



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Uma cena que (se) *desplaza*: experiências poéticas e políticas do Mapa Teatro

Paola Lopes Zamariola

Para citar este artigo:

ZAMARIOLA, Paola Lopes. Uma cena que (se) *desplaza*: experiências poéticas e políticas do Mapa Teatro. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0204>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Uma cena que (se) *desplaza*¹: experiências poéticas e políticas do Mapa Teatro²

Paola Lopes Zamariola³

Resumo

O presente texto debate experiências poéticas e políticas desenvolvidas pelo grupo colombiano Mapa Teatro nas quais o espaço se apresenta como elemento disruptivo e produtor de *desplazamientos*. Ao fazer uso da noção de *desplazamiento*, o artigo busca colocar em evidência as múltiplas reconfigurações perceptivas produzidas em proposições como as envolvidas em projetos como *C'úndua e Anatomia de la violencia en Colombia*. Como fator comum, através das distintas espacialidades articuladas, tais criações possibilitam a desarticulação, mesmo que temporária, de determinadas estruturas ligadas aos impactos produzidos pelas diferentes formas de violência a que os territórios nomeados como América Latina seguem sujeitos.

Palavras-chave: Colômbia. *Desplazamiento*. Espaço. Mapa Teatro.

A scene that *desplaza* (itself): Mapa Teatro's poetic and political experiences

Abstract

The present text discusses poetic and political experiences developed by the Colombian group Mapa Teatro in which space presents itself as a disruptive element and producer of *desplazamientos*. By making use of the notion of *desplazamiento*, the article seeks to put in evidence the multiple perceptual reconfigurations produced in propositions such as those involved in projects like *C'úndua and Anatomia de la violencia en Colombia*. As a common factor, through the different articulated spatialities, such creations enable the disarticulation, even if temporary, of certain structures linked to the impacts produced by the different forms of violence to which the territories named as Latin America are subjected.

Keywords: Colômbia. *Desplazamiento*. Space. Mapa Teatro.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Gabriel Dória Rachwal. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Graduando em Artes Cênicas na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). gdoriarachwal@gmail.com

² Artigo elaborado a partir das pesquisas desenvolvidas para a tese *Desplazamientos desde abajo: contextos de investigação e criação das cenas latino-americanas contemporâneas* (Zamariola, 2021). O estudo contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

³ Doutorado, mestrado e graduação em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Especialização em Práctica Escénica y Cultura Visual no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS), e em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora colaboradora da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Investiga a cena latino-americana contemporânea, com ênfase para projetos que envolvem práticas artísticas e pedagógicas. paola.lopes.zamariola@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/4533748928651270> <https://orcid.org/0000-0003-2254-5389>



Una escena que (se) desplaza: experiencias poéticas y políticas de Mapa Teatro

Resumen

El presente texto aborda las experiencias poéticas y políticas desarrolladas por el grupo colombiano Mapa Teatro en las cuales el espacio se presenta como elemento disruptivo y productor de desplazamientos. Haciendo uso de la noción de desplazamiento, el artículo busca poner en evidencia las múltiples reconfiguraciones perceptuales que se producen en propuestas como las involucradas en proyectos como *C'úndua* y *Anatomía de la violencia en Colombia*. Como factor común, a través de las diferentes espacialidades articuladas, tales creaciones permiten la desarticulación, aunque temporaria, de ciertas estructuras vinculadas a los impactos producidos por las diferentes formas de violencia a las que están sometidos los territorios nombrados como América Latina.

Palabras-clave: Colombia. Desplazamiento. Espacio. Mapa Teatro.



Uma cena que (se) *desplaza*

Desde de sua criação em 1984, momento no qual os irmãos suíço-colombianos Heidi Abderhalden e Rolf Abderhalden finalizam uma formação com Jacques Lecoq em Paris, o Mapa Teatro carrega o termo “laboratório de artistas” como parte de sua identidade. Sediados na cidade de Bogotá a partir de 1987, umas das fortes marcas do grupo é a abertura ao experimentalismo, onde o *desplazamiento* se apresenta como um modo de criação e fruição.

Através da noção de *desplazamiento*, busca-se colocar em evidência as múltiplas reconfigurações perceptivas produzidas por experiências que almejam desarticular, mesmo que temporariamente, determinadas estruturas ligadas aos impactos das distintas formas de violência a que os territórios nomeados como América Latina seguem sujeitos. Cabe aqui destacar o fato de tais proposições se dedicarem, principalmente, a temáticas que possibilitem a problematização dos conflitos de um contexto composto

por uma população cuja maioria é sistematicamente explorada por uma minoria. Com apoio de uma parcela dessa população explorada, formam-se governos que odeiam trabalhadores/as, negros/as e indígenas; e negligenciam sistematicamente a universidade, a cultura e a arte, quando estas são pensadas para todos/as. A este tipo de poder de Estado correspondem espaços sociais homogeneizados dos quais se busca eliminar os corpos contestadores (Lima; Baumgärtel, 2020, p.06).

Com o desejo de produzir desvios, interferências e mudanças em tal lógica, uma significativa parte das práticas artísticas e sociais latino-americanas elaboram dispositivos in/ter/trans/disciplinares nos quais o espaço se apresenta como um elemento disruptivo que não pode “ser produzido e mantido sem a participação ativa de uma comunidade, sem a articulação relacional de corpos em interação numa configuração espacial ativa e produtiva” (Lima; Baumgärtel, 2020, p.06).

No caso específico do Mapa Teatro, através das diferentes espacialidades investigadas e dos distintos *desplazamientos* produzidos, o grupo convida os que participam de seus processos e criações a serem parte de um “acontecimiento



artístico que potencie la dimensión simbólica de una circunstancia de la vida, respetando su ritmo orgánico, su manera de relatarse y hacerse imaginario colectivo" (Castañeda, 2014, p.125). É por meio dessa singular perspectiva poética e política que os artistas realizam laboratórios de imaginário social, nos quais se dedicam a

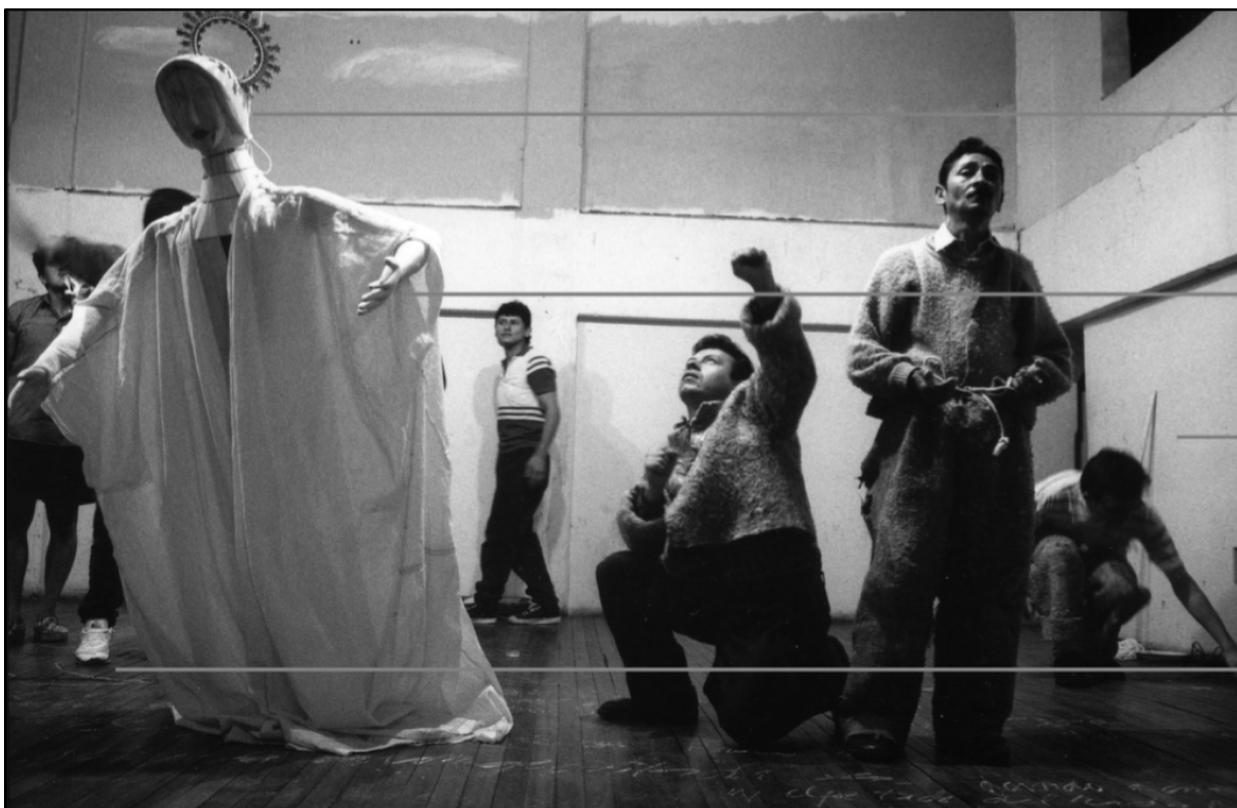
orientar y articular sensibilidades, artísticas y no artísticas, en la gestación de una experiencia humana colectiva: un puente entre individuos y pequeños colectivos y un grupo de artistas y profesionales de otras disciplinas para la creación temporal de una comunidad experimental. [...] Como un pequeño laboratorio del imaginario social: un laboratorio de construcción y reconstrucción de imágenes y relatos (Abderhalden, 2007, p. 79).

O termo “laboratório de imaginário social” é utilizado pelo Mapa Teatro devido à inspiração produzida pela leitura de um dos escritos do dramaturgo alemão Heiner Müller (1929-1995), no qual menciona o conceito desenvolvido pelo filósofo alemão Wolfgang Heise (1925-1987), em que aborda o teatro como um laboratório de fantasia social em potencial. A respeito dos debates ligados ao conceito de laboratório de imaginário social, Heiner Müller declara que se a "política é a arte do possível, a arte tem a ver com o impossível" (Müller apud Galisi, 1996, p.112). Nesse mesmo sentido, Wolfgang Heise afirma que o impossível começa no momento em que um "processo altamente complexo, inacabado, da vida histórica deve aparecer em cena nas ações de um pequeno número de personagens como fragmento isolado" (Heise apud Galisi, 1996, p. 112).

Como parte dos laboratórios de imaginários sociais já desenvolvidos, o Mapa Teatro reconfigurou o horizonte do possível do contexto bogotano em diversas iniciativas levadas à cabo, como é o caso do espetáculo *Horacio* (1993), criado ao longo de aproximadamente um ano com um grupo de internos do *La Picota*, uma das penitenciárias de segurança máxima de Bogotá. O projeto, desenvolvido em um momento de intensas disputas relacionadas ao narcotráfico na Colômbia, se inspira na obra de Heiner Müller para, coletivamente, criar "figuras temporales - fugitivas - en el espacio que tensaba entre teatralidad y performatividad. Disparaban sonidos/sentidos con sus voces, y producían, con sus gestos, imágenes de un acto poético/político" (Abderhalden, 2018, p. 434).

Desplazando o estabelecido como impossível, após longas negociações, nos dias 10 de dezembro de 1993⁴ e 22 de abril de 1994⁵, oito de seus nove criadores, acompanhados de duzentos policiais e agentes penitenciários, são autorizados a saírem do centro de detenção para se apresentarem no Teatro Camarín del Carmen, localizado no centro histórico de Bogotá. Assim como havia idealizado Heiner Müller, os condenados têm nesta intervenção a possibilidade de indagar sua *pólis* se Horácio - que, apesar de vencer a guerra, matou a irmã - deveria ser chamado, na posteridade, de “herói” ou de “assassino” (ver Figura 1), colocando em relevo o ponto de vista do “victimario antes que en la víctima. Un problema radical en las disputas por la memoria en Colombia” (Castañeda, 2014, p. 122).

Figura 1 - Horacio, Mapa Teatro (1993)



Acervo: Mapa Teatro.

⁴ No contexto do Dia Internacional dos Direitos Humanos.

⁵ Na ocasião do IV Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.



Outros *desplazamientos* também estiveram presentes no projeto *C'úndua*, que articulou diferentes experiências artísticas realizadas durante o processo de desapropriação de uma significativa parte do bairro Santa Inés. A região conhecida como *El Cartucho* seria demolida para a construção do parque *Metropolitano Tercer Milenio*, em nome de uma pretensa renovação urbana. Formada prioritariamente por edifícios republicanos abandonados e convertidos em cortiços, essa área era o local de moradia e trabalho de “recicladores, vendedores de todos os tipos, lojas de bebidas alcóolicas, pequenos comerciantes, prostitutas, homens solteiros ou familiares”⁷ (Abderhalden, 2014, p. 253).

A ação aprovada durante o mandato do prefeito Enrique Peñalosa (1998-2001), que deixaria uma considerável quantidade de pessoas desabrigadas, foi colocada em prática ao longo da gestão de Antanas Mockus (2001-2004), e é neste específico momento em que Heidi Abderhalden e Rolf Abderhalden encontram subsídios públicos para desenvolver um laboratório de imaginário social com vinte moradores de Santa Inés-*El Cartucho*, através do programa municipal *Cultura Ciudadana*.

O laboratório partiu do mito de Prometeu, que narra a história daquele que, ao roubar o fogo dos deuses e entregá-los aos homens, é condenado ao exílio no Cáucaso, onde deverá permanecer acorrentado. Tal condição fará com que uma águia se nutra diariamente do fígado de Prometeu, ao mesmo tempo em que este precisará se alimentar das fezes do pássaro. Será somente após três mil anos, que os deuses virão a julgar em favor da libertação de Prometeu, autorizando que Hércules o resgate. Para colocar em tensão a narrativa de tal mito com a realidade do bairro de Santa Inés-*El Cartucho*, os artistas do Mapa Teatro optaram pela versão proposta por Heiner Müller, na qual Prometeu

no está muy seguro de desear su liberación. Heracles no entiende cómo Prometeo no quiere ser liberado después de tantos años y de tanto esfuerzo. Prometeo duda y señala estar acostumbrado al águila: no sabe si podrá vivir sin ella. Es en este punto, precisamente, en este turning point de la fábula que se genera el "centro de temor" de la historia: Prometeo le tiene más miedo a la libertad que al pájaro (Abderhalden, 2008, p. 25).

⁶ Segundo a mitologia do povo indígena Arhuaco, que atualmente se concentra na cadeia montanhosa de Sierra Nevada de Santa Marta na Colômbia, este nome designa o local que se vai depois da morte.

⁷ [...] recycleurs, vendeurs de toute sorte, débits de boissons alcooliques, petit commerçants, prostituées, hommes seuls ou familiais. (Tradução nossa)



Tal ponto de vista foi então abordado em estreita relação com as diferentes miradas para o mito elaboradas pelos habitantes do bairro que, apesar de poderem vir a vislumbrar pontuais possibilidades de mudança através da saída de Santa Inés-*El Cartucho*, reconheciam a necessidade de permanência naquele local para as suas sobrevivências. O laboratório de imaginário social dedicou-se, então, à articulação entre as conexões existentes entre a mitologia de Prometeu e as mitologias pessoais dos sujeitos implicados em tal desapropriação, através de testemunhos que partilhavam “fragmentos dos mitos locais do Cartucho (o verdadeiro), a lembrança de suas experiências (a memória) e os sonhos e as ficções pessoais (a ruptura)”⁸ (Abderhalden, 2014, p. 263).

Como síntese desse processo, se realiza no dia 13 de dezembro de 2002, a ação *Prometeo I Acto* (2002). Ainda em meio às ruínas, uma significativa área do bairro é ocupada por inúmeras velas e tochas, remetendo ao fogo roubado de Prometeu. É nesse contexto que os moradores e trabalhadores do bairro apresentam parte de suas histórias, como por exemplo, os relatos e os gestos elaborados por uma família de artistas circenses que participaram do laboratório. Um ano depois, tal ação volta a ser performada em 12 de dezembro de 2003, quando o bairro já havia sido apagado do mapa visível da cidade (ver Figura 2), em *Prometeo II Acto* (2003). Em meio a parte das mobílias e objetos que antes podiam habitar aquele local, os que participam dessa criação partilham com os presentes

pequeñas acciones, individuales y colectivas, [las cuales] alternaron con proyecciones de video sobre grandes pantallas que daban cuenta de lo que había sucedido, durante un año, tanto en sus vidas como en el barrio. Al final, el grupo de participantes, y un centenar de antiguos habitantes de Santa Inés-El Cartucho, bailaron al son de un bolero sobre las ruinas del barrio (Abderhalden, 2008, p. 26)

⁸ [...] fragmentés des légendes locales du Cartucho (le crédible), le souvenir de leurs expériences (le mémorable) et le rêve et les fictions personnelles (le primitif). (Tradução nossa)

Figura 2 - *Prometeo II Acto*, Mapa Teatro (2003)



Acervo: Mapa Teatro.

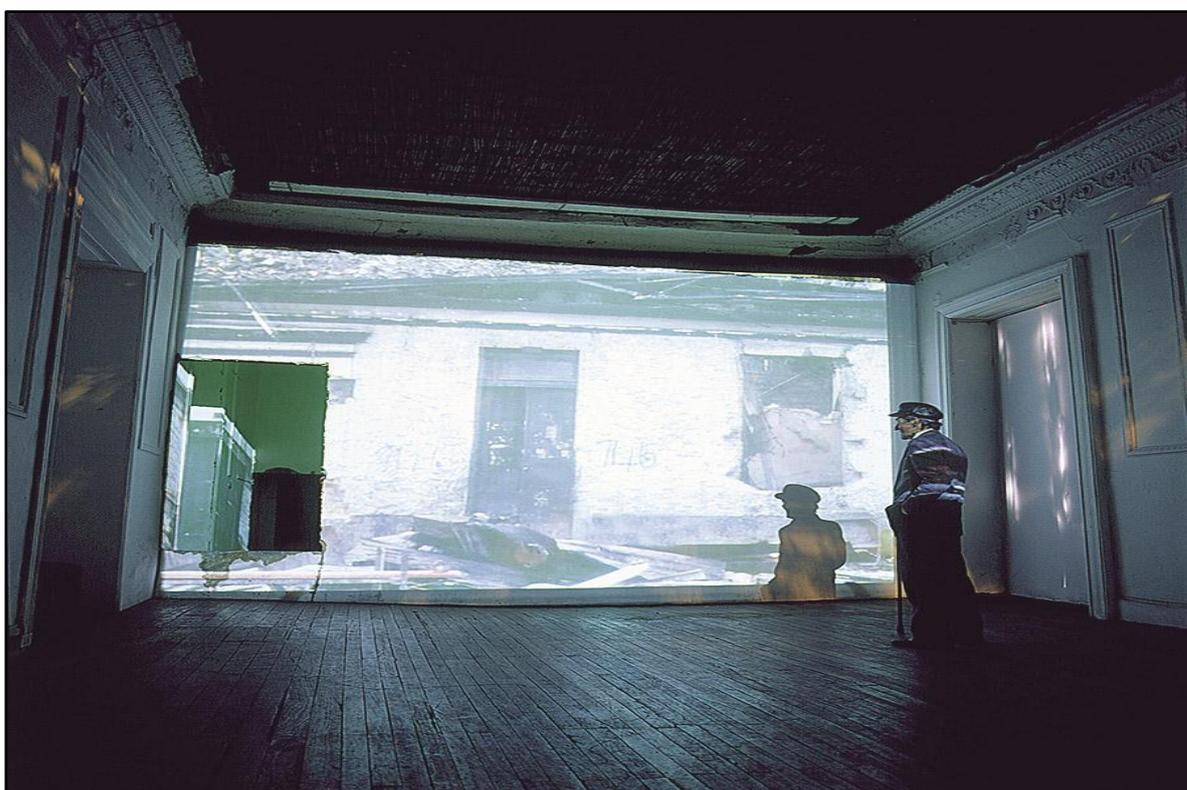
Ainda como parte dos *desplazamientos* propostos pelo projeto *C'úndua*, em *Re-corridos* (2003), entre os dias 03 e 19 de dezembro de 2003, os artistas instauram nos diferentes cômodos do casarão que abriga a sede do grupo Mapa Teatro desde 2000, doze intervenções⁹ compostas por objetos, imagens e sons encontrados durante o processo de demolição dos edifícios e casas (ver Figura 3). Nessa proposição, o público perpassa e interage com distintas espacialidades compostas por elementos que antes faziam parte dos materiais de reciclagem que serviam como meio de subsistência para diversos de seus habitantes, - como caixas, garrafas, janelas, pedras, portas, rádios e televisores -, que são re-posicionados como parte de instalações que pretendiam ampliar vestígios materiais e imateriais por meio de materialidades e sonoridades que potencializassem os diferentes modos de testemunhos acerca do bairro.

El sonido, el olor, el tacto y la imagen de miles de botellas suspendidas en el techo de otra de las habitaciones de la casa, generaba en el visitante

⁹ São elas: *El testigo*, *El escombros*, *Los pasos*, *El carro*/ *La báscula*, *La botella*, *La casa*, *La habitación*, *La piel*, *El fósforo*, *El resto*, *La radio*.

una experiencia sensorial y semántica, sencilla y compleja a la vez. La imagen proyectada de la fachada de la última casa demolida aparecía en una habitación vacía solo al traspasar el umbral de la puerta. Al ingresar por esa puerta (un hueco en la pared) en la habitación siguiente, el espectador entraba - literalmente - al interior de una habitación: allí se podía ver, proyectada sobre una pared, la imagen de la habitación de uno de los antiguos habitantes del barrio que la describía enumerando cada uno de sus objetos. En otra habitación vacía el visitante podía percibir grietas y huecos en las paredes: al acercarse a las grietas podía escuchar relatos (sonoros) con las voces de antiguos habitantes que narraban historias relacionadas con sus cicatrices (Abderhalden, 2008, p. 26).

Figura 3 - *Re-corridos*, Mapa Teatro (2003)



Acervo: Mapa Teatro.

Já em *La limpieza de los establos de Augías* (2004), em menção a um dos doze trabalhos relacionados à mitologia de Hércules, os *desplazamientos* propostos se radicalizam ao ocuparem dois espaços da cidade de Bogotá de maneira simultânea. Um deles é um trecho do canteiro de obras do parque *Metropolitano Tercer Milenio*, no qual são colocados doze televisores, através dos quais se podiam testemunhar os movimentos das máquinas que trágaram a última casa do *El Cartucho*. Nesse local, também estavam presentes câmeras que capturavam imagens da construção



do parque. Já no outro espaço ocupado pela criação, o Museu de Arte Moderna de Bogotá, o MAMBO, eram transmitidas tanto as imagens ao vivo das obras do parque, como os registros do processo de demolição do bairro. Ao propor a interconexão e sobreposição entre espaços e tempos distintos como procedimento criativo, o Mapa Teatro mobilizou

un ir y venir entre el lugar original del proyecto, Santa Inés-El Cartucho, y un lugar de destino público como el museo, en el marco del Salón Nacional de Artistas. Sin embargo, en ninguno de estos espacios se podía abarcar por completo el proyecto. Aquellos que querían ver la transmisión tenían que desplazarse hasta el Museo y quienes querían ver el objeto real y la instalación tenían que trasladarse hasta el Parque. Este ir y venir entre dos espacios físicos de la ciudad implicó igualmente un desplazamiento en el tiempo: un continuo movimiento entre las imágenes del pasado y las imágenes del presente (Abderhalden, 2008, p. 27).

Em 2005, momento no qual o *Parque Tercer Milenio* é concluído, o Mapa Teatro realiza, em parceria com o Wiener Festwochen e com o Zürcher Theaterspektakel, *Testigo de las Ruinas* (2005). A instalação é performada por Juana María Ramírez, vendedora de arepas e chocolate quente no *callejón de la muerte*, que resistiu até o último momento à demolição de sua casa (ver Figura 4). Nessa proposição, a história da última moradora do bairro é entremeada pela presença dos integrantes do Mapa Teatro, que mobilizam quatro telas em movimento com imagens e testemunhos dos antigos habitantes do *El Cartucho*. O impacto de tal obra foi tão significativo que permitiu que tal criação fosse apresentada em diferentes mostras e festivais do mundo, e em diversos contextos das artes visuais e cênicas.

No ano 2011, por exemplo, a Columbia University, na ocasião do evento *Injured Cities, Urban Afterlives*, comissiona uma leitura performativa que culmina na versão, *Testigo de las Ruinas: Archivo Vivo*, na qual junto à Juana María Ramírez e os artistas do Mapa Teatro também, esteve em cena o filósofo e ex-prefeito Antanas Mockus, proporcionando um acontecimento "poético-político, cheio de sentidos e complexidade, com suas diferenças, contrastes e paradoxos"¹⁰ (Abderhalden, 2014, p. 338).

¹⁰ Poético-politique qui remplit de sens, de complexité, avec ses différences, contrastes et paradoxes. (Tradução nossa).

Em 2012, *Testigo de las Ruinas* é apresentada em Salvador, durante o Festival Latino-Americano de Teatro. Apesar de manter em grande parte da obra a relação palco-plateia, nos momentos finais da criação era possível reconhecer uma dimensão instalativa da obra, quando o público era convidado a percorrer o espaço cênico que remetia ao *El Cartucho*, e a se relacionar com os criadores que partilhavam com os presentes arepas e chocolate quente como modo de implicação física aos debates suscitados pela obra.

Figura 4 - *Testigo de las Ruinas: Archivo Vivo*, Mapa Teatro (2012)



Acervo: Mapa Teatro.

Com relação a trabalhos que pretendem convocar o público a múltiplos *desplazamientos* perceptivos, o investigador germano-brasileiro Stephan Baumgärtel coloca em destaque aspectos tais como "imersão do espectador no trabalho artístico, capacitação do espectador enquanto leitor ativo e até interação do espectador com o dispositivo artístico, bem como a hegemonia das qualidades materiais e sensoriais dos objetos sobre sua dimensão simbólica" (Baumgärtel, 2010, n.p.). Segundo o autor, nessas modalidades específicas haveria uma alteração do eixo comunicacional através da radicalização das

relações entre a prática teatral e a realidade social, especialmente



no que concerne a construção do que chamamos de realidade, bem como uma tomada de consciência dos espectadores sobre seu posicionamento concreto nesse processo (Baumgärtel, 2010, s/p.).

Tais modos de criação e fruição foram intensificados no projeto seguinte desenvolvido pelo Mapa Teatro, cujos desplazamientos principais são os espetáculos *Los Santos Inocentes*, *Discurso de un Hombre Decente* e *Los Incontados*. No ano de 2010, após estrear como peça no Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, *Los Santos Inocentes* se apresenta como instalação na Quadrienal de Praga e na Bienal de Arte de Gotemburgo. *Discurso de un Hombre Decente*, depois das sessões realizadas entre 2012 e 2013 em teatros de Medellín, Bogotá, Berlim e Santiago do Chile, teve variações como instalação em Viena, Medellín e Cidade do México. E *Los Incontados*, após a temporada ocorrida na sede do grupo, recupera as dimensões dessa casa para assim construir a instalação apresentada na 31ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

Anatomia da violência na Colômbia

Nomeada como *Anatomia de la violencia en Colombia*, a pesquisa homônima ao texto publicado em abril de 1963 pelo historiador egípcio-britânico Eric Hobsbawm, iniciada em 2010, permitiu que o Mapa teatro indagasse artisticamente "como a festa pode apresentar, na formação colombiana, elementos contraditórios que evidenciam realidades de vida e morte" (Zamariola, 2014, p. 84). A respeito da complexa constituição da sociedade colombiana, a partir da perspectiva da celebração, Heidi Abderhalden e Rolf Abderhalden buscaram tensionar diferentes festividades colombianas à perspectiva histórica proposta por Hobsbawm a respeito do fenômeno que ficou conhecido como *La violencia*. Ocorrido entre 1946 e 1957, principalmente nas regiões rurais, momento no qual a Colômbia vivenciou, à exceção da Revolução Mexicana, "a maior mobilização armada de camponeses (como guerrilheiros, bandoleiros, ou grupos de autodefesa) da história recente do hemisfério ocidental" (Hobsbawm, 2017, p.92).

Um dos ápices desse processo se dá na tarde da sexta-feira 09 de abril de 1948, quando o advogado e político Jorge Eliécer Gaitán (1903-1948), candidato à presidência pelo Partido Liberal, que recebia grande apoio das classes baixas e



médias, é assassinado. As diversas manifestações ocorridas na sequência, que compuseram o *Bogotazo*, reuniram multidões que tentaram fazer estremecer a secular estabilidade das oligarquias dominantes.

La violencia evidencia as consequências de uma revolução social fracassada, na qual as tensões existentes entre os dois principais partidos políticos do país se acirraram na mesma medida em que a disputa pelas terras entre os pequenos produtores e os grandes latifundiários se intensificavam. Durante esse processo, através de um sistema de justiça baseado no uso de armas, paralelo às leis oficiais, se naturalizam inúmeras formas de violência nas quais as vítimas não eram "apenas mortas, mas torturadas, cortadas em pedaços pequenos (*picados a tama*), desfiguradas e decapitadas" (Hobsbawm, 2017, p. 98). É essa conjuntura que possibilita que, durante as décadas seguintes, o paramilitarismo, o narcotráfico e a guerrilha encontrem condições favoráveis para seu fortalecimento em diversas regiões da Colômbia.

Esses são, então, os temas centrais das investigações e criações que compuseram a anatomia da violência da Colômbia articulada pelo Mapa Teatro. Na primeira obra do projeto dedicado a buscar "una respuesta poética a la historia de un país marcado por la violencia" (Sánchez, 2018, p. 615), *Los Santos Inocentes* (2010), o paramilitarismo se apresenta infiltrado em uma festividade que acontece em Guapi nos dias 28 de dezembro de cada ano. Localizada na costa pacífica da Colômbia, por não possuir acesso via terrestre, tal particularidade geográfica possibilita que a cidade e os municípios vizinhos se tornem mais propensos às ações dos paramilitares, dos narcotraficantes e dos guerrilheiros, "ya que hace parte de la ruta de salida de la droga, y por esto, la presencia del ejército termina por cerrar el ciclo de los actores del conflicto colombiano, en un estado continuo de tensión" (Reyes, 2014, p. 910).

Em *Los Santos Inocentes*, o músico Genaro Torres (ver Figura 5), artista da região de Guapi, conduz através de sua marimba uma dramaturgia construída de modo a explicitar o único dia do ano em que os escravizados afro-colombianos "eran dueños de un látigo y les estaba permitido hacer con sus opresores lo que estos hacían con ellos a lo largo del año" (Reyes, 2014, p. 911). Pela tradição colombiana, no país onde aconteceu uma das primeiras revoluções negras do

continente, na festa dos santos inocentes, majoritariamente entre os séculos XVIII e XIX, os homens negros escravizados podiam tentar subverter estruturas hierárquicas ao colocarem máscaras que lhes permitiam tentar açoiar seus algozes.

Figura 5 - Los Santos Inocentes, Mapa Teatro (2010)



Acervo: Mapa Teatro.

Para além dessa única e fugaz possibilidade de insurgência, nessa celebração pode também ser rememorada e ressignificada a história do bijagó Benkos Biohó (? -1621), filho de uma família real da atual Guiné-Bissau, que junto com seus parentes, foi preso por escravagistas em 1596 e levado para Cartagena, no norte da Colômbia. O líder que conduziu a rebelião que contribuiu para o resgate de mulheres e homens negros escravizados e para o fortalecimento dos *palenques*¹¹ conseguiu encontrar maneiras de subverter o sistema vigente.

Já em *Discurso de un Hombre Decente* (2012), a criação buscou interrogar cenicamente a respeito do narcotráfico por intermédio da emblemática figura de Pablo Escobar (1949-1993). O principal responsável pela comercialização de drogas

¹¹ Comunidades organizadas de forma semelhante aos quilombos.

na Colômbia também era conhecido como Robin Hood dos pobres, uma vez que, ao criar programas sem fins lucrativos como o *Medellín sin tugurios*¹², contribuiu para a construção de moradias populares, além de auxiliar o financiamento de áreas esportivas e de lazer nos bairros mais populares da cidade de Medellín.

Pablo Escobar aspirava alcançar cargos políticos, chegando a filiar-se ao "Nuevo Liberalismo, partido creado por Luis Carlos Galán como una escisión del Partido Liberal Colombiano, con un proyecto reformista y moralizante" (Reyes, 2014, p. 916). Em meio à atuação de uma das bandas que tocava nas festas patrocinadas pelo narcotraficante, a Marco Fidel Suárez (ver Figura 6), a obra apresenta um suposto discurso político encontrado no bolso da camisa de Pablo Escobar. A criação também conta com a participação do músico Danilo Jiménez, que sofreu graves sequelas do ataque realizado por mafiosos com um carro bomba na *Plaza de Toros* da cidade de Medellín, em 16 de fevereiro de 1991, que deixou mais de cento e cinquenta pessoas feridas e matou dezenove civis, além de nove agentes do serviço de inteligência da Colômbia.

Figura 6 - *Discurso de un hombre decente*, Mapa Teatro (2012)



Acervo: Mapa Teatro.

¹² Favelas.

E *Los Incontados* (2014), nome inspirado em um poema do escritor franco-romeno Paul Celan dedicado à “aquellos cuyas historias 'no se han contado' y 'aquellos que no han sido contados’” (Palladini, 2018, p. 676), constitui um tríptico com as obras anteriores, pois, assim como em proposições medievais, “la pieza central, sostenida y enmarcada por las otras, también refleja y reproduce sus motivos, mientras les confiere una nueva perspectiva” (Palladini, 2018, p. 677). Ou seja, *Los Incontados* retoma e intensifica elementos presentes nas duas primeiras criações do projeto. Através da banda marcial do Instituto Carmenza de Sánchez (ver Figura 7), um grupo de fanfarra infantil, a obra recupera a ótica da festividade que é reiterada nos três espetáculos, “cuyo lenguaje ambiguo y feroz entrecruza clases sociales, fronteras políticas, creencias religiosas, idiosincrasias regionales” (Vignolo, 2018, p. 549).

Figura 7 - *Los Incontados*, Mapa Teatro (2014)



Acervo: Mapa Teatro.

Em 2014, entre os dias 06 de setembro e 07 de dezembro, *Los Incontados: un tríptico* (2014) foi apresentada como instalação no contexto da 31ª Bienal

Internacional de Arte de São Paulo. Nessa versão, uma estrutura de madeira de grandes dimensões podia ser acessada por diferentes entradas. Uma delas, servia de conexão a um espaço iluminado por um lustre de vidro que de tempos em tempos alterava a incidência de sua luminosidade. Se em seu ápice revelava as cortinas de veludo vermelho que circundavam esse lugar, em sua menor incidência permitia que fosse visto, através de uma divisória de acrílico, um segundo ambiente formado por mobílias de época espalhadas, cadeiras estofadas caídas no chão, alguns abajures acesos, algumas plantas dispersas, diferentes instrumentos musicais e uma antiga rádio vitrola. Dispostos de maneira explicitamente desordenada, tais elementos também estavam acompanhados por muitos confetes e bexigas coloridas, além de vibrantes fitas metálicas (ver Figura 8), possivelmente indícios de alguma celebração que ali aconteceu.

Figura 8 - *Los Incontados: un tríptico*, Mapa Teatro (2014)



Acervo: Fundação Bienal de São Paulo.

O estado de desordem de um ambiente privado é uma das perspectivas eleitas, através da qual dispositivos de luz e som orientam os participantes pelos rastros que constituem partes desse espaço, como a rádio vitrola que inesperadamente começa a funcionar e a emitir perguntas como “sabía usted que

la expresión oligarquía significa para la clase alta insulto y para la clase baja privilegio?” (Abderhalden et al., 2014a), seguido por questionamentos análogos como, “sabía usted que la expresión violencia significa para la clase alta bandolerismo y para la clase baja no conformismo?” (Abderhalden et al., 2014a), ou ainda, “sabía usted que la expresión revolución significa para la clase alta subversión inmoral y para la clase baja cambio constructivo?” (Abderhalden et al., 2014a). Interrogações essas que se repetem com expressões como grupos de reforma agrária, partidos políticos e mudança de estrutura. A atmosfera até então instaurada, aos poucos, ganha traços de estranhamento quando os instrumentos para fanfarra,

como surdos e caixas, começam a se mover por meio de mecanismos eletrônicos que permitem a emissão de sonoridades semelhantes às marchas cívicas. Nesse instante, uma outra parte da instalação começa a ganhar destaque, convidando os visitantes a se deslocarem por suas diferentes ambiências. Ao adentrar esse segundo espaço, os traços de uma outra festa se explicitam nas paredes forradas por uma grande quantidade de luzes policromáticas e máscaras de expressões grotescas (Zamariola, 2021, p. 125-126). (ver: Figura 9)

Figura 9 - Los Incontados: un tríptico, Mapa Teatro (2014)



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

O acúmulo de informações é reforçado por áudios como "el diablo se ha

metido en la fiesta" (Abderhalden et al., 2014a) e por imagens emitidas por um televisor e um projetor que transmitem registros da festa dos Santos Inocentes, na qual os participantes se dirigem às ruas fantasiados e mascarados com objetos semelhantes aos expostos para interagirem por intermédio de chicotadas. Em determinado momento dos vídeos, os brincantes se aglutinam e fazem recordar blocos de carnaval, porém, quebrando tal expectativa, se convertem em um cortejo que brada "vayanse de aquí los paracos! Vayanse de aquí los guerrillos!" (Abderhalden et al., 2014a). Se as reações dos que entram nesse trecho da instalação variam entre o choque e o riso, tais estados se potencializam quando o inesperado continua a fazer parte da criação através de breves *blackouts*. Por intermédio desse recurso, os olhares dos presentes são conduzidos para as frestas de luz que revelam um terceiro ambiente (ver: Figura 10), coberto por uma tela de proteção translúcida que impede o acesso do público, composto por diversas árvores de tamanho mediano.

Figura 10 - Los Incontados: un tríptico, Mapa Teatro (2014)



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Visíveis por um tempo reduzido, as plantas que remetem às vegetações tropicais aparecem justapostas a gravações relacionadas ao consumo e ao comércio da cocaína. Quando retorna à escuridão, tal ponto de vista se

contrapõe ao lustre aceso na primeira parte da instalação, instigando os participantes a retornarem para aquela perspectiva, momento no qual já não é mais possível ver com nitidez os outros espaços, apenas silhuetas refletidas na estrutura de acrílico dos que retornam ao lugar envolto por cortinas de veludo vermelho (Zamariola, 2021, p. 126-127). (ver: Figura 11)

Refletidos nessa superfície, os presentes tendem a não se mover. Tal paralisia parece refletir o esforço empreendido tanto pelos criadores da obra, como pelos inúmeros agentes envolvidos nesse complexo processo histórico, onde os espectadores também estão incluídos. Através dos espaços instaurados, ao proporem um constante *desplazamiento* como modo de criação e de fruição para *Los Incontados: un tríptico*, os artistas do Mapa Teatro oportunizam que tal experiência física disponibilize aos participantes determinados aspectos que tornaram possível, na geografia específica da Colômbia, os vínculos entre o gozo da celebração e o horror da barbárie. Por intermédio das distintas percepções relacionadas à anatomia de um país, o grupo buscou situar os que participaram dessa experiência como "compañeros en el escenario de un reconocimiento común y de una labor política colectiva: la labor de habitar la invención de un pasado y un futuro en el golfo del potencial" (Palladini, 2018, p. 672).

Figura 11 - *Los Incontados: un tríptico*, Mapa Teatro (2014)



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.



Ao optarem pela linguagem da instalação, que implica a "énfasis en la inmediatez sensorial, en la participación física (el espectador debe, literalmente, penetrar en la obra) y en la consciencia agudizada de otros visitantes que llegan a formar parte de la pieza en exposición" (Bishop, 2008, p.47), os dispositivos eleitos pelo Mapa Teatro proporcionam aos que realizaram tais percursos, desplazamientos perceptivos que permitem "cuestionar nuestro sentido de estabilidad y de dominio del mundo, y revelar la 'verdadera' naturaleza de nuestra subjetividad fragmentada y descentrada" (Bishop, 2008, p. 50-51).

A partir de proposições como as envolvidas em projetos como *C'úndua* e *Anatomia de la violencia en Colombia*, é possível reconhecer que "para começar outro tempo político, será necessário inicialmente mudar de corpo. Pois nunca haverá nova política com os velhos sentimentos de sempre" (Safatle, 2015, p.37). Através dos *desplazamientos* presentes nas experiências poéticas e políticas do Mapa Teatro, articuladas tanto como espetáculos quanto como instalações, se vislumbra, então, que tal mudança de corpo pode ser produzida em criações que compreendem o espaço "enquanto fenômenos vivos e ativos, que perturbam as estruturas perceptivas daqueles/as que neles existem e se movem, conduz à reflexão acerca do impacto da configuração espacial sobre a percepção de si e do mundo" (Lima; Baumgärtel, 2020, p. 9).

Referências

ABDERHALDEN, Rolf. "Pequeño laboratorio del imaginario social". In: ZALAMEA, Gustavo (Org.). *Arte y Localidad: modelos para desarmar*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007, p. 77-80.

ABDERHALDEN, Rolf. "El artista como testigo: testimonio de un artista". In: *Papel Escena*, Cali, n. 08, 2008, p. 21-30.

ABDERHALDEN, Rolf. *Mapa Mundi: plurivers poiétique - Mapa Teatro (1984-2014)*. Paris: Université Paris VIII - Saint Denis, 2014.

ABDERHALDEN, Rolf (et al.). *Los Incontados: un tríptico*. Bogotá: Mapa Teatro, 2014a.



ABDERHALDEN, Rolf. "Horácio". In: RODRÍGUEZ, Marta. (Ed.). *Mapa Teatro: el escenario expandido*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, p.429-439.

BAUMGÄRTEL, Stephan. "Encenação enquanto instalação: reflexões sobre a estrutura tectônica do arranjo espetacular pós-dramático". In: *Anais do I Colóquio Internacional Arquitetura, Teatro e Cultura*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

BISHOP, Claire. "El arte de la instalación y su herencia". In: *Ramona*, n. 78, 2008, p. 46-52.

CASTAÑEDA, David Gutiérrez. *Mapa Teatro: 1987-1992*. Cidade do México: Biblioteca de Estudios Teatrales, 2014.

GALISI, José (Trad.). "Uma conversa entre Heiner Müller e Wolfgang Heise". In: *Revista Magma*, São Paulo, n. 03, p. 97-116, 1996.

HOBSBAWM, Eric. *Viva la revolución: a era das utopias na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LIMA, Fátima Costa de; BAUMGÄRTEL, Stephan. "Espaço(s): configurações na cena brasileira e latino-americana". In: *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 02, n. 38, p. 01-14, 2020.

PALLADINI, Giulia. Imagine una fiesta, imagine una revolución: la política de montaje de Mapa Teatro, In: RODRÍGUEZ, Marta. (Ed.). *Mapa Teatro: el escenario expandido*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, p. 669-679.

REYES, Carlos José. *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia - Tomo II*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.

SÁNCHEZ, José Antonio. "Ensayo sobre los testigos". In: RODRÍGUEZ, Marta. (Ed.). *Mapa Teatro: el escenario expandido*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, p. 607-635.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIGNOLO, Paolo. "Vestigios de fiesta". In: RODRÍGUEZ, Marta. (Ed.). *Mapa Teatro: el escenario expandido*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, p.545-567.

ZAMARIOLA, Paola Lopes. *O real como dispositivo nas práticas in(ter)disciplinares latino-americanas contemporâneas: Emilio García Wehbi, Mapa Teatro e LOT*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, 2014.



ZAMARIOLA, Paola Lopes. *Desplazamientos desde abajo: contextos de investigação e criação das cenas latino-americanas contemporâneas*. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, 2021.

Recebido em: 30/08/2022

Aprovado em: 21/11/2022

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br