve intuir, a cena faz alusão à chacina da Candelária no Rio em 1993, três anos antes da estreia do espetáculo. O texto, então, faz linguística e performativamente o que ele reclama simbolicamente com as últimas duas frases: descrever a continuidade do terror e uma sociedade que está presa por uma espécie de anestesia social. A estrutura performativa posiciona esta conclusão mais no campo do sintoma, menos no do símbolo. Enquanto conteúdo linguístico que estrutura a forma da memória, a matança se revela enquanto conteúdo fora do controle de um eu simbolizante autorial. Interpreto a performatividade do trecho de tal modo que o eu se identifica com este conteúdo, o aceita e busca uma forma de integrá-lo em sua atividade simbolizante, ao mesmo tempo em que se nega a assumir uma posição externo ao acontecido que podia representá-lo enquanto 'outro'.

Isso condiz com o sintoma da psicanálise que se posiciona, segundo Freud, numa zona híbrida marcada tanto pelo controle do eu que busca controlar um conteúdo inaceitável quanto por sua submissão a este conteúdo enquanto inevitável (1926, p.7). Trata-se de um conteúdo, por um lado, "fora do alcance do Eu", pois ele não pode ser eliminado pela atividade do eu. Por outro lado, o Eu busca resolver a tensão ao simbolizar o conteúdo e identificar-se com essa simbolização. O sintoma é esta simbolização. Estamos perante de um fenômeno integrado na atividade do eu e ao mesmo tempo isolado dela. De fato, diz Freud, os sintomas são campos fronteiros nos quais o Eu se entrelaça com suas instâncias normativas e seus impulsos libidinais de tal modo que, embora o sintoma seja fruto de um ato repressivo, ele continua exercer seu poder ao criar uma tensão constante neste Eu.

A estrutura performativa de Abreu torna patente o ato repressivo, como também expressa a sobrevivência psíquica do conteúdo brutal à negação do eu, mas enquanto um acontecimento isolado à narrativa que caracteriza a imagem dessa comunidade de seres humanos que flutua entre o passado bíblico e o presente dos espectadores.

Este status sintomático da informação também é sugerido pelo caráter acessório do episódio dentro da diegese da ficção histórica. Não precisa existir para falar do passado ou do tempo ficcional, mas para estabelecer o tempo do texto enquanto um tempo que oscila entre passado e presente. Este sintoma não fala de um passado, mas de uma sobrevivência de acontecimentos passados no presente da psique do autor. Esta presença sub-reptícia marca

seu status não enquanto objeto de uma lembrança, que poderia funcionar como parte de outro tempo distante, mas enquanto parte do tempo atual dos espectadores/leitores. Ao confrontar o leitor/espectador com uma virulência, com uma dinâmica no interior da própria memória, e menos com um conteúdo específico, Abreu me parece colocar sua memória no campo contemporâneo.

Infelizmente, de meu ponto de vista, Abreu parece desconfiar da força auto-expressiva de sua estrutura performativa e sintomática, pois coloca uma proposição explicativa (“Eu conto o que fizeram os soldados de Herodes para que não se lave a lembrança.”), que enfraquece consideravelmente o impacto da estrutura performativa, uma vez que torna explícito para o público o sentido intencionado do trecho. O aviso tira o caráter perturbador do sintoma, conferindo à narrativa uma intenção didática clara e instaura o arcanjo como representante de uma posição autorial e heterodiegética. Mas a questão é se recordar-se do episódio e integrar-lo com explicações sobre seu sentido em uma narrativa é eticamente lícito, uma vez que na sociedade brasileira não falta informação sobre essa situação.

Posicionar performativamente o conteúdo enquanto sintoma no espaço limite entre o subconsciente e a consciência, me parece uma estratégia mais adequada, pois ela reconhece a necessidade de se lembrar junto com a dificuldade de relacionar-se com a conteúdo da memória. A performatividade arrisca que o leitor mantenha o conteúdo enquanto algo reprimido como também o incita a perceber – como em um choque de evidência – os paralelos entre Herodes e os assassinos da Candelária. É este choque de evidência que possui mais força transformadora do que um lembrete sobre a chacina da Candelária. O cruzamento do episódio bíblico com a chacina, bem como o cruzamento da escrava romana e da empregada contemporânea ou o do CRM enquanto conselho médico ou conselho do mal, ou seja, a sobreposição de dois tempos históricos no aqui-e-agora da fala teatral, me parece poder mobilizar mais força chocante quando não está explicitada sua função didática.

Percebemos, então, que é a dimensão performativa que carrega o verdadeiro impulso transformador para o leitor, e não sua dimensão semântica e representacional.

Referências

ABREU, Luis Alberto de. Um teatro de pesquisa. Ed. Adélia Nicolete. São Paulo: Perspectiva, 2011.

NICOLETE, Adélia. Até a última sílaba. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

TERDIMAN, Richard. Modernity and the Memory Crisis. Ithaca & London: Cornell University Press, 1993.