

Presença do passado em cena: Benjamin, formação teatral e relatos de experiência

Presence of the past on scene: Benjamin theatrical education and experience reports

Presencia del pasado en escena: Benjamin, formación teatral y relatos de experiencia

Daniel Martins Alves Pereira¹

<https://orcid.org/0000-0002-2924-942X>

Laura Noemi Chaluh²

<https://orcid.org/0000-0003-0014-7232>

¹ Faculdade de Administração e Artes de Limeira, Limeira, São Paulo – Brasil. E-mail: dcenicas@hotmail.com.

² Universidade Estadual Paulista (UNESP), Rio Claro, São Paulo – Brasil. E-mail: laura.chaluh@unesp.br

Resumo

O presente artigo tem por objetivo trazer questionamentos e reflexões acerca da possibilidade de promover a educação teatral a partir de relatos de experiência. Portanto, desenha-se uma reflexão teórica por meio de um trabalho prático – uma oficina de teatro oferecida pelo primeiro autor deste texto e que serviu de base para a pesquisa de sua tese de doutorado. Buscando o aporte teórico de Walter Benjamin (1985), este trabalho procura conectar o ensino das artes cênicas ao campo da memória e à prática da contação das histórias de vida. Com isso, busca-se uma prática teatral mais democrática e horizontal, menos afeita ao virtuosismo acadêmico ou ao naturalismo das elites, e que adquira relevo por meio das narrativas do vivido, fazendo do passado uma experiência única e pontificando as artes dramáticas à realidade de quem a pratica.

Palavras-chave: Formação teatral. Walter Benjamin. Memória. Educação.

Abstract

This article aims to bring questions and reflections about the possibility of theatrical education based on experience reports. Therefore, it proposes a theoretical reflection through a practical work – a dramatic workshop offered by the first author of this article and which becomes the support of the research of his thesis. Seeking the theoretical contributions of Walter Benjamin (1985), this work connects the teaching of performing arts to the field of memory and the practice of real stories. With this, a more democratic and horizontal theatrical education is sought, less affected by academic virtuosity or the naturalism of the elites, and which acquires



relevance through the narratives, making the past a unique experience and pontificating the dramatic arts to the reality of who practices it.

Keywords: *Theater education. Walter Benjamin. Memory. Education.*

Resumen

Este artículo tiene como objetivo plantear interrogantes y reflexiones sobre la posibilidad de promover la educación teatral desde relatos de experiencia. Por ello, traza una reflexión teórica a través de un trabajo práctico – un taller de teatro ofrecido por el primer autor de este texto y que sirvió de base para la investigación de su tesis doctoral. Buscando el aporte teórico de Walter Benjamin (1985), este trabajo busca conectar la enseñanza de las artes escénicas al campo de la memoria y a la práctica de contar historias de vida. Con ello se busca una práctica más democrática y horizontal, menos afectada por el virtuosismo académico o el naturalismo de las élites, y que adquiere relevancia a través de las narrativas de la experiencia vivida, haciendo del pasado una experiencia única y pontificando las artes dramáticas a la realidad de quien la practica.

Palabras clave: *Formación teatral. Walter Benjamin. Memoria. Educación.*

1 Introdução

Seis atores nascidos no final dos anos 1970 relatam e vivem histórias de seus respectivos pais, envolvidos direta ou indiretamente com a ditadura militar argentina. Um coletivo radicado em São Paulo encena a história da irmã do diretor da peça, vítima de transfobia há quase cinquenta anos. Motivado pela morte do pai, um ator em cena grita as próprias memórias e denuncia a violência e o racismo da sociedade. Dois diretores fazem uma convocação pública nos jornais procurando pessoas que tenham nascido no mesmo dia que o único ator profissional da montagem, a fim de contracenar com ele e socializar as suas memórias de infância. O que todas essas peças têm em comum? Além de tocarem a fronteira do documental – sintoma cada dia mais evidente no palco contemporâneo –, os trabalhos destacados (e citados ao acaso) flertam com o autobiográfico e o biográfico, optando em diferentes graus por uma composição organizada a partir de relatos.

Qualquer breve panorama da produção teatral latino-americana da atualidade (seja no interior, litoral ou metrópoles) encontraria, sem grandes dificuldades, pares semelhantes de discussão, casos de espetáculos das mais variadas naturezas que, contudo, trazem este mesmo curioso sintoma: a vivência e a memória enquanto matérias-primas da concepção cênica. Os estudos teatrais contemporâneos já procuram cercar o fenômeno sob insígnias diversas – como teatro documentário, biodrama ou autoficção –, de modo a posicionar as peças dentro do tabuleiro de nossa época. Diante de todos esses casos, no entanto, a pergunta que deve ser feita,

ainda que de difícil resposta, é: este mesmo fenômeno já se apresenta com igual relevância na educação teatral? Os processos formativos estão ocupados, no campo da linguagem cênica, com propostas que abarquem depoimentos e experiências de vida? Afinal, se tantas Companhias recentes têm usado o teatro para falar de si¹, de que modo isso reverbera entre docentes e estudantes das artes da cena? As páginas que seguem, certamente, são mais o preparo da pergunta do que o ensaio da resposta e, ainda assim, esboçam em seu percurso algumas tentativas de compreensão.

Este trabalho, assim, trata da especificidade da formação teatral a partir daquilo que aqui chamamos de Histórias Necessárias, ou seja, a circulação de relatos de vida como instrumento para o ensino das artes cênicas. O nome Histórias Necessárias surge com uma prática formativa de um dos autores deste artigo – prática de sua tese de doutorado e que servirá de norte para as reflexões aqui descritas –, uma oficina teatral com jovens estudantes de Artes Visuais desenvolvida a partir do compartilhamento de “Histórias Necessárias”, ou seja, histórias realmente importantes, ainda que do território íntimo. A forma como esses relatos foram batizados nesta oficina aparece quase que como um apelo, a fim de que os alunos de teatro tragam para o espaço da aula casos e feitos que, de alguma forma, tenham sido transformadores ou reflexivos. Superações ou derrotas, enfrentamentos e conquistas – momentos de confronto ou ressignificação, experiências públicas ou secretas que não podem cair no esquecimento, que precisam reverberar de alguma forma. O apelo às Histórias Necessárias, mote da formação que será relatada na sequência, é o ponto de convergência e objetivo deste trabalho: a busca por uma educação teatral que deflagra sua potência a partir de histórias reais.

Para lidar com essa inquietação – da importância das narrativas do vivido na educação teatral – e, ao mesmo tempo, articular a presença do passado e os significados que este processo de memória possui em cena, recorremos aqui ao pensamento do filósofo judeu Walter Benjamin (1985), sobretudo às suas considerações em “Sobre o conceito da história”, seu último ensaio, datado de 1940. Afinal, se os relatos de experiência podem ser uma porta para os processos

¹ Em Dourados, no Mato Grosso do Sul, a atriz Raquel Stainer apresenta *Des-calço*, intervenção teatral nas praças que mantém viva a memória de seus avós, militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Costurando memórias íntimas e eventos públicos, ela conecta suas origens por meio do evento teatral. Enquanto isso, em São Paulo, a Cia. O Grito ocupa abrigos destinados a jovens em situação de vulnerabilidade social para adaptar um livro de Ana Laesevicius para os palcos. À medida que ministram oficinas, colhem histórias reais dos internos que inspiram a montagem da peça *Diana Luana*. Já em *Sete cortes até você* – que fez temporada no Centro Cultural de São Paulo –, a atriz limeirense Soraia Costa contracena com seu filho em um documentário cênico sobre a maternidade (e os desafios e superações na relação com filhos que possuem alguma condição ou necessidade específica de saúde e desenvolvimento). A esmo, puxando de memória, citamos exemplos, ocorridos ainda em 2022, apenas para referenciar a atualidade deste fenômeno dos **relatos em cena**.

formativos nas artes da cena, cumpre compreender, em um primeiro momento, o quão revolucionário pode ser um ato de memória para, na sequência, sondar a presença e as possibilidades desse ato no ensino teatral.

2 Benjamin: o passado como experiência única

“Sobre o conceito da história”, de Walter Benjamin, é um texto de 1940 ditado à sua irmã Dora meses antes de sua trágica morte. Neste que foi seu último exercício ensaístico, o autor 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. O lugar de onde fala Benjamin, neste ensaio, é o de alguém que, diante da ascensão do fascismo, não apenas o denuncia, como igualmente experimenta um desencantamento com a social-democracia alemã e suas desastrosas tentativas de pôr em prática o socialismo. Benjamin argumenta que a social-democracia não compreendeu (e subestimou) a escalada dos movimentos totalitaristas: “O nazismo foi concebido como um movimento retrógrado, e por isso sem real importância”; e tentaram explicá-lo “como um dos últimos espasmos de um sistema capitalista moribundo” (Gagnebin, 1993, p. 17). Suas 18 teses neste texto são, assim, uma crítica ao determinismo otimista da historiografia progressista, ao conformismo que resultou em seu colapso interior, à sua fé no trabalho técnico que traria automaticamente o progresso para a humanidade, à forma como inadvertidamente deram as costas ao passado e vislumbraram a salvação em um futuro duvidoso, ao modo como preferiram

[...] atribuir à classe operária o papel de salvar gerações futuras. Com isso, ela a privou das suas melhores forças. A classe operária desaprendeu nessa escola tanto o ódio como o espírito de sacrifício. Porque um e outro se alimentam da imagem dos antepassados escravizados, e não dos descendentes liberados (Benjamin, 1985, p. 228).

Ao confiar no futuro e virar as costas ao passado, a classe operária por certo abdicou daquilo que Freire chamaria de “justa raiva”, aquela que “protesta contra as injustiças, contra a deslealdade, contra o desamor, contra a exploração” (1996, p. 40). Logo, há nesta amarga constatação de Benjamin a frustração de uma experiência com o tempo e com o modo crédulo de se debruçar sobre o passado.

Para tanto, avesso a este determinismo ingênuo, Walter 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. Segundo Benjamin, “somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos” (1985, p. 223). A ideia de redenção, nota-se, é vertebral para este ensaio de Benjamin – que inclusive evoca a figura do Messias da tradição judaica como imagem alegórica de resgate desta história inaudita –; o autor associa curiosamente a felicidade à noção de passado e, portanto, de salvação. Se a felicidade está no passado, o pretérito em si é visto como redenção:

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera (Benjamin, 1985, p. 223).

Benjamin argumenta que nos foi concedida “uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo”, e que este “apelo não pode ser rejeitado impunemente” (1985, p. 223). Mas como pensar a história para além da sua linearidade previsível? Para Benjamin, é preciso explodir o seu tempo contínuo: “A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação” (Benjamin, 1985, 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). É deste modo que Benjamin rebate a velha visão historicista de isolar os eventos passados no passado, sem qualquer conexão com o tempo presente². O historicismo tradicional vê a história como uma cadeia linear, cujos fatos se costuram por nexos de causalidade e por onde se desfia “entre

² Não é possível se despir de suas referências contemporâneas quando se lê o passado. É exatamente este o alvo da crítica benjaminiana quando aponta que “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” (Benjamin, 1985, p. 225). Benjamin deflagra o método do historicista, este que toma o passado como coisa morta. 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). **Isolar o passado no passado** é compactuar com os vencedores.

os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário” (Benjamin, 1985, p. 232). O materialismo histórico, pelo contrário, vê o passado não como uma imagem eterna, mas “faz desse passado uma experiência única” (1985, p. 231). Para tal, Benjamin introduz o conceito de mònada.

As mònadas são miniaturas de sentido. Contra este tempo homogêneo e vazio das classes dominantes, o autor propõe um recorte, uma brusca interrupção, um súbito congelamento de um passado oprimido que se dá no instante do perigo: “Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização” (Benjamin, 1985, p. 231). Essa imobilização messiânica dos acontecimentos é a mònada; quando 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” (1985, p. 231). Afinal, 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” (1985, p. 223). Para fixar este tempo veloz, argumenta Benjamin na tese 5, é preciso deixar o passado se fixar como imagem que relampeja no instante do perigo. Do contrário, o passado não passa de escombros, de estilhaços velozes espalhados na tormenta, ruínas que ecoam a história dos vencidos. Não de outro modo, Benjamin, pela arte do expressionista Paul Klee, imagina um anjo que contempla os cacos da história enquanto o vento, presto, o sopra para o futuro:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína, e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 1985, p. 226).

O anjo da história contempla os destroços deste outro passado (que permanece soterrado e inaudito), mas cede à tempestade do progresso, do historicismo burguês – esta memória circunscrita no tempo dos relógios e não dos calendários –, que sopra com força em direção ao futuro. Ele gostaria de poder acordar os mortos, de resgatar os vencidos, mas já não é possível. O anjo da história assiste à catástrofe impotente. A fala de Benjamin acerca da mònada, cabe ressaltar, não se refere a uma descoberta museológica do passado, a um mero resgate dos

acontecimentos que façam justiça à história. Não basta descobrir o passado silenciado, é preciso “arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (Benjamin, 1985, p. 224). É preciso acordar este passado no instante do perigo – e Benjamin deixa bem claro de que se trata esse perigo: “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” (1985, p. 224). Não basta reconhecer o passado, é preciso vencer o perigo. Afinal, “o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo” (1985, p. 224).

A leitura de Benjamin nos leva a produzir outro olhar para o passado – nos impele, sobretudo, a um primeiro olhar para um outro passado. Seu tempo, saturado de agora, obriga-nos a uma postura diversa em face dos acontecimentos, irrequieta e atenta aos lampejos. Na sequência, vamos observar as perspectivas com que esta outra forma de se debruçar sobre a História pode se materializar no ensino da cena e, mais do que isso, pensar de que forma ela pode contestar o cânone, acordar outros passados soterrados e esquecidos. Afinal, o teatro, na dimensão política que lhe é inerente, não existe para fazer eco a uma história caduca que se repete, a “história unidimensional do vencedor” (Matos, 1993, p. 50). Suas credenciais o convocam para uma História de dimensões plurais, vozes outras, camadas e matizes. O teatro talvez exista para iluminar a História dos Vencidos.

3 Histórias necessárias: o passado posto em cena

Transformar o teatro em palco de histórias de vida pressupõe diversas camadas de reflexão. Em primeiro lugar, porque abre a possibilidade de enxergar a cena teatral como um documento. Não se trata de pleitear uma cena “realista” – como tantos encenadores, na esteira de Stanislavski (2014), o fizeram pelo último século. A defesa, que transcende considerações sumariamente estéticas, é por um teatro real ou, de modo mais específico, feito de realidades, que corporifique o próprio passado, posto em cena por meio de relatos autorais. Em segundo, uma vez que falamos da autoria de relatos, cumpre assinalar que este ator, em muitos casos, protagoniza a própria história, ou seja, é um personagem de si mesmo, interpreta o próprio papel. Isso põe em xeque toda uma geração de pensadores e encenadores ocupados com a personificação do papel, a caracterização da personagem e a virtuose do artista que, no amplo domínio de suas faculdades técnicas, encarna uma outra vida, subitamente “transforma-se em outra pessoa”. O velho senso comum de que um ator supostamente é bom porque, a cada novo papel, “está irreconhecível”.

Por fim, para se estabelecer somente três camadas, abrir a cena teatral para as narrativas do vivido pode ser, de modo indireto, um convite à cena para não atores ou, em uma terminologia mais apropriada, novos atores. A partir do momento que somos personagem de nós mesmos – ou, em igual teor, participamos da cena da minha história – temos tanta ou mais autoridade para transitar pelos palcos do que atores ditos “virtuosos”, “consagrados” e “acadêmicos” que, no afã por valorizar seu ofício, tornam sua prática excludente e elitista. Escrevemos, portanto, contra o suposto virtuosismo técnico, este que representa, em muitos casos, “a manutenção do ideário de que os mais aptos sobrevivem e devem ser aplaudidos” (Soler, 2010, p. 75). A técnica, enquanto espécie de salvo-conduto para se transitar dignamente sobre os palcos, a serviço das estruturas de poder, pode se transformar em um mecanismo de exclusão. Dessa forma, apropriar-se da cena para dar vasão a relatos de vida permite que o teatro seja um instrumento democrático, uma prática que devolve os meios de produção àqueles que não participam do seletivo “pantheon teatral”.

As três vias de reflexão supracitadas são desdobramentos possíveis de um teatro que baseia sua prática em relatos de experiência. Assim, não seria exagero dizer que o trabalho com histórias de vida, em cena, é *político*. Como tal, em vista de sua natureza horizontal, dialógica e insubmissa, trata-se de uma prática que urge não apenas no teatro, mas na educação teatral, nas experiências formativas das artes cênicas. Ora, que modo mais coerente de contemplar relatos no ensino de teatro e, ao mesmo tempo, manter seu caráter de consciência política e social do que pela rota apontada por Benjamin? A pedagogia teatral precisa não somente abrir as portas para as narrativas do vivido, mas, além disso, para as histórias silenciadas, para o campo do não contado, do jamais elaborado e, por fim, daquilo que precisa e deve persistir enquanto memória.

A fim de promover um mergulho no campo das narrativas em cena, com foco em Benjamin e de olho nas Histórias Necessárias, este artigo transita pela breve socialização de uma experiência docente promovida por um de seus autores, no campo do ensino teatral, cujo extrato mais significativo se encontra na estruturação da aula por meio de relatos. Ministrada para o curso de Artes Visuais da FAAL (Faculdade de Administração e Artes de Limeira) e ofertada para alunos da graduação sem grandes experiências pregressas nas artes dramáticas, a oficina ocorreu entre agosto e outubro de 2019, meses antes da eclosão da pandemia provocada pelo novo coronavírus, e se deu a partir do desenvolvimento do trabalho prático da pesquisa de doutorado do primeiro autor deste artigo. Ao todo, 15 alunos do ensino superior em artes, todos

na faixa dos 20 anos de idade, participaram desta vivência, que objetivava uma aproximação maior entre os estudantes das visualidades plásticas e o universo das artes da cena. Esta mesma oficina, pensada originalmente como um curso de teatro documentário, termina por se desdobrar menos na investigação de fontes e registros externos – cartas, fotografias, gravações, recortes de jornais: a matéria típica da cena documental – e mais na oralidade de relatos confessionais, espécies de documentos do efêmero, característica da poética teatral. Esses relatos ocorriam em rodas semanais, organizadas entre o trabalho de corpo e a construção cênica – as Histórias Necessárias – e estrategicamente no meio da aula, de modo que, por certo, pontificavam os dois elementos vitais do processo formativo em teatro: os exercícios físicos de consciência corporal e os trabalhos de encenação e composição dramática. Tratava-se de um momento singular em que os alunos, em roda, socializavam histórias trazidas por eles, com vista à posterior tradução de tais relatos para o campo da materialidade cênica, na forma de produções teatrais. Assim, as Histórias Necessárias, na oficina, assumiam sua tripla função: prática de circulação de relatos, prática da escuta e, por último, prática de revivência do vivido.

Para ilustrar o desenvolvimento deste trabalho envolvendo teatro e memórias pessoais, elencamos um caso específico de uma aluna da oficina que compartilhou seu relato – posteriormente transformado em cena. Com isso, esperamos oferecer o substrato razoável para uma reflexão benjaminiana das histórias de vida na educação cênica³. A história agora introduzida é o relato de Luísa, uma artista mulher que dividiu com a turma sua experiência de enfrentamento contra as estruturas machistas, o conservadorismo e a banalização do fazer artístico – ou seja, tudo o que pode calar a existência feminina no campo das artes.

Luísa era dona de uma linguagem artística voltada para o erotismo, e gostava de fazê-lo com um toque minimalista que lhe era característico, dando ênfase ao encontro de corpos por meio da simplicidade da linha. O desenvolvimento de tal trabalho, como se pode imaginar, 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. Essa virada só iria acontecer em dezembro de 2018,

³ Os alunos, aqui, surgem todos com nomes fictícios e seus depoimentos foram extraídos de três fontes distintas para a elaboração da tese, a saber: o Diário de Bordo do professor de teatro (anotações pessoais do docente ao longo da oficina), os Registros Individuais dos alunos (escritas e desenhos desenvolvidos durante a semana com suas impressões particulares dos encontros) e as Gravações em Áudio das rodas de histórias (onde ficaram documentados seus relatos e posteriores ideias sobre a cena) – dos três, os dois últimos foram utilizados neste artigo e aparecem no trabalho indicados com as siglas RI e GA, respectivamente. Todos estes documentos foram produzidos durante os dois meses de oficina e serviram de base analítica para a tese de doutorado *Revivências: o ensino teatral a partir das narrativas do vivido*, assinado por um dos autores do presente artigo. O projeto de pesquisa, cabe pontuar, foi aprovado pelo Comitê de Ética do Programa de Pós-Graduação em Educação da Unesp e o uso dos depoimentos da base de dados autorizado pelos respectivos alunos.

quando seus trabalhos foram selecionados para a tradicional Exposição dos alunos da Faculdade, que acontecia anualmente no Museu Pedagógico Municipal, no centro da cidade. Os episódios que antecederam a Mostra – preparação dos originais, montagem, expografia e os bastidores divertidos com colegas e professores – são narrados por Luísa como uma espécie de sonho: a conquista de um espaço que era devidamente seu e do qual agora, enfim, se apropriava por meio da aceitação da sua arte. Se, no começo, ela “não tinha coragem de mostrar para ninguém”, agora

[...] eu fiquei animada e pensei: “Nossa, é a primeira vez que eu me sinto segura em mostrar meu trabalho e falar sobre ele. Se alguém vier falar alguma coisa comigo, eu vou conseguir falar com essa pessoa porque eu estou me sentindo segura do trabalho que eu estou fazendo”. E eu fiquei superanimada com isso e aí eu aceitei. Eu tinha alguns desenhos, mas escolhi três que eram bem minimalistas – e eu gosto dos que têm poucas linhas. Fiquei pensando nisso muito tempo: qual o trabalho que eu ia colocar, o que ia falar sobre ele... Porque a minha preocupação era exatamente essa: eu não gosto quando as pessoas banalizam. Então eu gosto de esclarecer o que é a pesquisa, o porquê daquilo. Aí eu escolhi esses três e comecei a ir pro Museu durante o processo de montagem. A gente ia lá e ficava namorando as obras, ficava colocando as coisas, limpando as coisas. E eu ficava: “ah... que coisa mais linda”, ajudando a galera a colocar as coisas na parede. Eu estava adorando o processo. A exposição ia ser inaugurada na sexta-feira (Luísa GA, 2019).

Nota-se que o processo de montagem da Mostra marca simbolicamente as conquistas pessoais de Luísa e as vitórias sobre seus bloqueios e inseguranças no campo de sua produção artística. O que vem a seguir, contudo, é de uma violência sem tamanho: por meio de uma denúncia anônima, à véspera da inauguração, um vereador da bancada evangélica da cidade entrou no espaço do Museu, em horário de almoço, a fim de flagrar as tais obras escandalosas. Todo o barulho, polêmica e censura que se seguiram não levaram em conta que a montagem ainda não havia sido concluída e, portanto, os quadros eróticos não tinham sido ainda colocados em sala especial, devidamente sinalizada, como mandam os protocolos para obras com conteúdo sensível à menoridade. O membro do legislativo não hesitou em fotografar os desenhos e – em um sórdido paradoxo – expô-los nas redes sociais, denunciando a “vergonha” da presença dessa “perversão” em espaço público “decente”, voltado para a circulação de famílias e menores.

O desfecho da história é pesaroso: a Instituição, ciente da delicadeza do assunto, deposita a responsabilidade da decisão na aluna que, por fim, optou por não expor seus trabalhos naquele tradicional e aguardado evento. Luísa compareceu à noite de abertura, mas as paredes

destinadas ao seu trabalho expunham somente molduras vazias. “Sabe quando você tá num lugar e ao mesmo tempo não tá?”, disse Luísa GA (2019). Era para ser um dia de conquistas e, no entanto, o pensamento retrógrado e conservador prevaleceu. Esta seria a sua primeira exposição.

A ocasião do relato foi certamente uma das rodas que mais rendeu comentários e trocas. O coletivo ouviu atento cada palavra de Luísa e a revelação de que sua pesquisa começara após uma visita ao MASP, em uma exposição chamada *História da Sexualidade*, porque ali “eu encontrei uma coisa que eu queria fazer e que, na minha cabeça, não tinha espaço. Eu pensava assim: ‘Ah, mas não tem espaço na arte pra isso’. E lá eu encontrei várias coisas assim e comecei a pesquisar sobre arte erótica”, contou (Luísa GA, 2019). Uma visita ao museu abriu à aluna novas perspectivas. Se este é o papel da arte, nota-se que, meses depois, no museu de sua própria cidade, este processo foi interrompido. O espaço da cena agora, contudo, era a chance de refazer esse elo, de conectar novamente Luísa e os demais alunos ao acontecimento. A irrecusável oportunidade de movimentar o passado, devê-lo para além de uma instância cristalizada e inatingível.

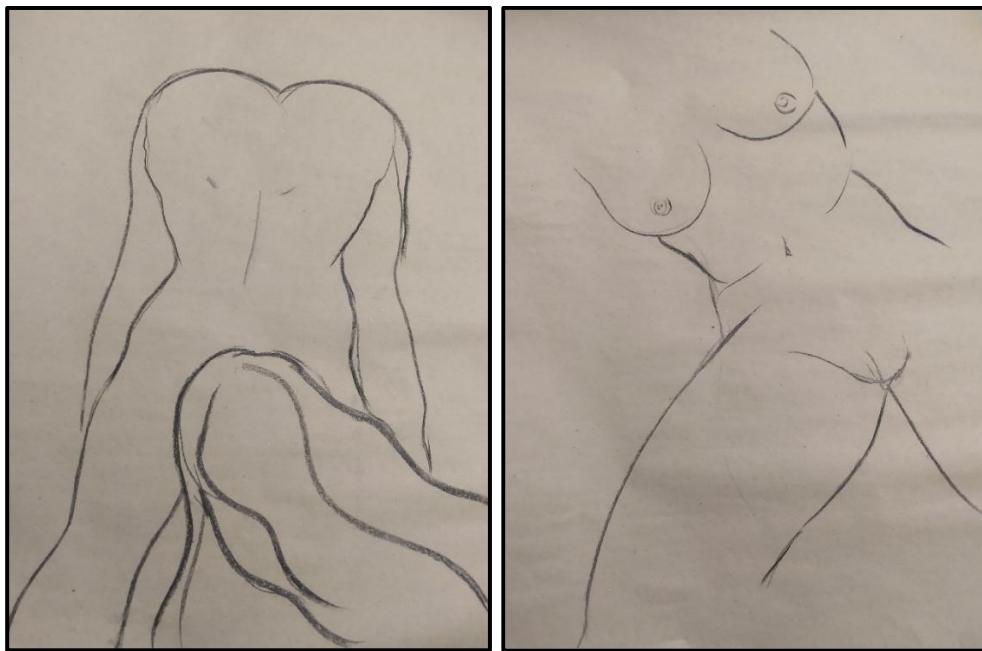
O professor, não só neste dia em específico, mas em praticamente todos os relatos da oficina, se ocupou menos em dirigir a cena e mais em provocar e instigar processos criativos. Com isso, esquivava-se do risco autoritário de delegar e deixava que os novos atores construíssem suas próprias soluções cênicas, ao passo que o grupo se apropriava da história narrada. Como parte das costumeiras provocações, foi solicitado que a composição da cena incluísse produções visuais em tempo real (foram disponibilizados papel *craft* e carvão para desenhos), bem como um diálogo com o ensaio “A muralha e os livros”, de Jorge Luis Borges (2007), uma leitura recente do elenco e que tratava justamente de truculência e censura. Neste ensaio, Borges narra a história de Qin Shi Huang-ti, primeiro imperador da China unificada e simultaneamente responsável pela construção da Grande Muralha e pela fogueira que queimou todos os livros anteriores a ele. Inquieto com a ideia de construção e destruição em larga escala, Borges redige este texto indagando-se acerca das motivações totalitárias e autocráticas do imperador para ambos os atos.

Em sintonia com Borges, a cena elaborada pelos alunos se fazia nos termos do binômio construção-destruição. O aluno Bruno já havia chamado a atenção para o fato de que o imperador chinês era contraditório em suas ações, porque “ao mesmo tempo que ele quis apagar tudo o que existiu antes dele, a partir do momento que ele levantou a muralha, todo o mundo

que surgir posterior à muralha também vai se perguntar as razões dessa construção. Ele vai chamar a atenção para esse passado esquecido” (Bruno GA, 2019). Nesse sentido, o único recurso cênico inevitável para este exercício parecia ser, de fato, mostrar as obras de Luísa: “É como no caso da Lu”, continua Bruno, “Os caras chamaram a atenção no Facebook mostrando essas imagens! Tipo o imperador. Ele chamou a atenção para a existência de um passado. Existe um passado antes dele que ele quis apagar. E o vereador quis censurar a obra e acabou evidenciando” (Bruno GA, 2019). Ao longo da cena, a atriz permanecia ao centro, no chão, desenhando com carvão enquanto os demais orbitavam a sua figura executando partituras corporais. Escolheram uma música *folk* que, ali, servia de textura para as movimentações dos atores no tempo em que Luísa desenhava. A cada desenho erótico concluído, alguém do elenco puxava a folha para si e a expunha na frente, acompanhada de uma frase – ora frases do ensaio de Borges, ora dizeres das redes sociais: os comentários ao *post* do vereador que se transformaram em um verdadeiro tribunal julgando e machucando Luísa. “Pela honra da família e para proteger as crianças”; “Talvez quisesse abolir o passado para abolir uma única lembrança”; “Isso não é arte” e “Talvez a muralha fosse uma metáfora” eram algumas das frases proferidas.

As falas, extraídas de duas fontes diferentes, se entrelaçavam e se completavam numa espécie de inquisição; e Luísa, feito bruxa na fogueira, não parava de desenhar, ao centro da roda, com impressionante rapidez: a mágica com que carvão se tornava corpo e as linhas materializavam cenas de amor. Munida de folhas de papel *craft* e carvão, Luísa fazia seus desenhos eróticos em tempo real – o tempo da cena – enquanto os demais intercalavam falas (de Borges, das memórias do narrado) e se apoiavam nos esboços. Ao final, todas as folhas de papel cobertas com linhas sensuais e carvão, postas verticalmente uma seguida à outra, formavam uma imensa muralha, que cercava Luísa. Se apropriando do texto de Borges, eles conseguiram materializar uma história real. A muralha improvisada, estampada de cenas eróticas, era a resposta que o elenco dava ao conservadorismo e à censura. Com efeito, como insinuou certo escritor argentino, era uma metáfora.

Figuras 1 e 2 – Desenhos de Luísa.



Fonte: Todos os fatos, 2019.

4 Conclusão: lições do narrado, lições do vivido

A primeira surpresa, por certo, foi o modo como o conjunto, em seu processo compositivo, fugiu por completo de uma proposta realista e cartesiana, de espaços lineares e personagens recortados com rigor. Parecia que queriam encenar mais o sentimento do que o fato em si. “Talvez a muralha fosse uma metáfora”, atesta Borges (2007, p. 11). O trabalho de criação desses jovens parecia estar em sintonia com esse pensamento: mais importante do que uma reconstituição fiel do narrado (ou mesmo do ocorrido), estava em jogo o que poderia ser construído a partir daquilo. A pauta, portanto, não era a restauração do acontecimento ou o resgate purista dos fatos. As memórias, recriadas pela via do teatro, levaram esses jovens para outras paragens, inseridos em um outro real, a realidade da cena, por meio da qual era possível elaborar o vivido. Augusto Boal dizia que “no teatro você não passa a reprodução do real, você faz uma representação do real” (2001, p. 29). Nesta atividade cênica, assim, o real se manifestava enquanto metáfora – ou, na verve de Benjamin, alegoria –, na potência de imagens que reverberavam impressões e sentimentos.

A aluna Gal disse estar feliz com “a oportunidade de encenar meus sentimentos. As ações me fogem, mas nessas performances sempre me encontro” (Gal RI, 2019). O

compromisso da cena era, então, com o domínio das sensibilidades; e uma outra linguagem – diversa do naturalismo – urgia para corporificar esse campo afetivo na matéria teatral. O grupo, afora a expectativa comum, avançou na ideia de ver a cena a partir de uma experiência sensível e, nesse sentido, tocou o campo da realidade ou – adiante – (trans)formou o real. Àqueles que ainda levantam a bandeira de que o teatro deve ser um “espelho do real”, Augusto Boal responde com firmeza ao lembrar que

Shakespeare uma vez falou assim: “Teatro é aquilo que mostra a nossa cara, os nossos vícios, as nossas virtudes”. Está certo, eu acho isso ótimo. O Stanislavski vai nisso, quer dizer, ele mostra a realidade como ela é, mostra os vícios, as virtudes, tudo bem. Mas quero que esse espelho seja mágico, quero que a gente possa entrar nele e transformar a imagem que a gente não gosta, porque estou convencido que o ato de transformar é transformador. Na medida em que vou lá dentro e transformo aquela imagem, estou me transformando. Depois vou embora pra casa, mas não sou mais o mesmo que eu era antes. Já pratiquei aquele ato dentro da ficção, do teatro, só que, pra mim, ficção não existe. A ficção é uma outra forma de uma outra realidade (Boal, 2001, p. 31).

Ora, essa possibilidade de pensar a memória para além de um resgate naturalista, mais afeita a uma experiência sensível e irrequieta do que a um encadeamento cronológico dos fatos, pode estar muito mais próxima de uma leitura benjaminiana da cena do que se pode imaginar – e Boal, ao salientar que “o ato de transformar é transformador” parece nos dar uma chave importante para isso. Quando a cena, ultrapassando o ofício naturalista da composição estética, dá vasão às sensibilidades despertadas no ato narrativo, abre-se um campo para a elaboração dessas memórias e para o amadurecimento da educação teatral. O trabalho com relatos em cena requer a sensibilidade de olhar para o passado não de modo fatalista, curvando-se ao determinismo dos fatos, mas, pelo contrário, de vislumbrar o vivido na forma de lampejos, de acordar reminiscências, aqui dinamizadas enquanto potências interiores, tornando a experiência significativa. Com efeito, essa experiência sensível e transformadora – acordar o passado, resgatar os vencidos – pode se concretizar pela via do teatro, uma vez que, já dizia Benjamin, “também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (1985, p. 224-225). Assim, “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relameja no momento de um perigo” é a própria subversão pretérita – o “dom de despertar no passado as centelhas da esperança” (Benjamin, 1985, p. 224). Lembrar é um ato revolucionário.

A recusa ao naturalismo da cena pode ser a recusa a um tempo cronológico, canônico, um tempo linear, pleito das classes dominantes. Ao conformismo incauto que, nos dizeres de Benjamin, dá as costas ao passado e vislumbra a salvação em um futuro duvidoso, respondemos com o teatro, com a possibilidade de acordar, em cena e por meio da educação teatral, as vozes soterradas, as ruínas de um passado esquecido: a necessidade de colocar sob os holofotes a história dos vencidos. Assim, a recusa a este tempo fossilizado, feito de glórias ocas e solenes reverências à elite, seria, em si, o sentido de uma existência revolucionária.

Observa-se que – reiteramos – não se trata, em absoluto, de uma descoberta arcaísta ou museológica. Benjamin nos alerta para os perigos deste olhar petrificado para o passado. Não basta descobrir o passado silenciado: é preciso arrancar a tradição ao conformismo. E é justamente por isso que materializamos os relatos em cena. Fosse o resgate de outros passados a única preocupação do processo formativo, as rodas de histórias se bastariam enquanto recurso. O filósofo alemão, contudo, é incisivo na necessidade de acordar o passado “no instante do perigo” e não se dobrar as classes dominantes, servindo-as como seu instrumento (Benjamin, 1985, p. 224). Daí a necessidade da cena, da materialização do relato na forma de composições teatrais. Não de outro modo, Boal alertava que o teatro deve ser “um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo” (2011, p. 19). Aqui, cabe o depoimento do aluno Bruno (compartilhado após a dramatização de sua história), que percebe na elaboração cênica mais do que uma previsível fidelidade para com o narrado: a cena “não só retratou aquele momento, mas se desdobrou. Tem a ficção junto, que te dá um prazer, e você pensa ‘aconteceu nessa cena tudo o que eu queria que tivesse acontecido naquele dia, na vida real’” (Bruno GA, 2019). A fala de Bruno, em consonância com o alerta de Benjamin, sublinha a necessidade de salvar o passado, de recuperar as possibilidades que não puderam se realizar. Se, a valer, o passado realmente dirige um apelo que não pode ser rejeitado impunemente, o aceno por certo transparece no depoimento de Luís, feito após a construção da cena:

[...] 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? (Luís GA, 2019).

Além disso, a quem possa parecer que, porventura, as narrativas do território íntimo não guardam a mesma competência dos grandes acontecimentos históricos, cumpre outra vez responder com Benjamin, com o recorte cirúrgico que faz da mònada, das miniaturas de sentido, que tomam o micro pelo macro, o local pelo global, e que conseguem enxergar “na obra o conjunto da obra” (1985, p. 223). Narrar os acontecimentos – lembra o filósofo – sem distinguir entre os “grandes e os pequenos” é levar em conta que “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (Benjamin, 1985, p. 223). As cenas do particular reverberam no tecido social. Assim, a história de uma jovem artista do interior paulista não é menor que os graves e solenes feitos do cânone – como, por exemplo, a construção da Grande Muralha da China.

Com Borges, compreendemos que nossa atividade teatral surgiu para mostrar que o passado jamais será apagado ou esquecido e que, ainda que o imperador ordenasse “que a mais reverente das nações queimasse seu passado”, seguiríamos em nossa luta por meio da arte (Borges, 2007, p. 12). À constante ameaça da censura, inclusive, Borges oferece uma curiosa resposta, inquieta como seus labirintos: “o propósito de abolir o passado já aconteceu no passado e – paradoxalmente – é uma das provas de que o passado não pode ser abolido. O passado é indestrutível: cedo ou tarde todas as coisas voltam, e uma das coisas que voltam é o projeto de abolir o passado”, defende o escritor argentino (2007, p. 82-83). Todos os fatos, lembranças e acontecimentos retornam porque o passado, premente, cala fundo em nossos atos; nossa arte está impregnada com nossas memórias, abastecidas de tempo. O passado está sempre pronto para bater à porta; para gritar – em cena – a sua ressignificação.

Por fim, consoante à prática dos relatos de vida em cena, cabe ressaltar o posicionamento inquieto de Gilberto Icle (2010), que, de forma provocativa, desenha a possibilidade da Pedagogia Teatral como um cuidado de si. O pesquisador se questiona se não haveria, no ensino de teatro, uma proposta de se gerar inquietude com si mesmo, de se olhar e se fazer melhor, como uma certa busca pelo humano que se dirige a uma autotransformação, da cena para a vida, “espécies de cuidados de si, práticas de si sobre si mesmo”: uma realidade do teatro-educação que se alinha com as proposições aqui defendidas:

Cuidar de si é inquietação contínua e não conversão e conformidade com o conhecido. Cuidar de si na Pedagogia Teatral implica pensar o teatro como porta, como fenda, como possibilidade de uma vida como obra de arte; de se fazer artista, não somente no palco, na cena, mas também e, principalmente, na arena da vida cotidiana, na rotina humana do viver, por intermédio de uma atitude ética (Icle, 2010, p. 86).

Icle aponta uma conectividade patente entre arte e vida – a possibilidade de pensar o teatro como autocuidado e o ensino das artes cênicas como rota para uma transformação. Observa-se o quanto essa prática de voltar-se para si mesmo, sintomática da educação teatral, carrega o germe de outras possibilidades maiores – e a brecha com os relatos de experiência em cena pode ser uma delas. Se, como queria Boal, o teatro é um ensaio para a vida, o exercício de materializar as narrativas do vivido em cena pode ser uma forma de reverberar nossa posição no mundo, de nos colocarmos de modo assertivo e irrequieto perante o entorno. Em posse de um olhar teatral, ganhamos novos olhares em direção ao mundo. Acordando outros passados, vislumbramos novos futuros pelo direito de existir enquanto memória, de ser agente da história e não mero espectador. “Cada dia que passa vejo o mundo ficando doente, cruel, desumano. Estou triste e com medo. Mas hoje eu escolhi fazer arte e disso nunca me arrependi”, arrematou Luísa RI (2019).

Benjamin (1985), que curiosamente já havia denunciado uma crise da narrativa, uma perda da capacidade de intercambiar experiências, agora, em “Sobre o conceito da história”, aponta a possibilidade de pensar a educação teatral a partir de relatos e, talvez mais do que isso, a importância das narrativas do vivido para a formação em artes cênicas. O passado – assim queria Benjamin – é uma experiência única e, como tal, efêmero como o teatro. Ambos, em íntima conexão, podem ser a deixa para se pensar a educação como porta ou, nas palavras de Icle, se fazer artista não somente no palco, como também “na arena da vida”. Com o trabalho de relatos de vida, aprendemos que a memória, aliada à potência das artes cênicas, pode se transformar em um poderoso instrumento para a educação. Compreende-se que o território das sensibilidades e afetividades também é político e, escovando a história a contrapelo, é possível, enfim, observar como um pequeno exercício cênico pode ser resistência. No campo da formação teatral (e da revolução), o passado é presente sempre.

Referências

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOAL, A. “Exilado”. **Caros amigos**. Ano IV. n. 48. mar. 2001. Entrevista concedida a Marina Amaral, Marco Antônio Rodrigues, Carlos Castelo Branco *et al.* p. 28-33.

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BORGES, J. L. **Outras inquições**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GABNEBIN, J. M. **Walter Benjamin**: os cacos da história. 2. ed. Trad. Sônia Salzstein. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ICLE, G. **Pedagogia teatral como cuidado de si**. São Paulo: Hucitec, 2010.

MATOS, O. C. F. **A Escola de Frankfurt**: luzes e sombras do Iluminismo. São Paulo: Moderna, 1993.

PEREIRA, D. M. A. **Revivências**: a docência teatral a partir das narrativas do vivido. 2022. 275 f. Tese (Doutorado em Educação) - Instituto de Biociências, UNESP. 2022.

STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**. 31. ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

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