

O PASSADO COMO EXPERIÊNCIA ÚNICA: APROXIMAÇÕES ENTRE WALTER BENJAMIN E O TEATRO DOCUMENTAL

Daniel Martins Alves Pereira¹

Resumo: Tomando como ponto de partida as considerações do filósofo alemão Walter Benjamin em “Sobre o conceito da história” (1985), na sua particular forma de se relacionar com o passado e o sentido revolucionário que extrai de sua visão materialista da história, este artigo se debruça sobre uma prática de teatro-educação realizada por seu autor no Brasil pré-pandêmico de 2019 – prática vinculada à sua pesquisa de doutorado –, de modo a investigar formas teatrais que privilegiem as horizontalidades dos discursos, a democratização e apropriação dos meios de produção teatral, o protagonismo dos sujeitos por meio de suas memórias e, sobretudo, a potência das artes cênicas na contestação das estruturas de poder. Na trilha desse pensamento (e tomando como norte o chamado teatro documental), este estudo busca compreender a aparição e os mecanismos do real em cena, de modo a apreender possibilidades no âmbito da educação e trazer outros saberes para os processos criativos em artes cênicas.

Palavras-chave: Walter Benjamin, Teatro Documental, Teatro-Educação, Narrativas.

Olhar o Passado com Olhos Presentes

Richard Collier, o conhecido protagonista de *Em algum lugar do passado* – obra de Richard Matheson que posteriormente ganharia as telas do cinema –, acreditava que poderia viajar no tempo por meio de uma “*auto-sugestão hipnótica*” (MATHESON, 1987, p. 77). Assim, buscou simular em seu quarto de hotel uma outra época, onde mobília e vestuário sugeriam uma ambientação de fins do século XIX, e por lá permaneceu repetindo obsessivamente: “Hoje é 19 de novembro de 1896. Você está deitado em sua cama, de olhos fechados, relaxado, e é 19 de novembro de 1896” (1987, p. 76). Com isso – e motivado pela possibilidade de encontrar um amor atemporal –, o personagem realimentava, sem o saber, a velha visão historicista de *isolar os eventos passados no passado*, sem qualquer conexão com o tempo presente.

Essa visão de um tempo isolado e acabado era severamente criticada pelo escritor Jorge Luis Borges que, em defesa de uma percepção alterada do passado, postulava o absurdo das leituras puristas e históricas da literatura. Em seu ensaio “Kafka

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Educação do Instituto de Biociências da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Rio Claro/SP. E-mail: dcenicass@hotmail.com

e seus precursores”, argumenta a impossibilidade de ler os clássicos da forma como eram lidos em seu tempo: “O poema ‘Fears and Scruples’, de Robert Browning, profetiza a obra de Kafka, mas nossa leitura de Kafka afina e desvia sensivelmente nossa leitura do poema. Browning não o lia como nós agora o lemos” (BORGES, 2007, p. 130). Noutras palavras, não é possível se despir de suas referências contemporâneas quando se lê o passado. Outro não é o alvo da crítica de Walter Benjamin, filósofo alemão que, em “Sobre o conceito da história”, contrapõe o historicismo (historiografia tradicional) ao materialismo histórico (a recusa ao tempo cronológico e sequencial dos fatos): o primeiro ligado às classes dominantes e o segundo às classes revolucionárias. Note que a mesma reserva de Borges à *interpretação purista* aparece agora em Benjamin, novamente condenando as infundadas tentativas de *isolar* o passado:

Fustel de Coulanges recomenda ao historiador interessado em ressuscitar uma época que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história. Impossível caracterizar melhor o método com o qual rompeu o materialismo histórico. Esse método é o da empatia. Sua origem é a inércia do coração, a *acedia*, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz. (BENJAMIN, 1985, p. 225)

É na crítica a Fustel de Coulanges – para quem a história deveria “propor-se ao conhecimento daquilo em que essa alma acreditou, pensou e sentiu nas diversas idades da vida do gênero humano” (COULANGES, 2002, p. 102), a fim de “nos transportarmos em imaginação até o dia-a-dia dessas antigas gerações” (2002, p. 44) – que Benjamin deflagra o método historicista, este que toma o passado como coisa morta. Este método, conforme já citado, é chamado por Benjamin de *empatia*. A mesma palavra utilizou seu amigo Bertold Brecht ao se referir ao passionalismo acrítico a que, no teatro, muitas vezes se entregam ator e plateia. A essa empatia *aristotélica* – que não é muito diferente da catarse retroalimentada por Richard Collier em seu quarto –, Brecht reagia com o chamado *distanciamento*, que garante que atores e público não mergulhem sentimentalmente na ação dramática e que, assim, jamais *se esqueçam de si* no evento teatral. A técnica do distanciamento é “oposta à técnica da empatia. Ela evita que o ator use a empatia” (BRECHT, 1967, p. 161) e, como tal, por certo, ressoa em Benjamin na sua resistência a um olhar empático para a História, que não esteja comprometido em romper com o discurso dominante. Sobretudo, é preciso se questionar “com *quem* o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca:

com o vencedor” (BENJAMIN, 1985, p. 225). Desse modo, *isolar o passado no passado* é compactuar com os vencedores.

O final daquela história é bem conhecido: Collier, após longa viagem, enfim nos braços da amada, encontra por acidente no próprio bolso uma moeda de 1971, lembrança que o leva imediatamente de volta – e sozinho – para o seu tempo presente: “Desesperado, tentei obrigar-me a saber que era 1896, 21 de novembro de 1896. Entretanto, não conseguia fixar aquilo – não havia maneira de fixá-lo. Não com aquele *penny* grudado a meus dedos, impelindo aquele outro ano a minha consciência. 1971. 1971. 1971” (MATHESON, 1987, p. 263). Collier falhou em sua tentativa de *isolar o passado*. Sua empatia era também transe ou, como diria Benjamin, *inércia do coração*. Ora, foi justamente a contrapartida dessa visão *empática* com a história que, penso, motivou a evolução deste estudo: a necessidade de olhar o passado com olhos críticos e indagadores. A necessidade de olhar o passado com olhos *presentes*.

Desdobramento natural de minha pesquisa de doutorado (em andamento) pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UNESP (Universidade Estadual Paulista), este artigo resgata passagens de uma oficina teatral que ofereci no ano de 2019, com alunos da graduação em Artes Visuais da FAAL (Faculdade de Administração e Artes de Limeira), e que consistia na materialização cênica das narrativas do vivido – uma oficina, portanto, cujas construções dramatúrgicas revisitavam o passado de seus participantes. Em dez encontros, os alunos socializaram relatos de vida que, posteriormente, tornaram-se matéria-prima para a elaboração de cenas. Amparado pelo Teatro Documentário – a que pretendo me referir na sequência –, procurei mobilizar as possibilidades da docência teatral para além do estatuto da ficção, trazendo a matéria do real para a arena das ideias. Com isso, o processo criativo se abria para uma percepção outra do passado, resgatando histórias não contadas, pulsantes ou, como gostávamos de nos referir a elas, *Histórias Necessárias*.

Sobretudo, tratava-se de uma tentativa de, por meio da cena teatral, olhar para o passado como parte do presente, vivo e em movimento; vislumbrá-lo de um modo diverso do historicismo tradicional, que vê a história como uma cadeia linear, cujos fatos se costuram por nexos de causalidade e por onde se desfia “entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário” (BENJAMIN, 1985, p. 232). Cabia

agora, por outro lado e na trilha de Benjamin, uma tentativa de acordar outras memórias, adormecidas e oprimidas pela voz dominante. Uma tentativa de – a exemplo do materialismo histórico – ver o passado não como uma *imagem eterna*, mas como “uma experiência única” (1985, p. 231): se aquela foi a danação de Collier, esta talvez seja a nossa salvação. Porque olhar para trás não pode significar o *esquecimento de si* e, tampouco, a alienação do próprio tempo e de suas urgências. É preciso resgatar um *passado outro*, tão presente quanto o próprio presente – e perversamente negligenciado pela história. Afinal, vale a lembrança, a *empatia* com a história sempre foi a empatia pela história dos vencedores. Que se abram as cortinas, portanto, para outros passados.

O Campo Documental ou A Matéria do Real em Cena

A oficina teatral, prática de minha pesquisa de doutorado, aconteceu na forma de um curso de extensão da FAAL que ofereci no ano de 2019 e que, posteriormente, tomei como objeto de estudo. Foram 15 inscritos. Nossa agenda trazia elementos do teatro político, do teatro épico e do teatro do oprimido, além de beber na autoficção e no drama documental. Os dez encontros foram marcados por jogos teatrais, dinâmicas, exercícios de teatro físico e – o momento chave do processo – rodas de histórias. Semanalmente pedia para que os alunos me trouxessem as suas *Histórias Necessárias*, que deveriam ser socializadas ao grupo e, na sequência, materializadas por meio da cena. São histórias pessoais, do território íntimo, voltadas mais para o *microsocial* do que para o *macro*. Naquele momento singular, na troca de relatos e no constante exercício da escuta, fazíamos o acolhimento dessas histórias por meio do teatro. Era um momento de elaboração do vivido, mas também de pensar essas narrativas teatralmente, a fim de operar a compreensão e a transformação de nossas ações².

² A metodologia também não foi escolhida ao acaso. A Pesquisa Narrativa – conforme Lima, Geraldi e Geraldi (2015) – é uma abordagem teórico-metodológica que propõe um olhar sobre si, por meio da escrita autobiográfica, diários, memórias, dentre outras possibilidades documentais. Nela, o pesquisador se debruça sobre a própria prática, uma vez que entende a importância das narrativas da experiência nesse processo. A Pesquisa Narrativa não só dialoga com o Teatro Documental (pela forma como se inclina às histórias de vida), como apresenta uma possibilidade mais humana para o trabalho do investigador-docente-artista que, longe das *ciências duras*, não pode tomar como critérios fórmulas, hipóteses, receitas ou um conjunto de passos previamente estabelecidos. Nas Ciências Humanas, caminhamos de mãos dadas com as subjetividades, as transformações e os diálogos. Buscamos compreensões para um movimento infinito e efêmero que não pode ser prescrito por posturas rígidas e verdades cristalizadas.

Maria Ley-Piscator disse certa vez, já em seu exílio nos Estados Unidos, que os “intelectuais escreveram sobre o teatro épico atribuindo-lhes nomes diferentes como teatro político, teatro documental, teatro engajado, peça atual (*Zeitstück*), palco de Piscator, peça didática (*Lehrstück*)” e que, talvez, estejamos realmente diante de uma distinta forma teatral que carrega, sob diferentes alcunhas, sutis diferenças; mas todas sob a égide de uma mesma arte dramática política e transformadora (LEY-PISCATOR, 1967, apud MALINA, 2017, p. 278). A viúva do diretor e pai da cena documental Erwin Piscator, com sua fala, parecia sair em defesa de uma arte política singular que, por debaixo de tantas roupagens, prevalece intacta e cujo engajamento independe de suas variadas formas e denominações. Sua personificação mais famosa se encontra, decerto, no drama épico de Bertolt Brecht, supracitado. Muito já se falou do teatro de Brecht, mas para as formas documentais de Erwin Piscator – de quem o autor de *A vida de Galileu* foi assistente de direção – a História ainda está em débito. Mas, afinal, a que se refere o chamado teatro documentário, que tem em Piscator seu genuíno precursor?

Marcelo Soler sustenta o uso da palavra *campo* (e não *gênero*) associada ao documentário, posto que o vocábulo “remete a um vasto espaço sem fronteira visivelmente delimitada [...] não se refere a uma área com rígidos contornos e permeada de definições, mas a uma possibilidade de lugar destinado à reflexão” (SOLER, 2015, p. 16). Este é o território que pisamos quando falamos da cena documental – um lugar onde delimitar conceitos pode representar um perigo. Neste complexo jogo entre querer compreender um termo sem aprisioná-lo, talvez valha assinalar alguns prováveis sintomas: tratamos de uma forma teatral baseada nas pesquisas de fontes e registros documentais que recuperam uma dada realidade. Sua dramaturgia, portanto, é constituída com base nessa pesquisa. O teatro documental, cabe o confronto, difere do drama naturalista: este tem um pano de fundo histórico, aquele um compromisso histórico. É uma forma teatral que carrega um significado político patente. A exemplo da cena *agitprop* de Piscator, este campo muitas vezes compreende tecnologias – projeções ou gravações – que, incorporadas à concepção cênica, servem como comprovação documental do tema tratado. Reportagens, manchetes de jornais, certidões, cartas, entrevistas e fotografias apareciam com frequência na *mise-en-scène* de Piscator: engenho notável para um encenador da primeira metade do século XX. O

documentário cênico é ainda uma arte popular e engajada que, não raro, trabalha com *não-atores* – e aqui evocamos o legado de Augusto Boal, na horizontalidade das relações no teatro, na quebra das hierarquias e na necessidade de não só discutir questões de classe, como também de dar o protagonismo ao povo no fazer teatral. Uma profunda questão identitária entre o elenco e o tema do espetáculo, bem como a investigação que (no rastro de Benjamin) resgata os acontecimentos para além da história oficial complementam as credenciais do teatro documentário. Sim, o risco da conceituação existe, mas são essas algumas das impressões com as quais nos defrontamos quando em contato com esse *campo*; quando tateamos uma forma que não possui contornos e nem limites precisos, mas que seguramente se faz presente.

Muitos desses sintomas aqui esboçados estão presentes no teatro de Erwin Piscator. Como bem anotou sua aluna – e futura fundadora do Living Theatre – Judith Malina, “Piscator tinha se conscientizado dos problemas da humanidade e o social tornou-se o tema central de sua arte, não mais um fator marginal. Já não tolerava mais o belo escapismo da torre de marfim do teatro” (MALINA, 2017, p. 112). Malina lembra uma das famosas palestras do mestre, quando este questiona “como a arte deve ser usada, e isso implica a pergunta: como usar a vida?” (p. 145). Nota-se aqui a forma como o encenador alemão, na construção de sua poética, não dissocia a arte da vida, conforme parafraseado por Malina:

[...] não devemos separar a arte e a vida. A vida, em si mesma, é arte. Continuemos a construir a vida artisticamente até não precisarmos mais de arte. A arte pode ser vista como uma desculpa para as nossas imperfeições. [...] Transformamos a arte numa coisa especial, assim como fizemos com a religião. A religião tornou-se uma instituição e o espírito voou para longe. O espírito voou para longe quando separamos a arte da sociedade. [...] Precisamos da arte para completar a incompletude da vida. Mas primeiro precisamos da sociedade e de segurança na sociedade. Aprimoramos o mundo através da nação e através do nosso próprio ser, e precisamos dar um passo nessa direção no nosso teatro. Teatro político é teatro de arte. (p. 147)

Quando propus minha oficina de teatro documental, interessava-me sobretudo essa tênue fronteira entre arte e vida, debatida por Piscator. Passei longe da “torre de marfim”, do teatro envernizado da burguesia que há anos reproduz as mesmas velhas estruturas de poder. Entrava agora um teatro de escuta, horizontal, atento às histórias de seus participantes. Um teatro pensado para não-atores, mas que enxergasse o verdadeiro protagonismo de seus agentes. Para tanto, saía todo o arcabouço cenotécnico – as

projeções, gravações e demais recursos multimídia que tanto fizeram a identidade do drama documental – e entrava agora as narrativas do vivido. Era preciso aproximar. Queria pensar em um teatro de amparo e cumplicidade. Um teatro de acolhimento.

Durante dez dias, com estudantes da graduação em Artes Visuais, conduzi um processo de escuta de relatos reais – as nossas *Histórias Necessárias* – que, na sequência, eram materializadas por meio da cena. Nesse ínterim, os alunos interpretavam seus próprios papéis e, com tais, jamais *se esqueciam de si*. Não viemos para iluminar outras vidas no palco, mas para colocar a nós mesmos sob os holofotes, trazer a nossa existência para a cena. Por esse viés documental, acredito que o caminho trilhado pelas *Histórias Necessárias* foi mais que oportuno. O nosso teatro documentário não deveria se ocupar de pesquisas externas – jornalísticas, arquivísticas e afins –, mas promover essa imersão. O documento teatral, na nossa oficina, não era a súmula das pesquisas previamente realizadas ou as provas cabais que afiançavam nossa realização cênica. Ele não vinha de fora, mas era produzido em tempo real, no ato narrativo de circulação de nossas histórias. “Tragam as suas *Histórias Necessárias*”, eu dizia, “Tragam aquelas histórias que precisam ser contadas”. Foi assim que convocamos o passado a entrar em cena.

Histórias Necessárias explodem o *continuum*

Benjamin propõe um relacionamento diferente com o passado, que provoque uma ruptura na linha contínua dos acontecimentos *oficiais* e busque outras vozes soterradas sobre os escombros da memória – ou, dito de outro modo, que quebre a linearidade da *história dos vencedores* e liberte outros passados, a chamada *história dos vencidos*. Mas como, no uso dessa “frágil força messiânica” que nos foi concedida (BENJAMIN, 1985, p. 223), podemos atender a este apelo do passado? Como pensar a história para além da sua linearidade previsível? Benjamin argumenta que é preciso “escovar a história a contrapelo” (p. 225) e explodir o seu tempo contínuo: “A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação” (p. 230). Trata-se de uma consciência que sai em defesa, portanto, do “materialismo histórico e que consiste em ‘salvar’ o passado, isto é, em recuperar as possibilidades contidas que não puderam se realizar”, afirma Douek, “a

escrita de uma outra história, a história a contrapelo, ou ao avesso, que duvida da história oficial e quer dar voz à história dos vencidos e oprimidos” (2003, p. 17).

Nunca imaginei que semelhante processo se tornaria tão vívido no trabalho realizado com meus alunos da Licenciatura em Artes Visuais. Com efeito, Benjamin ressoou de modo farto em nosso trabalho com cenas documentais. Evidentemente, entre tantas passagens significativas e momentos singulares da oficina, me ponho na difícil tarefa de trazer somente um episódio – breve, porém simbólico – que procure resgatar as sutilezas e desafios do nosso processo criativo. Assim, chamo a atenção aqui para a *História Necessária* de Luísa³, que dividiu com o coletivo um caso de censura ao seu trabalho gráfico, fato que deixou profundas marcas em sua trajetória. Luísa desenvolvia – e ainda desenvolve – uma linguagem artística voltada para o erotismo; e gosta de fazê-lo com um toque minimalista que lhe é característico, evidenciando o encontro de corpos pela simplicidade da linha. Como era previsto, o desenvolvimento deste trabalho já encontrou diversas barreiras e a primeira delas foi a própria artista, que levou muito tempo para conseguir aceitar a sua arte e defendê-la. O marco desta virada aconteceu em dezembro de 2018, quando alguns de seus trabalhos foram selecionados para a exposição anual dos alunos da FAAL no Museu Pedagógico Municipal de Limeira. Luísa narrou os episódios que antecederam a Mostra – a preparação dos originais, montagem da expografia e os bastidores descontraídos com colegas e professores – como uma verdadeira realização: a conquista de um espaço que era devidamente seu e do qual agora finalmente se apropriava por meio da aceitação da sua arte.

O conservadorismo, contudo, não assistiria calado à semelhante conquista e deu as caras no último momento. Por meio de uma denúncia anônima, à véspera da inauguração, um vereador da bancada evangélica da cidade entra no espaço do Museu, restrito a funcionários, sem avisar, a fim de flagrar as tais obras *pornográficas*. A montagem não havia sido concluída e, portanto, os quadros eróticos ainda não tinham sido colocados em sala especial, devidamente sinalizada, como mandam os protocolos para obras com conteúdo sensível à menoridade. O membro do legislativo, por seu turno, não hesitou em fotografar os desenhos e expô-los nas redes sociais, denunciando (numa espécie de autocontradição) a “vergonha” da vinculação de semelhantes obras

³ Nome fictício.

em espaço público, acessível e voltado para a circulação de famílias. Se o processo de montagem da exposição marcara simbolicamente as conquistas pessoais da aluna e as vitórias sobre seus bloqueios, o que veio a seguir foi de uma violência sem tamanho: censura, polêmica e escândalo. O desfecho da história é pesaroso – a instituição, ciente da delicadeza do caso, deposita a responsabilidade da decisão nas costas da artista que, por fim, optou por não expor seus trabalhos naquele tradicional e aguardado evento. Luísa compareceu à noite de abertura, mas as paredes dedicadas ao seu trabalho expunham somente molduras vazias. Esta seria a sua primeira exposição.

Para a elaboração deste exercício cênico, trouxe aos alunos um desafio adicional: li, em meio à roda, o ensaio “A muralha e os livros”, presente em *Outras inquisições*, de Jorge Luis Borges (2007). Nele, o autor se lança à arte da conjectura, buscando entender as razões que levaram o primeiro imperador da China unificada, Che Huang-ti, a construir a imensa muralha chinesa e, igualmente, a destruir todos os livros anteriores a ele. A ideia de associar o mesmo monarca às duas ações – a construção e a destruição em larga escala – é o que de fato inquieta Borges: “A muralha tenaz que neste momento, e em todos, projeta seu sistema de sombras sobre terras que não verei é a sombra de um César que ordenou que a mais reverente das nações queimasse seu passado” (BORGES, 2007, p. 12). A aparição de Borges foi providencial e, ali, seus vínculos pareciam bastante sólidos. Conforme já citado no início, Borges aponta a forma como o presente fatalmente contamina nossa percepção do passado, salientando a impossibilidade de *isolá-lo* no tempo. Se o historicismo burguês defende uma versão escrita e unidimensional dos fatos, o escritor argentino é o primeiro a refutar essa ideia, anotando que, tanto na literatura como na história, toda a produção escrita é, em última análise, *artifício*, composição, construção (colocando em xeque, inclusive, as fronteiras entre realidade e ficção). No mais, “A muralha e os livros” fala sobre a tentativa de apagamento da história por parte das estruturas de poder – um tema benjaminiano por excelência⁴. Ruína, memória e esquecimento transitam com desenvoltura pelo ensaio.

Com este novo desafio, a literatura surgia como aporte para a nossa cena documental, entrelaçando o *micro* e o *macrossocial*, produzindo uma tessitura em

⁴ As semelhanças entre os dois não param por aí. Borges e Benjamin voltariam a se encontrar na forma peculiar como ambos enxergam a figura do tradutor – tema, no entanto, que desvia sensivelmente do nosso itinerário e que ficará reservado a um outro ensaio.

constante diálogo entre o universal e o particular. O relato documental de Luísa tocava os domínios da intimidade e do autobiográfico; e o elemento literário, por sua vez, era um ensaio de envergadura histórica. Diversamente do que eu poderia supor como o caminho mais óbvio ou previsível, a proposta cênica que recebi dos alunos fugia por completo de uma composição naturalista. A cena passava longe da clássica cartilha da *construção de personagens*, do *encadeamento cronológico* dos fatos ou da tentativa de concepção de *espaços cenográficos realistas*. Munida com folhas de papel craft e carvão, a aluna – em cena – fazia seus desenhos eróticos em tempo real, enquanto os demais intercalavam falas de Borges e se apropriavam dos esboços. Ao final, todas as folhas de papel, cobertas com linhas sensuais em carvão, postas verticalmente uma seguida à outra, formavam uma imensa muralha, que cercava Luísa. Se apoderando do texto de Borges, eles se empoderaram de um passado calado, uma outra versão jamais circulada pelas redes sociais, uma outra narrativa ainda não contada na crônica da vida. Pela via dos relatos pessoais, transitaram com propriedade pelo *Campo Documental*.

Insisto no fato de que, com um pé na literatura e outro na narrativa oral, o coletivo materializou a cena de uma história real – buscando formas de elaborar o passado e compreender o vivido. A *nova muralha*, feita em papel, repleta de erotismo, era a resposta que o elenco dava ao conservadorismo e à censura. Ao final da aula, recolhendo os vestígios da cena, notei que, em uma das folhas de papel craft, alguém escreveu com carvão: “Talvez a muralha fosse uma metáfora” (BORGES, 2007, p. 11). Com aquele papel em mãos, aprendi que a memória, aliada à potência do teatro, pode se transformar em um poderoso documento para as artes e a educação. Que o passado não é um *lugar dado*, mas uma construção daquilo que foi; e que os processos criativos em artes podem instrumentalizar seus agentes nessa compreensão. E, por fim, que o território das sensibilidades e afetividades também é político. Pela rota de nossas narrativas, documentamos o sensível.

Benjamin dizia que o “cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1985, p. 223). Desse modo, não somente a história da fogueira de livros ordenada pelo imperador chinês – a censura em largas proporções –, mas também a tentativa de cerceamento e

controle dos desenhos de Luísa é assunto de relevo e interesse para a história, pois é nele que se toma a parte pelo todo, o micro pelo macro, e se tem “na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico”; e, talvez, nas *Histórias Necessárias* dos sujeitos o percurso de uma vida (BENJAMIN, 1985, p. 231)⁵. O depoimento da artista, ao final, é bem representativo nesse sentido:

[...] de certa forma eu queria que as pessoas entendessem, que olhassem com cuidado para aquilo [...] E quando eu contei a história pra vocês e a gente começou a montar a cena e criar em cima disso, aconteceu exatamente como eu queria que tivesse acontecido. Que [aqui] as pessoas entenderam o que era, as pessoas tiveram... assim... sabe... a mesma sensibilidade pra falar das coisas. [...] Então eu acho que a gente conseguiu criar uma coisa que ficou bonita assim, sabe? Não é agressivo. Porque sempre... as pessoas vêm me perguntar: “ah, por que você não foi lá e falou um monte, por que você não foi na mídia falar? Por que você não xingou o cara [o vereador] no dia? Por que você não foi lá socar a cara dele?” E não é isso que eu queria fazer, sabe? Eu não queria ter esse tipo de atitude. Eu queria responder com arte e não sabia como. E eu acho que esse é o *como* eu queria, sabe? (Luísa, 2019, registro em áudio)

No início deste trabalho, ao lado de Benjamin, olhamos com desconfiança para um comportamento tipicamente historicista de “mergulho no passado, de tal modo que ele [o historiador] o capte em sua integridade” (DOUEK, 2003, p. 77). Ou seja: a vã tentativa de *isolar o passado no passado* e promover o *esquecimento de si*. Benjamin acredita que articular “historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” – e o que o filósofo alemão chama de *perigo* aqui é “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” (BENJAMIN, 1985, p. 224). É nesse sentido que Benjamin invoca a imagem do anjo da história, a contemplar os destroços do passado enquanto a tempestade do progresso sopra suas asas e o empurra para frente (1985, p. 226). Benjamin argumenta que, contra essa tempestade, é preciso explodir o contínuo da história. Gosto de pensar que nossos exercícios cênicos, na oficina de teatro documental, tocaram esses domínios. Ou que, ao menos, caminham nesse sentido.

⁵ Cumpre assinalar, em linhas gerais, que Benjamin foi um diligente pensador do conceito de *narrativa*. Em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e “Experiência e pobreza”, o autor trata da arte de narrar que, segundo o próprio, “está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1985, p. 197). São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar e isso acontece porque “as ações da experiência estão em baixa” – assim, é como se “estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (1985, p. 198). Optei por suprimir deste artigo os vínculos que a pesquisa organiza também com os conceitos de *narrativa* e *experiência*, de Benjamin, ainda que devidamente tratados na tese.

É preciso estar atento ao discurso dominante. A vigília para não se dobrar a ele é constante. “Essa suposta empatia”, argumenta Douek, “passa ao largo do verdadeiro diálogo, na medida em que anula as diferenças entre seus interlocutores” (2003, p. 78). Não se trata de empatia para com nossos pares, mas simplesmente de identificação com a história dos vencedores. Não custa mais uma vez olhar para o fracasso de Richard Collier – desesperadamente buscando na história a “retomada de um ser desaparecido por um ser vivo” – como a forma como até hoje nos portamos em relação ao passado,

[...] isto é, de transportar-se para aquele momento passado, colocando-se no lugar do outro, identificando-se com ele, tentando compreendê-lo como de fato foi, sem que o presente o atrapalhe nessa empreitada, em que o presente, de certa forma, se anula diante do passado para recuperá-lo enquanto tal. (DOUEK, 2003, p. 77)

Reitero: isolar o passado é compactuar com os vencedores. Mais do que isso, é alienar o presente e *se esquecer de si*. A beleza das palavras de Benjamin, penso, consiste justamente em compreender o inacabamento do passado. O passado é inacabado – e o presente deve libertá-lo, acordar as suas possibilidades jamais realizadas. O depoimento de Luísa me toca bastante nesse sentido. Da forma como, em nossos processos de criação, podemos fazer da arte um caminho para a liberação de outros passados e, assim, um poderoso instrumento contra as estruturas de poder. Um passado inacabado é, em certo sentido, um passado que precisa ser cavado, remexido, revirado. Que, a seu modo, pede um eterno acabamento. Que comecemos então, pois a jornada é longa. Por meio da cena teatral, talvez exista “um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (BENJAMIN, 1985, p. 223). Acalme seu coração, Richard Collier: “Alguém na terra está à nossa espera” (p. 223).

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Trad. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002.

DOUEK, Sybil Safdie. *Memória e exílio*. São Paulo: Escuta, 2003.

LIMA, M. E. C. C.; GERALDI, C. M. G.; GERALDI, J. W. “O trabalho com narrativas na investigação em Educação”. In: *Educação em revista*. Belo Horizonte, v. 31, n. 01, p. 17-44, jan./mar. 2015.

MALINA, Judith. *Notas sobre Piscator: teatro político e arte inclusiva*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

MATHESON, Richard. *Em algum lugar do passado*. Trad. Luísa Ibañez. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SOLER, Marcelo. *Teatro documentário: a pedagogia da não-ficção*. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *O campo do teatro documentário: morada possível de experiências artístico-pedagógicas*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 221p. 2015.