

ARTIGOS E RELATOS DE PROCESSO

O teatro documentário e a representação do mundo: notas a partir d'*Os Grandes Vulcões*, do Coletivo Comum

The documentary theater
and the representation
of the world: notes from
Os Grandes Vulcões, from
Coletivo Comum

Fernando Kinas¹

1 Diretor e pesquisador teatral. Doutor em Artes do espetáculo (Sorbonne Nouvelle e USP). Fundou e é diretor do Coletivo Comum. E-mail: fkinas@yahoo.com. ORCID: 0000-0002-0286-8079.

Resumo

O texto analisa o trabalho artístico *Os Grandes Vulcões*, que se situa na intersecção entre o cinema e o teatro. Realizado em 2021 pelo Coletivo Comum, companhia teatral paulistana que se dedica a investigações e práticas em torno do teatro documentário, o *videoteatro* é ponto de partida para reflexões que iluminam aspectos do método de trabalho do Coletivo, incluindo suas opções estético-políticas. Ao se focalizar nesse estudo de caso, o texto sugere algumas pistas para a compreensão de aspectos da produção artística contemporânea do teatro de grupo.

Palavras-chaves

Teatro Documentário; Teatro Político; Métodos de criação; Coletivo Comum.

Abstract

The text analyzes the artistic work “The Great Volcanoes,” which is situated at the intersection of cinema and theatre. Created in 2021 by Coletivo Comum, a theatre company from São Paulo that has been dedicated to investigations and practices surrounding documentary theatre for almost three decades, the *videotheatre* serves as a starting point for reflections that shed light on aspects of the Collective’s working method, including their aesthetic and political choices. By focusing on this case study, the text suggests some clues for understanding aspects of contemporary artistic production in group theater.

Keywords

Documentary theater; Political theater; Creative methods; Coletivo Comum.

E vocês perguntarão:
por que os poemas dele
não falam de sonhos e de folhas
e dos grandes vulcões de sua terra natal?

Venham e vejam o sangue pelas ruas.

Pablo Neruda

Que tempo é este, em que
Falar em árvores é quase um crime,
Pois implica em silenciar sobre tantos horrores.

Bertolt Brecht

1 Introdução

Em 2021, em plena pandemia da Covid-19, o Coletivo Comum estreou, no formato *online*, o experimento em videoteatro *Os Grandes Vulcões*. O projeto foi tomando forma a partir de 2018, com pesquisas e debates preliminares, a tradução do texto que serviu de inspiração para o trabalho - *Arte, Verdade e Política* (2005), escrito pelo britânico Harold Pinter - e a elaboração dos primeiros esboços do roteiro. Ele foi ensaiado de forma presencial (com equipe reduzida) durante os meses de abril e maio de 2021, e depois filmado no Galpão do Folias, na cidade de São Paulo, entre 08 e 12 de abril do mesmo ano. Desde então, é exibido regularmente pela internet e presencialmente, sempre seguido de conversas com o público. O trabalho, evidentemente, não resume o conjunto das investigações do Coletivo Comum - companhia teatral criada em 1996 na cidade de Curitiba com o nome de Kiwi Companhia de Teatro -, mas exemplifica parte do método de criação do grupo, mostrando a construção de soluções estéticas e as orientações políticas deste coletivo.

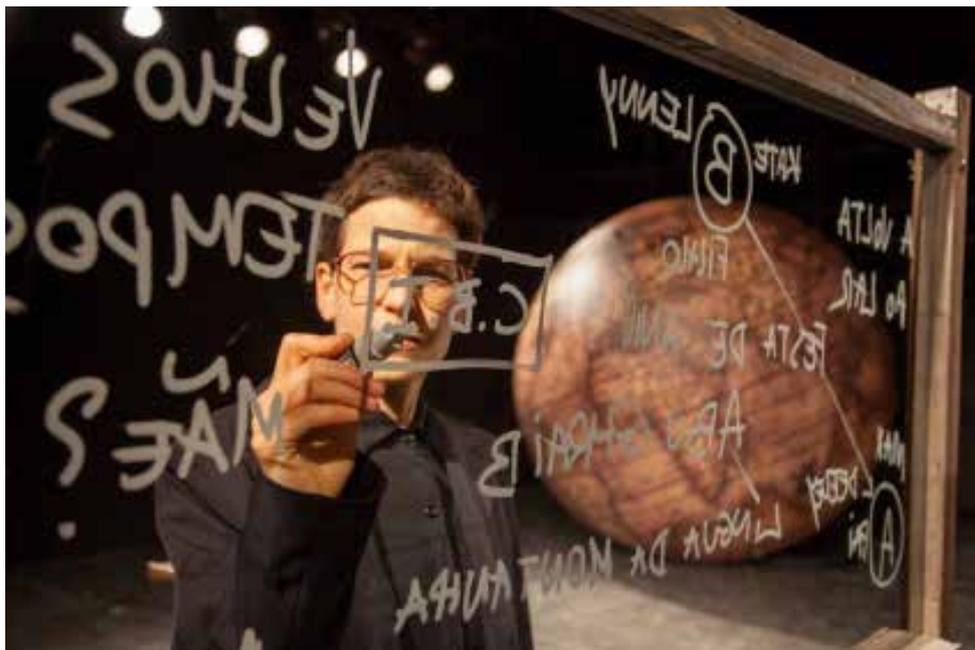


Fig. 1: *Os Grandes Vulcões*, 2018, Coletivo Comum. Foto: Gabriel Ranzini. Arquivo do autor.

A luta dos "condenados da terra", segundo a conhecida expressão de Frantz Fanon (1961), sempre fez parte das preocupações do Coletivo. Desde os primeiros tempos, quando estava instalado em Curitiba (a mudança gradativa para São Paulo ocorreu a partir de 2002), as pesquisas e encenações do grupo se situavam nas intersecções entre arte e sociedade, teatro e política, estética e ética, pensamento e ação. *Os Grandes Vulcões* é mais um passo nesse sentido. O trabalho interroga o funcionamento das sociedades liberais contemporâneas, especialmente dos Estados Unidos, tão exuberantes na produção de mercadorias, quanto na de violências e desigualdades.

O que vai a seguir, embora assinado individualmente, expressa o acúmulo de muitas discussões que envolveram dezenas de artistas, técnicos, ativistas e intelectuais. Ao investigar *Os Grandes Vulcões* (fig. 1), supomos que algo deste trabalho e do método com o qual foi criado, possam ser úteis em outros contextos, hipótese que justifica o estudo e o compartilhamento das opções e dos resultados dessa experiência.

2 Múltiplos discursos e um leito de ferro

Neste experimento de *videoteatro* (é o termo que preferimos, embora o resultado final seja, inequivocamente, uma obra cinematográfica),² chamado *Os Grandes Vulcões* - referência a um verso do poema *Explico Algumas Coisas*, de Pablo Neruda (1990) -, há mais de uma camada discursiva. Não são meros pontos de vista concorrentes tensionando o trabalho, o que, aliás, já é algo positivo, porque quanto mais choques internos (fig. 2), maior a voltagem dialética e a

² *Os Grandes Vulcões* estreou nos cinemas na 23ª edição do Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, em dezembro de 2021.

complexidade da obra. Tais camadas se parecem mais com estratos (ou esferas) de sentido, que correm em paralelo, mas que juntas devem permitir uma compreensão global dos fenômenos investigados. Destacamos cinco delas: (1) a discussão sobre os binômios verdade/mentira e realidade/ficção nos campos da arte e da política; (2) a crítica da política externa dos Estados Unidos e as resistências que engendraram e continuam a engendrar no contexto colonial e neocolonial; (3) a reflexão sobre as possibilidades da representação e os efeitos da percepção (o olho em close da primeira cena, extraído do filme chamado *Film* (1965), de Samuel Beckett e Alan Schneider, é um dos exemplos desta camada discursiva); (4) o papel da arte e dos artistas nas sociedades contemporâneas e, por fim, (5) a investigação sobre aspectos da formação social brasileira.



Fig 2: *Manual de Autodefesa Intelectual*, 2016, Coletivo Comum. Foto: Felipe Stucchi. Arquivo do autor.

Em geral, os trabalhos produzidos pelo Coletivo procuram multiplicar as pistas por onde trafegam múltiplos sentidos que devem ser processados pelo público. Para ficar em dois exemplos: *Manual de Autodefesa Intelectual* (2016) não é apenas uma sátira sobre charlatanismos e credences populares, mas também uma investigação sobre o pensamento filosófico moderno e contemporâneo às voltas com a tradição iluminista e o racionalismo; *Fome.doc* (2018) fazia conviver discursos sobre questões alimentares (inclusive médico-fisiológicas) com a discussão ampla em torno do conceito de liberdade (fig.3), que para Cecília Meireles é uma "[...] palavra que o sonho humano alimenta; que não há ninguém que explique, e ninguém que não entenda!" (MEIRELES, 1983, p. 81). Poderíamos multiplicar os exemplos, cada trabalho reunindo feixes de ideias que solicitam um olhar ativo por parte do público.



Fig 3: *Fome.doc.*, 2018, Coletivo Comum. Foto: Filipe Viana. Arquivo do autor.

Em *Os Grandes Vulcões* não foi diferente: procuramos acrescentar novas camadas ao material fornecido por Harold Pinter. De certa forma, aplicamos um método que consiste em desrespeitar hierarquias pouco funcionais, fazendo com que texto, iluminação, figurino, enquadramentos, imagens de arquivo, adereços e interpretação se transformassem em elementos (ou materiais) úteis para que umas tantas coisas sobre as dinâmicas da realidade pudessem ser contadas e pensadas. Quando perguntam ao Coletivo sobre a escolha de recursos ou expedientes empregados, costumamos dizer que as interrogações sobre a realidade (Por que certas situações são do jeito que são? Quem se beneficia com tal estado de coisas? Elas poderiam ser diferentes? Já foram algum dia? etc.) estimulam e provocam as futuras respostas formais. Mesmo que a matemática não seja tão exata, a equação é mais ou menos esta: a forma encontrada é mais um precipitado dos conteúdos do que um disparador do trabalho.

Mas então, por que esta recusa do chamado "teatro dramático", de origem aristotélica? Por que esta negação sistemática dos marcadores clássicos do teatro: personagem, conflito intersubjetivo, diálogo no presente, construções psicológicas, progressão dramática, desenlace? Porque nossos temas e inquietações, muito frequentemente, não cabem neste leito de Procusto. Não reconhecemos o cânone (qualquer um!) como regra universal. Ao conforto das fórmulas, temos respondido com ceticismo.

3 Um nome que precisa ser dito

Pinter escreveu *Arte, Verdade e Política* para o evento de entrega do Prêmio Nobel de Literatura, em 2005. Debitado por um câncer, que o levou à morte três anos depois, o texto foi lido pelo autor, registrado em vídeo e exibido na cerimônia do Nobel, em Estocolmo. O discurso associa trechos de artigos de

intervenção política, publicados sobretudo em jornais britânicos, com novas reflexões sobre questões geopolíticas, especialmente relacionadas à política externa dos Estados Unidos no pós Segunda Guerra.

Nas primeiras páginas do discurso, o autor apresenta sucintamente seu método de criação dramaturgica, destacando o que entende ser um conflito envolvendo a busca pela verdade. Na vida civil (e política), essa busca seria indispensável; o mesmo não valeria no âmbito artístico que, segundo ele, envolve um nível importante de ambiguidade. No discurso, Pinter comenta um antigo texto, escrito por ele em 1958:

Não existe grande diferença entre o que é real e o que é irreal, nem entre o que é verdadeiro e o que é falso. Uma coisa não é necessariamente verdadeira ou falsa; ela pode ser tanto falsa quanto verdadeira. Eu acredito que essas afirmações ainda fazem sentido e certamente se aplicam à exploração da realidade por meio da arte. Então, como escritor, eu as defendo, mas não como cidadão. Como cidadão eu devo perguntar: O que é verdadeiro? O que é falso? A verdade, no teatro, é sempre ilusória. (PINTER, 2005a, p. 9)

Como veremos mais adiante, este pressuposto é questionado pela encenação. Em três oportunidades, afirma-se: "A verdade, no teatro, nem sempre é ilusória. Ilusório, sempre, é só o teatro". Trata-se aqui de uma visão sobre o teatro segundo a qual a ilusão que ele produz é capaz de revelar aspectos da realidade.

Embora o tema da busca pela verdade tenha grande interesse, associado à indagação filosófica, artística e política sobre as capacidades da linguagem em representar o mundo (nesse aspecto, Pinter segue os passos de dois escritores que estão entre suas maiores influências, Kafka e Beckett), foi sua ácida crítica aos sucessivos governos norte-americanos durante o século XX que provocaram as reações mais virulentas. A mídia liberal indignou-se (ou fingiu indignar-se) com o óbvio: a política externa dos EUA provocou, direta ou indiretamente, milhões de mortes, destruições, pilhagens, sujeição política e cultural e violências de todo o tipo em dezenas de países. A mídia hegemônica e outros setores conservadores adotam táticas de controle e redução de danos quando as tentativas de apagamento e silenciamento das críticas não são eficientes. É difícil ignorar um Prêmio Nobel de Literatura. No caso de Pinter, uma das opções foi atacar ferozmente a postura do autor, ridicularizando o mensageiro (críticas *ad hominem*), sem contraposição aos seus argumentos e aos fatos apresentados. E os fatos são muitos e bem documentados, como as ilegalidades flagrantes relacionadas às prisões de Guantánamo e Abu Ghraib. Mas também há farta documentação sobre apoios a golpes e ditaduras; sobre as guerras de desestabilização; as pressões diplomáticas e comerciais; as sabotagens e os boicotes, e a contra-informação. Guatemaltecos, nicaraguenses, chilenos, indonésios, iraquianos, argentinos, panamenhos e brasileiros, entre muitos outros povos, sabem bem do que se trata.

Os Grandes Vulcões procura evitar, no entanto, o antiamericanismo primário. Esta seria uma resposta reflexa e pouco eficiente, diante das múltiplas intervenções estadunidenses, várias delas no que consideram ser o seu *quintal* latino-americano. A questão central não gira em torno de um país (por mais poderoso e agressivo que ele seja), nem pode ser resumida aos seus governos. Para

além das violências habituais do imperialismo (norte-americano ou de outra matriz), é preciso compreender a associação intrínseca, e cada vez mais explícita, entre o capitalismo (agora em sua versão neoliberal e hiper financeirizada) e o autoritarismo. Se muitas das análises de Pinter continuam atuais, como a crítica ao militarismo e à erosão dos direitos humanos, seu olhar talvez não tenha sido tão abrangente, apesar da determinação com que denunciou os crimes dos governos norte-americanos (apoiados pelos seus homólogos britânicos), sempre com o apoio ou a conivência de suas elites econômicas. *Os Grandes Vulcões*, portanto, problematizou seu material dramático de base.

Um exemplo: não é razoável acreditar nas virtudes de uma restauração democrática, como sugere Pinter no final do texto-discurso, uma vez que a democracia substantiva, em oposição à democracia formal, na grande maioria dos países, nunca se estabeleceu de fato e, portanto, não poderia ser restaurada. Também, não é possível se contentar com mudanças meramente conjunturais, forçosamente paliativas; por isso, convém desconfiar de remendos promovidos por organizações muito bem adaptadas ao *establishment*. ONU, OEA e uma miríade de organizações não governamentais entram nesta categoria. Por isso, o trabalho precisaria reconhecer a insuficiência e contrapor análises moderadas (de corte social-democrata), ou aquelas identificadas unicamente pelo anti-imperialismo. Ao contrário, era necessário identificar e nomear causas para compreender as consequências. Foi assim que se optou por uma amigável, mas explícita, polêmica com Pinter, colocando em dúvida algumas das suas afirmações. Formulações foram alteradas, outras acrescentadas. Na quase totalidade dos casos, estas operações ficaram visíveis ao público.

Capitalismo, por exemplo, é uma palavra ausente no texto de Pinter. No entanto, este é o nome que dá sentido explicativo às inúmeras destruições correntes citadas pelo autor, algumas que se aproximam do ponto de não retorno: ambientais, sanitárias, culturais, sociais e econômicas. *Os Grandes Vulcões*, talvez, tenha explicitado, através de estratégias documentais, a natureza do problema.

4 A representação e seus duplos

Não apenas o conteúdo do texto de Pinter, mas também o evento de entrega do Nobel (realizado em 7 de dezembro de 2005), foram escolhidos como elementos (ou documentos da realidade) estruturantes do trabalho. Adotou-se um princípio estético e político que orientou à criação de um dispositivo cênico-cinematográfico falsamente mimético. Simulamos a simulação de um discurso de recebimento de prêmio. Simulamos a simulação de uma palestra. Os franceses usam uma boa expressão nestes casos: *mise en abîme*. O fato da atriz Fernanda Azevedo, integrante do Coletivo Comum desde 2005, ter recebido o Prêmio Shell de melhor atriz em 2013 e ter proferido um discurso de agradecimento bastante crítico à empresa patrocinadora, que também dá nome ao prêmio, funcionou como paralelo irônico e vertebrou o trabalho. Em cena estava uma atriz premiada interpretando (e comentando), ironicamente (porque *o faz de conta* era anunciado como tal na própria cena), um escritor premiado. Ambos, escritor e atriz, ao receberem seus prêmios, que diferem em quase tudo, do alcance de

mídia aos valores pagos aos contemplados, provocaram, em função de seus conteúdos críticos, reações de franca antipatia e agressividade. Houve também, entretanto, quem saudasse a audácia dos laureados e a pertinência das denúncias.

Os Grandes Vulcões inicia com a frase "Meu nome é Harold Pinter e eu sou uma atriz", e finaliza com "Meu nome é Fernanda Azevedo e eu sou um escritor, Prêmio Nobel de Literatura" (KINAS, 2021, s.p.). A estratégia especular é recorrente no trabalho e confirmada por outras opções de direção: os *globos* oculares mostrados nas cenas iniciais (do filme de Samuel Beckett e da própria atriz) dialogam com um grande *globo* terrestre; em diversas cenas a atriz aparece refletida, ou duplicada, em um quadro de vidro (falaremos dos elementos cenográficos mais adiante); há também duplicidade formal nos enquadramentos de câmera, a perspectiva frontal clássica do olhar (direção plateia-cena) é invertida em determinadas sequências (direção cena-plateia). Quem olha quem? A câmera refletida na pupila da atriz (uma das primeiras cenas do filme) é a lente-olho, que revela a realidade através da atriz-personagem, que finge interpretar a personagem real, Harold Pinter, devidamente relida pelo roteirista-diretor. O figurino da atriz, por sua vez, é uma citação, entre paródica e à vera, do "figurino" que Pinter usou em seu discurso. Lembrando que ele foi, praticamente até o final da vida, ator de teatro e cinema. Seu discurso também pode ser visto como uma encenação. Sua derradeira atuação, em 2006, foi justamente em *A última gravação de Krapp*, de Samuel Beckett, obra que, ao investigar as memórias e os fracassos de um velho escritor com acentos clownescos, também utiliza estruturas especulares. Em relação aos enquadramentos, a opção foi justapor dois regimes do olhar: a atriz discursa ora para a plateia, ora para a lente da câmera, inclusive no interior de um mesmo plano. "Ser é ser percebido", disse Berkeley (apud SIQUEIRA, 2005, p. 9), o bispo que influenciou o olhar (sic) de Beckett, especialmente no filme que se intitula *Film*.

Já estão presentes em Pinter (no discurso do Nobel, mas também em muitas de suas obras) paralelismos, oposições e jogos especulares, além dos famosos não-ditos de uma linguagem particularmente lacunar. Ele diz, quase ao final de seu texto-discurso:

Quando nós nos olhamos no espelho, achamos que a imagem que nos confronta é verdadeira. Mas se nos movermos um milímetro, a imagem muda. Estamos, na verdade, olhando para um conjunto infinito de reflexos. Mas às vezes, o escritor tem de quebrar o espelho, porque é do outro lado que a verdade nos encara. (PINTER, 2005a, p. 34-35.)

Cenicamente, esta é a deixa para que seja invertida a posição do quadro de vidro que serve como suporte para as anotações da atriz, que até então precisavam ser decifradas (já que apareciam para o público/espectador de trás para frente). Finalmente, elas são apresentadas do "lado certo", considerando a perspectiva deste outro olhar. Para realmente compreender algo da realidade, talvez

seja preciso inverter a perspectiva habitual. Outros binômios são indicativos dessas duplicidades: brutalidade e utopia; necessidade e liberdade; objetividade e subjetividade; fato e conceito.

Filmar em um teatro (sem público) foi uma opção que reforçou a estratégia especular. O espaço sempre se apresenta de forma híbrida: entre teatro e cinema; entre presença e ausência; entre real e ficcional; entre interior e exterior; entre citação e materialidade. Embora o projeto tenha nascido antes do momento pandêmico, uma vez iniciados os ensaios, e já em plena pandemia da Covid-19, a equipe decidiu assumir o formato audiovisual e recusar o formato "teatro filmado". No entanto, o teatro continuaria a ter forte presença no resultado final, assumindo o papel de uma *personagem* (basta notar como ele vai sendo progressivamente revelado, dos planos fechados iniciais aos planos médios, para então surgir desnudado: palco, refletores, urdimento, varandas, plateia e, por fim, a porta de saída e a rua noturna mal iluminada). O teatro é também uma referência geral para a encenação (enfatizando o fato de Pinter ser conhecido principalmente como dramaturgo e abordar seu próprio processo criativo no discurso), e é também um elemento de conflito produtivo com o cinema/vídeo (nesse sentido, *videoteatro* é uma definição imprecisamente estimulante).

Em resumo, recusa-se e ao mesmo tempo mantém-se a dimensão teatral. O objetivo não foi filmar uma experiência teatral, mas realizar uma experiência fílmica que se apoia e expõe a estrutura e as convenções teatrais para investigar, ao lado das exações da política externa norte-americana, o terreno pantanoso e cinzento em que a linguagem pretende dizer algo sobre o mundo.

5 Elementos cenográficos: pedagogia e realidade do documento

Estampamos um grande globo terrestre, de 2,50 metros de diâmetro, com o mapa *Typus Orbis Terrarum*, obra do geógrafo e cartógrafo holandês Abraham Ortelius. Trata-se de um mapa-múndi que integra o primeiro Atlas do mundo ocidental, *Theatrum Orbis Terrarum* (Teatro do Globo Terrestre), impresso em 1570.³ Ele reúne cinco dezenas de mapas, e expressa o poderio holandês na época. N^o *Os Grandes Vulcões*, o mapa simboliza a consolidação de uma nova ordem mundial: o capitalismo mercantil globalizado. Se a viagem de Colombo em 1492 pode ser vista como o marco inicial da modernidade, em 1570 esta nova época era apresentada e glorificada pela cartografia dos países centrais europeus que, ao desenhar, ilustrar e nomear terras e mares, construíam e impunham sua interpretação do mundo e, assim, apropriaram-se uma segunda vez deste mundo, já que representar a realidade é também uma forma de controlá-la.

O globo, portanto, não se limita a produzir um efeito estético; ele é a materialização cênica do capitalismo comercial que se internacionaliza. Ele é também a tradução visual do "sistema-mundo", que Immanuel Wallerstein, Samir Amin, Gunder Frank, Giovanni Arrighi e o brasileiro Theotônio dos Santos, teorizaram na segunda metade do século XX. Não seria fortuito vincular este

3 É possível acessar informações e todas as imagens deste livro no site da Biblioteca do Congresso, em: <https://www.loc.gov/item/98687183/>.

mundo quinhentista, recentemente integrado, com a "teoria da dependência", ou a "teoria do subdesenvolvimento", e mesmo com o "desenvolvimento desigual e combinado", formulado por Trotsky (apud LORA, 2021), quase quatro séculos depois. Há um fio unindo o teatro renascentista de Shakespeare (*The Globe*) e recentes discussões sobre o altermundialismo e o mundo multipolar, passando pela emergência desastrosa do neoliberalismo de Thatcher e Reagan, que estão presentes no trabalho em registro farsesco, embora não sejam mencionados de forma explícita no texto de Pinter) e de experiências como o Fórum Social Mundial.

Ainda que nosso mapa-múndi represente, de fato, muita coisa, ele não poderia expressar todo um complexo conjunto de ideias políticas e estéticas. Textos, imagens e músicas também desempenham um papel decisivo. O texto de Pinter menciona fatos, países e datas que tecem uma trama densa sobre a geopolítica do século XX. Mas, antes de comentá-los, cabe mencionar outro elemento cenográfico: um quadro de escrever transparente, de vidro temperado e estrutura de madeira. Ele cumpre um duplo papel: contribui para a mecânica da ação cênica (funcionando como um bloco de notas gigante, em que lembretes facilitam o entendimento e a lembrança de passagens do texto), e também sinaliza a dimensão não dramática d'*Os Grandes Vulcões*, indicando que o trabalho assume, conscientemente, o formato de uma conferência, um discurso, ou uma aula. Em 1998, na segunda produção do Coletivo Comum, a "peça-conferência" *Carta Aberta*, baseada no texto *Lettre au Directeur du Théâtre*, de Denis Guénoun (1996),⁴ foram utilizados procedimentos similares.

Este mesmo aspecto pedagógico, didático ou de aprendizagem, é reforçado pela utilização de fotos em preto e branco, em tamanho A3, que mostram figuras centrais, citadas ou não no roteiro, da política contemporânea, como os presidentes dos Estados Unidos a partir de Ronald Reagan. Nas fotos, também estão um capitão e um general brasileiros: Jair Messias Bolsonaro e Augusto Heleno. Este último, ex-ministro do Gabinete de Segurança Institucional (GSI) do primeiro, foi também o responsável da Missão das Nações Unidas para a Estabilização no Haiti (Minustah), nomeado pelo presidente Lula em seu primeiro mandato, de olho numa vaga no Conselho de Segurança da ONU. O general, membro da ala mais convicta do bolsonarismo, comandou na época "operações de paz" com nomes sugestivos, como *Punho de Ferro*. Por estes dois relevantes fatos biográficos (dentre muitos outros), ele foi homenageado em *Os Grandes Vulcões*.

6 Imagens, sons e suas funções

Além da dimensão didática e narrativa, opções de direção expõem, para exame do público, o mecanismo da fabricação teatral, revelando o processo de trabalho. Duas cenas gravadas em vídeo durante os ensaios foram aproveitadas na versão fílmica final: um close do olho da atriz e seus primeiros estudos de movimento para uma transição de cena. Também incluímos na montagem final

4 Há um artigo a respeito desta montagem, que pode ser encontrado em: Kinas (2005).

restos de imagens, trechos filmados no teatro que normalmente não seriam aproveitados numa edição final. Neles a atriz se aquece, faz exercícios para a voz e ensaia movimentos para as cenas subsequentes.

Estas imagens revelam o processo de trabalho. Produtores e receptores do trabalho, deveríamos todos nos dar conta do esforço empregado na concretização poética. São aspectos geralmente invisíveis no resultado final. Fredric Jameson (2013), discutindo Brecht, chama a isto de antirreificação.⁵ Quando montamos *O Bom Selvagem* (2006) (fig. 4), uma série de projeções mostravam gravuras de Debret e Rugendas sem a presença dos escravos, que foram apagados digitalmente por nós. Liteiras eram magicamente carregadas; flutuavam no ar, revelando, pela ausência, um elemento central da sociedade escravista: o apagamento mostrava, como um soco, a presença humana do escravizado e do seu trabalho. Apresentar o processo (fizemos isso também ao mostrar o técnico do som direto em cena) indica que estamos diante de um objeto (o filme), fruto de condições específicas de produção, que reúne elementos que, nem sempre, convivem de forma pacífica: produtor e produto; fabricante e consumidor; trabalhador e mercadoria; trabalho e capital.

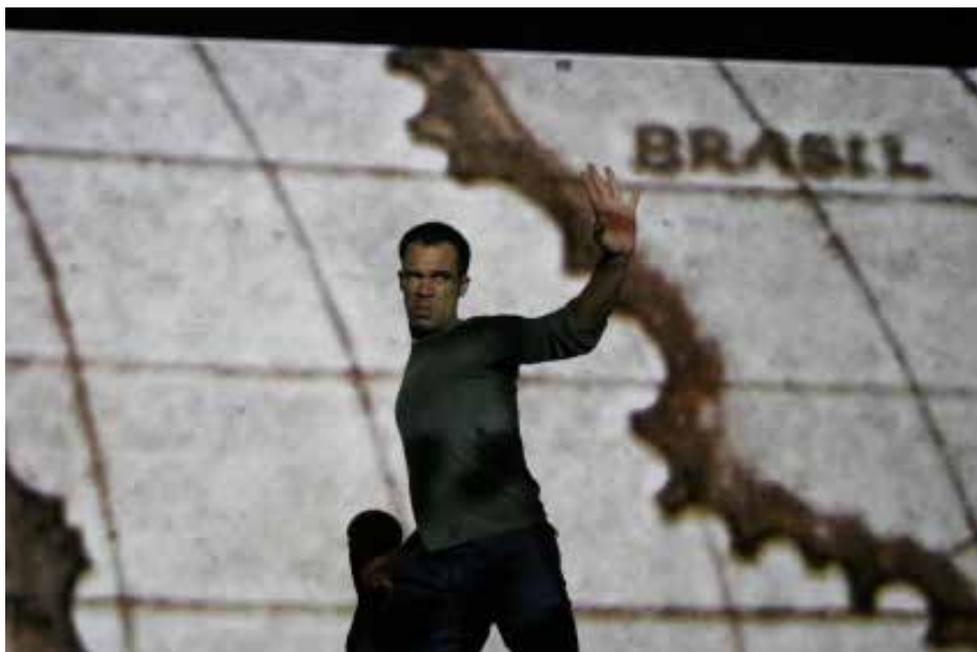


Fig 4: *O Bom Selvagem*, 2006, Coletivo Comum. Foto: Arquivo do Coletivo.

Quanto à presença das imagens de arquivo, fixas (fotos e fotogramas) ou em movimento (filmes de ficção e documentários), elas cumprem pelo menos quatro funções: (1) introduzir novas informações, ausentes ou parcialmente presentes nos demais elementos (texto, cenografia, figurino), assumindo, assim, papel dramático de primeira ordem; (2) confrontar ou dialogar criticamente com os demais materiais, neste caso as imagens podem fornecer contrapontos,

5 Especialmente, os capítulos “Cronologias monádicas” e “Autonomização” (JAMESON, 2013).

especialmente em relação às informações textuais; (3) contribuir na economia geral da peça, permitindo variações rítmicas e diversificando a natureza dos estímulos endereçados ao público; (4) desempenhar uma função reiterativa, reforçando informações geralmente apresentadas pelo texto.

A primeira função pode ser exemplificada pela compilação de trechos de filmes brasileiros, acompanhada por *Comentários a Respeito de John*, música de Belchior e José Luiz Penna. As imagens dos filmes nacionais, uma sequência de cinco minutos, apresentam impasses da formação social brasileira contados pela produção cinematográfica nacional. Os filmes podem ser vistos como tentativas de interpretação do país e como respostas ao ambiente social e político em que foram realizados. Muitas dessas imagens mostram personagens em deslocamento: corridas; passos apressados, hesitantes ou perdidos; fugas; mudanças de horizontes; viagens de carro, bicicleta e trem. O panorama se inicia em meados dos anos 1950, no pré-cinema novo, época em que o Brasil "[...] estava irreconhecivelmente inteligente", segundo expressão de Roberto Schwarz (1978, p. 69); atravessa o golpe de 1964 e a anistia de 1979, para se encerrar na metade dos anos 1980, às portas da Nova República e da chamada redemocratização. O cinema e parte do povo brasileiro estavam buscando novos caminhos.

É preciso salientar que a maneira como categorizamos as funções que as imagens podem desempenhar é algo esquemática; em geral, há uma sobreposição de funções. A apresentação didática é útil na medida em que explicita possibilidades que exercitamos desde 1997, época da criação de *R*, trabalho cênico que reuniu a relatividade de Einstein com o tema da revolução social brasileira, representada pela luta dos trabalhadores e trabalhadoras rurais sem terra (organizado/ass a partir do MST), massacrados em abril do ano anterior na Curva do S, no Pará (o saldo foi de vinte e um sem terra mortos e dezenas de feridos). Naquele trabalho, as imagens, projetadas ora em um grande telão, ora veiculadas por monitores de televisão, já cumpriam múltiplas funções (Fig. 5).



Fig 5 : *R* - Casa Vermelha, 1997, Curitiba. Coletivo Comum, Arquivo do autor.

Quanto às escolhas musicais e à criação de trilhas sonoras, as mesmas quatro categorias ou funções podem ser aplicadas. Desde o surgimento do Coletivo, informações sonoras e musicais sempre ocuparam papel de destaque. Uma constante merece ser mencionada, a recusa do papel subalterno a qual muitas vezes elas são relegadas, evitando assim que as informações sonoras ficassem à serviço da mera criação de climas emocionais.

7 O pulso da realidade

A movimentação de grupos e artistas que surgiu na cidade de São Paulo no final dos anos 1990 mostrou (na teoria e na prática) que o fenômeno teatral não podia se resumir ao velho modelo mercantil. Filiados a este novo impulso, ele mesmo relacionado aos avanços interrompidos com o golpe de 1964 e o AI-5 de 1968, exercitamos o teatro para além dos chamados "espetáculos", palavra que raramente empregamos, provavelmente sob a influência de Guy Debord (2006), uma das inspirações para a criação de *Teatro/mercadoria #1* (que apresentamos em 2006/2008) (fig. 6). Por isso, além das montagens teatrais, realizamos leituras dramáticas e intervenções urbanas; organizamos mostras de filmes, cursos, oficinas, seminários e debates; organizamos os eventos multiartísticos *feira & ideias*; criamos materiais audiovisuais e editamos, desde 2013, o *Caderno de Estudos sobre Arte e Política Contrapelo*⁶. Mas, sabemos que ainda é muito pouco; então, estabelecemos alianças e parcerias com organizações e movimentos sociais, juntando forças com sindicatos, associações e coletivos; participamos de iniciativas no campo das políticas públicas; abrimos as portas da nossa sede para encontros e articulações; integramos e estimulamos a criação de redes; buscamos contatos dentro e fora do país; contribuímos com textos para diversas publicações; e compartilhamos com outros grupos teatrais nossas pesquisas, achados e fracassos.



Fig 6: *Teatro/Mercadoria*., 2006, Coletivo Comum. Foto: Stefan Schmeling.

6 Este material pode ser acessado pelo site do Coletivo, disponível em: <http://coletivocomum.com.br/outros-trabalhos-atualizado-18052022/>.

Sabemos que perturbar o fluxo das catástrofes exige ampla, criativa e constante invenção e intervenção. Exige compromisso, tomada de posição, esforços somados, inteligência coletiva, boas doses de generosidade e, sempre que possível, bom humor. Muitas vezes não estamos à altura desses desafios, mas sabemos que é preciso ter um horizonte para onde olhar. A omissão é imperdoável e os compromissos em nome do possível são atalhos para o imobilismo. Ao mesmo tempo, sabemos que é preciso evitar o isolamento, a autossuficiência e a esterilidade das seitas. Que fazer? No mínimo, sentir o pulso da realidade e não se enganar de lado.

8 Voar

Bertolt Brecht, que viveu contraditoriamente a tragédia do stalinismo, escreveu um poema sobre o antiquíssimo sonho humano de voar. *O Alfaiate de Ulm* ou *Ulm 1592* é um poema escrito nos anos 1930, tempos de consolidação do fascismo na Europa:

«Bispo, eu posso voar»,
Disse o alfaiate ao bispo.
«Veja como eu faço isso!»
E ele subiu com essas coisas
Que o galo tem para balançar
Até o grande telhado da igreja.

O bispo não ligou:
«Tudo isso é um disparate,
O homem não é um pássaro
Nunca um homem vai voar».
Disse o bispo ao alfaiate.

«O alfaiate é diferente»,
As pessoas disseram ao bispo.
«Foi uma loucura.
As suas asas estão quebradas
E ele está despedaçado
No chão duro da praça da igreja.»

«Os sinos devem tocar,
Não era mais que loucura,
O homem não é um pássaro
Nunca um homem vai voar.»
Disse o Bispo. (BRECHT, 2000, p. 163)⁷

7 Nossa versão é modificada em relação à tradução brasileira.

Incluimos estes versos *n'Os Grandes Vulcões*. Eles fazem parte de um momento de fantasia, em que a atriz voa num céu de estrelas. Não se trata, entretanto, de um voo ingênuo ou redencionista, mas de um voo utópico. Assim como não é triunfante ou autoproclamatória a utilização da *Internacional* (música de Eugène Pottier e Pierre Degeyter, na versão de Tony Babino) nos momentos finais do filme. Para nós, esses elementos apresentam uma questão central do trabalho: a liberdade humana. Pauta capturada pelo neoliberalismo autoritário, que vende empreendedorismo e meritocracia, mas entrega precarização e um salve-se quem puder generalizado. Por isso, a liberdade aqui não é abstrata, formal e, no final das contas, inacessível para a maioria das pessoas. Ela é uma aspiração universal e concreta, radical e inclusiva. Liberdade que rima com igualdade.

Muitos ainda se arrebatam nos pátios das igrejas. Bispos (como são numerosos!) repetem a ladainha: homens (e, sobretudo, mulheres) jamais voarão. Mas houve - e há - impulsos que vão em outra direção. Destas contradições, tornadas visíveis, inclusive através de estratégias que o teatro parece conhecer, poderá surgir, quem sabe, algo inusitado. Mas as mudanças só poderão emergir das agitações concretas do presente, ou seja, das nossas tentativas de abandonar o chão das misérias.

Referências

- BIBLIOTECA DO CONGRESSO. Theatrum Orbis. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/98687183/>. Acesso em: 23 mar. 2023.
- BRECHT, Bertolt. O Alfaiate de Ulm (Ulm 1592). In: _____. *Poemas 1913-1956*, Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.
- BECKETT, Samuel; SCHNEIDER, Alan. *Film*, Direção de Alan Schneider, roteiro de Samuel Beckett, PB, 20 minutos, 1965.
- COLETIVO COMUM. *Caderno de Estudos sobre Arte e Política Contrapelo*. São Paulo: Coletivo Comum, 20013-2023.
- _____. *Os Grandes Vulcões*. Direção de Fernando Kinas, Cor e P&B, DCP, 67', 2021.
- _____. Site Coletivo Comum. Disponível em: <http://coletivocomum.com.br/outros-trabalhos-Atualizado-18052022>. Acesso em: 20 mar. 2023.
- DEBORD, Guy. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2006.
- FANON, Franz. *Les damnés de la terre*. Paris: Éditions Maspéro, 1961.
- GUÉNOUN, Denis. *Lettre au Directeur du Théâtre*. Le Revest-les-Eaux: Les Cahiers de l'Égaré, 1996.
- JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KINAS, Fernando. Carta Aberta: uma peça-conferência. *Revista Sala Preta*, São Paulo, 5, p. 209-214, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v5i0p209-214>. Acesso em: 23 mar. 2023.
- _____. *Os Grandes Vulcões*, 2021. Material não publicado.
- LORA, Guilherme. *Lei do desenvolvimento desigual e combinado Apontamentos sobre a Lei do Desenvolvimento Combinado - Extratos de Trotsky, Lênin, Rosa Luxemburgo, Engels e Marx*. São Paulo: Por Massas, 2021.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983.
- NERUDA, Pablo. Explico algunas cosas. In: _____. *Tercera residencia*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- PINTER, Harold. *Art, vérité et politique, Conférence du Nobel*. Trad. Jean Pautras. Paris: Editora Gallimard, 2005a.
- _____. *Art, Truth & Politics, Nobel Lecture*, 7 de dezembro, 2005b. Disponível em: www.nobelprize.org. Acesso em: 25 mar. 2023.

SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SIQUEIRA, Jean Rodrigues. *Ser é ser percebido - Um exame de duas interpretações da justificação do esse est percipi na filosofia de George Berkeley*. 2005. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

Submetido em: 05/07/23.

Aceito em: 01/08/2023