

cartografias.MITsp_04 2017
Revista de Artes Cênicas

Número 4 - 2017
ISSN: 2357-7487

Mostra Internacional de Teatro de São Paulo / MITsp
Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP

Periodicidade anual

Escola de Comunicações e Artes
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária - São Paulo - SP

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária
Rua da Reitoria, 374, 3º andar - Butantã - São Paulo - SP

Teatro da Universidade de São Paulo
R. Maria Antonia, 294 - V. Buarque - São Paulo - SP



MATELUNA

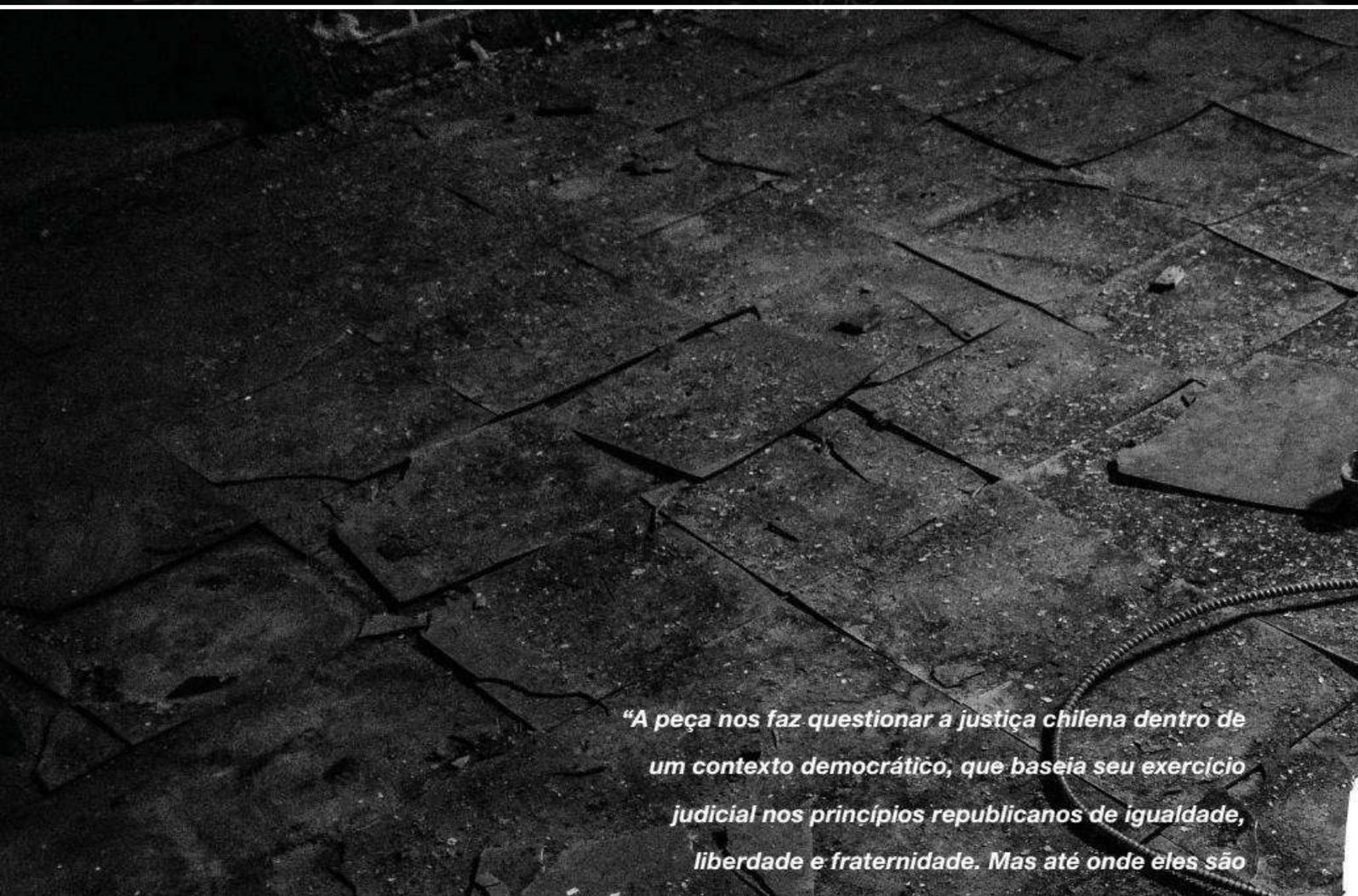
GUILLERMO CALDERÓN
(CHILE)



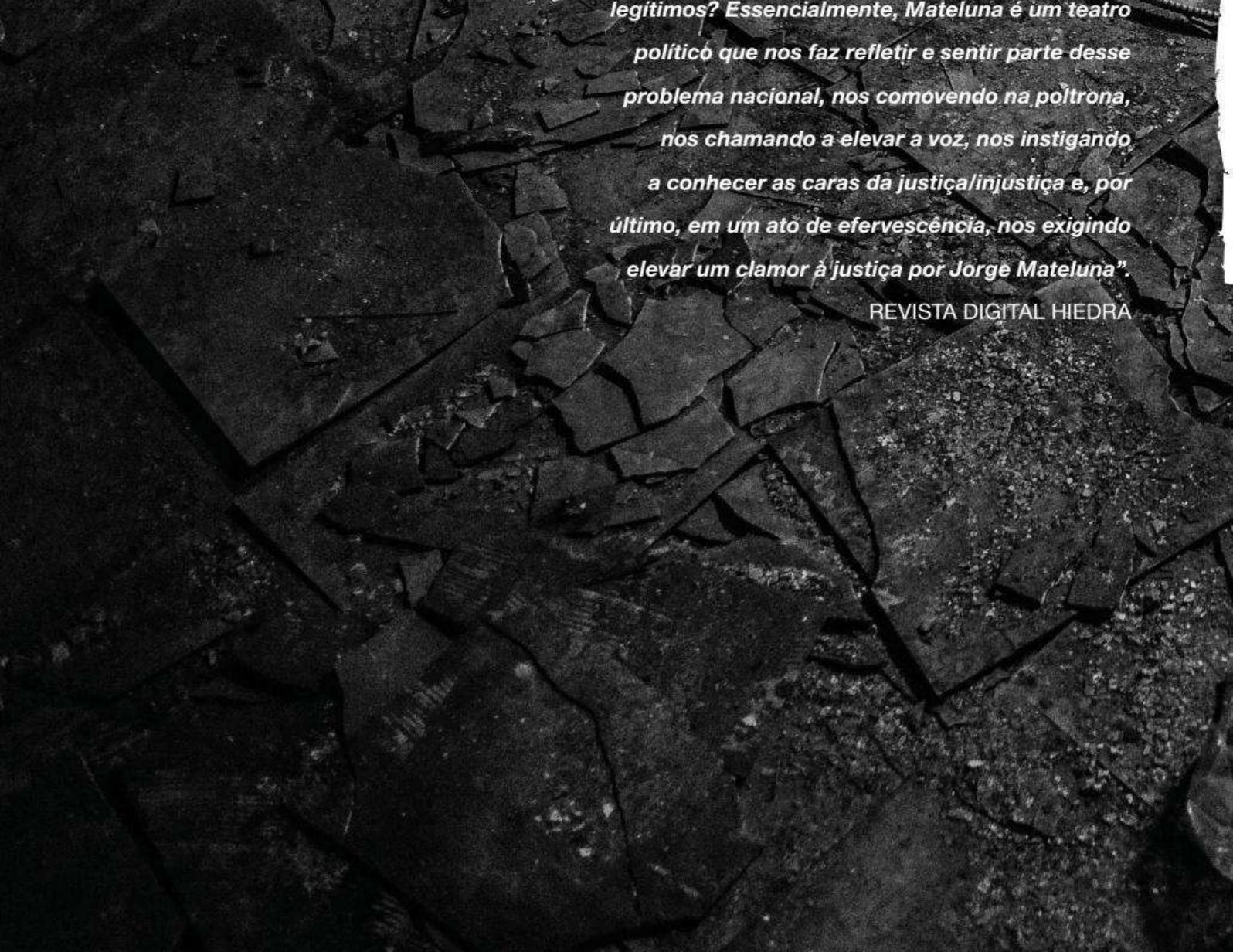




FOTOS FUNDACIÓN TEATRO A MIL / FELIPE FREDES



“A peça nos faz questionar a justiça chilena dentro de um contexto democrático, que baseia seu exercício judicial nos princípios republicanos de igualdade, liberdade e fraternidade. Mas até onde eles são



legítimos? Essencialmente, Mateluna é um teatro político que nos faz refletir e sentir parte desse problema nacional, nos comovendo na poltrona, nos chamando a elevar a voz, nos instigando a conhecer as caras da justiça/injustiça e, por último, em um ato de efervescência, nos exigindo elevar um clamor à justiça por Jorge Mateluna”.

REVISTA DIGITAL HIEDRA

MATELUNA – UMA TRAGÉDIA–DOCUMENTÁRIO

FERDINANDO MARTINS

Um dos eixos estruturantes da programação desta 4ª MITsp é o teatro documentário. Entre os espetáculos selecionados, *Mateluna*, do diretor e dramaturgo chileno Guillermo Calderón, destaca-se por estender os limites do que se entende por esse teatro, problematizar suas convenções e apontar novos destinos para a tragédia contemporânea. Refletir sobre essa obra exige pensar suas intenções e sua estética e as pontes e diálogos com a trajetória de Calderón e a cena contemporânea.

O espetáculo trata da segunda prisão do ex-guerrilheiro Jorge Mateluna, acusado de ter participado de um roubo a banco – um crime aparentemente sem intenções políticas que surpreendeu seus antigos defensores. Jorge foi militante da Frente Patriótica Manuel Rodríguez, surgida em 1983 como resposta ao chamado do Partido Comunista do Chile. O projeto: organizar uma política de rebelião das massas para derrubar o regime ditatorial do general Augusto Pinochet (1973-1990).

Assim como no Brasil e em outros países da América Latina, a ditadura de Pinochet foi permeada de paranoia anticomunista com ampla adesão de segmentos mais conservadores da sociedade civil e apoio nem sempre velado do governo norte-americano. Não por acaso, a

associação Chile após não cumprir ordem do governo norte americano. Não por acaso, a Frente Patriótica Manuel Rodríguez foi considerada uma associação terrorista pelo Departamento de Estado dos Estados Unidos até 1999, embora, no próprio Chile, tenha se convertido com o passar dos anos em um movimento menos aguerrido e com maior participação popular, chegando a mudar seu nome para Movimento Patriótico Manuel Rodríguez. Oficialmente encerrou suas atividades de guerrilha urbana em 1999, época em que muitos de seus militantes estavam presos, incluindo Jorge, que só saiu do cárcere em 2004, após uma série de manifestações que incluíram períodos de greve de fome que se estenderam por mais de 70 dias. Na época, a prisão de Jorge e outros guerrilheiros da Frente resultou em um acirrado debate sobre o indulto a crimes praticados durante o governo de Pinochet. A oposição defendia os mesmos direitos a militares acusados de violação de direitos humanos durante a ditadura.

A aproximação de Jorge com Calderón ocorreu durante o processo de criação de *Escola* (2013), espetáculo apresentado na primeira edição da MITsp. *Escola* trata da formação de guerrilheiros urbanos, que supostamente recebiam treinamentos promovidos por países da América Central, incluindo Cuba, e do bloco soviético. Sua estreia, em 2013, coincidiu com a segunda prisão de Jorge, acusado de ter participado de um assalto a uma agência do Banco Santander em Pudahuel, a noroeste da Região Metropolitana de Santiago. Julgado e condenado a 19 anos de confinamento, hoje ele está encarcerado em uma prisão de alta segurança no Chile.

Motivos para acreditar em sua culpa não faltavam. Em uma alusão ao guerrilheiro, há uma cena ao mesmo tempo cômica e inquietante em *Escola*, na qual um professor de guerrilha ensina a construir uma bomba. Os alunos encapuzados chegam a questionar o fato da explicação conter crueldades injustificáveis como ação política. A mesma cena é reproduzida na nova peça. Na vida real, Jorge começou sua militância política aos 13 anos e foi condenado a 14 de prisão por participar de outro roubo a banco, com o objetivo de financiar ações guerrilheiras. De maneira geral, a opinião pública chilena viu, no assalto a banco de 2013, uma recaída do guerrilheiro no submundo da clandestinidade.

Para os artistas de *Escola*, a dúvida sobre a inocência de Jorge tornou-se incômoda. Haviam compartilhado com ele momentos cúmplices. Qual o sentido desse crime? Se era uma ação política, por que se mostrou tão amadora? Como um guerrilheiro urbano foi capaz de cometer erros grosseiros que levaram à sua captura pelos carabineiros, a polícia chilena? Seria o teatro capaz de oferecer alguma resposta?

TEATROS DO REAL

Uma das características mais emblemáticas da cena contemporânea é a indefinição de seu estatuto epistemológico, entendido por Sílvia Fernandes como uma “crise de identidade” (FERNANDES, 2011, p.11). Trata-se da impossibilidade de se elaborar uma definição que abarque, de maneira indiscutível, a experiência teatral. “Nesse sentido, pode-se falar de experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a parte de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante. (FERNANDES, 2011, p.11)

Foi como resposta à crise do drama, instaurada a partir do final do século XIX, que o diretor e produtor teatral alemão Erwin Piscator elaborou os elementos do teatro político que propiciaram a emergência do teatro épico brechtiano e as bases do teatro documentário que tensionariam os registros do real e da ficção na busca de um descortinamento das camadas de ideologia que escondem dispositivos de poder e exploração. Esse teatro foi apropriado pelo *agit prop* como instrumento de militância ou propaganda política. Assim sendo, as múltiplas formas com que o teatro documentário e outros teatros do real se apresentam hoje são caudatárias do fim do drama burguês e do teatro contemplativo, correspondendo a novos modos espetaculares.

Deixando de lado aproximações filosóficas sobre o real, é preciso assinalar que no teatro

contemporâneo multiplicam-se as formas de apropriação de elementos não ficcionais nas artes cênicas: as performances autobiográficas, o biodrama, a autoficção, a inclusão de não atores, o uso de registros audiovisuais externos à dramaturgia, o aparecimento de personagens usando os nomes verdadeiros dos atores e atrizes, a partilha real de comidas e bebidas com o público, os cenários *site specific*, entre outras possibilidades. Hans-Thies Lehmann fala de irrupções do real no tecido simbólico da representação. Josette Féral, em uma abordagem mais ampla, considera esses recursos incursões de performatividade na moldura da teatralidade. Maryvone Saison cunhou a expressão “teatros do real” para falar sobre o trabalho de certos coletivos teatrais que se diferenciam do teatro político tradicional reivindicando um acesso imediato ao real.

Desviando-se dos problemas de definição do que seria esse real, Saison partia da distinção filosófica presente em língua alemã para dar conta do argumento, ao opor *Vorstellung* (representação) a *Darstellung* (apresentação), na tentativa de designar a colocação em presença da própria coisa e não a ação psíquica que a torna presente ao espírito, e define toda representação como um gesto de envio a algo que não está ali. (FERNANDES, 2013, p.4)

Marcelo Soler, diretor da Cia. Teatro Documentário, de São Paulo, chama a atenção para o fato de que “um cuidado deve ser tomado no que concerne ao uso do termo teatro do real: a ênfase na preposição “do” pontua que não se trata de um teatro que se assume como real em seu estado bruto” (SOLER, 2013, p. 136). De qualquer forma, os teatros do real pressupõem uma relação com espectador muito mais próxima que a contemplação realista e naturalista. *Mateluna* insere-se no bojo de obras latino-americanas que criam teatros do real para tratar de aspectos obscuros dos regimes ditatoriais e contribuem para a busca da verdade, ainda que fragmentada. Nesse sentido, o espetáculo dialoga com trabalhos de artistas de sua geração, como a argentina Lola Arias e a brasileira Cristiane Zuan Esteves. Assim como Calderón, elas partem de relatos de pessoas reais para a construção dramática. Duas obras de Arias – *Mi vida después* (2009) e *El año en que nació* (2012) – foram concebidas com relatos de filhos reconstruindo a história de seus pais por meio de fotos, filmes, escritos e recordações, todos relacionados à vida sob a ditadura. Em uma terceira obra, *Melancolía y manifestaciones* (2013), é sua própria história que é contada, a partir do fato de, em 1976, ano do início da ditadura militar na Argentina e do nascimento de Lola Arias, sua mãe ter entrado em profundo estado de depressão. Seu mais recente trabalho, *Campo minado* (2016), coloca no

palco veteranos argentinos e ingleses da Guerra das Malvinas, cuja derrota colaborou com a derrocada dos militares na Argentina. No Brasil, em *Arqueologias do presente – A batalha da Maria Antônia* (2013), Cristiane Zuan Esteves criou uma peça-instalação, onde o espectador convive com objetos e relatos ligados à ditadura e algumas cenas de teatro verbatim, no qual atores reproduzem *palavra-por-palavra* gravações de pessoas reais – no caso, ex-alunos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP.

Na trajetória de Calderón, a criação de obras que ajudam a compreender a ditadura não é recente. Há mais de dez anos, Calderón iniciou a trilogia *Neva* (2006), *Classe* (2008) e *Dezembro* (2009) que se propunha tratar da história política do Chile. Em *Neva*, três artistas de teatro russos precisam ensaiar após a morte de Tchekhov, em 1905, fazendo um paralelo entre a Rússia czarista e o regime militar chileno. *Classe* foi inspirada na Revolução dos Pinguins, forma como ficou conhecida uma ampla mobilização estudantil no Chile, ocorrida em 2006, que contestava a Lei Orgânica Constitucional de Ensino criada por Pinochet e até então ainda em vigor. *Dezembro*, última parte da trilogia, conta o relacionamento de um soldado de uma fictícia guerra entre Peru e Bolívia, e suas irmãs gêmeas, com o intuito de discutir por meio da fábula o nacionalismo fascista. Questões relacionadas à história do Chile também aparecem em três roteiros que Calderón escreveu para o cinema: *Violeta foi para o céu* (2011).

direção de Andrés Wood), sobre a vida da cantora Violeta Parra; *O Clube* (2015, direção de Pablo Larraín), sobre quatro padres reclusos acusados de pedofilia no Chile; e *Neruda* (2016, direção de Pablo Larraín), sobre a perseguição política ao poeta chileno na década de 1940. No entanto, é possível ver que suas obras de teatro documentário são as mais contundentes. Além da já citada *Escola, Villa* (2011) tratava do destino a ser dado à Villa Grimaldi, local secreto de detenção, tortura e extermínio durante a ditadura de Pinochet. Em um registro ficcional, três jovens discutem o que seria melhor fazer com o local: reconstruir a arquitetura original que revelaria a violência e o sofrimento, transformá-lo em um memorial artístico ou apagar qualquer vestígio do passado? Em jogo estavam a memória e seu poder de mobilizar para ações presentes. Em muitas apresentações, *Villa* precedia *Discurso* (2011), uma obra na qual as três atrizes convertem-se na figura da presidente Michelle Bachelet fazendo seu último discurso antes de deixar o cargo. Parte ficcional, parte retirado de depoimentos verídicos, *Discurso* é uma reflexão sobre o que permaneceu da ditadura, tanto na esfera pessoal quanto na coletiva. *Villa + Discurso* foram concebidos, segundo Calderón, como um díptico, embora pudessem ser apresentados separados. Quando apresentados juntos, as atrizes permaneciam em cena durante o tempo do intervalo, fazendo elas mesmas a função de contrarregra.

Villa, Discurso e *Escola* falam do passado, em memórias que ganham potência maior ao se manifestarem no corpo do elenco, ao invés de estarem assepticamente guardadas em arquivos. Em *Mateluna*, no entanto, as memórias mudam de direção e apontam para o futuro.

TEATRO-DENÚNCIA

Em sua participação em *Mi vida después*, a atriz Vanica Falco conta a história real de seu irmão, Juan Cabandié, que foi sequestrado pelo seu pai, Luís Falco, um visitador médico e policial que trabalhou a serviço de torturadores. Durante muitos anos, Vanica tentou denunciar seu pai à polícia, mas uma lei argentina impede que filhos apresentem denúncias contra seus progenitores. Após a estreia da peça de Lola Arias, o advogado da atriz conseguiu abrir um processo sobre o caso, alegando que a história estava sendo contada em uma peça de teatro. Em decorrência, seu pai foi julgado, em 2012, e condenado a 18 anos de prisão.

No espetáculo *Hazte banquero - tarjetas black: todo lo que quisieron ocultarte con sus propias palabras* (2014), da diretora catalã e ativista anticorrupção Simona Levi, um caso real de desvio de dinheiro envolvendo o governo espanhol, conhecido como Caso Bankia, é apresentado por meio de diálogos criados a partir de mensagens de correio eletrônico trocadas entre empresários, políticos e funcionários públicos. Em 2013, um e-mail com todas as men-

sagens havia sido enviado a Levi por um destinatário anônimo. Esse conjunto de mensagens ficou conhecido como “correos de Blesa”, por se tratar de correspondências feitas entre os anos 2000 e 2009, envolvendo Miguel Blesa, presidente do banco Caixa Madrid. Na peça, três atores encenam esses diálogos, intercalando-os com explicações de gráficos e vídeos, projetados em uma grande tela no fundo do palco. As plataformas 15MpaRato e XNet, que reúnem coletivos de ativistas contra a corrupção na Espanha, usaram o espetáculo para abrir uma ação coletiva que levou a julgamento mais de cem políticos e banqueiros.

Expressões como interdisciplinaridade ou linguagens híbridas são empregadas para classificar o trabalho de artistas que, em uma mesma obra, utilizam recursos desenvolvidos em diferentes suportes e linguagens. No entanto, diante de uma cena múltipla e disforme, a pesquisadora Ileana Diéguez trabalha com a ideia de cenários liminares, que estendem o que se compreende por teatro. É o caso, por exemplo, do teatro invisível de Augusto Boal. Os desdobramentos acima apresentados de *Mi vida después* e *Hazte banquero - tarjetas black* seriam, dessa forma, casos extremos dessa liminaridade, pois transformariam o “lugar para olhar” do teatro (em grego, *théatron*, lugar onde se vai para ver) em intervenções não

somente simbólicas, pois interteriram em destinos de pessoas reais.

A partir de *Mateluna*, não é possível saber qual será o destino de Jorge. Após suas apresentações no Teatro da Universidade Católica, em Santiago, no contexto do festival Santiago a Mil, o público encontrava, na saída, manifestantes reais com faixas pedindo a liberdade do ex-guerrilheiro. A experiência política presentificada pelos atores não se esgota no espetáculo, mas cria um espaço de indeterminação que vai se alterando à medida que os acontecimentos reais forem se sucedendo.

Dessa forma, é possível pensar que *Mateluna* reestabelece o convívio do teatro com a cidade, convívio esse que Richard Schechner considera que se perdeu com a emergência do teatro burguês e o predomínio do palco italiano. Por meio da denúncia, a obra se multiplica no próprio real, ganha contornos inesperados e novas significações. Vai além do *agit prop* ou de outras formas convencionais de teatro político, pois traz uma estrutura porosa permeada não somente por discursos, mas, sobretudo, pela indeterminação da história que segue.

No entanto, não se resume à denúncia. Ao contrário, *Mateluna* possui diferentes camadas e registros de fabulação. O espectador, ao fazer um exercício de paralaxe, consegue colocar em perspectiva diferentes aspectos da obra. Da mesma forma que é possível pensar a denúncia inerente a *Mateluna*, que se mescla com a esfera política e cujo vetor aponta para o futuro, é igualmente legítimo voltar a atenção para o passado e, nele, identificar dúvidas e ressentimentos do próprio grupo que encenou *Escola*.

UM POUCO DE RESPEITO

Em *Escola* e *Mateluna*, Calderón trabalhou com basicamente a mesma equipe. Com exceção de Ximena Sánchez, assistente de direção e produtora de *Mateluna* que não participou de *Escola*, e de Felipe Bórquez, que fez a assessoria musical da primeira peça, mas não esteve na segunda, os demais artistas são os mesmos: María Paz González, Camila González, Carlos Ugarte, Luis Cerda, Andrea Giadach, Francisca Lewin e Loreto Martínez.

Nas primeiras cenas de *Mateluna*, os atores apresentam Jorge e falam sobre sua contribuição para *Escola*. O contexto político chileno e latino-americano é mostrado com imagens, gravações de programas de televisão e outros recursos, sempre com a intervenção dos artistas criando diapasão para o audiovisual. A princípio, *Mateluna* foca a relação do grupo com Jorge. Há um claro tom de ressentimento, clivado pela dúvida sobre a idoneidade do ex-guerrilheiro. Afinal, esta segunda prisão seria menos *nobre* que a primeira, por motivo político, quando do seu envolvimento com a guerrilha urbana. Essa tensão é apresentada na peça por meio da analogia sobre dois amantes que vivem uma crise de relacionamento. Uma canção pop dos anos 1980, sucesso nas rádios, é cantada várias vezes. Seus versos pedem, em inglês, por um pouco de respeito. Antes de saberem dos erros processuais envolvendo

o caso, os próprios artistas formulam hipóteses sobre o assalto, chegando a imprimir-lhe contornos revolucionários. Essa seria uma saída delirante para a vivência do trágico.

Jorge, por sua vez, alegava inocência. Gravações que vazaram da Justiça indicavam que ele teria somente dado o azar de estar no lugar errado na hora errada. Jorge foi preso em uma esquina onde os carabineiros passavam na perseguição aos bandidos. O rancor torna-se denúncia, na tentativa de fazerem com que *Mateluna*, espetáculo, pudesse esclarecer os fatos e divulgá-los para o público, resgatando, dessa forma, o respeito pedido pela música. O ressentimento, afeto ordinário no drama, é abandonado face à inexorabilidade do destino reservado a Jorge, como em uma tragédia contemporânea na qual desígnios divinos foram substituídos por instâncias ainda mais abstratas: o Estado, legítimo executor da violência, e a polícia, seu braço armado e aparelho ideológico.

As historiografias marcam efemérides, com o início e o fim dos governos. Seus reflexos e suas extensões, porém, são difíceis de medir. O passado de Jorge determinou sua sina. Carabineiros e juízes ainda agem com a displicência e a crueldade dos algozes da ditadura.

Talvez seja possível hesitar, pois Calderón em nenhum momento é conclusivo. Mas há algo de catártico na encenação que impele o espectador a se posicionar. Interpela-se o público como sujeito, não como contemplador passivo. É, de fato, um teatro liminar, pois a frieza da mídia impressa ou a vacuidade do audiovisual não permitem aproximar-se da história de Jorge com a mesma vivência propiciada pela presença dos corpos dos artistas. Atinge-se o inefável, mobilizam-se as pulsões. Não é um teatro verborrágico, mas de falas e gestos precisos. Nesse sentido, *Mateluna* afirma-se como uma arte nova, ainda não definida e sem contornos nítidos, que faz da experiência estética uma busca pela verdade.

REFERÊNCIAS

- ARIAS, Lola. *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books, 2016.
- DIEGUÉZ CABALLERO, Ileana. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: EDUFO, 2011.
- FÉRAL, Josette. *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*. Montpellier: Ed. l'Entretemps, 2011.
- FERNANDES, Sílvia. Experiências do real no teatro. *Sala Preta*. Volume 13, número 2, 2013
- FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Repertório*, Salvador número 16 p.11-23, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel*. Paris: L'Harmatan, 1998.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies*. Londres, Nova York: Routledge, 2003.
- SOLER, Marcelo. O campo do documentário. *Sala Preta*. Volume 13, número 2, 2013.