MAGALHÃES, Yuri de Andrade. **A dramaturgia a partir dos rastros da história**. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA). Estudante de Doutorado. Orientadora: Cleise Furtado Mendes. Bolsista de doutorado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB).

RESUMO

O presente artigo tem relação direta com a pesquisa que atualmente desenvolvo como aluno de doutorado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA). Na tese que estou desenvolvendo, atualmente intitulada *A Dramaturgia como forma de (re)escrita e (re)escritura da história*, eu investigo como se dá o processo de ficcionalização da história por meio de sua reescrita pelas mãos de um dramaturgo. Nesse momento da pesquisa, a noção de "rastro", pensada por Walter Benjamin, tem sido um dos eixos norteadores de nossa reflexão acerca das diversas estratégias utilizadas por dramaturgos que se inspiram em fatos que historicamente aconteceram para compor suas intrigas e em pessoas que historicamente existiram para compor suas personagens. A noção de "rastro" pensada pelo filósofo alemão também está associada a noção de restos, fragmentos, vestígios que são deixados pelos acontecimentos e pelas pessoas que viveram em diferentes épocas, de modo que o historiador (em uma perspectiva benjaminiana) atua como uma espécie de "catador de trapos", e a partir desses "trapos" o historiador entra em contato com a época anterior a partir de sua época e seu contexto. No processo de "reescrita" da história pela dramaturgia, o dramaturgo muitas vezes também empreende uma pesquisa histórica, onde também atua como um catador de trapos para compor sua obra. A partir de informações (muitas vezes escassas) e uma avaliação crítica e seleção dos achados, o dramaturgo dá corpo a acontecimentos históricos em sua obra preenchendo com sua imaginação o que poderia ter acontecido, o que as pessoas envolvidas poderiam ter conversado, como poderia ter sido o temperamento do personagem histórico que inspira sua obra, além de outros aspectos. Dialogando com a noção de "rastro" pensada por Walter Benjamin, nos debruçaremos e discorreremos neste artigo sobre quatro peças teatrais de fundamento histórico, são elas: *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* (Gonçalves de Magalhães), *A Vida de Galileu* (Bertolt Brecht), *Canudos: A guerra do sem fim* (Ana Maria Franco e Cleise Mendes) e *Jacy* (espetáculo teatral do Grupo Carmim).

Palavras-chave: Dramaturgia. História. Rastros. Walter Benjamin.

The dramaturgy from the traces of history

ABSTRACT

This article is directly related to the research that I currently develop as a PhD student in Performing Arts by the Post-Graduation Program of the Federal University of Bahia (PPGAC / UFBA). In the thesis that I am developing, currently entitled *Dramaturgy as a way of (re) writing the history,* I investigate how the process of fictionalization of history occurs through its rewriting at the hands of a playwright. At this moment of the research, Walter Benjamin's notion of "trace" has been one of the guiding axes of our reflection on the different strategies used by playwrights that are inspired by facts that historically happened to compose their intrigues and in people who historically existed to compose their characters. The notion of "trace" thought by the german philosopher is also associated with the notion of remains, fragments, traces left by events and people who lived at different times, so that the historian (in a Benjaminian perspective) acts as a species of "rag-picker", and from these "rags" the historian comes in contact with the previous era from its time and its context. In the process of "rewriting" of history by dramaturgy, the playwright often also undertakes historical research, where he also acts as a scavenger for composing his work. From the information (often scanty) and a critical evaluation and selection of the findings, the playwright gives shape to historical events in his work filling with his imagination what could have happened, what the people involved could have talked about, how could have been the temperament of the historical character that inspires his work, as well as other aspects. Dialoging with the notion of "trace" thought by Walter Benjamin, we're going to analyse and discuss in this article four theatrical pieces of historical foundation, they are: *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* (Gonçalves de Magalhães), *A Vida de Galileu* (Bertolt Brecht), *Canudos: a guerra do sem fim* (Ana Maria Franco and Cleise Mendes) and *Jacy* (Carmim Group).

Keywords: Dramaturgy. History. Traces. Walter Benjamin.

Para se pensar em uma dramaturgia a partir dos rastros da história, é preciso entender que a noção de rastro esta diretamente atrelada a noção de "vestígios" que são deixados pelos acontecimentos históricos. A partir do rastro, a partir do vestígio, procura-se compreender (na medida do possível) a totalidade do que aconteceu, e tal empreendimento (muitas vezes análogo a de um detetive) é, muitas vezes empreendido pelo historiador, que é entendido por Walter Benjamin como um "catador de trapos". O dramaturgo, em seu trabalho de reescrita de um acontecimento histórico em sua obra, muitas vezes (inconscientemente) também se assume como um "catador de trapos",

procurando vestígios e muitas vezes mergulhando nas lacunas oriundas da incompletude inerente aos rastros, aos restos e aos vestígios.

Diversos dramaturgos têm, ao longo dos séculos, se debruçado sobre a história para impulsionar seu processo criativo. Como um bom exemplo disso, temos Ésquilo. O tragediógrafo grego, ao compor *Os Persas*, possivelmente inaugurou essa forma de escrita dramatúrgica. A obra em questão é a única, dentre todas as tragédias gregas que sobreviveram e chegaram a nosso tempo, que é inspirada em um acontecimento histórico. Acontecimento esse que foi vivenciado pelo próprio tragediógrafo; a derrota dos persas pelos gregos na guerra de Maratona.

Dentro do contexto brasileiro, a primeira tragédia brasileira foi inspirada em um fato histórico: trata-se de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* de Gonçalves de Magalhães, composta no século XIX. Para escrever sua obra, o autor se inspirou em um poeta que havia morrido um século antes; o poeta Antônio José, que era judeu, brasileiro filho de portugueses, que se mudou para Lisboa aos nove anos de idade e lá viveu até ser condenado e morto pela Inquisição.

Entendemos aqui que o dramaturgo frequentemente recorre a três elementos para escreve uma peça inspirada em acontecimento histórico: conhecimento, pesquisa e criatividade. No século XIX, no Brasil existia uma modalidade muito comum chamada “drama histórico”. No contexto brasileiro do século XIX, os dramas históricos possuem “feições melodramáticas”; não esqueçamos de que, originalmente, drama histórico e melodrama são gêneros distintos. Segundo Faria (2012), no “drama histórico” dentro do contexto supracitado a história de amor tende a entrelaçarem-se aos demais acontecimentos, de modo que o desfecho tende a resolver tudo ao mesmo tempo. O desfecho se mostra capaz de resolver tanto as contendas políticas como unir o casal apaixonado que havia sido, até ali, impedido de viver o relacionamento.

O protagonista da obra de Gonçalves de Magalhães, Antônio José, foi inspirado no comediógrafo brasileiro Antônio José da Silva, que viveu no século XVIII. O comediógrafo, pertencente a uma família de cristãos-novos, perseguições religiosas. Viveu no Brasil até os oito anos de idade, mudando-se para Lisboa, onde passou o resto de sua vida. Conforme já mencionado

anteriormente, Antônio José da Silva foi, de fato, morto pela Inquisição portuguesa e Gonçalves de Magalhães se apropriou dessa informação para desenvolver sua tragédia.

Para compor sua tragédia, o dramaturgo brasileiro uniu acontecimentos da vida real do comediógrafo a fatos imaginados para melhor adequar seu fatal destino à estética romântica. Contudo, conforme comumente se espera de um dramaturgo que compõe uma peça de fundamento histórico, cabe-nos questionar: “Como a triste história de Antônio José da Silva chegou a Gonçalves de Magalhães?”. De forma bastante sintética, Sábato Magaldi nos responde: “A falta, no seu tempo, de informações mais pormenorizadas sobre a vida do Judeu, ou o desejo romântico de moldá-lo segundo o esquema das vítimas de uma injustiça mais poderosa, contra qual é impotente o homem, fez que Magalhães fantasiasse a trama a seu inteiro arbítrio.” (MAGALDI, 2004, p.36)

A escassez de informações acerca do poeta Antônio José gera, inevitavelmente, diversas lacunas. Se concordarmos que onde a verdade falta, a imaginação preenche; é justamente nessa lacuna, nessa brecha, nesse aparente vazio, nesse desconhecimento que o dramaturgo mergulha para compor sua intriga. Nessa perspectiva, Gonçalves de Magalhães se utiliza de seu potencial criativo para criar situações, diálogos e até mesmo personagens que não existiram. Sabemos que a esposa de Antônio José se chamava Leonor Maria e que havia sido preso quando comemorava o aniversário de sua filha; na tragédia escrita por Magalhães, o protagonista vivia uma história de amor com a atriz “Mariana”, e tinha como rival o personagem conhecido por frei Gil que, na obra, o denunciou à Inquisição por disputar o amor de Mariana com o poeta judeu. Vemos que essa lacuna histórica fez com que o dramaturgo apelasse para a “suspensão da descrença” de seu espectador carioca em 1838 ao colocar Antônio José da Silva como vitima de intriga por disputa amorosa, e não apenas por perseguição religiosa, trazendo ao espectador uma possibilidade inverídica que não deixa de ser verossímil.

Nesse sentido, podemos observar que as lacunas deixadas pela escassez de informação foram de fundamental importância para a tessitura dramática desenvolvida por Magalhães, e tal escassez de informação se dá justamente porque, muitas vezes, temos acesso apenas aos “rastros” que

foram deixados por algum acontecimento, ou até mesmo rastros da existência de uma pessoa. Tais “rastros”, como no caso do poeta Antônio José da Silva, podem ser observados de diversas formas: estórias e relatos a respeito dele, folhetos e jornais da época, suas obras literárias, processos enfrentados pelo Santo Oficio, dentre outros. A perspectiva de “rastro” que adotamos aqui é a perspectiva pensada por Walter Benjamin. O pensador alemão concebe a figura do historiador como um “catador de trapos”, como um sujeito que tem acesso a fragmentos. Nesse sentido, trata-se de olhar através do fragmento para o todo, considerando que o todo é também resto e parte.

> A dialética proposta por Benjamin operaria escavando o passado e desvelando as coisas, instalando a possibilidade do “resto” que emerge carregado de memória – memória que está nos vestígios que “atualizam” a escavação e no próprio rastro de quem escava. E esse ato de escavar produziria ainda outros sulcos e rastros, marcando a transformando a própria memória? Nos parece que sim, já que o método de Benjamin é jogo que trabalha não apenas com um campo dos possíveis que se faz e refaz de maneira indefinida e aberta a cada jogada, como também coloca em questão a transformação das “peças” conforme elas são acionadas e assume a memória como processo. (SANTOS, 2017, p. 32)

Essa dialética proposta por Benjamin, que vimos na citação de Santos, também é operada de maneira semelhante pelo dramaturgo, contudo de uma forma incomparavelmente menos “exigente” e menos “cuidadosa” como procura fazer o historiador que preza, sempre que possível, pela objetividade. O historiador, diferentemente do dramaturgo, procura imprimir uma “verdade” histórica que, na maioria das vezes se configura como um documento que adotamos como algo oficial, que está ali com o propósito de proporcionar um amplo entendimento acerca de como nos constituímos enquanto comunidade, povo, nação, identidade cultural, etc. Benjamin, contudo, parece bastante certeiro quando alega, em sua tese seis, que articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ‘de fato foi’, significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.

Desse modo, o historiador trava com o passado uma experiência, a história é vista como algo inacabado e, a partir dessa consciência, a história deve ser recontada a partir dessa experiência que o historiador tem com o passado. A história então, segundo Gagnebin (1987) seria “aberta”, e tal abertura é um interno e infinito na estrutura do texto na narrativa tradicional.

Gagnebin, finalizando o mesmo raciocínio, acrescenta que “cada história é ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra que traz uma quarta.” (Gagnebin, 1987, p.13)

A história aberta, então, história essa que é construída, tecida e tramada pelo historiador, se configura como uma experiência com o passado. Tal experiência liga o historiador e o passado no presente em que o mesmo se propõe a narrar a história, e é nesse ínterim que essa experiência nos revela que a história está repleta de “tempos de agora” (*jetztzeit*). É de onde pisamos (tempo e espaço) que lançamos um olhar para o passado histórico a partir dos seus rastros. Santos (2017) alerta que essa “abertura” proposta por Benjamin exigiria que o historiador tomasse a história a contrapelo. Concordando com Didi-Huberman (2011), o autor aponta que apenas tomando as coisas a contrapelo é que seria possível revelar “a pele subjacente, a carne oculta das coisas”. (p. 20)

Nesse entendimento de se tomar a história a contrapelo, podemos também compreender que o dramaturgo que compõe peças de fundamento histórico opta por revelar a pele subjacente, a carne oculta dos acontecimentos históricos. No caso de Gonçalves de Magalhães, podemos apontar outra alternativa utilizada por essa categoria de dramaturgos; a partir dos rastros deixados pela existência de Antônio José da Silva, Gonçalves de Magalhães dentro de suas atribuições como dramaturgo propõe não “revelar” a pele subjacente ou a carne oculta, mas sim propor uma nova pele subjacente e uma nova carne oculta.

No entendimento de Walter Benjamin, o historiador consciente capta o acontecimento histórico a partir da configuração com que (ou pela qual) sua época entrou em contato com a época anterior, não procura desfiar os acontecimentos como as contas de um rosário. Desta forma, Benjamin, conforme aponta Santos (2017); nos lança entre raios e trovões, dominadores e dominados, vencedores e vencidos. Trata-se de um confronto direto com o método histórico tradicional, denunciando vazios e homogeneidades colocados em questão pelo historicismo. Podemos concluir que ao captar o acontecimento histórico a partir da configuração com que sua época entrou em contato, ele tem acesso apenas a rastros, rastros deixam lacunas, e para preencher tais lacunas o historiador certamente recorre a estratégias literárias

e, do mesmo modo que o historiador recorre a artifícios literários, o dramaturgo que se aventura a tecer sua intriga a partir de um fato histórico frequentemente realiza pesquisas que são comumente empreendidas por historiadores. E como se dá tal pesquisa? Através do “rastro”. Os vestígios e rastros deixados pelos acontecimentos são ferramentas de grande relevância para o historiador e para o dramaturgo.

Como exemplo do que acabamos de expor, podemos tomar de empréstimo a peça *Canudos*: *A Guerra do sem fim*, de autoria de Ana Maria Franco e Cleise Furtado Mendes. O espetáculo em questão foi encenado em Salvador, em 1993, sob a direção de Paulo Dourado. No texto em que Mendes (2011) discorre acerca do processo de montagem do espetáculo, logo em sua primeira parte, a autora traz indagações que eram inerentes ao desafio de se “reescrever” a guerra de Canudos para o palco.

> Como, na síntese exigida por duas horas de um espetáculo teatral, ousar configurar a maior das histórias que tecem a nossa história, a epopeia trágica que foi a Guerra de Canudos? Como peneirar a profusão de cartas, relatos, relatórios, mentiras, desmentidos, lendas, documentos, textos achados, textos forjados, citações, orações, imprecações? Como daí extrair/construir uma situação dramática e seu desenvolvimento? Que personagens seguir, ressaltar, que outras abandonar? Se o dramaturgo, aí, é de algum modo um “tradutor”, portanto um traidor, como escolher entre a traição imperdoável e a traição inescapável? Euclides da Cunha criou o mundo de *Os Sertões*, espaço que não pára de crescer em nosso imaginário. Mas se “o sertão é do tamanho do mundo”, como afirma Riobaldo Tatarana, falar de Canudos não é também denunciar o mundo dos narradores? (MENDES, 2011, p.36)

Notemos que a profusão de cartas, relatos, relatórios, mentiras, desmentidos, lendas, documentos, textos achados, textos forjados, citações, orações e imprecações podem ser agrupadas no entendimento benjaminiano acerca de “rastro”. De maneira bastante clara e objetiva, a autora traduz o que buscamos neste artigo no que tange ao rastro como elemento de criação dramatúrgica. Observemos que a autora ao questionar como extrair/construir uma situação dramática e seu desenvolvimento, que personagens seguir, ressaltar, que outras abandonar, possivelmente reproduz o questionamento feito por todo dramaturgo que teceu sua intriga a partir de acontecimentos ou personagens históricos. Podemos concordar que o dramaturgo é, de fato, um “tradutor” (portanto um traidor), e isso não necessariamente é algo maléfico,

uma vez que a reescrita de fatos pela dramaturgia implica em um exercício de criação (ou melhor, recriação). Nesse sentido, essa tradução-traição trabalha a favor do dramaturgo. A outra indagação feita pela dramaturga também nos é bastante provocativa: “como escolher entre a traição imperdoável e a traição inescapável?” Essa indagação também suscita em nós outra indagação: quais seriam as imperdoáveis e quais seriam as inescapáveis em uma criação dramatúrgica? Haveria, por parte da dramaturga, uma preocupação e um comprometimento com a “verdade histórica”?

Em seu relato, Mendes (2011) nos traz diversas preocupações que são inerentes ao dramaturgo que se dedica a um fato histórico: a autora demonstra preocupação em compreender o que aconteceu e o que “poderia ter acontecido”, aspecto esse já ressaltado na antiguidade por Aristóteles em sua *Poética*. Deste modo, podemos concordar que a indagação sobre “o que poderia ter acontecido” é um imperativo categórico que acompanha esse grupo de dramaturgos que denominaremos de “dramaturgos historicistas”. Imaginar o que “poderia ter acontecido” é um aspecto essencial e indispensável para a criação dramatúrgica. Conforme acresce Mendes, entre o interesse histórico e o interesse poético fez-se necessário que as autoras e diretor se instalassem em uma “fronteira movediça”, uma vez que mesmo o material histórico já estava preenchido por muita ficção. Outro fator que também influencia o processo de escritura, por parte do dramaturgo, é a preocupação em atender determinado público. Para o público que assistiria ao espetáculo na Concha Acústica do Teatro Castro Alves na Salvador de 1993, Cleise Furtado Mendes juntamente com Ana Maria Franco e Paulo Dourado tencionavam realizar um espetáculo que fosse ao mesmo tempo rigoroso, elaborado, exigente em termos técnicos e decididamente popular, valendo salientar aqui que o entendimento de “popular”, adotado no texto de Mendes, não deve ser confundido com algo fácil ou simplório, mas como algo (conforme proposto por Brecht) que interessa efetivamente às pessoas de nosso tempo, que pode nos ajudar a compreender o nosso tempo de agora. Deste modo, podemos também aferir que o espetáculo em questão foi repleto do que Benjamin chama de “tempos de agora” (*jetztzeit*).

Para esse processo de recriação dramatúrgica, o “rastro” não deixa de ter sua fundamental importância. Em seu texto, Mendes relata que os criadores

do espetáculo encontravam-se diante de um emaranhado de relatos, e diante disso surgiu a necessidade de fazer escolhas como: principais núcleos de ação, situações ditas “exemplares” que fossem capazes de sintetizar o máximo de informação, conexões significativas entre os fatos que aparentemente não se relacionavam, além de estabelecer o que possui maior ou menor relevância entre as personagens direta ou indiretamente envolvidas no conflito; a respeito disso, Mendes complementa: “Pois, afinal, o que é uma personagem histórica? Por um lado, é alguém que tem certidão de nascimento, de óbito, registro em documentos; mas, por outro lado, torna-se um habitante do imaginário coletivo, que não pára de se construir, de se tecer e destecer.” (MENDES, 2011, p.38)

Desse modo, a partir do entendimento trazido por Mendes, podemos concordar que a personagem histórica é sempre “prenhe” de ficcionalização, que a simples biografia *ipsis literis* não é suficiente para uma tessitura dramatúrgica. Essa noção remete-nos diretamente a Paul Ricoeur, quando trata do entrecruzamento entre história e ficção, apontando para uma ficcionalização da história e a uma historicização da ficção. Paul Ricoeur (1997) compreende que a história reinscreve o tempo da narrativa no tempo do universo. Isso significa dizer que, tratando-se de uma tese “realista”, a história submete sua cronologia à única escala de tempo, conforme aponta o autor francês, comum ao que chamamos de “história” da terra, “história” das espécies vivas, “história” do sistema solar e etc. Esse modo de reinscrição, que segue uma única escala, continua sendo algo específico do modo referencial da historiografia. Ricoeur esclarece-nos, todavia, que é justamente em razão dessa tese mais “realista” que o imaginário interfere uma primeira vez na consideração do ter-sido. Podemos compreender que essa interferência consiste em jogar com o que “poderia ter sido” dentro do fato histórico.

Paul Ricoeur concorda com Hayden White no que se refere à utilização, por parte do historiador, de recursos inerentes à ficção. A respeito desse entrecruzamento, Ricoeur esclarece:

> Por entrecruzamento da história e da ficção, entendemos a estrutura fundamental, tanto ontológica quanto epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam cada uma sua respectiva intencionalidade tomando empréstimos da intencionalidade da outra. Essa concretização corresponde, na teoria narrativa, ao fenômeno do “ver-como...”, pelo qual em *A metáfora viva*, caracterizando a referência metafórica. Avizanhamo-nos pelo

> menos duas vezes do problema da concretização: uma primeira vez quando tentamos, na esteira de Hayden White, elucidar a relação de representação da consciência histórica com o passado enquanto tal, por meio da apreensão analogizante; a segunda vez quando, numa perspectiva próxima da de R. Ingarden, descrevemos a leitura como uma efetuação do texto considerado como uma partitura a executar. Vamos mostrar que essa concretização só é atingida na medida em que, por um lado, a história se serve, de algum modo, da ficção para refigurar o tempo e, por outro lado, a ficção se vale da história com o mesmo objetivo. Essa concretização recíproca assinala o triunfo da noção de figura, na forma de *figurar-se que*... (RICOEUR, 1997, p.316-317)

Ciente de que é papel do imaginário encarar o passado tal como foi, conforme seu papel na narrativa histórica no plano da configuração. Ricoeur acresce que o lugar do imaginário é estabelecido pelo próprio caráter do "ter-sido", já mencionado anteriormente, como não observável, e é a esse "ter-sido" não observável que incorporamos também a noção do "verossímil" proposto pela *Poética* aristotélica, o verossímil como algo que não é necessariamente real, mas plausível. Nessa perspectiva, concordamos com Ricoeur quando aponta que o imaginário se incorpora à consideração do ter-sido, sem com isso enfraquecer seu intento "realista". Nesse sentido, retomando o relato de Mendes, podemos concordar com a autora que o vasto universo ficcional composto pela rede de fatos e fábulas que, segundo a autora, se entrecruzam no relato canudiano toma a forma de uma "narrativa multimídia", narrativa essa que é composta pelos diversos rastros coletados pelos criadores desse espetáculo que, retomando a ideia de Benjamin, também atuaram como historiadores no que se refere a trazer a história dos vencidos, a trazer uma história feita de "restos". Por esse caminho, o papel de "catador de trapos", atribuído por Benjamin aos historiadores, também se estende aos criadores de *Canudos: a guerra do sem fim*. Podemos observar que, pelo viés benjaminiano, os trapos, os restos e os rastros dão vazão a uma imaginação que permite a possibilidade de uma dramaturgia também a contrapelo.

Ana Paula Franco, Cleise Furtado Mendes e Paulo Dourado, na recriação de Canudos, conforme nos relata Mendes, recorreram, além da narrativa euclidiana, ao relato de diversos outros *construtores* de Canudos, vale ressaltar aqui o testemunho dos que sobreviveram, bem como as narrativas de seus descendentes, além de relatos militares (relatos mal-alivanhados, porém de grande importância, segundo a autora), tudo isso convergindo para uma melhor apreensão e compreensão do isolamento e

desconhecimento dessas pessoas que, segundo Mendes, se sentiam estrangeiros no próprio país onde lutavam contra algo que sequer compreendiam.

Nesse processo de “reescrita” dramatúrgica da história de Canudos, Mendes esclarece-nos que ela e os demais criadores utilizaram-se do épico como um recurso para abarcar o amplo painel de personagens e acontecimentos que constituíram Canudos, o recurso épico também se mostrou necessário para uma ampla movimentação no tempo e no espaço. Devemos concordar que, de fato, o recurso ao épico é praticamente um imperativo categórico quando as três unidades aristotélicas não dão conta, de maneira eficaz, de “presentificar” o acontecimento histórico em determinada atualidade. A intenção dos criadores de *Canudos: a guerra do sem fim*, conforme nos indica Mendes, era surpreender os “nós”, os pontos da trama que cruzam diferentes mundos, aspectos tais que a mera narrativa histórica não abarca. Esses “nós” são revelados pela reescrita dramatúrgica, a saber: a súbita conexão entre a vida do governador da Bahia, a de um obscuro jagunço, a de um jornalista do Rio de Janeiro, e a de uma velha beata.

Assim como Walter Benjamin possuía uma visão da história prenhe de significados, podemos aferir que, assim como o pensador alemão, os criadores de *Canudos* não buscaram necessariamente desvendar o segredo de Canudos, mas mostrar como o caos de acontecimentos, personagens, relatos, testemunhos, ou seja, rastros, pode se fazer inteligível. Benjamin compreende o historiador tem como função transformar o passado em história a partir do tempo e do lugar em que seu discurso é formulado. Trata-se de criar o passado, e não restaurar ou construí-lo; e é justamente isso que buscam os dramaturgos historicista, a criação do passado através da reescrita da história pela dramaturgia, reescrita essa que se dá pelos vestígios, pelos restos, pelos rastros deixados.

De Ana Paula Franco e Cleise Furtado Mendes, partimos agora para Bertolt Brecht. Em algumas partes de seu *Organon* (1978), o dramaturgo alemão trata o teatro como ferramenta de historicização. Tomemos como exemplo o verbete de número 36 desse documento, na qual o dramaturgo atesta que o contexto histórico de determinada ação no teatro deve ser caracterizado em sua relatividade histórica. Isso significa uma ruptura com o

hábito que temos de despojar das suas diferenças as diversas estruturas sociais das épocas passadas, procurando fazê-las aproximarem-se (na medida do possível) da nossa, a qual, por sua vez, segundo Brecht, adquire, por meio desta operação, o caráter de algo sempre existente, portanto, eterno. Observemos que o que foi proposto por Brecht possui uma forte relação com o que Benjamin dita a respeito dos "tempos de agora" (*jetztzeit*). Continuando o verbete 36 de seu *Organon*, Brecht alerta que "[...] nós pretendemos, porém, deixar às diferentes épocas a sua diversidade e não esquecer jamais a sua efemeridade, de forma que a nossa época possa ser também considerada efêmera." (BRECHT, 1978, p.114)

Trilhando pelo viés "anti-catártico" frequentemente proposto por Brecht, podemos tomar como exemplo uma de suas peças do fundamento histórico, o que certamente coloca Brecht também no grupo do que chamamos aqui de "dramaturgos historicistas". A peça em questão é *A Vida de Galileu*, a utilizaremos para estabelecer um paralelo com um outro texto seu intitulado *Perguntas de um operário letrado*. Nesse último, o dramaturgo alemão coloca um personagem operário que faz diversas perguntas, em seu questionamento inicial, o operário pergunta quem construiu Tebas, uma vez que nos livros consta apenas os nomes dos reis. Pergunta ainda se foram os reis que transportaram as pedras. Quem haveria reconstruído a Babilônia? Tantas vezes reconstruída. Quem a reconstruiu? O operário também pergunta a respeito da muralha da China, questiona para onde foram os pedreiros quando a muralha foi concluída. Quem haveria erguido os arcos do triunfo existentes em Roma? Essa, e outras perguntas permeiam esse famoso texto. Podemos facilmente constatar que, por meio desse poema, Brecht tece uma crítica à historiografia tradicional e esse verdadeiro "apagamento dos rastros" é reforçado na continuidade desse texto, quando o instruído operário questiona como triunfaram os Césares, se jovem Alexandre conquistou as Índias sozinho, se não haveria sequer um cozinheiro quando César venceu os gauleses, se apenas Felipe de Espanha chorou quando sua armada afundou, quem mais teria ganhado a guerra dos sete anos além de Frederico II, e com "tantas histórias, quantas perguntas", assim Brecht finaliza seu texto. O apagamento dos rastros se dá com maior freqüência quando se trata dos "sem nome" -

muitos desses cuja ausência é percebida pelo “operário letrado” do dramaturgo alemão.

Galileu Galilei deixou diversos rastros de sua existência entre livros, cartas, relatos e manuais. Dentre seus livros, vale salientar que dois deles foram escritos em forma de diálogo. São eles: *Diálogo concernente aos dois principais sistemas do mundo* (1632) e *Discursos e demonstrações matemáticas acerca de duas novas ciênicas* (1638).

Para operar a reescrita da vida de Galileu pela dramaturgia, Brecht se apropriou da própria criação dramatúrgica do cientista italiano. Em seu *Diálogo*... os diálogos aparentemente não ocorreram de fato na vida real pois, entre os personagens de sua obra, Galileu batizou dois deles com nomes de amigos íntimos seus que já haviam morrido: Filipo Salviati e Giafrancesco Sagredo. E também há o personagem Simplício que teve seu nome inspirado diretamente no filósofo grego que viveu no século VI d.C que, vale salientar, foi um renomado comentador de Aristóteles. O personagem Sagredo também se encontra em *A Vida de Galileu* de Brecht, e como uma forma flagrante de reescrita da história, Brecht coloca Galileu contando a Sagredo uma descoberta de grande importância:

> SAGREDO *olhando pelo telescópio, a meia voz* – Os bordos do crescente estão irregulares, denteados e rugosos. Na parte escura perto da faixa luminosa, há pontos de luz. Vão aparecendo, um depois do outro. A partir deles a luz se espraia, ocupa superfícies sempre maiores, onde conflui com a parte luminosa principal.
> GALILEU – E como se explicam esses pontos luminosos?
> SAGREDO – Não pode ser.
> GALILEU – Pode, são montanhas.
> SAGREDO – Numa estrela?
> GALILEU – Montanhas enormes. Os cimos são dourados pelo sol nascente, enquanto a noite cobre os abismos em volta. Você está vendo a luz baixar dos picos mais altos ao vale.
> SAGREDO – Mas isso contradiz a astronomia inteira de dois mil anos.
> GALILEU – É, o que você está vendo homem nenhum viu, além de mim. Você é o segundo.
> SAGREDO – Mas a Lua não pode ser uma Terra, com montanhas e vales, assim como a Terra não pode ser uma estrela.
> GALILEU – A Lua pode ser uma Terra com montanhas e vales e a Terra pode ser uma estrela. Um corpo celeste qualquer, um entre milhares. Olhe outra vez. A parte escura da Lua é inteiramente escura?
> SAGREDO – Não, olhando bem eu vejo uma luz franca, cinzenta.
> GALILEU – Essa luz o que é?
> SAGREDO - ?
> GALILEU – É da Terra.(BRECHT, 1991, p. 74)

Como vimos ao longo deste artigo, o “rastro” é um elemento de recriação da história, recriação essa que não possui qualquer compromisso de ser fidedigna. Os rastros e os restos não produzem um conhecimento homogêneo, mas heterogêneo, o que coloca em questão a realidade e a verdade histórica. Benjamin segue, como já sabemos, pelo contrapelo da história oficial e cronológica. Para o pensador alemão, o conhecimento da história só é possível no momento histórico. E esse conhecimento é apenas o conhecimento de um momento. Os dramaturgos que citamos ao longo desse capítulo realizam uma experiência com o passado através de suas obras de cunho histórico. Assim como no texto teatral, concordando com Mangueneau (1996), as palavras ditas já se encontram “defasadas de si mesmas” e “duplicadas pelo escrito que deixam transparecer”, podemos concordar com Benjamin de que na história não existe momento privilegiado, já que o tempo é ruína de si mesmo.

O dramaturgo historicista, tal qual o historiador, muitas vezes atua como uma espécie de arqueólogo atrás de rastros da história cuja obra pretende escrever. Em *Canudos: a guerra do sem fim*, que já comentamos anteriormente, os criadores do espetáculo agem conforme pensava Benjamin ao alegar que “quem procura aproximar-se do seu próprio passado tem de se comportar como um homem que escava”. (BENJAMIN, 2004, p.19). Nesse ínterim, memória e história caminham juntas na exploração do passado, nisso consiste também em trazer de volta os mortos, salvando-os do esquecimento, pois o pensador alemão se volta para o passado como exigência da memória e da justiça.

Devemos também ressaltar que existe uma estreita relação entre rastro e signo. A escrita tem sido considerada um rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos. Aleida Assmann, trazida por Gagnebin (2002), aponta que os conceitos de *escrita* e de *rastro* foram, frequentemente, empregados como sinônimos, ainda que não o sejam necessariamente. A escrita, acresce Gagnebin, tem sido durante muito tempo considerada o rastro mais duradouro que alguém poderia deixar, o rastro seria uma marca capaz de sobreviver à morte de seu autor e de transmitir sua mensagem. Quem escreve um livro, de certa forma, nutre a esperança de que deixa uma marca imortal que será lida

pelas gerações vindouras, tal qual fez Galileu com o seu *Discurso*. Gagnebin (2002) contudo nos alerta para o fato de que essa confiança na escrita como rastro duradouro e fiel começa, a partir do século XVIII, a ser abalada, concordando com Aleida Assmann. Nesse mesmo artigo, publicado em 2002, Gagnebin faz referência ao historiador Thomas Carlyle, que viveu no século XIX, que entendia que as fontes escritas não são mais consideradas como documentos integrais e confiáveis, sendo elas aleatórias, fragmentos de um passado desconhecido comparados a farrapos de um tecido que se rasgou.

Nessa perspectiva, a escrita não é mais um rastro privilegiado. Esse rastro, conforme citação de Assmann por Gagnebin, opera no sentido preciso de um signo, um sinal aleatório que foi deixado sem intenção prévia. Desse modo, ainda dentro desse entendimento trazido por Assmann, o rastro surge como resultado do acaso, da negligência, ou até mesmo da violência; a exemplo de um animal que deixa pegadas ao fugir de um predador. O rastro denuncia a presença de uma ausência. Quem deixou tais rastros, como os exemplos que acabamos de mencionar, os fez sem intenção de transmissão ou significação; o detetive, o arqueólogo, o psicanalista, o historiador, e (por que não?) o dramaturgo devem também levar em conta que essa não-intencionalidade também faz parte da tarefa de decifração desses restos, de modo que eles devem decifrar “não só rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária.” (Gagnebin, 2002, p. 129). Nesse sentido, diferenciado o “rastro” de um signo cultural e lingüístico, eles não são criados. Mas, sim, deixados ou esquecidos.

Trazemos aqui um exemplo bastante curioso do que acabamos de tratar a respeito do rastro como um elemento não-intencional de transmissão ou significação; em 2013 o Grupo de “Carmim de teatro (Natal/RN) estreou o seu espetáculo *Jacy*. O processo de criação dramatúrgica desse espetáculo se deu justamente a partir de rastros não-intencionais deixados por uma mulher chamada Jacy, e por meio desses rastros e vestígios se fez uma investigação para interpretar esses restos de existência deixados por essa senhora. Mas, como se deu tudo isso?

No ano de 2010, o ator, diretor e dramaturgo Henrique Fontes, ao sair da casa de seus pais no bairro de Tirol em Natal, se deparou com um

amontoado de despojos ao caminhar pela avenida Prudente de Morais. Nesses despojos havia objetos que, facilmente pode-se deduzir, eram oriundos de algum apartamento. Em meio a esses despojos, Henrique Fontes encontrou uma frasqueira, conforme declara em sua entrevista dada ao jornalista Paulo Henrique Amorim[1]. Ao se encontrar com a atriz, e colega de trabalho, Quitéria Kelly, ambos abriram a frasqueira e lá encontraram diversos pertences pessoais de Jacy como estojo de maquiagem, espelho, pó compacto, lenços, cartões de supermercado, recibos de correio, em outras palavras: restos da existência dessa senhora.

Ao investigar a vida de Jacy, os criadores desse espetáculo descobriram que Jacy foi uma mulher, natural de Ceará Mirim/RN, que faleceu aos noventa anos de idade, e ao longo desse período essa senhora presenciou o crescimento da capital potiguar ao longo do século XX. A biografia de Jacy é atravessada por diversos temas e discussões que o grupo suscita: o abandono na velhice, o crescimento de Natal – que segue acompanhada pelo retrocesso de uma política alicerçada em uma oligarquia que tem determinado os rumos da cidade ao longo do século XX e ainda exerce grande influência em 2018 - sua vida amorosa, seu relacionamento com seu irmão, entre outros.

Como é de conhecimento, por parte da História do Brasil: no período da Segunda Grande Guerra, a cidade de Natal serviu como base aérea para os norte-americanos, foi um ponto estratégico para vôos que decolavam rumo à Europa para combater a Alemanha nazista. Na ocasião, conforme Henrique Fontes relata em entrevista concedida ao jornalista Paulo Henrique Amorim, a capital potiguar possuía uma população estimada em 50 mil habitantes e, de repente, se viu na condição de anfitriã de mais de 80 mil oficiais americanos ao longo de dois anos, sendo um deles o capitão Harry – com quem Jacy teve um relacionamento. Percebamos que nessa recriação da história de vida de Jacy por meio da dramaturgia o grupo traça um paralelo entre sua biografia e a própria história da cidade de Natal no século XX.

Nessa mesma entrevista, o diretor e dramaturgo Henrique Fontes admite a influência de Walter Benjamin na concepção desse espetáculo. O

[1] Entrevista disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=ZiO6KrW_ZFo – visualizada no dia 04/11/2018.

grupo Carmim tem se dedicado ao teatro documentário, de modo que a influência artística de Erwin Piscator e Bertolt Brecht é perceptível. No que tange à influência de Walter Benjamin, selecionamos dois elementos que são de grande relevância e também podem ser diretamente relacionados ao que estamos discutindo neste capítulo; a imagem do *Angelus Novus*, quadro de Paul Klee, que é exibida no espetáculo e o amontoado de papéis que são, no encerramento, colocados no centro da cena entre vários ventiladores que são ligados direcionados para esses papéis que voam em direção ao teto. Tudo isso tem relação direta com o que Walter Benjamin pensa a respeito da história; a história não como uma sequência de acontecimentos, mas como uma única catástrofe que acumula ruínas, de modo que o "anjo da historia" é puxado por uma tempestade que o impele para o futuro enquanto aquele amontoado de entulhos e destroços abaixo desse anjo se empilham em direção ao céu.

Por fim, à guisa de conclusão deste artigo, podemos verificar (a exemplo de *Jacy* e outras obras e espetáculos que discutimos ao longo deste texto) que o rastro é signo - conforme mencionamos anteriormente, dentro de uma perspectiva de abandono ou de esquecimento. Esse signo, conforme nos esclarece Levinas (1993), significa fora de toda a intenção de se fazer signo. Nesse sentido, enquanto os signos lingüísticos tentam nos transmitir uma "mensagem", mensagens que condizem com as intenções do autor, o rastro pode se voltar contra aquele que o deixou, podendo inclusive, conforme aponta Gagnebin, ameaçar sua própria segurança. Desse modo, o rastro como elemento não-intencional, influenciou decisivamente a recriação da história de Antônio José, da Guerra de Canudos, de Galileu Galilei, de Jacy, e de tantos outros cujas vidas ou rastros de suas existências serviram de matéria-prima para essa categoria de dramaturgos.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães e C.ªEditores, s/d.

BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Mágia e técnica, arte e política**: **e**nsaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; pref. Jeanne Marie Gagnebin. Obras escolhidas, v.1. 8ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense. 2012

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro.** Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo em 12 volumes.** Coleção Teatro. vol. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A história sobrevivente:** história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht**: sua vida, sua arte, seu tempo. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro, volume I**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas I, Walter Benjamin; 7-19. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. *In*: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jayme (Org.) **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: UFMG, 2012: 28.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. **Revista Pro-Posições**, v.13, n. 3(39), Campinas: Faculdade de Educação – UNICAMP, 2002.

LEVINAS, Emmanuel. **Humanismo do outro homem**. Trad. Pergentino Pivato. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro.** 6ª ed. São Paulo: Global, 2004.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves. **Antônio José ou o poeta e a inquisição.** Rio de Janeiro: 1839.

MANGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário.** Trad. Marina Appenzeller; revisão da tradução: Eduardo Brandão. Col. Leitura e Crítica. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MENDES, Cleise Furtado. Canudos, a guerra do sem fim: entre drama e história. *In*: MENDES, C.F. (Org.) **Dramaturgia, ainda**: reconfigurações e rasuras. Salvador: EDUFBA, 2011.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa (Tomo III).** Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

SILVA, Rosana Bento da. **A personagem Antônio José na peça "Antônio José ou o poeta e a inquisição"**: um estudo de caráter do protagonista. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009. (Dissertação de Mestrado)

SANTOS, Iaci d'Assunção. Entre restos e rastros: a história aberta e seus recomeços. Notas a partir de Benjamin e Didi-Huberman. **Revista ARA**, n. 2. São Paulo: Grupo MUSEU/PATRIMÔNIO FAU-USP, 2017.

VASCONCELLOS, Lisa Carvalho. **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Col. Humanitas. Org. Sabrina Sedlmayer & Jaime Ginzburg. p. 249-253. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.