

## Um bolero sobre ruínas: respostas poéticas do Mapa Teatro frente à renovação urbana

*A bolero over ruins: Mapa Teatro's poetic responses to urban renewal*

Lou Barzaghi

 0000-0002-5903-4489  
c264177@dac.unicamp.br

### Resumo

Este artigo apresenta algumas obras do laboratório de artistas Mapa Teatro realizadas como resposta a um projeto de renovação urbana no final dos anos 1990 em Bogotá. O projeto do Parque Tercer Milenio, que desalojou cerca de 12 mil pessoas vivendo no Centro da cidade, levou o grupo a trabalhar com antigos moradores do bairro, constituindo uma comunidade experimental. As intervenções do Mapa Teatro são trazidas aqui como forma de pensar como é possível responder poeticamente à brutalização dos espaços urbanos.

### Palavras-chave

Renovação urbana. Mapa Teatro. Testigo de las ruínas.  
Arte contemporânea. Arte latinoamericana.

### Abstract

*This paper presents some works from Mapa Teatro artists' laboratory carried out in response to an urban renewal project in the late 1990s in Bogotá. The project of Parque Tercer Milenio, which displaced around 12,000 people living in the city center, led the group to collaborate with former residents of the neighborhood, forming an experimental community. The interventions by Mapa Teatro are brought here as a way to contemplate how it is possible to respond poetically to the brutalization of urban spaces.*

### Keywords

*Urban Renewal. Mapa Teatro. Testigo de las ruínas.  
Contemporary art. Latin American art.*

O Mapa Teatro foi fundado em Paris, em 1984, pelos irmãos Heidi, Elizabeth e Rolf Abderhalden, artistas colombianos de origem suíça, com o objetivo de ser um laboratório de artistas dedicado à criação transdisciplinar. Os irmãos atribuem a Julio Cortázar papel importante na concretização do grupo (Abderhalden, 2014). Com a notícia da morte do autor argentino, em 12 de fevereiro de 1984, Rolf e Heidi Abderhalden se comprometeram a encenar o conto Casa tomada, que mostra dois irmãos acucados em sua própria casa por ruídos que, gradativamente, invadem seus cômodos.

A partir dos anos 2000, após ter transitado por diferentes cenários teatrais e espaços não convencionais, os Abderhalden se instalaram em um espaço autônomo e autogestionado no Centro da capital colombiana, no qual ocorrem residências artísticas e são desenvolvidos os projetos do grupo, bem como de outros artistas (Abderhalden, 2014).

O grupo transita entre as artes visuais e o teatro, desenvolvendo formatos múltiplos que são vistos mais como experiências do que como representações (Diéguez, 2005; Sánchez, 2016). Além disso, o Mapa Teatro concebe projetos nos quais participam artistas de diferentes disciplinas e, ao longo dos anos, “desenvolveram diversas propostas que expandem a teatralidade, tanto pelo modo como configuram o palco, pelos espaços nos quais intervêm, como pelo trabalho humano e social no qual estão envolvidos” (Diéguez, 2005).

Vale notar que, por não ter sido reconhecido como arte até o começo do século 20, o teatro se tornou campo propício para aqueles que queriam transitar entre os limites de diversos códigos artísticos ou teóricos (Sánchez, 2007a). Nesse sentido, o Mapa Teatro se aproxima do que passou a ser conhecido como artes vivas. Na leitura de Rolf Abderhalden (2014), diretor do grupo ao lado de Heidi Abderhalden e fundador da Maestria Interdisciplinar de Artes Vivas (Mitav) na Faculdade de Artes da Universidade Nacional da Colômbia, além de uma forma específica de objeto ou meio artístico, as artes vivas configuram um campo de pensamento-criação que se instaura como poético-político e se distancia do canônico, do ideológico e do normativo. Vinculando sua produção artística a esse espectro de pensamento, o Mapa Teatro, desde os anos 1990, desenvolve produção múltipla que não se limita ao teatro e transita entre diversos meios e espaços, rompendo com as tradicionais fronteiras da arte.

Essa ruptura de fronteiras acompanha uma espécie de libertação do meio característica do que se convencionou chamar arte contemporânea. Um artista, a partir da segunda metade do século 20, não precisa mais ser pintor, escultor, músico, encenador, especificamente. O artista passa a trabalhar com qualquer matéria do mundo e a intervir nesse mundo diretamente, reiterando a arte como prática de problematização (Rolnik, 2001).

No campo das artes cênicas esse período é caracterizado pela crescente transformação do espaço e do tempo nas apresentações teatrais, de forma que a supressão do divisor atores/espectadores alcançou um ponto em que a teatralidade restava como componente lúdico (Sánchez, 2007a), criando, assim, um espaço de experimentação. Esse componente lúdico, ou participativo, nos anos 1990, teve intenção discursiva marcada por “uma negociação mais consciente entre os interesses estéticos ou poéticos dos ‘concebentes’ das peças e dos convidados a delas participar” (p. 15).

A produção do Mapa Teatro se situa nesse movimento e acompanha os fortes ventos que agitaram o território da arte no final do século 20. Como aponta Suely Rolnik (2006), a produção artística em todo o mundo reaparece com força nos anos 1990, tendo suas principais origens no mal-estar da política que rege os processos de subjetivação no capitalismo financeiro que se instaurou mundialmente a partir de 1970. De acordo com Rolnik (p. 6),

o capitalismo cognitivo ou cultural, concebido justamente como saída para a crise provocada pelos movimentos dos anos 1960/70, incorporou os modos de existência que estes inventaram e apropriou-se das forças subjetivas, em especial da potência de criação que então se emancipava na vida social, a colocando de fato no poder, tal como haviam reivindicado aqueles movimentos.

O capitalismo cultural,<sup>1</sup> instaurado no final dos anos 1970 como alternativa aos reflexos causados pelos movimentos das duas décadas anteriores, incorpora as experimentações transgressivas das décadas que o precederam e seus protagonistas que, interpretando esse movimento como sinal de reconhecimento,

---

<sup>1</sup> Félix Guattari propõe que no mundo ocidental a cultura é sempre etnocêntrica e logocêntrica, uma cultura capitalística (Guattari, Rolnik, 2011).

se entregaram à cafetinagem,<sup>2</sup> tornando-se os próprios concretizadores da nova faceta do capitalismo (Rolnik, 2006). As práticas artísticas, no entanto, não permanecem indiferentes a esse movimento, e o começo dos anos 1990 é marcado por uma tomada de consciência e pela problematização da situação que se instaurou.

No contexto latino-americano, data dessa mesma década o início dos processos de gentrificação dos centros urbanos, que aparece com força devido às transformações do capitalismo nos anos 1970 e 1980 (González, 2012; Bidou-Zachariassen, 2006). Esses processos também geram desconforto e passam a ser abordados criticamente por uma prática artística voltada para o espaço urbano.<sup>3</sup> Vera Pallamin (2002, p. 107) aborda essas práticas destacando

a arte urbana como prática crítica exatamente nesse momento em que o horizonte não possui mais a carga utópica que já teve um dia. [...] potencializada pela ideia de tornar a cidade disponível para todos os grupos, essa prática crítica inclui dentre seus propósitos estéticos, o desafio a certos códigos de representação dominantes, a introdução de novas falas e a redefinição de valores como abertura de outras possibilidades de apropriação e usufruto dos espaços físicos e simbólicos.

Nesse sentido, Sánchez (2007b, 2016) destaca o projeto C'úndua (2001-2005), no qual o Mapa trabalhou em um bairro, conhecido como El Cartucho, em vias de ser feito *tabula rasa* para dar origem ao Parque Tercer Milenio, símbolo de um projeto de renovação urbana da capital colombiana. O projeto poético do Mapa Teatro abarcou uma série de ações que articulavam objetos, depoimentos, ações plásticas, instalações, ações performáticas, paisagens sonoras, publicações, entre outros, que acionavam, a partir de relatos cotidianos, a memória do bairro prestes a ser demolido (Senra, Dos Santos, s.d.). Não limitaram a memória do bairro a uma representação em teatro, instalação

<sup>2</sup> O termo cafetinagem empregado pela autora se refere à relação estabelecida entre capital e cultura no capitalismo mundial integrado. Não é absolutamente casual que o termo remeta à óbvia relação entre prostituta e cafetão. Para Rolnik, a escolha de palavras parece pertinente, pois ambas as relações incidem sobre o erotismo e a semelhança se estende ao modo como operam: seu abuso perverso.

<sup>3</sup> Vale notar que a relação entre arte e espaço tem sido explorada por artistas desde os anos 1960; ela não é, no entanto, estática e vem sofrendo mudanças (Kwon, 2008).

única, mas trabalharam a partir da memória dos corpos que habitaram o bairro para fazer ser vista a violência da desapropriação, nos lembrando que “a memória viva depende sempre da memória dos corpos. Os inimigos da memória são os mesmos que atentaram e atentam contra os corpos” (Sánchez, 2016, p. 315).

Em seus trabalhos o grupo se aproxima, portanto, do que Miow Kwon denominou arte *site-oriented*, que busca valorizar dimensões históricas e sociais de determinados lugares e se acerca de disciplinas como arquitetura, urbanismo, antropologia, psicologia e sociologia. Todos os meios e lugares se tornam passíveis de interesse do artista, e seu modelo não é mais um mapa, “mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações ao longo de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista” (Kwon, 2008: 172).

O projeto C’úndua, bem como outros do grupo, o aproxima dessa discussão acerca do espaço urbano em uma esfera micropolítica, ou seja, uma discussão que não passa por diretrizes de planejamento urbano que consideram a cidade como um todo. O projeto, inicialmente desenvolvido no próprio bairro, teve vários desdobramentos, entre eles *Prometeo I e II acto* (2001-2003), *Re/corridos* (2003), *La limpieza de los establos e Augías* (2004), *Testigo de las ruínas* (2005), *Testigo de las ruínas: archivo vivo* (2011) e *Variación de Testigo de las ruínas* (2016).

### De El Cartucho a Parque Tercer Milênio

Em Bogotá, durante o mandato do prefeito Enrique Peñalosa (1998-2001), foi aprovado o projeto de renovação urbana do bairro Santa Inés, conhecido popularmente como El Cartucho. A intervenção teria como resultado o deslocamento dos moradores locais para a construção do Parque Tercer Milenio. O projeto de fazer o território *tabula rasa* foi posto em ação durante a prefeitura seguinte, de Antanas Mockus (2001-2004), quando o laboratório de artistas Mapa Teatro fez sua própria proposta de intervenção no bairro.

A intervenção estatal no território lançou mão de justificativas como a desestruturação social do bairro e a declaração da OMS que, no final dos anos 1990, apontou a “Calle del Cartucho” como um dos pontos mais perigosos da América Latina (Arenas, Alzate, 2017). Antigos moradores explicam que “o que

chamavam de Cartucho é ali na 11 com a décima. Esse é o tal Cartucho, mas o Cartucho é o bairro Santa Inés, é um bairro, foi um bairro, o Cartucho está no pé da 11 em San Vitorino” (Mapa Teatro, 2001, s.p.).

Construído como território do medo no imaginário local, o bairro aparecia nos tabloides como morada de delinquentes – mendigos e usuários de drogas espalhados pelas ruas, traficantes ocupando as casas, um antro de ilegalidade e deterioração bem no Centro da capital colombiana. Tais representações não surpreendem tanto e são comuns para se referir a quaisquer bairros considerados degradados em diferentes cidades das Américas. O velho discurso sobre bairros que, nos anos 1990, passaram por um processo de degradação e devem ser *resgatados* pelo Estado e por ricos bem-intencionados à frente de ONGs visando levar um choque de institucionalidade que julgam faltar para quem vive ali.

Situações de precariedade organizada que são cinicamente identificadas como falta de Estado servem de justificativa para mobilizar recursos relativos ao deslocamento de habitantes e, de quebra, tornar as áreas mais atrativas para investimento. Em Bogotá, isso não era novidade; já nos anos 1970 o bairro Santa Bárbara – hoje Nueva Santafé – foi parte do plano “Renacentro”, segundo o qual o grande Centro de Bogotá precisava passar por um processo de revitalização e racionalização (Arenas, Alzate, 2017).

Nos anos 1990, entra em cena o projeto do parque Tercer Milenio, como parte do Plan de Desarrollo “Por la Bogotá que queremos”, que focalizava a renovação urbana como meio para construir uma cidade mais bonita e confortável, ou, como dizia o *slogan* do plano, mais perto das estrelas (Morris, Montoya, 2010).

Peñalosa prometia uma nova cidade, mais fluida e moderna, com livre circulação garantida pela expulsão dos vendedores ambulantes das ruas e a eliminação dos focos de insegurança. Em seu empreendimento modernizador, nada deveria ser conservado e, como “El Cartucho havia sido uma vergonha para a cidade, não se devia deixar nenhum rastro que evocasse sua existência” (Robledo, 2018, p. 228). Em 2000, foram demolidas as primeiras casas.

Para apagar os rastros do antigo território e abrir alas ao parque, a prefeitura demoliu 680 construções que formavam o bairro e foram desalojadas cerca de 12 mil pessoas que ali viviam. Em 2001, quando o Mapa Teatro chegou ao bairro pela primeira vez, o projeto já estava em marcha, e o que encontrou foi uma

paisagem em vias de devastação. Simultaneamente às demolições, o grupo se deparou com as obras da primeira fase do projeto. Como conta Rolf Abderhalden,

a imagem aterradora da demolição das casas desalojadas despertou imediatamente em nós o impulso de querer deter o tempo e de não deixar se apagarem as marcas tangíveis da história. O patrimônio arquitetônico da cidade colapsava frente aos olhos de seus moradores e aos nossos (Abderhalden, 2006, s.p.).

Diante do colapso e da impossibilidade de o impedir, o Mapa Teatro desenvolveu o projeto C'úndua, que se desdobrou em diversas ações relacionadas entre si e não se reduz a gestos poéticos pontuais, mas também ao arquivo construído a partir da experiência.

### C'úndua

Ao longo de dois anos, o grupo formou um coletivo com antigos moradores do bairro para dar forma aos deslocamentos e escombros. Essa comunidade, que não tinha pretensão terapêutica e era tomada como um coletivo de experimentação artística, recorria a práticas que remetiam ao teatro político dos anos 1970, com a diferença de que o Mapa Teatro busca renunciar ao “controle do discurso”.

Nos anos 1970, dramaturgias coletivas colombianas e teatros políticos latino-americanos buscaram diálogo com outras comunidades, conhecendo suas histórias e memórias divergentes das oficiais. Grupos como o Teatro Experimental de Cali, Teatro da Candelária, Yuyachkani, Escambray e Libre Teatro Libre criaram peças essenciais para a história artística e social de seus países, mas enfrentaram limitações na representação da alteridade. Paralelamente, Augusto Boal havia indicado um caminho no qual esses *outros* não eram representados, mas tinham chance de atuar por si mesmos (Sánchez, 2018). Já nos anos 1990, momento em que o Mapa Teatro se consolida, o Bando de Teatro Olodum se preocupava em trazer à cena vidas negras da periferia de Salvador.

Falar em nome de um outro sempre corre o risco de reiterar apagamentos ou, talvez pior, produzir um discurso paternalista que fixa esse outro em uma posição de vulnerabilidade ou necessidade de tutela. O processo artístico do Mapa Teatro se mostra mais interessante do que isso, uma vez que não se trata de transformar

os membros de uma comunidade em objeto de estudo ou campo de intervenção. O potencial radical de uma comunidade experimental é a possibilidade de construir uma “arquitetura compartilhada”, na qual os *outros* não apenas encontrem um lugar, mas constituam um território a partir do qual falam com sua própria voz (Sánchez, 2018, p. 196). Essa operação permite que se desfaça uma linha imaginária separando sujeito de objeto, eu do outro, artista da comunidade.

Para trabalhar com a comunidade experimental que se formou, o grupo realizou um laboratório da imaginação social, noção proposta por Heiner Müller (2010-2011), emprestada pelo dramaturgo do filósofo Wolfgang Heise (1925-1987). Um laboratório da imaginação social consiste em

orientar e articular sensibilidades, artísticas e não artísticas, na formação de uma experiência humana coletiva: uma ponte entre indivíduos e pequenos grupos, bem como um grupo de artistas e profissionais de outras disciplinas para a criação temporária de uma comunidade experimental. [...] Como um pequeno laboratório do imaginário social: um laboratório de construção e reconstrução de imagens e narrativas (Abderhalden, 2007, p. 79).

O grupo criou um agenciamento a partir do qual poderiam ser mobilizadas as questões sociais atreladas ao planejamento urbano com as reflexões singulares da comunidade que era alvo do projeto. Ao buscar como interlocutoras as pessoas que vivem na pele os efeitos da renovação urbana, o Mapa Teatro se propõe um exercício que busca mobilizar a “autonomia do pensamento desse outro e a interpretação sobre o presente de seu lugar, usando como referência uma narração ou proposição artística” (Castañeda, 2018, p. 296).

Foi a partir de relatos que o Mapa Teatro se distanciou dos discursos oficiais que pintavam El Cartucho como um território de medo e delinquência e, ao longo de todo o projeto, visou “incluir no espetáculo artístico, como atores, ou seja, como sujeitos, aqueles que no espetáculo social haviam sido reduzidos a figurantes, ou seja, à condição de objetos” (Sánchez, 2018, p. 198).

Tratou-se, portanto, de articular um grupo de pessoas que, a partir da construção e reconstrução de imagens e testemunhos, configurou um sujeito coletivo que trouxe relatos múltiplos para o espaço narrativo da cidade. Foi também em Heiner Müller que o grupo buscou o disparador para ser trabalhado

pelo laboratório. *Befreiung des Prometheus*, do autor alemão, foi o texto a partir do qual os participantes do processo trabalharam suas próprias memórias. Na versão de Müller, ao ser resgatado por Hércules, Prometeu se desespera, pois havia se convertido ele mesmo em sua prisão, já não se distinguia das correntes. A águia que devorava suas entranhas já lhe era familiar e a temia menos do que à liberdade.

A libertação de Prometeu se tornou um objeto incessantemente modificado, transformando-se na versão pessoal do mito de cada um dos participantes e, em 13 de dezembro de 2002, foi apresentado, nos escombros de El Cartucho, *Prometeo I acto*, que pôs em cena

as histórias de vida e experiências de 15 pessoas, ex-moradores de El Cartucho. A obra foi concebida como um documento de registro do desaparecimento de um bairro e da construção de um parque no Centro da cidade, e foi apresentada em dezembro daquele ano no terreno do bairro Santa Inés (Mapa Teatro, s.d.).

Um ano depois, foi realizado *Prometeo II acto*, também no bairro demolido, apresentação à qual se vincularam cerca de 100 pessoas que ali moravam anteriormente. Tendo a cidade como pano de fundo, grandes telões foram espalhados pelo sítio de demolição, e neles projetados vídeos das pessoas que habitavam o bairro, contando suas memórias e seus movimentos.

Vemos uma série de relatos que articulam passado, presente e futuro, tecendo uma rede de narrativas mais ampla do que as imagens com as quais o senso comum e os jornais representavam e imaginavam o bairro. E, para além das telas, o terreno, transformado em sítio de demolição, foi feito palco. Prometeu foi condenado a passar a eternidade acorrentado por ter roubado o fogo dos deuses e o entregado aos homens. E é a chama das velas que se espalham por El Cartucho que reconstróem os antigos caminhos do bairro. Partindo de sua experiência e de sua leitura de Prometeu, os moradores, caminhando em meio ao fogo, reconstruíram simbolicamente alguns cômodos de suas casas utilizando objetos pessoais que reavivavam sua conexão com o território do qual estavam sendo apagados. Por fim, as ruínas de Santa Inés/El Cartucho se tornam palco para uma multidão que dança ao som de um bolero, como um lampejo de vida que se alastra pela destruição.



Figuras 1 e 2  
Mapa Teatro, *Prometeo I e II*  
*actos*, registros fotográficos  
de uma ação, 2001-2003,  
arquivo Mapa Teatro,  
[www.mapateatro.org](http://www.mapateatro.org)

## Re/apresentações

O projeto C'úndua não se esgota com as apresentações dos dois atos de *Prometeo*. Pelo contrário, se desdobrou em uma série de ações apresentadas nos anos seguintes e, uma década depois, variações continuavam sendo propostas. Tal forma de trabalhar por meio de repetições e variações acabou se tornando marca característica do grupo (Barzaghi, 2019; Laurentiis, Pelbart, 2020). Mas talvez seja a partir da experiência em *El Cartucho* que um processo criativo espiralado entra em cena com mais força na sua trajetória.

Em 2003, é na sede do Mapa Teatro, também no Centro de Bogotá, que se instala a memória de *El Cartucho*. *Re/corridos* consistiu em intervenção com 12 “nichos de memória” que transformou o casarão do Mapa Teatro em muitas das casas do bairro destruído.

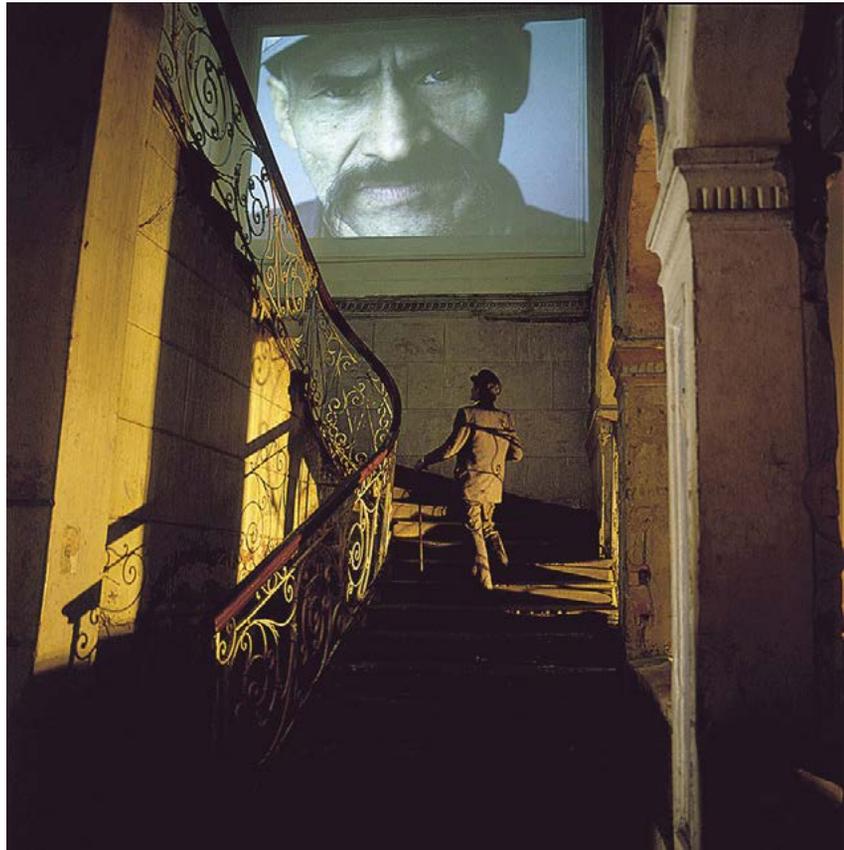


Figura 3  
Mapa Teatro, *Re/corridos*,  
registro fotográfico de  
uma ação, 2001-2003,  
arquivo Mapa Teatro,  
[www.mapateatro.org](http://www.mapateatro.org)

Ao caminhar pelo espaço, vemos uma articulação de objetos, sons e imagens que cria percursos pelos quais o espectador pode adentrar as memórias do bairro em processo de desaparecimento. Um a um, os ambientes da enorme casa se tornam portas de entrada para esse mundo memória, que escapa à história oficial e apresenta múltiplos pontos de vista que (re)constituem a história afetiva de Santa Inés/El Cartucho. Um telão na escadaria, um buraco na parede, projeções, televisores, destroços, todos se tornam objetos que atualizam o passado e fazem da demolição um presente inesgotável e do qual não é mais possível escapar.

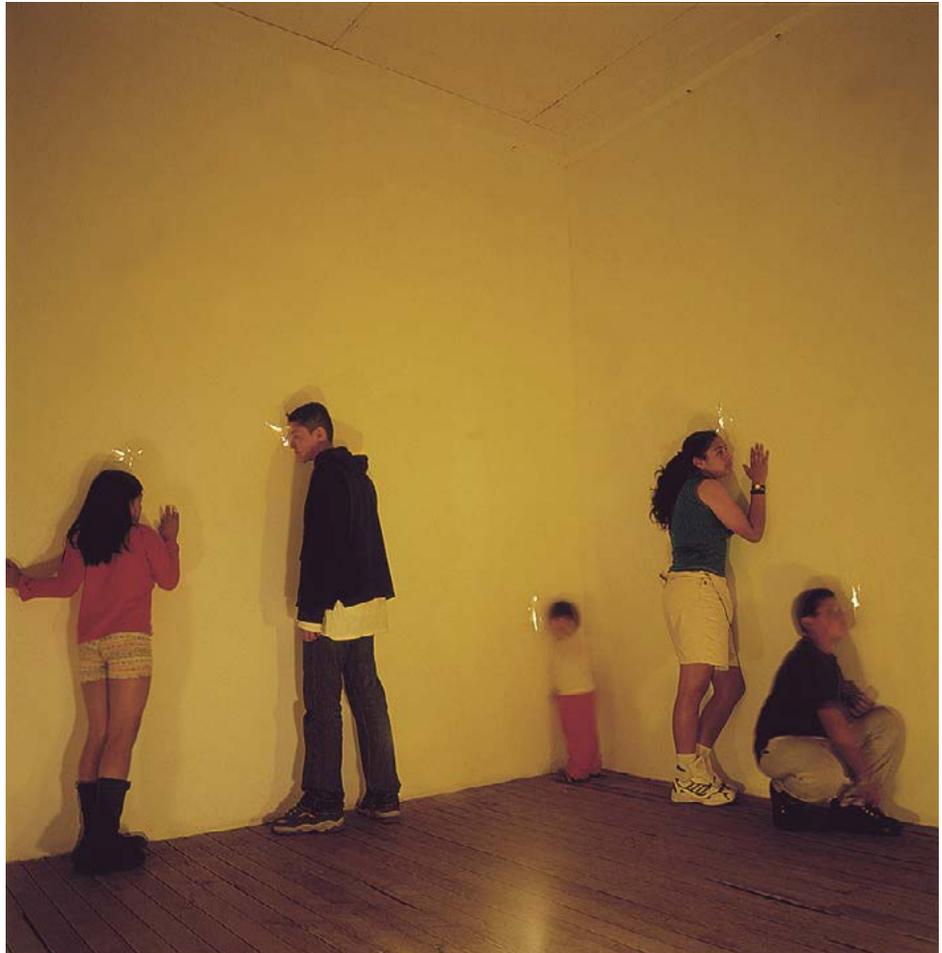


Figura 4  
Mapa Teatro, *Re/corridos*,  
registro fotográfico de  
uma ação, 2001-2003,  
arquivo Mapa Teatro,  
[www.mapateatro.org](http://www.mapateatro.org)

Enquanto *Re/corridos* reconstrói o bairro a partir de memórias transportadas a outro lugar, a sede do grupo, essa articulação entre dois espaços ganha uma nova camada em *La limpieza de los establos de Augías* (2004). Os dois espaços, aqui, não se sobrepunham a partir da articulação de objetos e memórias, mas pela conexão de dois lugares diferentes da cidade que eram postos em conversa a partir de vídeo: trazida para as paredes do terceiro piso do Museu de Arte Moderna de Bogotá, a cerca do canteiro de obras do Parque Tercer Milenio se converteu em segunda parede na qual também eram projetadas as memórias do bairro demolido.

Na parede do museu foi projetada repetidamente “a cerca da construção do Parque Tercer Milenio onde outrora estiveram as casas do bairro Santa Inés” (Castañeda, 2018, p. 297). Simultaneamente, o registro das pessoas que visitavam o museu era retrasmittido em três monitores posicionados na cerca do sítio de construção, transmissão que “era interrompida pela apresentação de testemunhos dos habitantes do bairro” (p. 297) Ao criar tal entrelaçamento, o grupo cria também a impossibilidade de que a instalação seja acessada completamente. O deslocamento temporal se torna, também, um deslocamento espacial.

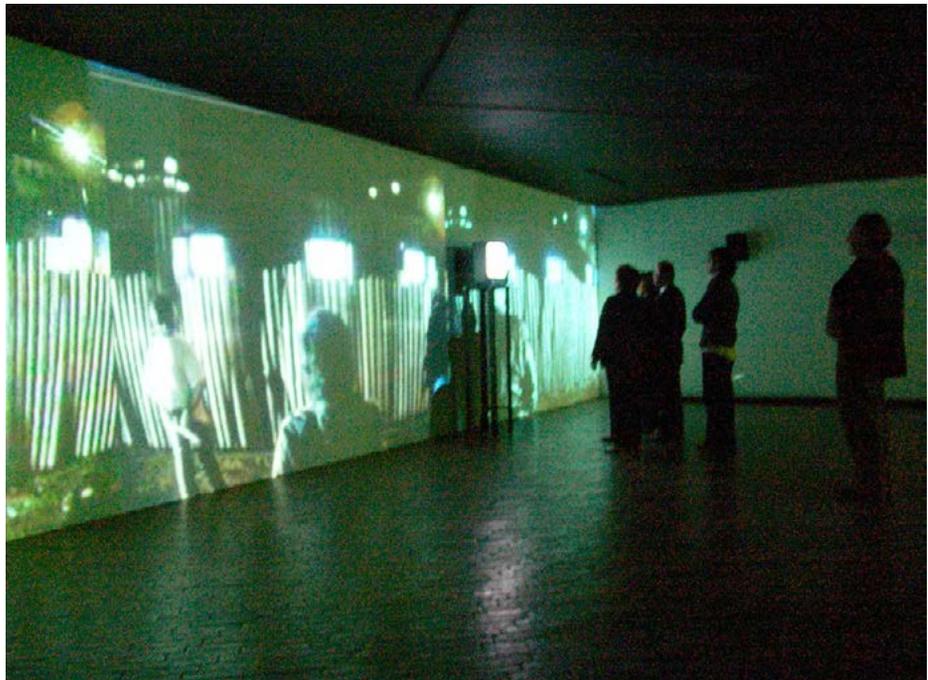


Figura 5  
Mapa Teatro, *La limpieza de los establos de Augías*, registro fotográfico de uma ação, 2004, arquivo Mapa Teatro, [www.mapateatro.org](http://www.mapateatro.org)



Figura 6  
Mapa Teatro, *La limpieza de los establos de Augías*, registro fotográfico de uma ação, 2004, arquivo Mapa Teatro, [www.mapateatro.org](http://www.mapateatro.org)

Em *Re/corridos* e *La limpieza de los establos de Augías* o processo de criação resulta na articulação entre objetos e testemunhos, combinados e rearranjados no espaço. Ambas foram concebidas durante o laboratório de imaginação social e podem ser vistas como processos que problematizam o espaço público por meio de experiências vividas. Da mesma forma que as apresentações de *Prometeo*, as instalações articulam a memória com o presente e têm potencialidade performativa, cujos efeitos discursivos permitem deslocar da cena o furor modernizador por trás do projeto de renovação urbana.

A comunidade experimental composta pelo Mapa Teatro e os antigos moradores do bairro cria uma forma de documentação, articulando espaço e tecnologia para dar forma poética aos entrelaçamentos de passado, presente, memória, modos de vidas. As instalações adquirem caráter performativo e atuam como contranarrativas do espaço urbano, dando a ver a tessitura do território demolido pelas forças da renovação.

## Testemunhas e variações

Ao longo do desaparecimento de El Cartucho, o laboratório de artistas coletou uma série de relatos que ainda hoje preenchem os arquivos do casarão ocupado pelo grupo no Centro da capital colombiana. As inquietações dos irmãos Abderhalden frente às ruínas de El Cartucho os levaram a revisitar os escombros insistente e sistematicamente. Esse movimento de repetição e reapresentação se tornou presente em processos posteriores, e, pode-se dizer, em sua trajetória estético-política. Sua *Anatomia da violencia en Colombia*, um tríptico de quatro partes,<sup>4</sup> apresenta bem seu trabalho com repetição (Barzaghi, 2019). Mas, antes disso, foi revirando escombros e relatos que o grupo se viu diante da recusa ao desfecho.

Em 2005, estrearam a peça *Testigo de las ruínas*, na qual Juana María Ramirez, última moradora do bairro, está em cena. Morando no bairro, sua ocupação costumava ser vender arepas, e é realizando seu ofício que a vemos performar. O cenário é composto por quatro grandes telas, rearranjadas por seis operadores de cena cujos corpos também se convertem em telas. Enquanto Juana é vista com sua máquina de fazer arepas, projeções jogam o espectador no dia a dia da demolição, bem como nos relatos dos antigos moradores que seguiram vivendo suas vidas, trazendo memórias de seus antigos lares e da sociabilidade do bairro.

Ao mesmo tempo que a presença viva de Juana a coloca no lugar de testemunha, o próprio grupo se situa nessa posição, ainda que mais como agenciamento do que como agente. Com seus corpos transformados em telas, transmitem a quem assiste a performance “as lembranças e traumas de quem sofre a violência da urbanização” (Taylor, 2018, p. 324). E quem assiste à peça é convocado a se tornar testemunha também, ainda que já não se possa fazer nada. Para além de Juana são o cenário e sua articulação com imagem e som que conduzem o olhar do espectador. Rearranjos da memória e o tempo assumem o papel da narração. Ao longo da peça

---

<sup>4</sup> O projeto *Anatomia de la violencia en Colombia* (2010-2017) foi pensado pelo Mapa Teatro como um conjunto de três peças que tratariam das três faces da violência política no país – narcotráfico, paramilitarismo, guerrilhas. Para compor o tríptico, foram realizadas quatro montagens, daí que se possa falar de um tríptico de quatro partes (Barzaghi, 2019).

os atores movem quatro telas de lá para cá, acomodam e reacomodam os projetores frente a elas, aproximam as imagens e os sons, os justapõem com outros, criam um efeito de transbordamento que vai contra a ideia do conteúdo. Diferentemente da maioria das obras teatrais, a ênfase não está nos atores. Não falam nem contam. Mostram. Mostram ao mover os projetores e também ao unir seu corpo às projeções. Às vezes carregam um tecido enorme sobre seus ombros e se acomodam diante das telas, permitindo que as imagens, se dobrando sobre seu corpo, os integre ao texto. A queima de fogueiras de lixo se torna fogo no corpo. Seus corpos tornam visíveis outros corpos sobre eles e através deles – como qualquer atuação tradicional – mas há uma diferença: em vez de usar esses corpos como instrumentos ou como receptáculos que canalizam outras vidas, seus corpos se tornam telas sobre as quais se projetam as experiências dos outros (Taylor, 2018, p. 323).

Aqui, não se trata de pôr em cena a última moradora do bairro como representação de nada. É a presença corporal de Juana e de sua máquina de arepas que permite a articulação entre passado e presente. Na condição de testemunha, a *performer* não se separa das imagens projetadas nas telas. Pelo contrário, ela dá materialidade à desapropriação, mas também às vidas que excedem o tempo e o espaço da intervenção estatal no bairro. O que está em cena não é o passado, mas o presente, o dia a dia do bairro, que não conseguimos mais situar como um território de medo desaparecido no passado.

Em suas articulações entre o que o corre em cena e a projeção dos relatos, o grupo transita não apenas entre as artes, como também entre diferentes tempos. Juana contracenava com os antigos moradores, que já não estão lá. Seus relatos, no entanto, persistem e, aqui, ganham espaço no presente imediato próprio do teatro. Essa articulação impede que o desalojamento seja situado no passado. Com isso, ao lançar mão do cinema documentário o grupo não recai em uma cristalização dos acontecimentos, e El Cartucho ainda existe para além da memória.

Se no cotidiano dos centros urbanos bairros inteiros podem ser demolidos sem deixar rastros das vidas que viviam ali, a operação em cena avança no sentido contrário. No espaço cênico, El Cartucho ainda existe, e vemos como o espaço habitado pode extrapolar as operações urbanas que sistematicamente buscam deslocar e fazer desaparecer os pobres. Fazendo arepas, Juana atualiza aqui e agora o espaço-tempo que planejadores urbanos gostariam de deixar no passado.

Sua presença, articulada às imagens do bairro depois da intervenção e aos relatos dos antigos moradores, leva o espectador a criar suas próprias memórias do território e de sua desapropriação. O público é colocado em uma posição de agente, pois os relatos fazem com que cada pessoa na plateia se torne testemunha da desapropriação, destruição e “revitalização” de El Cartucho.

A marca, ou testemunho, que o grupo tentou construir não termina aí, e *Testigo de las ruínas* foi reapresentado como variações. Em 2011, o grupo apresentou uma leitura performativa da peça, intitulada *Testigo de las ruínas: archivo vivo*. Parece impossível esgotar o tema da guerra travada contra pobres nos centros urbanos e, por isso, parece desejável que as vítimas de apagamento não sejam soterradas nos escombros de arquivos de um passado ao qual ninguém pretende voltar. Daí que o grupo tenha desenvolvido a noção de arquivo vivo, que são formas de reativar o material coletado e produzido ao longo dos anos, para revisitar as problemáticas percorridas ao longo dos trabalhos e produzir memórias vivas. Assim, novos rearranjos podem ser apresentados, contemplando outros pontos de vista, outros espaços, outras linguagens.



Figura 7

Mapa Teatro, *Testigo de las ruínas*, 2005, arquivo Mapa Teatro, [www.mapateatro.org](http://www.mapateatro.org)



**Figura 8**  
Mapa Teatro, *Testigo de las ruínas*, 2005, arquivo Mapa Teatro, [www.mapateatro.org](http://www.mapateatro.org)

As telas do cenário de *Testigo*, bem como a máquina de arepas que, em cena, era operada por Juana, reaparecem na instalação homônima, de 2016. Aqui, telas e máquina são rerepresentadas como uma videoinstalação. Juana já não está presente, mas ao caminhar por entre as telas o espectador se depara com sua máquina e entra em outro circuito. A repetição da demolição de El Cartucho aparece nas telas, que não são mais quatro, mas cinco. A presença de Juana agora se dá em vídeo, e assim se expande o arquivo vivo do bairro destruído.

### Conclusão

O arquivo construído pelo Mapa Teatro ao longo de seus anos revisitando El Cartucho foi trazido aqui não com a intenção quixotesca de impedir os brutais processos urbanos que sistematicamente desterritorializam comunidades inteiras com o já conhecido falatório da revitalização. Além das contribuições no campo da arte, no entanto, parece ser possível tomar a produção do grupo como uma prática política de constituição de arquivos que podem ser acessados por quem busca outras narrativas sobre o espaço urbano.

Considerando o capitalismo “um sistema imanente que não para de expandir seus próprios limites, reencontrando-os sempre numa escala ampliada, porque o limite é o próprio Capital” (Deleuze, 2010, 216) e a *modulação* expressão do controle em sua forma de apaziguar resistências (Deleuze, 2010), pode-se pensar em *modulações* do espaço que influenciam a delimitação das subjetividades produzidas por determinado modo de produção. Nesse sentido, a importância que se dava ao confinamento nas cidades modernas<sup>5</sup> (Foucault, 2009) se reconfigura nas *modulações* do espaço percebidas nos processos de espetacularização das cidades (Jacques, 2005). O projeto do Parque Terceiro Milênio se situa nessa forma de produção de espaço que atua de acordo com um modelo global e que resulta em espaços e subjetividades cada vez mais homogêneos. Trata-se, então, de um modo de produção urbana orientado de acordo com o modo de produção dominante e que se reproduz nos corpos, uma vez que “a ordem capitalística é projetada na realidade do mundo e na realidade psíquica” (Guattari, 2012 p. 140).

Vale ressaltar que corpo e espaço se articulam de forma inseparável, de maneira que construções ou demolições de qualquer natureza despertam questões subjetivas, “impulsos cognitivos e afetivos” (Guattari, 2012 p. 140). Sendo assim, ao optar por atuar poeticamente no sítio da demolição, o grupo permite problematizar a produção do espaço nos centros urbanos. Além disso, cria um território relacional, no qual os participantes do processo de investigação e do gesto poético têm espaço para atuar numa esfera micropolítica, abrindo caminhos para a produção de subjetividade individual e coletivamente.

Com suas intervenções em diferentes espaços, o Mapa Teatro dá forma a suas inquietações frente a determinados contextos, não apenas em termos de “objeto de arte”, mas também estabelecendo possibilidades de produzir afetos, decifrando signos e neles imprimindo sentidos que promovem “um deslocamento no mapa da realidade” (Rolnik, 2006, p. 6).

Como aponta Rolnik (2001), o artista contemporâneo, com seus gestos poéticos, interfere na cartografia vigente, dando espaço para novas configurações existenciais, ou modos de existência, e é precisamente nessa transformação que a arte encontra sua potência ativa.

---

<sup>5</sup> A cidade moderna é marcada por dois aspectos arquitetônicos e urbanísticos que a norteiam. Por um lado, a liberação de espaços para a circulação garante uma cidade que respira livre de endemias. Por outro, a cidade é marcada pelo crescente confinamento dos delinquentes e as desapropriações daquilo que é considerado insalubre. Ver: Cavalletti (2010); Foucault (2009); Sennet (2003).

Se o laboratório da imaginação social e a comunidade experimental que se formou podem ser vistos como tentativas de traçar esses novos mapas subjetivos ao longo do processo criativo, o arquivo que não cessa de se atualizar pode ser lido como algo mais do que uma sequência de objetos de artes. O próprio procedimento do grupo e suas insistentes retomadas e reapresentações de um mesmo tema apontam caminhos possíveis para leituras de territórios que não partam de quadros referenciais fixos. Não se trata de copiar os procedimentos do grupo, tampouco seguir uma forma pronta apresentada por ele, mas de adentrar um espectro de pensamento que nos permite leituras menos moralizantes ao abordar determinados contextos.

Não se trata, pois, de buscar um novo método artístico ou arquivístico que compita com histórias oficiais sobre bairros mal frequentados. Uma aproximação das obras do grupo, particularmente dos projetos em El Cartucho, permite ao espectador traçar suas próprias linhas na constituição de novos mapas em diferentes contextos urbanos. O processo artístico e as performances aqui apresentadas não devem ser lidos como artefatos, mas tomados em toda a sua potência como pensamento-criação crítico. Ainda que se refiram a um contexto específico de renovação urbana no Centro de Bogotá no final dos anos 1990, as obras apontam possibilidades estéticas e políticas que combinam memória, história, tempo e espaço de uma maneira que escapa à univocidade. Daí que o espectador possa, a partir de seu encontro singular com o laboratório de artistas Mapa Teatro, traçar seu próprio percurso investigativo e dar forma a suas inquietações.

**Lou Barzaghi** *é mestre em psicologia, doutorando em arquitetura e urbanismo. Pesquisa arte, violência e performance na América Latina.*

### Referências

- ABDERHALDEN, Rolf. *Mapa Mundi: Plurivers Poétique – Mapa Teatro (1984-2014)*. Tese (Doutorado). Université Paris VIII – Saint Denis, 2014.
- ABDERHALDEN, Rolf. Pequeño laboratorio 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. *Papel Escena*, n.8, 2022, pp.21-30. Disponível em: <https://papelescena.bellasartes.edu.co/index.php/papel/article/view/232>. Acesso em 25 out. 2023.

ARENAS, Guillermo Villegas; ALZATE, Juan Guillermo Villegas. Renovación urbana del centro histórico de Bogotá D.C. (Colombia). Del Barrio Santa Bárbara al Bronx, un legado de desplazamiento y gentrificación. *Geografías*, v.24, 2017.

BARZAGHI, Clara. Mapa Teatro: perspectivas bárbaras da violência. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine (coord). *De volta à cidade*. Trad. Helena Menna Barreto Silva. São Paulo: Annablume, 2006.

CASTAÑEDA, David Gutiérrez. *Disposición y metonimia*. In: RODRÍGUEZ, Marta (ed.). *Mapa Teatro. El escenario expandido*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, p. 293-301.

CAVALLETTI, Andrea. *Mitología de la seguridad: la ciudad biopolítica*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIÉGUEZ, Ileana. Indigencias cotidianas y escenarios de lo real en el arte escénico colombiano. In: *Teatro al Sur. Revista Latinoamericana*, Buenos Aires, n. 29, nov. 2005.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009.

GONZÁLEZ, Amparo. El centro histórico de Bogotá de puertas para adentro ¿el deterioro del patrimonio al servicio de la gentrificación?. *Cuadernos de vivienda y urbanismo*, v.5, n.9, p.46-69, jan.-jun. 2012.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leitão. São Paulo: Editora 34, 2012.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein. Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade. *Arqtexto*, v.7, p.16-25, 2005. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs\\_revista\\_7/7\\_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf](http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf). Acesso em 25 out. 2023.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specific*. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano XV, n. 17, p. 166-187, 2008.

LAURENTIIS, Clara Barzaghi; PELBART, Peter Pal. Testemunhos da violência na obra do Mapa Teatro, Colômbia. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 10, n. 19, maio 2020.

MAPA TEATRO, *Mapa*, s.d. Disponível em: [www.mapateatro.org](http://www.mapateatro.org). Acesso em 25 out. 2023.

- MAPA TEATRO. Entrevista de Alfonso y Elvira Martinez. Acervo Mapa Teatro. 2001.
- MORRIS, Ingrid; MONTOYA, Guillermo. Del Cartucho al Parque Tercer Milenio y los intereses en el espacio dentro de la construcción de ciudad. *Boletín OPCA*, v. 2, p. 6-21, 2010.
- MÜLLER, Heiner. *Befreiung des Prometheus* In: MARBURG, Theater. *Prometheus – Material-sammlung*. Theater Marburg, 2010/2011.
- PALLAMIN, Vera Maria. *Arte urbana como prática crítica. Cidade e cultura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- ROBLEDO, Ángela María. Memoria viva. In: RODRÍGUEZ, Marta (ed.). *Mapa Teatro. El escenario expandido*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, p. 221-250.
- ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*, 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em 25 out. 2023.
- ROLNIK, Suely. *El arte cura?* Barcelona: MACBA, 2001.
- SÁNCHEZ, José A. C'úndua. In: RODRÍGUEZ, Marta (ed.). *Mapa Teatro. El escenario expandido*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, p. 193-208.
- SÁNCHEZ, José A. *Ética y representación*. Ciudad de México: Paso del Gato, 2016.
- SÁNCHEZ, José A. *El Teatro en el campo expandido*. Barcelona: MACBA, 2007a.
- SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007b.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a civilização ocidental*. Trad. Lígia Araújo. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SENRA, Stella; DOS SANTOS, Laymert G. *Sem título*. In: MAPA TEATRO, *Mapa Teatro*. Bogotá: Laboratorio de artistas Mapa Teatro, s.p., s.d.
- TAYLOR, Diana. *Testigo de las ruinas: Mapa Teatro*. In: RODRÍGUEZ, Marta (ed.). *Mapa Teatro. El escenario expandido*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, p. 317-330.

Artigo recebido em agosto de 2023 e aprovado em novembro de 2023.

Como citar:

BARZAGHI, Lou. Um bolero sobre ruínas: respostas poéticas do Mapa Teatro frente à renovação urbana. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 233-254, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.10>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.