

DA SILVA, Heloisa Marina. As narrativas pessoais na construção da cena teatral: o exemplo *Proyecto Prometeu* do Mapa Teatro de Bogotá. Florianópolis: UDESC; CAPES; Mestrado; BAUMGÄRTEL, Stephan. Atriz.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a refletir sobre a exploração de dinâmicas artísticas que se estabelecem nas fronteiras entre ficção e realidade, a partir da experiência teatral *Proyecto Prometeu*, coordenado pelo grupo colombiano Mapa Teatro nos anos de 2002 e 2003 em Bogotá. Estabelecendo, assim, ponderações acerca dessa proposta de construção estética, que teve como mote de criação levantar discussões referentes à desapropriação que vinham sofrendo moradores do, hoje extinto, bairro Santa Inês a partir das impressões, lembranças e relatos pessoais desses antigos moradores. O presente trabalho analisa os modos e objetivos do uso das narrativas pessoais dos antigos moradores na construção das ações cênicas desse espetáculo.

Palavras-chave: Mapa Teatro. Ficção. Autobiografia. Teatro Latino-Americano. Memória.

ABSTRACT

This paper has the intention of making reflections about the exploration of artistic dynamics that are established at the boundaries between fiction and reality, from the theatrical experience *Proyecto Prometeu*, coordinated by the colombian group Mapa Teatro, in the years of 2002 and 2003, at Bogotá. Thereby establishing questions about this proposition of aesthetic construction, which had its original motto as building up discussions related to the expropriation suffered by residents of the presently defunct neighborhood of *Santa Inês*, from the impression, memories and personal reports of former residents. This paper examines the ways and goals of the use of personal narratives of former residents in constructing the scenic actions of this spectacle.

Keywords: Mapa Teatro. Fiction. Autobiography. Latin-American Theater. Memory.

A primeira vez que ouvi falar a respeito do grupo Mapa Teatro foi por intermédio de uma atriz, amiga minha, com a qual trabalho. Ela havia regressado recentemente de um encontro de teatro latino-americano sediado em São Paulo e contou que nesse encontro uma pesquisadora, Ileana Diéguez, falara sobre o espetáculo de um grupo colombiano. Segundo esta minha amiga, tratava-se de um trabalho no qual moradores de um bairro pobre falavam sobre suas vivências nesse local e do processo de desapropriação que havia pouco tinham sofrido. Reconstruíam em cena uma parte de suas antigas moradias utilizando móveis de suas próprias casas como cenografia.

Lembro de uma frase que Ana Fortes, minha amiga, usou quando fazia o relato dessa palestra: “Parecia um trabalho muito forte, já que não se tratava apenas de um discurso contra determinada ordem política, mas de pessoas que

compartilhavam em cena uma parcela de sua intimidade, agregadas, nesse caso, a uma história socialmente problemática”.

O *Proyecto Prometeu*, trabalho mencionado por minha amiga, foi apresentado apenas duas vezes: uma em 2002 e outra em 2003. De modo que, para discorrer sobre este trabalho, foi necessário me basear em estudos escritos sobre o assunto e, principalmente, em material videodocumentado. Assim, as reflexões que seguem foram feitas a partir do DVD com gravações do espetáculo, concedido a mim pelo grupo que, em seu *site*, define este trabalho como uma *Instalação Teatral* que se apresenta “como documento de registro” da situação de desapropriação vivida pelos moradores do bairro *Santa Inês*. (Disponível em <http://www.mapateatro.org>, acesso 20/05/2011).

Esta *instalação teatral* foi apresentada no espaço onde, outrora, estavam localizadas as casas desse bairro pobre, apelidado de *El Cartucho*, marcado pela violência, prostituição, tráfico de drogas e pela vida cotidiana e corriqueira das centenas de moradores que ali antes residiam. No momento da apresentação as casas dos bairros já haviam sido demolidas, o terreno estava aplanado, vazio, preparado para o início das obras de um parque. No dia da apresentação tinha o simples aspecto de um gigante terreno baldio. Alguns dos antigos moradores estavam presentes neste local quando, ainda dia, um caminhão surgiu e começou a descarregar algumas mobílias nesse descampado.

Ali naquele terreno, que em função da política de “limpeza” e renovação do centro de Bogotá deixou de ter casas e moradores, armou-se, lentamente, algo que não está claro se poderia ser chamado de palco, picadeiro ou salão de baile. O certo é que nesse terreno configurou-se, por algumas horas, um espaço poético, estético ainda que pragmático. Estético, pois foi cenograficamente pensado e planejado, local no qual seriam realizadas ações ensaiadas. Mas também pragmático, porque se tratava do local onde realmente viveram aqueles que se apresentariam em cena.

Assim, em *Prometeu*, esses ex-moradores são convidados a trazer de volta ao bairro algum móvel de sua antiga residência: uma penteadeira, cama, mesa de jantar ou um sofá. Uma singela arquibancada foi armada, aparelhagem de luz e som instalada. No alto, atrás desses insólitos móveis (deslocados nesse lugar ao qual antes pertenciam) estavam instalados dois telões de cinema.

Esses personagens *reais* que se apresentavam (os ex-moradores do bairro) estavam vestidos com roupas de gala. Realizariam uma festa? Durante a realização da *instalação teatral* não diziam palavra alguma, apenas executavam gestos simples relacionados com os móveis e com algum trecho da história pessoal que tiveram durante o período em que viveram em *El Cartucho*. De fundo ouviam-se suas vozes gravadas, contando anedotas. O público acompanhava as histórias gravadas (saídas de algum amplificador) ao mesmo tempo em que observava filmagens que passavam nos telões instalados ao fundo e as ações executadas presencialmente pelos *personagens*-moradores vestidos de gala.

As imagens que eram projetadas no telão, uma espécie de documentação do processo de transformação do bairro, mostravam desde a demolição das casas e pontos emblemáticos do *El Cartucho*, até coisas corriqueiras como uma mãe falando com um filho, os moradores relatando alguma vivência para a câmera, um palhaço fazendo um *show*.

Pensando nas possíveis ambições de criações artísticas que problematizam, de algum modo, a relação entre ficção e realidade, me pergunto o que, neste trabalho, seria mais importante: marcar o real em contraste ao ficcional, ou marcar a perda de um real? Em *Prometeu* verifica-se o uso de narrativas pessoais em cena como estratégia para uma composição artística que objetiva contestar uma dada ordem social. Nesta instalação, portanto, parece ser crucial promover uma reflexão política e social por meio da arte.

Partindo da pergunta e constatação acima feitas, tomo dois pressupostos de criação cênica para realizar a análise que segue: teatro documentário e a desconstrução da noção de personagem (acentuada pelo fato de os protagonistas das instalações se autorrepresentarem e por não serem atores de profissão).

Retomando a perspectiva de Peter Weiss de que o teatro documentário trabalha com elementos cênicos que assumem o caráter de documento e que este se concretiza como ação ou resistência a uma dada situação, (DIÉGUEZ, 2007) pode-se dizer que *Proyecto Prometeu* é um trabalho artístico que se liga a tal pressuposto. Não apenas por ser uma forma de resistência artística a determinada ordem política, como também pelas características de sua composição estética: apropriação de relatos feitos pelos indivíduos afetados por tal política, exploração cênica de documentos relacionados à destruição do bairro (imagens filmadas, fotografias).

Se, porém, nos anos 60, década em que Weiss postulou as concepções do teatro documentário, este partia, tendencialmente, do princípio de que a dimensão social abarcava o sujeito, deixando pouco espaço para uma concepção individual e subjetiva do mesmo, (DIPP, 2005) no trabalho do grupo colombiano esta posição já não aparece de forma tão fechada. Ainda que este trabalho se preocupe em problematizar dada conformação social, não deixa de ser uma composição artística que explora uma visão singular do sujeito. Tendo em vista que os protagonistas das cenas não contam outras histórias ou encenam outras ações que as suas mesmas, o palco passa a revelar não apenas *verdades* históricas, mas também individuais. O uso da mobília pessoal como cenografia acentua esta característica, já que não há nada mais privado que o interior da própria casa, “aberta”, simbolicamente, ao público nesta *instalação*.

Dessa forma pode-se afirmar que, em alguma medida, o trabalho do Mapa Teatro busca respeitar o que muitas propostas de teatro documental dos últimos anos têm adotado: uma postura cuidadosa no processo de criação artística, que não renegue aos indivíduos afetados pela situação tematizada o direito à voz, a autointerpretação dos episódios apresentados. Como destaca José Sanches

[...] as práticas participativas e metodológicas de criação coletiva na América Latina ensaiaram atualizações do teatro político das vanguardas, mas ampliando procedimentos que evitavam a soberba dos artistas em sua relação com o povo: camponeses, operários e indígenas se convertiam em personagens, coautores, espectadores e às vezes atores das peças. (...) Para evitar a apropriação de uma dor que é de outros, para alijar o risco da identificação e da muito mais perigosa *compaixão* que utiliza o sofrimento alheio em benefício próprio e fazer justiça mediante o testemunho, a análise e a memória (SANCHES, 2007).

A ponderação de Sanches se observa em *Prometeu*: os espectadores puderam vivenciar uma encenação na qual, em vez de assistirem personagens baseados em fatos reais, estiveram diante dos *reais* protagonistas da situação encenada. Creio que daí advém a constatação feita pela minha amiga, de que este trabalho lhe parecia ser contundente por não se contentar em conformar a cena dentro de padrões panfletários, buscando aproximá-la das experiências *reais* e privadas daqueles que vivenciaram o despejo. Ao evitar que a cena apresente uma visão generalizada dos ex-moradores, na qual as questões sociais referentes à desapropriação apagam os problemas, sonhos, medos e desejos individuais de cada um (suas subjetividades), eles têm a oportunidade de se apresentarem fora dos clichês e preconceitos socialmente estabelecidos para os moradores de *El Cartucho*, permitindo emergir uma compreensão mais singular do antigo bairro.

Assim, identifico neste trabalho uma mescla que aproxima noções de composição teatral *brechtiana* com as de Kantor. É um evento declaradamente de contestação da ordem política, porém no qual o caráter *representacional* é problematizado não pelo efeito de *distanciamento* do ator ao personagem que interpreta (Brecht), mas pela falta de um referente externo a quem o ator figuraria em cena. Num primeiro momento poderia até parecer animador pensar que refletem a ideia que preconizou Kantor, configuração de uma cena protagonizada por “indivíduos ambíguos (...) com diversos retalhos e pedaços que restam dos acasos experimentados em suas vidas anteriores (nem sempre respeitáveis), de seus sonhos e suas paixões, (...)”, (KANTOR, 2008). Trabalhos nos quais a função dos objetos retirados diretamente do cotidiano não é só insistir numa realidade, mas ao evocar e problematizar a memória, marcar uma perda.

Porém, é necessário destacar que no caso de Kantor a noção do personagem não está tão diluída como no trabalho colombiano, pois o diretor polonês declara que, uma vez que estão em um teatro, seus atores assumem papéis, *representam*, apenas sem se preocuparem com tal perspectiva, denotando que *talvez* nenhuma peça esteja sendo encenada (*Ibidem*). Diferentemente da posição *brechtiana* e *kantorina* da *representação* (explorada como contraponto à *presentificação* do ator no primeiro e como vertigem que pode confundir *representação* e *presença* no segundo) no caso do Mapa Teatro, aparentemente, o caráter *representacional* parece ser negado por completo.

Assim, em *Proyecto Prometeu* a exploração da dimensão individual, testemunhal, a presença dos *reais* ex-moradores do bairro, desponta como meio de conformar *autenticidade* ao evento. A cena se afasta, tanto quanto possível da dimensão *representacional*, de forma que não identifico uma

preocupação fundamental em evidenciar as possíveis parcelas ficcionais de seus próprios processos. O campo ficcional, nesse trabalho, está localizado nas imagens criadas pela mídia acerca do processo do progresso, da limpeza social dessa área subdesenvolvida (ou seja, está fora do evento artístico). A presença real dos moradores questiona e dialoga criticamente com tais imagens como uma *verdade* que questiona a ficção midiática sem questionar, todavia, sua própria parcela *ficcional*.

João Moreira Salles, ao ponderar sobre as perspectivas contemporâneas do documentarismo no cinema, argumenta

(...) nos últimos anos, o cinema documental vem tentando encontrar modos de narrar que revelem, desde o primeiro contato, a natureza dessa relação. São filmes sobre encontros. Nem todos são bons, mas os melhores tentam transformar a fórmula *eu falo sobre ele para nós em eu e ele falamos de nós para vocês*. (...) não pretendem falar do outro, mas do encontro com o outro. São filmes abertos, cautelosos no que diz respeito a conclusões categóricas sobre essências alheias. Não abrem mão de conhecer, apenas deixam de lado a ambição de conhecer tudo (SALLES, 2005).

Essa fórmula narrativa por ele defendida não aparece no trabalho do Mapa; não se sabe de quem foi a escolha com relação à configuração estética e a montagem final de *Prometeu*, nem tampouco como se deu o encontro entre o grupo e a comunidade.

Dessa forma, as narrativas pessoais, em *Proyecto Prometeu* estabelecem uma reflexão a respeito da política de despejo adotada pelo município de Bogotá que por um lado valoriza a subjetividade daqueles que a vivenciaram, mas por outro não evidenciam a (inevitável) dimensão *ficcional* que o projeto artístico também carrega. Localiza, portanto, a ficção nos discursos das autoridades sobre a situação no bairro, sobre a necessidade do despejo para o progresso. Contra essa ficção evoca a *presença* de uma subjetividade concreta: a da testemunha, criando um tipo de ritual de lamentação que se baseia na evocação desse real perdido, mas que não foca a problemática epistemológica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTOLD, Brecht. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- DIÉGUEZ, Illeana. **Escenarios liminales**. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- DIPP, Nerina. **Espetáculo solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade**. 2005. Disponível em: http://www.tede.udesc.br/tde_arquivos/2/TDE-2007-03-27T140246Z-311/Publico/NERINA%20DISSERTACAO.pdf, acesso: 15/01/2011.
- KANTOR, Tadeuz. **O teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário**, in: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.) **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005.
- SANCHES, José. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Barcelona: Visor Libros, 2007.