

A Narrativa Alegórica na Experiência Criativa: Walter Benjamin e as Artes Cênicas¹

Juliano Casimiro Sampaio² e Livia Mathias Simão³

Resumo

Este artigo realiza a análise de uma experiência de criação cênica de participantes com idades entre 08 e 14 anos, a partir da concepção de Walter Benjamin sobre a construção de narrativas alegóricas e da pluralidade do conhecimento como condição da expressão do homem moderno, em articulação com a perspectiva do Construtivismo Semiótico-Cultural em Psicologia a respeito das relações entre desejo e futuridade. A alegoria será tomada como possibilitadora de diálogos entre reminiscências (passado), expectativas (futuridade) e a vertiginosidade do conhecimento no espaço da agoridade. Com a análise do ato de construção coletiva e consensual de uma dramaturgia e sua posterior encenação, e a partir de tal recorte teórico, pretendeu-se compreender como narrar uma história e torná-la, nesse caso, cênica, potencializa movimentos de reorganização intra e intersubjetivas e possibilita novas significações afetivo-cognitivas sobre vivências cotidianas por parte da díade narrador/ouvinte. Por desdobramento, investigamos como o esfacelamento da experiência, proposta pelo filósofo alemão como condição do homem moderno, implica, no ato de narrar, na construção constante de novos regimes de linguagem.

Palavras-Chave: Narrativa; Alegoria; Subjetividade; Temporalidade.

¹ Este texto é parte de dissertação de Mestrado “*Dramaturgias Consensuais: a interação verbal no ato criativo*” de autoria de Juliano Casimiro de Camargo Sampaio, realizada sob a orientação de Livia Mathias Simão, e apresentada ao Departamento de Psicologia Experimental do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

² Juliano Casimiro de Camargo Sampaio foi aprovado no concurso para professor da Universidade Federal do Tocantins, Curso de Artes e Filosofia Área / Disciplina: Teatro e Educação / Práticas Cênicas / Processos criativos em teatro. Dez/2011. Pesquisador regular em psicologia, educação e artes (processos cognitivos, afetivos, culturais e sociais no ser humano LIVCC 2008 - 2011). Após ter completado pesquisas científicas custeadas pela PIBIC/CNPq (2003-2005) nas áreas de desenvolvimento corporal e vocal (cognição e expressão), atua no campo de educação básica, técnica, superior e de extensão; foi professor do Conservatório Dramático e Musical de Tatuí-SP, da Academia de Ensino Superior e do colégio Objetivo. Foi coordenador de Difusão Cultural da SP Escola de Teatro Centro de Formação das Artes do Palco, tendo sido responsável pela criação deste setor na Instituição. Atualmente atende como Diretor artístico-pedagógico do Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica e integra o Laboratório de Interação Verbal e Construção de Conhecimento, do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, sob coordenação da Profa. Dra. Livia Mathias Simão. Foi aprovado para o processo seletivo 2011 para Orientador do Projeto Vocacional da Prefeitura de São Paulo e ministra aulas de interpretação vocal junto ao curso de formação para Radialista do SENAC.

³ Livia Mathias Simão é Professora Livre-Docente do IP-USP / Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq / Brasil. Bacharel, Mestre e Doutora em Psicologia pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

Introdução

O presente artigo pretende analisar parte da experiência vivenciada pelo primeiro autor como orientador do projeto “Dramaturgias Consensuais”, por ele elaborado e desenvolvido junto aos participantes do projeto “Criança que Sabe” da ONG “Ação Comunitária Inhayba”, localizada na cidade de Sorocaba-SP, Brasil.

O projeto “Dramaturgias Consensuais” teve como eixo processual a elaboração consensual de um texto teatral e sua posterior encenação por crianças e adolescentes com idades entre 08 e 14 anos, que já haviam tido experiência teatral de, no mínimo, um ano, por participarem de atividades propostas pelo orientador antes da realização propriamente dita do projeto em questão. Embora não fazendo parte das condições *a priori* explicitadas para a atividade, o texto teatral construído e encenado pelos integrantes do projeto circulou por acontecimentos reais da vida dos seus autores e/ou próximo a histórias conhecidas do dia-a-dia dos mesmos.

Buscando justamente analisar e compreender parte dessa experiência criativa diretamente relacionada com experiências da vida dita real, este texto se vale de um recorte dos escritos de Walter Benjamin (1892 – 1940) sobre a construção e a circulação de conhecimento alegórico nas narrativas pessoais, como dinâmica entre o esquecer e o recordar, aspectos caros ao autor em suas reflexões a respeito da constituição subjetiva do homem moderno.

Benjamin (1969a, 1969b, 1994a) considera que a organização técnico-científico-industrial, que se instaura a partir do Iluminismo, é responsável pela mudança na paisagem da imagem do homem, de suas relações e, por desdobramento, da sua produção artística. Essa nova condição repercute, ainda segundo o autor, na própria noção de futuridade, na organização presencial dessa futuridade e no trânsito com o passado, o que mobiliza novos modos de se fazer e de se analisar as narrativas e, neste caminho, a própria História ou histórias.

O filósofo alemão se detém, em grande parte da sua construção teórica, em discutir o declínio dos processos narrativos e o esfacelamento da tradição nas experiências do homem moderno. Para o autor o tempo do agora carrega em si um duplo sentido para a experiência: se por um lado ela diz do passado o ocorrido, por outro, o dizer a experiência permite ao sujeito da experiência encontrar-

se com o não-realizado, com os projetos frustrados e com a expectativa do que pode ser tentado novamente. Nesse sentido, toda experiência será, para Benjamin, sempre construída com o passado (Benjamin, 1994a).

Desta perspectiva e com fins na dinamização do conceito de História(s), Benjamin concentra-se em explorar as experiências estéticas e históricas, além das religiosas e linguísticas, colocando o passado como um complexo que gravita em torno do presente e, assim, interfere diretamente na elaboração de expectativas.

Nesse sentido, o significado que Benjamin atribui às narrativas e ao discurso a respeito das histórias parecem-nos dialogar com as nossas preocupações - é claro que em diversas proporções e ordens - em relação ao espaço da narrativa, do diálogo, nos e sobre os processos de criação artística modernos. Também a temporalidade em Benjamin nos parece análoga às relações entre experiência (passado) como presença (presente) que modula expectativas e desejos (futuro), tal como propostas pelo construtivismo semiótico-cultural em psicologia (Simão, 2010), aspecto que exploraremos na discussão e nas considerações finais desse artigo.

O material emergido da pesquisa de campo, que informa as discussões neste texto, diz respeito diretamente à narrativa - construção e significação de histórias. Elas se apresentaram no campo da produção teatral a ser analisada em, pelo menos, duas esferas:

1º O Ato de narrar/contar uma história como percurso teatral;

2º O Ato de narrar/significar histórias compartilhadas no plano da vida real;

Talvez, no caso da experiência teatral cuja análise aqui se fará, narrar e significar trechos de uma história real, bem como torná-los cênicos, tenha significado, para os alunos-dramaturgos, construir e possibilitar seu desenvolvimento no tempo, com intervenções intencionais, ao mesmo tempo em que simplesmente se falava sobre eles, sobre os fatos, percurso esse, do desenvolvimento da significação de algo ao falar sobre esse mesmo algo, que Benjamin considera como comum ao narrador moderno.

O narrador moderno benjaminiano é um Sujeito que transita entre o esquecimento e a lembrança. Isso porque a narrativa, ainda que se manifeste contra o esquecimento, é prenhe do próprio recorte e do esquecimento. Portanto, a narrativa se constitui nos movimentos de recolhimento e de dispersão, entre o perecer da imagem e a vinda dessa para a linguagem. É a existência da finitude e do deprecimento que tornam a história necessária e possível (Benjamin, 1994a; Gagnebin, 1999). E é exatamente na falência da imagem e da ideia que se encontra a possibilidade de

extravasamento da própria linguagem, tornando-a potencialmente artística.

As “Dramaturgias Consensuais”, compreendidas como histórias no sentido de Benjamin, foram, supomos, elaboradas a partir de movimentos de apreensão de informação, de recortes intencionais, de lembranças e de esquecimentos; e foram, ainda, segundo nossas suposições, construídas a partir de um movimento centrífugo das imagens às palavras, enquanto, parece-nos, que a significação dessas histórias, ou ressignificação, quando viável, realizou um movimento centrípeto das palavras à experiência.

Se para Benjamin, segundo Matos (1999, p. 132), «... a estrutura da experiência se encontra na do conhecimento e só se desenvolve a partir dele...», é necessário compreender de que conhecimento se fala, quando se pensa no material empírico que aqui analisamos: as “Dramaturgias Consensuais”.

Conforme a perspectiva do construtivismo semiótico-cultural em psicologia, a noção de conhecimento que adotamos aqui está diretamente associada à ideia de uma realidade socialmente construída, que é passível de interferências e (co)organizações, a partir da construção de espaços intersubjetivos, elaborados desde acordos tácitos e negociações da experiência (Simão, 2010).

Podemos dizer, portanto, que o conhecimento de que aqui tratamos é sempre social e (co)construído, e recebe significações afetivo-cognitivas diferentes de acordo com as experiências dos Sujeitos. Nesse sentido, a estrutura do conhecimento que adotamos, a partir de reflexões inspiradas pelos escritos de Benjamin, é análoga à estrutura do conhecimento elaborada por Berger e Luckmann, que consideram «*conhecimento como a certeza de que fenômenos são reais e possuem características específicas.*» (1974, p. 11). Esse conhecido é em si, nos termos benjaminianos, um conhecimento disruptivo. Conquanto, as ruínas - a parte ativa das experiências vividas, consciente ou inconscientemente, mantém a tensão imbricada no simples ato de se manter ativa.

Ou seja, o homem moderno lançado na travessia - no próprio processo de estar da apresentação de si, do mundo e da inter-relação entre ambos, joga ao mesmo tempo alegoricamente com as alusões às possibilidades futuras, ou seja, com o devir do eu, do objeto e de ambos em interação, e com a (co)presença de reativações e ruínas – reminiscências das experiências passadas. A travessia que constrói, assim, acaba por ser o ciclo ininterrupto dúvida – saber – dúvida..., que diretamente estará na base das construções narrativas modernas e, deste modo, alicerçam a constituição subjetiva desse homem dito moderno.

A passagem, como condição moderna, da instância do conhecimento para a da informação, que segundo Benjamin requer uma verificação imediata e «antes de mais nada, precisa ser compreensível 'em si e para si'». (Benjamin, 1994a, p. 203), é, em boa parte, responsável pelo declínio da narrativa.

Segundo Benjamin,

«Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações.» (Benjamin, 1994a p. 203).

E é exatamente a pluralidade de sentidos da experiência e a vertiginosidade do conhecimento que impedem explicações plenamente satisfatórias e totalitárias quando se pensa a narrativa artística moderna. Se Benjamin reconhece o valor da informação apenas no momento da sua emergência, ele atribui à narrativa forças que a fazem perdurar para além do momento imediato pela tensão que estabelece entre passado, presente e futuro. Sendo assim, a narrativa como Benjamin a concebe não se limita ao seu desenvolvimento no tempo, ela estimula o desenvolvimento do tempo, sendo essa uma das capacidades inerentes à narrativa, em especial à narrativa artística (Benjamin, 1994a).

Nesse sentido, o homem moderno, como Benjamin o compreende, segundo Gagnebin (1999), portanto, utiliza-se da alusão, da alegoria, para reabilitar a temporalidade em oposição ao ideal de eternidade. E ao mobilizar o desenvolvimento do tempo da experiência, a narrativa alegórica, segundo Benjamin, «mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.» (Benjamin, 1994a, p. 205).

Ainda que Benjamin (1969b) não reconheça a alegoria como a única forma possível de comunicação moderna, ele concebe o Sujeito pós-Iluminismo como aquele incapaz de ser. O homem moderno passa a ser a organização e as significações afetivo-cognitivas das marcas que deixa pela sua existência corpo-verbal no desenvolvimento do tempo das experiências. Nesse sentido, e segundo Benjamin, a ação do Homem não mais É, ela significa, ela alude.

Esse não ser, como experiência indizível pela queda das totalidades trans-históricas, que a transitoriedade moderna em sua alteridade e ruptura carrega, descentra, segundo Benjamin, o símbolo como fundante da narrativa e centra-a nas relações e na abertura de possibilidades – alusão alegórica – à criação.

Nesse contexto, Gagnebin (2009, pp. 31-54), a partir de Benjamin, alega que o símbolo como

revelador e universal perde forças para a alegoria, que, em Benjamin, é entendida como uma metáfora continuada capaz de aludir ao outro daquilo com o qual se relaciona: no caso das “Dramaturgias Consensuais”, por exemplo, com o outro da experiência vivida no âmbito do real, mas também, e principalmente, da criação.

A alegoria benjaminiana de que a narrativa moderna está prenhe é histórica; ela pensa o tempo e os fatos, ao mesmo tempo em que amplia o olhar para a abertura de possibilidades; é uma inserção nos fatos iminentes ao mesmo tempo em que alude a uma situação potencialmente diferente.

Tendemos a reconhecer que o olhar que se abre para as possibilidades se abre também, como dito anteriormente, para aquilo que não chegou à sua materialização, mas que de algum modo é igualmente responsável pela materialidade que chega aos sentidos, para a construção corpo-vocal que se faz de alguma experiência em forma de narrativa. E, nesse sentido, o diálogo com o passado é sempre um espaço de descobertas, inclusive, do fracasso do projeto original, da ideia original, sendo que a cada descoberta aquilo que era tipo como novo assumirá o caráter de não-novo, em alguns casos como familiar, o que permitirá um novo olhar e uma nova estruturação do sentido de tempo da experiência. Se assumirmos com Gagnebin que o novo é uma certa qualidade do olhar, compreenderemos que «*o observador deve transformar-se sem parar: uma identidade estanque impediria a flexibilidade necessária a uma constante renovação do olhar*» (Gagnebin, 1997, p. 145).

Para Benjamin «*a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação em salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria, que permite nas ações e na narrativa do homem moderno o eterno retorno do mito sob o véu da cultura*». (1983, p. 246). Entretanto, o eterno retorno construído sob as diretrizes da reativação, como em Lyotard,

« [...] não pretende reproduzir fielmente a pretensa “cena primitiva”. Ela é “nova” porque é sentida como tal. Pode dizer-se que o já acontecido ainda está presente, vivaço, vivo. Não presente como um objecto, se é que um objecto pode estar presente, mas como uma aura, como uma brisa que sopra ligeira como uma alusão.» (Lyotard, 1986, p.40).

O reativar, diferentemente de resgatar ou recuperar, que se nos parecem tendenciosos a manter toda a organização cognitivo-afetiva e a significação acional como tais, considera, em vez, (co)regulações e ressignificações necessárias à adequação do elemento⁴, que até então se encontrava desativado, às condições do espaço sociocultural ao qual será trazido e frente ao qual será presentificado na experiência alegórica da narrativa.

⁴ Elemento aqui se refere ao material da experiência remanescente que está reativado no ato da construção narrativa. Esse elemento é, portanto, ele mesmo fruto da fricção entre o lembrar e o esquecer.

Para Benjamin (1969a, 1969b, 1994a), as experiências alegoricamente representadas morrem enquanto tal e constroem um outro-saber. A alegoria, assim, não elabora um referente último, e por isso permite a transição de um a outros sentidos, o que cria a liberdade lúdica infiel a todos esses sentidos. Assim, a partir de Benjamin, Gagnebin considera que o conhecimento alegórico, que circula nas narrativas modernas, «*é tomado pela vertigem: não há mais ponto fixo, nem no objeto e nem no Sujeito da interpretação alegórica que garanta a verdade do conhecimento.*» (Gagnebin, 1999, p. 40). A experiência como permanência do resíduo, como retorno intermitente ao mesmo, na tentativa de novas significações, faz com que o próprio acontecimento seja vertiginosamente destruído, pelo menos em relação ao que se pretendia enunciar (Matos, 1999).

Desse modo, narrar a experiência alegoricamente, portanto, frente ao conhecimento vertiginoso que qualquer experiência pode gerar, enquanto, como dissemos, leva o Sujeito moderno a esfacelar a própria experiência, obriga, ao mesmo tempo, esse Sujeito a dialogar com a experiência e não a reviver. Em Benjamin (1994a, pp. 91-107, 165-196, 222-235; 1994b), esse esfacelamento da linguagem fruto da emersão da narrativa e potencializador dessa força o homem moderno a inscrever um regime de linguagem, que permita a existência e a coerência da comunicação entre determinado grupo de pessoas e sob contextos específicos. Ou seja, esse narrador não tentará adequar o conteúdo do seu discurso a um regime já escrito; o próprio conteúdo a ser narrado, frente à presença dos interlocutores, e em coautoria com esses, inscreverá o regime de linguagem sob o qual a comunicação se torna possível.

O que queremos dizer, e tendo o caso das “Dramaturgias Consensuais” como exemplo, é que não há estrutura de linguagem que dê conta aprioristicamente de construir uma narrativa plenamente satisfatória sobre uma experiência moderna. O conteúdo narrado, dada a circulação do conhecimento vertiginoso implicado na condição de saber do homem moderno, impede que uma estrutura de linguagem pré-estabelecida satisfaça as condições comunicativas necessárias para se dizer uma vivência, ainda que cotidiana. Tal fato afasta qualquer possibilidade de se reviver pelo discurso a experiência tal qual em sua origem, ainda que se possa jogar com a ilusão dessa possibilidade. Reviver a experiência seria, por exemplo, narrá-la com o regime de linguagem sob o qual se construiu; mas, frente a outro contexto sociocultural, como dissemos, tampouco o regime de linguagem da experiência narrada garante sua existência.

Nesse jogo constante de inscrição de um regime de linguagem para se dizer o esfacelamento da experiência e, portanto, a fugacidade do presente frente às expectativas de futuridade, a alegoria, que constrói uma multiplicidade de significações críveis, extravasa a própria experiência. A

impossibilidade de se dizer a experiência, de se dizer o mundo, como condição moderna, como condição fragmentária da existência, mantém a necessidade, como dissemos, de se deslocar ciclicamente o olhar para o objeto da experiência, na tentativa de se aludir ao que se pretende inscrever de forma a concretizar o espaço da comunicação no ato e para o ato (Benjamin, 1994b; Palhares, 2006).

A narrativa alegórica se estabelece, a partir dessa perspectiva benjaminiana de modernidade, na tentativa deste deslocamento de olhar para o mesmo, pela re-apropriação e colagem de elementos de procedências e funções diversas, que são co(re)organizados com determinadas funções discrepantes em relação às que apresentavam em suas épocas de origem. Enquanto na agoridade eles se presentificam pela tentativa de suportar/lidar a/com a ruptura, em suas épocas passadas eles serviam de âncoras para os elementos da razão.

Essa busca por diferentes referências para a inscrição do regime de linguagem para a comunicação serve aos artistas como caminhos para se atingir o que Benjamin considera como uma das funções centrais da obra de arte, narrativa alegórica em si quando pensada sob o véu da modernidade benjaminiana: «*suscitar determinada indagação num tempo ainda não maduro para que se recebesse plena resposta.*» (Benjamin, 1969, p. 87).

A volta do artista, do narrador, às reminiscências e a exploração intencional de caminhos, como meio de se suscitar as citadas indagações, sugere a intervenção no substrato da relação entre si e o objeto da experiência narrada. Todavia, esse reativar do passado pouco ou nada tem de relação com o que Benjamin chama de “Ilusão Retrospectiva”, ou seja, uma tentativa de reviver um passado ideal, perfeito, que, em suma, nunca existiu. Como dissemos, esse reativar tira os elementos do seu contexto e função e os utiliza dentro de uma escala de meios de comunicação. Seu caráter alusivo é o que é apropriado pela linguagem no momento do *existindo* do processo/da narrativa/da obra.

Ao lidar com o que foge à tentativa de inscrever um regime comunicativo, ou seja, com a impossibilidade de satisfação plena na construção de narrativas a partir das experiências, o narrador está à procura do Outro da razão: do que não é dito e, que, talvez, nem o possa ser, o que alimenta a vertiginosidade da significação afetivo-cognitiva moderna. Esse saber vertiginoso com o qual lidamos, para Benjamin, é aquele que dá suporte ao incomensurável, ao mesmo tempo em que garante ao homem meios para se lidar com esse incomensurável. Ou seja, o conhecimento alegórico lida diretamente com a dimensão da insistência da linguagem dentro da perspectiva de inscrição de um regime de linguagem que se dá na agoridade da fricção entre coautorias, expectativas, vivências e mediações semióticas.

Em suma, esse movimento de (re)escrita do ato narrativo/comunicativo é uma dinâmica criativa que corregula meios de se aludir ao impresentificável, mas concebível, reativando elementos passados, não com o objetivo de resgatar seus fins, mas com a finalidade de se servir deles no espaço sociocultural em que se insere e do material próprio da agoridade; ou seja, tem-se passado e futuro demarcando o ato da Travessia, o ser no complexo entre-jogo da alteridade e da volatilidade das linguagens na construção de um “real” quiçá possível.

O Sujeito narrador/criador ao lidar com essa insistência da linguagem, com a tradição ou com a experiência de si e do Outro, na tentativa de selecionar meios eficientes de comunicação, coloca-se na tensão de compreender/experienciar os ativos conscientes e inconscientes das vivências. Ao reativar o passado o Sujeito narrador moderno benjaminiano tenta ressignificar a experiência sob a perspectiva de um novo saber afetivo-cognitivo, que, além de regular as noções objetivas e subjetivas da relação eu-mundo, possibilitará ao Sujeito (re)conhecer-se. Esse (re)conhecer-se se dá exatamente no existindo da ação, do acontecimento, do ato presentacional da experiência, que para nós, caracteriza a esfera da criação contemporânea, narrativa por excelência, neste caso, desprendida da necessidade de começo, meio e fim.

A narrativa e a arte contemporânea serão, portanto, e a partir de Benjamin, aquelas que, como o ideário moderno, matam a ideia ao transformá-la em enunciado, em forma comunicativa. Estamos falando aqui de um comunicável que é, em si, uma tensão propulsora de novas investidas de comunicação. Ao esfacelar a ideia original, a arte moderna materializa o imprevisível das linguagens.

Resumidamente, o criador/artista/narrador moderno benjaminiano trabalha na tensão entre a possibilidade de se conceber as ideias e a incapacidade de concretizá-las, sob a necessidade de construção, portanto, de um outro-olhar e de um outro-saber para com elas; o movimento alusivo, característico da modernidade, faz com que qualquer tentativa de presentificação da ideia se mostre dolorosamente insuficiente, já que ela não depende exclusivamente do narrador/criador e de sua relação com a técnica, seja ela comunicativa ou artística; ela depende, em grande medida, de se conseguir construir um regime de linguagem que atenda, pelo menos minimamente, às expectativas de um certo discurso artístico e possibilite ressignificações da experiência fundante, bem como da própria experiência criativa e das possíveis relações do tempo.

Por desdobramento, o Sujeito ao direcionar um outro-olhar será ele mesmo iluminado por um outro-olhar em resposta, que o impulsionará a reorganizações intrassubjetivas, que por sua vez, interferem na possibilidade e na estrutura dos espaços intersubjetivos. Os processos criativos

modernos são, portanto, fruto e propulsores, em certa medida, dessa dinâmica cíclica de regulação dos meios de relação Eu-Outro-Mundo dos criadores; enquanto evidenciam as mudanças e correções no comportamento social humano, são diretamente afetados por elas.

Assim, ao construírem o regime de linguagem sob o qual se estruturam e no qual circulam as narrativas e os conhecimentos alegóricos, vertiginosos, os Sujeitos são também afetados pela construção, quer seja quanto à regulação de um espaço intersubjetivo, quer seja em suas organizações intrassubjetivas.

E é nesse sentido que para Benjamin a narrativa assume fundamental importância na constituição subjetiva: por friccionar as reminiscências, a agoridade e as expectativas, na insistência pela inscrição de um regime de linguagem (Benjamin 1994a; Gagnebin, 1999), já que, como dito, coloca em movimento tanto reorganizações intrassubjetivas, como intersubjetivas, além de possibilitar a manutenção das experiências no tempo e de organizar novas significações afetivo-cognitivas dessas experiências.

Para que haja a possibilidade de diálogo com o outro da experiência, no sentido alegórico que vimos construindo a partir de Benjamin e de seus comentadores, tem-se, em resumo e como dito anteriormente, no ato narrativo moderno dois movimentos: o de recolhimento e o de dispersão, que lidam intimamente com as possibilidades de esquecimento e rememoração (Benjamin, 1994a, pp. 36–50); segundo Gagnebin, «*movimento mesmo da linguagem onde as “coisas” só estão presentes porque não estão aí enquanto tais, mas ditas em sua ausência*» (Gagnebin, 1999, p. 05), por meio da profusão de sentidos produzida pela alegoria.

A alegoria benjaminiana transita, nesses termos, e reiterativamente, entre a liberdade e a fidelidade e encontra-se enquanto linguagem absolutamente aberta, sendo essencialmente não-acabada. Segundo Benjamin «[...] *um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.*» (Benjamin, 1994a, p. 37).

O olhar que se lança para a desordem da díade lembrança e esquecimento exige, portanto, a reorganização das verdades do Sujeito em relação a si, já que ele mesmo é incapaz de se dizer plenamente na narrativa da experiência. E assim, podemos dizer que o Sujeito constrói-se na alteridade do eu em relação a si. Segundo Palhares,

«Para Benjamin, a experiência do olhar não é apenas uma via de mão única. Sua total realização depende do cumprimento da seguinte promessa: “É, contudo, inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe.” Onde essa intenção é

frustrada não há nem mesmo a experiência do olhar. Por outro lado, sua satisfação depende fundamentalmente do poder daquele que olha.» (Palhares, 2006, p. 89).

Método

A pesquisa realizada e apresentada neste artigo foi devidamente aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos do IPUSP (CEPH-IP). Apresentaremos o método de pesquisa subdividindo-o em tópicos: Participantes, Procedimentos e Natureza dos Dados.

Participantes

Crianças entre 08 e 14 anos, integrantes do projeto “Criança que Sabe”, que é desenvolvido pela “Ação Comunitária Inhayba”, em Sorocaba – SP/Brasil, foram convidadas para realizar a construção consensual de um texto dramático e o levantamento de um espetáculo teatral a partir dele. Além das crianças e adolescentes participantes, acompanharam os encontros duas orientadoras de turma, uma coordenadora pedagógica e uma psicóloga, todos vinculados à ONG em questão.

Procedimentos

A partir de um processo criativo semi-estruturado a construção teórico-analítica que aqui se apresenta se utilizou de método qualitativo de pesquisa. A construção do texto dramático consensual passou por levantamento e escolha de temas (votação, sem a necessidade de consenso), criação e descrição de personagens (sem a necessidade de consenso), elaboração consensual do texto dramático, ensaios e apresentação pública do espetáculo e conversa posterior sobre a experiência criativa.

A escolha do consenso se deu com fins na problematização da construção narrativa. A necessidade do consenso foi apresentada no início das atividades. Por consenso, neste contexto, entendeu-se a aceitação unânime de todos os participantes do processo. A omissão foi compreendida, como explicitado aos participantes, como aceitação. Ou seja, ao discordar, para que se iniciasse uma conversa sobre a validade de um trecho dramático proposto, o participante deveria se manifestar publicamente.

Natureza dos Dados

A análise realizada foi construída a partir de duas naturezas de dados, vídeo-gravação do processo

de construção da “Dramaturgia Consensual”, ensaios e apresentações públicas e anotações no caderno de campo do pesquisador.

Resultados

Durante o Projeto “Dramaturgias Consensuais” elaborou-se consensualmente um texto teatral e sua posterior encenação. O espetáculo narrava a história de uma menina, Angélica, criada apenas pelo pai, João, alcoólatra, e irmão do delegado Danilo. Angélica, que sofria agressões por parte do pai, é perseguida por dois assaltantes, Churros e Mino; na fuga, conhece Cláudia, Nina e Juno; esta última, advogada, dadas as condições em que viviam Angélica e seu pai, consegue a guarda provisória da menina. Churros e Mino continuam a perseguir Angélica, até que são descobertos e presos em um *show* em que participavam, junto com Cláudia e Nina, como dançarinos de *rap*. João é internado em uma clínica de reabilitação e após o término do seu tratamento, consegue a guarda da filha novamente. O texto elaborado se organizou como uma estrutura que contemplava elementos dramáticos e épicos: algumas cenas foram construídas/presentadas acionalmente, enquanto outras foram apenas narradas. O trecho a seguir exemplifica o trânsito entre o dramático e o épico:

TRANSCRIÇÃO 1. Trecho da “Dramaturgia Consensual” elaborada.

«Juno: Você que é o pai da Angélica?

Danilo: Sou! O que aconteceu com a minha sobrinha?

Juno: Podemos entrar? Eu vou te contar tudo.

Danilo: Claro.

Narrador: Juno contou toda a história para Danilo. Ele ficou chocado com a atitude do irmão.

Juno: O senhor sabe onde tá o pai dela?

Danilo: Eu sei onde ele tá. Ele passou aqui faz pouco tempo e saiu quebrando mato atrás da filha.

Juno: O que seria quebrando mato?

Danilo: Desceu bebendo pinga com a garrafa de 51.

Juno: Então vamos atrás dele.

Danilo: Pode deixar que eu vou com vocês.

Narrador: Todos saem atrás de João. Eles encontram o pai de Angélica caído na calçada.»

A necessidade de consenso, de aceitação coletiva, implicou em longas negociações entre os

participantes e a estrutura dramática resultou, em partes, do próprio percurso elaborado pelo grupo, para inscrever o regime sobre o qual a obra foi elaborada. Apenas em caráter de ilustração, transcrevemos um trecho de negociações:

TRANSCRIÇÃO 2. *Negociações entre os participantes do projeto para a elaboração de uma parte da “Dramaturgia Consensual”.*

«BR.: Aí, ela (Juno) chega na casa do tio da Angélica (Danilo) e fala que o pai dela não tava na casa. Aí, ela (Juno) pergunta se ele (Danilo) sabe onde ele (Pai da Angélica) tá.

SD.: Ele (Danilo) pode falar assim: Ah! O pai da Angélica foi pro bar.

JN.: Mas antes eu tenho que falar: Você que é o tio da Angélica? Aí, você (Danilo) responde que sim e pergunta se aconteceu alguma coisa com a sua sobrinha.

SD.: É! Boa! Pode ser.

SR.: Aí a narradora fala as coisas.

Orientador: Que coisas?

SR.: Ela fala assim: Juno contou toda a história para o tio da Angélica. E ele ficou chocado com a atitude do irmão.

JN.: Você sabe onde tá o pai dela?

Orientador: A sua personagem pergunta pra ele? É isso?

JN.: É.

TG.: Eu respondo: Já sei onde ele está. Saiu quebrando mato.

BR.: AH?

SD.: Quebrando mato... (faz sinal de que estava bebendo). Você não sabe?

Orientador: Eu não sei o que é quebrando mato.

BR.: Eu também não!

Orientador: Você sabia o que era quebrando mato, AN.?

AN.: Nunca tinha ouvido falar.

Orientador: Pra mim quebrando mato era carpir.

SD.: Ai, Orientador... (nesse momento o aluno SD., disse, em verdade, o nome do orientador).

Orientador: Ué! Eu não sabia mesmo. Aliás, quem aqui sabia o que significa quebrando mato?

(TG. e SD. levantam as mãos. Um pouco depois AD. também se manifesta)

PR.: Eu não sabia mesmo!

SD.: Ai, então, a gente faz assim: A Juno pergunta pro Danilo o que significa sair quebrando mato. E ele explica que é sair bebendo um monte, enchendo a cara.

JN.: É pode ser!

SD. começa a contar uma história de família em que a expressão foi muitas vezes usada.

JN.: Nossa, é verdade, minha vó também falava que meu vô quebrava mato.

JN. também conta uma história de família em que a expressão era usada.

Orientador: E você TG., conhecia de onde a expressão?

AD.: Ele é que deve quebrar mato.

TG.: Ai, idiota. Eu conheço aqui do bairro mesmo.

AD. não diz como conheceu a expressão.»

Trechos dessa dramaturgia foram constatados pela orientadora de turma AN., pela coordenadora pedagógica RJ. e por parte dos alunos-dramaturgos, como análogos à experiência de uma das ex-alunas do projeto “Criança que Sabe”, que chegou a ser adotada provisoriamente por mais de uma família, tendo sofrido diversas perseguições e agressões, inclusive abuso sexual.

Outros dados como alcoolismo, agressões familiares, prisões, perseguição por bandidos e gírias foram relatados como experiências comuns no bairro, tal como realizado por TG. no trecho acima transcrito. Casos de alcoolismo foram relatados, inclusive, nas famílias de dois alunos-dramaturgos participantes; e casos de agressão em três outras famílias de integrantes do projeto.

Dado nosso interesse nas construções de narrativas (provenientes ou não de fatos de fato reais), não nos preocupamos em levantar documentos de qualquer ordem que comprovassem os dados emergidos das conversas durante a construção da “Dramaturgia Consensual”.

Discussão

A construção narrativa artístico-histórico-pessoal dos dramaturgos-alunos foi o campo de reconhecimento da impossibilidade do consenso e o território para a percepção do gravitar do passado na experiência estética, narrativa e artística, dialogando diretamente com o recorte que fizemos da obra de Benjamin.

Ou seja, a partir de Benjamin, pretendíamos utilizar nos dois processos das “Dramaturgias Consensuais” para entender para que serve contar uma história e como contar uma história é possível no contexto de constituição do homem moderno.

Devido às questões de espaço e delimitação, deixaremos o aprofundamento sobre a impossibilidade do consenso para outra oportunidade.

A dramaturgia construída em 2009, de que parte do processo está analisada neste texto, percorreu, como dissemos, experiências cotidianas comuns de integrantes do grupo, tendo algumas delas sido imediatamente reconhecidas pela Orientadora AN., que reside no próprio bairro. Reiteramos que, após o término do texto dramaturgic, AN. relatou ao orientador das atividades cênicas,

pesquisador e autor deste trabalho, a semelhança entre passagens da obra e um acontecimento com uma ex-integrante do projeto “Criança que Sabe”. Em conversa com o mesmo orientador, e após as apresentações públicas, parte do grupo reconheceu a semelhança entre as duas passagens.

Creemos, ainda, que outras partes do texto possam ser articulações de possíveis futuridades dessa experiência reminiscente, tanto como manutenção da experiência no bairro, quanto como projeção de possibilidades de outros contextos, outros desfechos e outros percursos para a vivência coletiva.

Dada a proximidade entre a história narrada pelo texto dramaturgico e a experiência vivida por parte do grupo, cremos que o discurso no ato das “Dramaturgias Consensuais” tenha sido criador de zonas de constante auto-regulação das significações afetivo-cognitivas da experiência compartilhada no bairro, a que nos referiremos a partir de agora, com fins na facilitação da leitura e da análise, como história/narrativa real, sendo a narrativa da dramaturgia nomeada como história/narrativa cênica.

A impossibilidade de acesso às significações afetivo-cognitivas de cada outro que participou das atividades cênicas, como parte inevitável da comunicação, em relação à história real, alicerçou a vertiginosidade do conhecimento sobre a(s) história(s) real(is), e fez nascer, parece-nos, o sentido alegórico das narrativas.

Todas as ideias lançadas por cada participante foram passíveis de aceitação, mesmo que nenhuma tenha sido suficiente para se conseguir unanimidade, já que, ainda que se escolha um caminho, uma ideia, ele estará prenhe de outras tantas possibilidades, recusas e do esquecimento.

A ausência de um sentido único, de uma fala que fosse capaz de abarcar as diferentes significações afetivo-cognitivas, impulsionou os dramaturgos-alunos a estabelecerem sempre novas possibilidades de sentido. Segundo Gagnebin, «*Essa dinâmica vertiginosa é, isso deve ser ressaltado, diametralmente oposta à idéia de uma busca de um sentido originário, único, seguro (...).*» (Gagnebin, 1999, p. 41).

A pluralidade das significações afetivo-cognitivas em relação às escolhas tornou as narrativas pessoais permeáveis e, assim, passíveis de intervenções. Quanto mais intensos os momentos de instabilidade na produção de sentido, mais relevantes foram as intervenções do outro nas funções e nos modos de ação de cada um dos participantes das “Dramaturgias Consensuais”, levando, inclusive, a parte das discussões a se constituírem como trechos da dramaturgia, como no caso da expressão “picando mato” (cf. Transcrição 2).

Como dissemos, havia certa coerência entre a ordem do convívio (história real) dos dramaturgos-

alunos e a narrativa cênica que eles elaboraram, o que possibilitou a construção de sentido e o envolvimento afetivo dos participantes nas atividades de construção do texto e do espetáculo teatral. Essa coerência garantiu que os participantes construíssem uma ilusão de apreensão das intencionalidades, desejos e expectativas do outro, tanto em relação ao plano das atividades de criação quanto às significações da história real (Simão, 2010; Valsiner, 2001), o que, parece-nos, facilitou que os participantes se mantivessem interessados no projeto de criação.

Ou seja, o universo das “Dramaturgias Consensuais”, em analogia ao mundo da vida cotidiana, nas palavras de Berger e Luckmann, *«apresentou-se como uma realidade interpretada pelos homens e subjetivamente dotada de sentido para eles na medida em que forma um mundo coerente»* (Berger e Luckmann, 1974, p. 35) e os permitem sentirem-se mais ou menos seguros quanto às suas investidas no espaço sociocultural de que partilham.

Nesse sentido, a história que se narrava, sabido que dialogou diretamente com uma experiência remanescente de parte do grupo, era tanto a possibilidade de um outro devir histórico, que se escapa no dizer, como um relato em seu desenvolvimento temporal (Benjamin, 1994, pp. 01–19, 222–234).

É esse movimento centrífugo das palavras que instigava a permanência no ato de dizer desse outro do vivido, no espaço do vivente. Um outro certamente alusivo àquilo que, como dito anteriormente, se esfacelava no enunciado e só permitia um conhecimento volátil e contextual e presentativamente validado. Segundo Gagnebin,

«Se a linguagem só torna presente quando diz, justamente, o objeto ausente e a distância que dele nos separa, podemos, sem dúvida, sonhar com palavras transparentes e imediatas, com uma prosa “liberada” como a chama Benjamin, mas só continuamos falando e inventando outras frases porque essas palavras “verdadeiras”, que nos atormentam, se nos esquivam.» (Gagnebin, 2009, p. 95).

Ou seja, o grupo apresentou um outro saber para experimentações da “história remanescente”/história real, e ao fazer isso inscreveu o regime sob o qual a narrativa e as ações se deveriam/poderiam construir. Portanto, demarcaram a amplitude do “agora da conhecibilidade”, estabelecendo tensões entre a imagem/saber impulsionadora e o espaço alusivo da criação. A partir de Palhares, compreendemos que

«O conhecimento tanto do passado, quanto de obras passadas, supõe ao mesmo tempo distância do presente e relação com ele, configuração espaço-temporal que está na base da abordagem do historiador materialista. A essa trama Benjamin chamou de “agora da conhecibilidade”: “a imagem que é lida – quero dizer, a imagem do agora da conhecibilidade” – carrega no mais alto grau o marco do momento crítico que está no fundamento de toda leitura.» (Palhares, 2006, p. 25).

Desse modo, o acesso às reminiscências, à história real – no caso da “Dramaturgia Consensual” que aqui se analisa, foi sempre a partir do contexto da agoridade, ou se preferirmos, da presentidade do ato criativo. Nesse processo, é o frescor do aqui e do agora que aproxima ruínas e expectativas no espaço do vivente, porque, segundo Benjamin, «*o importante para o autor que rememora, não é o que ele viveu em si, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência.*» (Benjamin, 1994a, p. 37). Ou seja, o esforço alegórico recai sobre aquilo que tende ao perecimento, ao esquecimento.

Para Benjamin, esse jogo que se estabelece para a significação do tempo da experiência em relação ao tempo da narrativa transforma tanto o presente quanto o passado; ao passado atribui-se nova significação e nova imagem que poderiam ter desaparecido no desfazer dos fios da memória; e ao presente porque é nele que o novo se concretiza e tal fato guarda em si a possibilidade de nunca ter ocorrido (Benjamin, 1994a).

A agoridade da criação é, portanto, um resguardar da possibilidade de nunca se ter sido criado, de um processo que só existe por poder se ter não existido. No caso da “Dramaturgia Consensual” elaborada, parece-nos que falar sobre a história real guarda na sua presentidade a possibilidade de nunca se falar sobre os fatos tais como eram sentidos, significados por esses alunos-dramaturgos.

Entretanto, segundo Benjamin,

«A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.

[...]

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.» (Benjamin, 1994a, p. 224).

Por analogia, também a semelhança entre as partes das narrativas reais e reminiscentes não pode ser fixada. O momento de aproximação entre as narrativas supõe o afastamento e se dá de modo efêmero. E assim, segundo Benjamin,

«[...] é, portanto, a semelhança extrassensível que estabelece a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e entre o falado e o escrito. E o faz de modo sempre novo, originário, irredutível.» (Benjamin, 1994a, p. 111).

Supomos, assim, que, ainda que a alteração “real” da experiência passada, no caso da dramaturgia construída no projeto “Criança que Sabe”, por exemplo, não pudesse ser efetivada no presente, o espaço do jogo permitiu que os Sujeitos estabelecessem coletivamente outros diálogos com as significações afetivo-cognitivas que elaboraram da experiência real.

Os novos contornos que cada sujeito estabeleceu para essa experiência, ao voltar outro-olhar para o objeto de reativação – para a experiência inspiradora, ampliaram as possibilidades de se estabelecer um outro-saber e, portanto, de se ressignificar afetivo-cognitivamente o vivido.

Ao se olhar a partir daí para a “Dramaturgia Consensual” que aqui se analisa, tendemos a crer que inicialmente o movimento de seleção das partes da história vivida e que constam no texto dramaturgico, segundo os relatos da Monitora AN., da Coordenadora RJ. e de alguns dos alunos/dramaturgos, dependeu menos dos Sujeitos do que do diálogo e das fricções entre negociações internas e externas que os Sujeitos envolvidos estabeleceram.

Portanto, a negociação dos trechos da dramaturgia, dada a necessidade de consenso, implicou em re-elaborar a significação da experiência vivida e da experiência de criação a um só instante, segundo os jogos com expectativas/futuridade construídas por cada Eu e por cada Outro. Ou seja, as narrativas que emergiram, nesse contexto, são presentadoras da fricção entre expectativas/futuridade e reminiscências/passado de um determinado grupo coletivamente e individualmente. Nesse sentido, parece-nos que o abismo possível entre o vivido e o lúdico, a re-escritura, ao contrário de dificultar o jogo criativo, impulsionou a interação potencial dos Sujeitos desse jogo, já que pluralizou os níveis de negociação.

Esses níveis, no caso do bairro Inhayba, pela utilização de uma história real como fonte inspiradora, parece-nos que se organizaram em quatro esferas:

Dos sujeitos entre si para a negociação do tema e das possibilidades iniciais desse tema;

Do sujeito para consigo mesmo quando colocava em diálogo seus Eu(s) representacional(is)⁵, o do presente e o da experiência reminescente: movimento esse absolutamente auto-centrado;

Do sujeito, após a etapa acima, para com o Outro, em um processo de negociação do instante criativo, ou seja, negociação das primeiras possibilidades de satisfação das intenções individuais em relação à transposição do abismo;

Do sujeito e do outro com a experiência reminescente, enquanto grupo, para a efetivação da criação e da transposição do abismo;

Cada uma das etapas, cremos, coexistiram em cada Sujeito, e, por essa perspectiva, no grupo como

⁵ Vale ressaltar que para Benjamin, o Sujeito é sempre representado por um Eu que é, por ser representação, sempre menor que o Sujeito em si. Entretanto, esse Eu se configura na relação parte-todo, que perpassa pela seletividade e não pela construção de uma roupagem exterior em confronto com um verdadeiro Eu interior. Portanto, o Eu é alteridade em relação ao Sujeito. Assim, o Sujeito se vê incapaz de se dizer plenamente naquilo que lhe representa.

um todo. Ou seja, a ressignificação da experiência e a auto-regulação do Sujeito foram potencialmente re-estruturadoras da própria interação e, por isso, dos Sujeitos da interação.

Sendo assim, neste caso em que as duas experiências foram, para alguns, compartilhadas, mesmo a relação do Sujeito consigo, do Eu-presentado com o Eu-reminiscente, possuía, em algum grau, a introjeção da validação do outro em relação à significação da experiência vivida. Isso porque, para Benjamin, «o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros, e incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.» (Benjamin, 1994a, p. 201).

Os sentidos negociados das duas experiências por parte dos participantes, ao conduzirem a narrativa, não conseguiram, entretanto, garantir sua durabilidade, já que o saber do vivido e do vivente dependia em parte das negociações com os outros, mas em parte das negociações consigo, sejam elas de conteúdo, significação ou forma de manejo do objeto (Gagnebin, 2009, pp. 31–54).

Considerações Finais

O ato criativo/narrativo moderno, para nós, e a partir do que vimos discutindo e analisando, pode ser dito como o lugar no aqui e agora, em que Sujeitos são capazes de colocar em circulação parte de si e do universo sociocultural sob o qual existem e sobre o qual interferem.

Por essa perspectiva, o ato criativo/narrativo é um processo dinâmico e dialógico de circulação e de correção de representações dos Sujeitos, de “Eu(s)”, frente à necessidade de se inscrever o regime de linguagem sobre o qual a obra/narrativa emerge, o que localiza o próprio ato no universo sociocultural de que dispõe e sob o qual atua para a construção e ressignificação de conhecimentos.

Neste sentido, o conhecimento alegórico benjaminiano, de que a arte como narrativa moderna, como a temos reconhecido neste artigo, está prenhe, coloca a tentativa de materialização da ideia em imagens por meio de um sistema de progressão contínua, em que, o esfacelamento do conceito original é a potência verdadeiramente artística e temporal do projeto. Segundo Benjamin:

«Está aqui o cerne da contemplação do tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência. Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *phýsis* e a *significação*. E a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é desde sempre alegórica.» (Benjamin, 2011, p. 177).

É no compartilhamento da experiência de decadência, de esfacelamento, de decomposição, de perenidade, que Benjamin reconhece a possibilidade de estruturação da narrativa alegórica. O

compartilhar e o permitir o esfacelamento da ideia estabelecem uma natureza antagonica para a alegoria: ela se organiza como convenção e como expressão em um só instante. «*A Linguagem falada é, assim, a esfera da manifestação livre e primordial da criatura; contra ela, a imagem alegórica da escrita escraviza as coisas nos labirintos excêntricos da significação.*» (Benjamin, 2011, p. 219).

Entretanto o compartilhamento só se torna possível em Benjamin, tal qual em Moscovici, porque o conhecimento de que trata a narrativa moderna emerge

«(...) do mundo onde as pessoas se encontram e interagem, do mundo onde os interesses humanos, necessidades e desejos encontram expressão, satisfação ou frustração. Em síntese, [...] nunca é desinteressado; ao contrário, ele é sempre produto de um grupo específico de pessoas que se encontram em circunstâncias específicas, nas quais elas estão engajadas em projetos definidos.» (Moscovici, 2003, p. 09).

O desenvolvimento do ato criativo/narrativo, por essa perspectiva, é, ainda segundo Moscovici, portanto, prospectivo: «*A ação criadora conjuga, no presente imediato, o futuro e o passado, o projetar e o recuar; o avançar e o defender, o imaginar e o lembrar.*» (Moscovici, 2003, p. 73). Ou seja, o presente é o desejo impulsionando a ação. A ação na narrativa alegórica, que irrompe para abater a intenção original, surge como resistência temporal, já que para Benjamin (2011, p. 195) «*o alegórico tem de encontrar formas sempre novas e surpreendentes*», que lhe assegurem uma progressão significativa que instigue a dignidade do conhecimento em si mesma.

«As alegorias envelhecem porque da sua essência faz parte o desconcertante. Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será incapaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido; o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir. Ele investe-o desse significado, e vai ao fundo da coisa para se apropriar dele, não em sentido psicológico, mas ontológico. Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo diverso, através dela ele fala de algo de diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema.» (Benjamin, 2011, p. 195).

Entretanto, se, como dissemos anteriormente, é a constância de um olhar-em-mutação que permite ao alegorista o encontro com o eterno, e se cada investida do olhar para a coisa reverbera de fato em um olhar em retorno, e para Benjamin, «*na construção alegórica as coisas olham para nós sob a forma de fragmentos*» (2011, p. 198), o narrador/criador alegórico moderno ao atribuir significado é ele mesmo afetado pelo diverso da coisa. Nesse sentido, não só os alunos-dramaturgos falam sobre a experiência remanescente, como a história real e a história cênica os falam nas suas próprias narrativas.

Ainda, se considerarmos o esfacelamento da ideia, do conceito, como princípio da criação alegórica, compreendemos que na progressão contínua de significação, na abertura do processo alegórico, o que está em jogo é uma constante organização de reminiscências e expectativas, que se transformam na constância do tempo do agora: ao narrar, ao investir sobre a história cênica a partir da história real, cada aluno-dramaturgo presentificou parte de si - parte das reminiscências de si, mas também parte das expectativas de/para si.

O artista/narrador é, nesses termos, a partir de Simão (2010, p. 60) «*afetado por sentimentos em relação ao seu sucesso ou não em atingir o desejado.*» Esse afetar-se acaba por regular a construção da instância de representação do sujeito, nos termos de Benjamin, frente ao grupo com o qual ele compartilha a criação/narração, sejam outros artistas ou espectadores/interlocutores/ouvintes, bem como, e em consequência disso, seus modos de ação.

Pela possibilidade de esquecimento da história reminescente o processo de construção de uma narrativa alegórica se constrói sob fissuras das relações dos homens entre si e dos homens com as coisas; e no alegórico até mesmo a ideia de self, como uma representação do Sujeito, se multiplica (Benjamin, 2011, p. 208).

O artista/narrador moderno, sob as perspectivas que vimos construindo, ao lidar com as fissuras das relações, parece-nos, reconhece e coloca a si questões que exigem uma contínua reconstrução dos sentidos comuns que permitem o compartilhamento necessário à emersão da alegoria, ou, nas palavras de Moscovici, «*da forma de compreensão que cria o substrato das imagens e sentidos, sem a qual nenhuma coletividade pode operar*» (2003, p. 73).

Portanto, a narrativa da obra e pela obra se dá na tentativa de re-estabelecer um espaço compartilhado ou de manter esse espaço, que guarda em si e para determinado grupo um mundo de conhecimentos específicos e coletivamente aceitos. Qualquer reativação de elementos do passado, nesse caso, vem ao encontro do estabelecimento da ordem do familiar e do desejável. Ou seja, a permanência do Sujeito no diálogo, frente à necessidade de negociações de sentido, é um posicionamento intencional como caminho para a realização dos desejos, ao mesmo tempo em que localiza para o Sujeito a possibilidade de ressignificação de si e do conhecimento (Simão, 2010, pp. 79–87).

No caso das “Dramaturgias Consensuais”, parece-nos que a possibilidade de re-escrita da experiência, e, portanto, de um outro lugar de vivência, fez com que os Sujeitos se mantivessem ativos no trânsito entre reminiscências e futuridade.

Além de o texto dramatúrgico estar, nesse caso, diretamente relacionado com essa experiência de

re-escritura, quando o orientador artístico retornou tempos após a conclusão do trabalho – apresentações públicas, o desejo verbalizado pela turma de alunos-dramaturgos não era no sentido de se construir uma nova dramaturgia; ao contrário, o grupo solicitou que fosse revisada aquela e, com certa prontidão, outros contornos possíveis para os fatos/cenas foram sugeridos: o diverso apareceu e a fissura que ele causou entre os Sujeitos e a coisa evidenciava as tentativas de salvamento da ideia original.

Durante essa conversa, as relações das personagens se alteraram, bem como o próprio desfecho da história. Essa outra versão da dramaturgia não chegou a ser desenvolvida, entretanto, disparou conversas, naquele momento, em que trechos da experiência real eram comparativamente descritos em relação aos dois momentos da dramaturgia: a concretizada e a posteriormente sugerida.

Essa dinâmica nos assegura a insistência por dizer a experiência. Entretanto, esse dizer, que estabelece seus próprios parâmetros, não suporta a totalidade da sua manutenção. Ou seja, sente-se a necessidade, em relação às dramaturgias, de alterar a própria forma de construir o texto, que reflete na inapropriação, ao menos plena, do regime de linguagem desenvolvido para o fim primeiro, sendo, é claro, reflexo direto das mudanças também nos modos de negociação.

Entendemos desse movimento, que a experiência presentativa, em diálogo com a experiência reminescente, alterou o fluxo de apropriação das vivências e da significação afetivo-cognitiva das experiências, tornando-se (os modos de apresentação das experiências) insatisfatório.

Nesse percurso, acreditamos que uma intervenção no campo intersubjetivo se fez necessária a partir da apropriação de saberes que friccionaram presentativamente recortes de projeções de futuridade com ativos das experiências (real e cênica). Os ativos dessa experiência favoreceram imagens provenientes do campo do luto, da perda, que são tão caros à alegoria benjaminiana. Podemos dizer que a estrutura da interação se tornou precária frente às novas investidas dos alunos-dramaturgos, já que não se pretendia só a alteração de conteúdos da história, mas das próprias dinâmicas de negociação e de encenação.

Algumas das discussões que se seguiram nesse sentido foram sobre a forma de apresentação das personagens centrais, suas relações com a sociedade e com o pós-crime. Alguns dos participantes do processo de construção da “Dramaturgia Consensual” desenvolvida em Inhayba realizaram indagações em relação às citadas personagens, tais como: *Será que eles se disfarçariam de dançarinos para conseguir realizar o crime? Depois de presos eles devem ser soltos? Eles merecem uma segunda chance?* Na versão da dramaturgia encenada, as três respostas foram positivas.

Ou seja, parte dos alunos-dramaturgos não se contentava mais com simplesmente evidenciar os fatos. Agora era preciso ir além: olhá-los por outra perspectiva; averiguar os acontecimentos de forma mais minuciosa; deslocar o foco de uma personagem para outras personagens; contar a mesma história, talvez, mas por uma nova perspectiva, que, provavelmente invalidaria a estrutura narrativa anterior. A gravitação do passado agora coabitava a experiência real e a experiência cênica.

Provavelmente se investíssemos nessa nova empreitada, outros núcleos de significantes se tornariam necessários para a conclusão do ato criativo. Mais uma vez, temos indícios, na prática das “Dramaturgias Consensuais”, de que a narrativa construída na interação criativa é potencialmente alegórica e, portanto, plural.

Não se deve, entretanto, desconsiderar o contexto de surgimento do texto: trata-se de um projeto desenvolvido com crianças sem pretensões artísticas profissionais ou experiências significativas no campo da criação. Assim, não se trata de reconhecer a construção de uma dramaturgia final, no caso de Inhayba, que efetivamente dê conta de um objeto artístico essencialmente alegórico. Caso contrário, atribuiríamos ao texto e à encenação posterior características que eles não possuem enquanto obra, mas que, de alguma forma, estão pulsando nos seus percursos de construção. A fragilidade das ferramentas para a construção de um texto dramático impossibilita os alunos-dramaturgos de irem além de uma narrativa que se aproxime da dimensão do simbólico.

Desse modo, podemos alegar que é o percurso da obra em seu alargamento alusivo que permite ao Sujeito criador o trânsito, mais ou menos organizado, pelas instâncias da experiência, no caso analisado: a “experiência real”, a experiência cênica e a experiência do outro-olhar. Essa dinâmica impediu os alunos-dramaturgos de estabelecerem um contato com os ativos das experiências como se fossem fotos de um álbum de retratos. A transgressão temporal em que se construiu esse outro-olhar garantiu no substrato da interação a fugacidade inerente ao diálogo com as experiências. Mesmo quando os alunos-dramaturgos narraram fatos das apresentações públicas, compartilhadas por todos, esse narrar foi sempre parcial e a partir de um lugar social em relação ao grupo, ou seja, podia ser invalidado a qualquer momento.

A díade lembrança/esquecimento no pós-apresentações movimentou uma tensão no ato interativo-narrativo, no projeto realizado em Inhayba, que percorreu caminhos dialéticos entre o próximo (experiência cênica) e o distante (experiência real). E a fricção proveniente dessa coexistência exigiu objetivamente a manipulação dos conteúdos, dos ativos da experiência e, portanto, do regime de linguagem em que se estabeleceu, produzindo, é claro, um outro-saber.

Nesse sentido, os ativos da experiência, para os quais se voltou esse outro-olhar foram germinadores de singularidades dos processos. Novos ativos, ou ressignificação desses ativos, estabeleceram limites e potencialidades, conseqüentemente, para os percursos da interação dialógica criativa. É nesse sentido que a resistência da coisa e sua posterior “domesticação” no processo alegórico constroem o efeito artístico/narrativo alegórico moderno (Benjamin, 2011).

Referências

- BENJAMIN, W. (1969a). Trad. José Lino Grünbnald. In: *A Idéia de Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 57 – 95.
- _____ (1969b). *A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução*. In: BENJAMIN, W. (1969). *A Idéia de Cinema*. Trad.: José Lino Grunbnald. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (1983). *Textos Escolhidos – Walter Benjamin et al.* Tradução de Modesto Carone et al. São Paulo: Abril Cultural.
- _____ (1994a). *Obras Escolhidas – I. Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense;é Lino Grünbnald. In: *A Idéia de Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 57 – 95.
- _____ (1994b). *Obras Escolhidas – III. Baudelare, um lírico no auge do Capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (2011). *Origem do Drama Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- BERGER, P. L; LUCKMANN T. (1974). *A Construção Social da Realidade – tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes.
- GAGNEBIN, J. M. (1997). *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____ (1999). *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.
- GIDDENS, A. (2002). *Modernidade e Identidade*. Trad.: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LYOTARD, J. F. [1986?]. *O Inumano*. Lisboa: Estampa.
- MATOS, O. (1999). *O Iluminismo Visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense.
- MOSCOVICI, S. (2003). *Representações Sociais – Investigações em psicologia social*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- PALHARES, T. H. P. (2006). *Aura – a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP.
- SIMÃO, L. M. (2010). *Ensaio Dialógicos: compartilhamento e diferença nas relações eu-outro*. São Paulo: Editora Hucitec.
- VALSINER, J. (2001). *Comparative Study of Human Cultural Development*. Madri: Fundación Infancia y Aprendizage.