

**Universidade Estadual Paulista  
“Júlio de Mesquita Filho”  
Instituto de Artes**

**CAMILA RODRIGUES**

**TEATRO COMUNITÁRIO ARGENTINO:  
uma utopia possível.**

**SÃO PAULO**

**2017**

**CAMILA RODRIGUES**

**TEATRO COMUNITÁRIO ARGENTINO:**

Uma utopia possível.

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista como parte dos requisitos para a obtenção do grau de licenciada em Arte-Teatro. Sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli

**SÃO PAULO**

**2017**

**CAMILA RODRIGUES**

**TEATRO COMUNITÁRIO ARGENTINO:**

uma utopia possível.

Trabalho de conclusão de curso aprovado como requisito parcial para obtenção do grau de licenciada em Arte-Teatro no curso de graduação em Arte-Teatro do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, pela seguinte banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli

Instituto de Artes da UNESP – Orientadora

---

Prof<sup>a</sup> M.<sup>a</sup>. Mariana França Soutto Mayor

São Paulo, 27 de novembro de 2017.

## DEDICATÓRIA

À minha vó Maria, quem desde sempre me encorajou a seguir meus sonhos e a acreditar em mim mesma e acima de tudo me ensinou sobre o amor.

À minha tia Sueli, que não só acompanhou como compartilhou desta pesquisa.

A todos os vizinhos que fazem do teatro comunitário seu projeto de vida.

Aos orientadores e amigos do projeto Viva Arte Viva.

A todos aqueles que acreditam em utopias.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço carinhosamente a algumas pessoas que fizeram parte dessa trajetória:

**Minha família,**  
*Pelo amor incondicional e apoio de sempre.*

**Minha tia Sueli,**  
*Por compartilhar dessa aventura*

**Stella Giaquinto,**  
*Pela generosidade, pela disponibilidade e por ter aberto os caminhos para que eu  
pudesse realizar a pesquisa de campo.*

**Adhemar Bianchi e Edith Scher,**  
*Por serem verdadeiros mestres*

**Aos integrantes dos grupos *Catalinas Sur* e *Matemurga de Villa Crespo*,**  
*Pela receptibilidade e gentileza*

**Minha orientadora Rita Bredariolli**  
*Por ter acreditado neste trabalho desde o início, por todo incentivo e acolhida.*

**Orientadores e amigos do projeto Viva Arte,**  
*Por protagonizarem minhas primeiras histórias teatrais.*

**Trupe Andejos e Cia. Metáfora:**  
*Por serem meus parceiros nessa caminhada artística.*

**Amigas e amigos do LAT 13,**  
*Pela amizade e companheirismo e também por me ensinarem sobre coletividade.*

**Minhas queridas: Amanda, Ana Lee, Laís, Sofia  
e sobretudo Vanessa, Carol e Ingrid:**  
*Pelo apoio, pela amizade, pelo consolo e por acompanharem este trabalho de perto.*

*“Las utopias sirven cuando uno ve posible llegar a ellas y no cuando se plantean como trabas o imposibles”.*

**(Adhemar Bianchi)**

*(As utopias tem serventia quando se vê possível alcança-las e não quando são tidas como impedimentos ou impossíveis)*

## RESUMO

O Teatro comunitário argentino tem como principal característica, ser um teatro feito por moradores da comunidade que tem como público alvo a própria comunidade. Este tipo de teatro tem como propósito desenvolver a potencialidade criativa de cada integrante e cria, no local onde está inserido, um espaço para o desenvolvimento da arte e cultura. Seu nascimento é marcado pela criação do grupo de teatro *Catalinas Sur*, que além de ser o precursor, contribuiu para a criação de outros grupos. Esta pesquisa está pautada no trabalho de dois grupos: *Catalinas Sur*, e *Matemurga de Villa Crespo*. A partir da pesquisa de campo e também teórica, busca-se refletir sobre a potencialidade do teatro comunitário argentino como um transformador social.

Palavras-chave: Teatro comunitário, teatro de vizinhos, teatro argentino, *Grupo Catalinas Sur* e *Matemurga de Villa Crespo*.

## RESUMEN

El teatro comunitario argentino tiene como principal característica, ser un teatro hecho por habitantes de la comunidad que tiene como público objetivo a la propia comunidad. Este tipo de teatro tiene como propósito desarrollar la potencialidad creativa de cada integrante y crea en el lugar donde está inserto, un espacio para el desarrollo del arte y la cultura. Su nacimiento está marcado por la creación del grupo de teatro *Catalinas Sur*, que además de ser el precursor, contribuyó a la creación de otros grupos. Esta investigación está pautada en el trabajo de dos grupos: *Catalinas Sur*, y *Matemurga de Villa Crespo*. A partir de la investigación de campo y también teórica, se busca reflexionar sobre la potencialidad del teatro comunitario argentino como un transformador social.

Palabras-clave: Teatro comunitario, teatro de vecinos, teatro argentino, *Grupo Catalinas Sur* e *Matemurga de Villa Crespo*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1 – Grupo Viva Arte .....	17
Figura 2 – Galpão do Catalinas.....	19
Figura 3 – Espetáculo Carpa Quemada. “El circo del centenario” .....	21
Figura 4 – Espetáculo La Caravana .....	36
Figura 5 – Espetáculo Herido Barrio .....	43
Diagrama.....	45

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>PARTE I   Diário de Bordo.....</b>	<b>13</b>
<b>1. PROJETO VIVA ARTE: OS PRIMEIROS CAMINHOS EM DIREÇÃO AO TEATRO COMUNITÁRIO.....</b>	<b>14</b>
<b>2. GRUPO CATALINAS SUR.....</b>	<b>18</b>
2.1. O primeiro encontro .....	18
2.2. A fundação do Grupo Catalinas Sur e a relação com o bairro.....	22
2.3. O segundo encontro: a pesquisa de campo.....	27
<b>3. MATEMURGA DE VILLA CRESPO.....</b>	<b>33</b>
3.1. O ensaio na sede do Matemurga.....	37
3.2. Os espetáculos e a construção da territorialidade.....	39
<b>PARTE II   A ‘Transvivência’ .....</b>	<b>44</b>
<b>1. TEATRO COMUNITÁRIO: A PRÁTICA TEATRAL COMO UM TRANSFORMADOR SOCIAL.....</b>	<b>45</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>60</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>64</b>
<b>ANEXOS</b>	
Entrevista com Adhemar Bianchi.....	65
Entrevista com Edith Scher.....	82

## Introdução

[...] acho que o amor quando aparece  
é em tudo semelhante à forma física do mercúrio no mundo  
quando o vidro do termómetro se quebra,  
o elemento químico se espalha,  
e então ele fica se dividindo pelos salões de todas as festas  
mercúrio se multiplicando...  
acho que deve ser isso uma das cinco mil explicações possíveis para  
o amor [...]

Assim como a visão de Matilde Campilho em relação ao amor como mercúrio que se espalha invadindo lugares e se multiplicando, vejo também o teatro comunitário que desde seu nascimento vem se espalhando e abrindo brechas para o encontro, para a alegria e para o afeto, propondo a coletividade em uma sociedade regida pelo individualismo.

O teatro comunitário argentino tem como principal característica, ser um teatro feito por uma parcela da comunidade que tem como público alvo a própria comunidade. Este tipo de teatro tem como propósito desenvolver a potencialidade criativa de cada integrante e criar no local onde está inserido, um espaço para o desenvolvimento da arte e cultura.

Seu nascimento é marcado pela criação do grupo de teatro *Catalinas Sur*, que além de ser o precursor, contribuiu para a criação de outros grupos, sobretudo no ano de 2002, quando, por meio de projetos de incentivo cultural realizou oficinas e apresentou espetáculos nos bairros de *Buenos Aires*.

Para Ademar Bianchi, diretor do grupo citado, o teatro comunitário se define como um teatro feito por vizinhos para os vizinhos, com sua própria memória, sua própria identidade e com vinculação territorial (NOSÉ, 2014, p. 98). Nesse sentido os grupos de teatro comunitário não têm como característica reproduzir discursos e sim criar o seu próprio, pautado na memória e identidade do grupo e do local onde ele está inserido.

Os grupos de teatro comunitário proporcionam aos integrantes um local de acolhimento, afetividade e comunhão, um espaço onde é possível reconhecer-se, ser reconhecido e reconhecer o outro. Trabalhando questões como a memória coletiva e territorialidade, o indivíduo consegue reaver a memória de seus familiares

e do local em que está inserido, criando assim uma sensação de pertencimento e identidade comunitária, o que o mantém motivado à criação artística.

Além disso, ao desenvolver-se criativamente, o vizinho ator se entende como criador de diferentes pontos de vista sobre a realidade em que vive se tornando agente ativo da vida social e não apenas seu espectador.

Esta pesquisa tem como base a experiência que tive com dois grupos: *Catalinas Sur*, citado acima e o *Matemurga de Villa Crespo*.<sup>1</sup> A partir do que pude acompanhar do trabalho desses grupos e também em pesquisa teórica, busco refletir sobre a estrutura do teatro comunitário argentino.

Uma das principais referências deste trabalho é a obra de Edith Scher, *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*, além de diretora do grupo Matemurga, a autora é uma importante pesquisadora e entusiasta do teatro comunitário argentino. Nesse livro, permeado por uma escrita sensível e fundamentada, Edith faz um estudo sobre o teatro comunitário e também conta a trajetória de alguns grupos, trazendo a tona relatos de sua experiência e de outras pessoas que constituem este teatro. Por isso, o livro não é só uma referência em conteúdo, mas também pela maneira com que foi escrito.

Desse modo, a primeira parte deste trabalho se caracteriza como uma espécie de diário de bordo, que entrelaça o percurso histórico dos grupos *Catalinas Sur* e *Matemurga* e os relatos de minha experiência. Nela descrevo como se deu a minha aproximação com o teatro comunitário, a experiência de assistir as peças e ensaios, traçando um diálogo entre a trajetória dos grupos e aquilo que pude acompanhar de suas atividades.

Na segunda, faço uma reflexão que tem como objetivo identificar os elementos que fazem do teatro comunitário argentino um transformador social. Admitindo a prática teatral como elemento central, que abre ramificações como a resistência das redes sociais e de afeto, o compartilhamento de saberes entre pessoas de diversas idades, o convívio comunitário e a construção de uma consciência coletiva, idealizo uma espécie de sistematização desse teatro.

---

<sup>1</sup> É importante frisar que existe mais de 40 grupos de teatro que seguem essa estrutura, esta pesquisa está pautada apenas na atuação de dois deles.

O teatro comunitário demonstrou-se uma ferramenta relevante para a arte-educação, pois está alicerçada em um pensamento de que a arte é transformadora em essência e que o teatro é a arte do encontro. Então por meio do desenvolvimento da imaginação e da criatividade, bem como da cultura local, através de uma prática que promove a construção de um coletivo, a convivência e a celebração conjunta, cria um espaço propício para que essa transformação aconteça.

Além de um trabalho de pesquisa sobre o teatro comunitário, este é um registro sobre onde começa a minha trajetória com esse fenômeno teatral e retrata os caminhos de uma jovem pesquisadora que com coração aberto se lançou em busca de aproximação a esse universo (do teatro comunitário) e descobriu nele um sentido para existir como artista e como ser humano.

Por isso, há neste trabalho, além de um estudo sobre o teatro comunitário, uma pesquisa que reflete a minha trajetória, e também a de muitos outros loucos, utópicos e sonhadores, porque não poderia ser diferente.

## PARTE I | Diário de bordo.

Então, esse dia que eu apresentei meu livro, entre a mesa estava, *Bianchi e Talento* falando, estavam os representantes do *Instituto Nacional de Teatro*, disse a um companheiro também para falar [...] e aconteceu que estava o meu pai na mesa e justamente o que tem isso a ver com o acadêmico? A apresentação de um livro, que está o pai da autora falando e não é nenhum pesquisador. Então ele começou a contar assim a sua maneira, lendo, porque ele havia se preparado, de como era o bairro da minha infância, de onde ela acreditava que eu havia adquirido essa vocação, esse coração como você diz, de amar essa tarefa, começou a contar como era a nossa casa e o que se via da porta, onde estavam as flores e os pássaros, e eu chorava a mares – risos – e quando eu olho, vejo que todo mundo está comovido. Então, passado alguns dias, eu disse, aqui acontece algo, não é somente a minha história, aqui há uma ferida, uma saudade de outro tipo de vínculo, de outro tipo de bairro, de outro tipo de sociedade<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Trecho retirado da entrevista realizada com Edith Scher, diretora do grupo *Matemurga de Villa Crespo*, em agosto de 2017.

## **Projeto Viva Arte Viva: os primeiros passos em direção à prática do teatro comunitário.**

Eu estava na escola, na quarta série, ano de 2005, um grupo de professores do *Projeto Viva Arte Viva* entrou na minha sala para convidar os estudantes a participar do projeto, eu não lembro muito bem como foi esse convite, mas fiquei interessada. Cheguei em casa com o panfleto na mão e disse para a minha família que queria fazer aulas de teatro no Projeto Viva Arte.

Assim aconteceu, realizei minha inscrição e comecei a fazer as minhas primeiras aulas no teatro *Santos Dumont*, junto comigo estava a minha prima Gabriela e juntas continuamos por mais dois anos, quando minha prima decidiu sair e eu continuei.

Foram sete anos de aprendizado, o *Viva Arte* se autodenominava como projeto de cidadania artística, as turmas eram divididas por núcleos de acordo com a idade e também com o módulo. Lembro-me que havia três módulos anuais, e também as turmas infantis, adolescentes e adultas.

O projeto era uma parceria entre a *Fundação das Artes de São Caetano do Sul* e a prefeitura. Ele oferecia aulas de teatro gratuitas para estudantes e moradores da cidade, as aulas eram ministradas em diferentes espaços, sobretudo em escolas e teatros. Para cada turma, havia dois orientadores que ministravam as aulas.

No fim do ano acontecia a Mostra Teatral, onde todas as turmas realizavam uma pequena apresentação cênica. Lembro bem das minhas aulas, elas tinham como base jogos teatrais, que estimulavam a interação do grupo e o desenvolvimento da criatividade.

No segundo semestre, os orientadores perguntavam à turma sobre qual temática gostaríamos de tratar na apresentação e a partir do tema escolhido, começávamos a trazer material e fazer algumas improvisações que se transformavam em dramaturgia cênica.

Entrei no *Viva Arte* com nove anos de idade, e desde o princípio a dinâmica era a mesma. Além das aulas, o projeto também promovia algumas oficinas durante

o ano e também algumas intervenções pela cidade. Nessas atividades, tínhamos a oportunidade de interagir com as outras turmas, fazendo com que o projeto ganhasse um corpo coletivo que não se limitava aos núcleos nos quais pertencíamos. As intervenções eram uma oportunidade também para o desenvolvimento de uma consciência política de morador e agente atuante na cidade.

O *Viva Arte* teve início no ano de 2002 e se expandiu de forma a contemplar mais de sete mil alunos. A atuação das crianças no projeto, muitas vezes fazia com que os familiares se sentissem interessados em integrar-se também e assim ele foi crescendo e repercutindo não só entre os estudantes das escolas, mas entre os familiares e moradores em geral.

Em 2010, tendo em vista o número de integrantes que já haviam repetido os módulos muitas vezes, ou seja, já estavam há muitos anos no projeto, os orientadores decidiram criar uma turma diferenciada que reunisse essas pessoas, assim surgiu o Grupo *Viva Arte*.

Eu fui uma das estudantes que formou o grupo, me lembro de ter recebido um papel no dia da inscrição que me chamava para uma reunião. Chegando nessa reunião, havia pessoas de várias idades e alguns rostos que eu já havia encontrado em meus, na época, cinco anos de *Viva*.

Os integrantes eram: A família Engelmänn (Carlos, Luciana e Luna), Carmen, Cris, Ingrid, Rodrigo, Cynthia, Rose, Lucas, Gustavo, Mariana e eu. E os orientadores Vanessa e Junior. A idade dos integrantes variava entre 14 e 50 anos. Era um grupo com várias gerações diferentes e que junto a toda minha trajetória no projeto *Viva Arte*, formou a minha visão sobre o fazer artístico.

A primeira peça do grupo se chamou *Cartas* e tinha como intuito contar a história da fundação da cidade de São Caetano do Sul, a partir de situações pontuais, de registros encontrados nos arquivos de memória da cidade e também em nossos arquivos pessoais.

Fizemos um estudo teórico, pesquisando livros e documentos no museu da cidade e também buscamos referência em nossa própria história, em nossa árvore genealógica, conversando com nossos familiares.

Pelo fato de os integrantes serem em sua maioria moradores da cidade e também por estarmos tratando sobre o tema da imigração, não foi incomum que ao pesquisar sobre a história local, nos deparássemos com nossa própria história. Porém, a identificação não se deu apenas no grupo, a resposta foi semelhante quando apresentamos o espetáculo ao público.

A cidade de São Caetano foi fundada majoritariamente por imigrantes italianos, e isso estava bastante presente no espetáculo. Uma das apresentações aconteceu no dia da tradicional festa italiana, no espaço do museu histórico que ficava ao lado da festa. Alguns minutos antes de começar o espetáculo, fomos até o evento, caracterizados, para chamar público, e a intervenção deu resultado. O museu ficou lotado, e a recepção foi bastante calorosa.

Outra apresentação significativa foi no salão de uma igreja, cujo público era formado em sua maioria por pessoas idosas. Muitos dos espectadores viram suas próprias histórias sendo representadas no espetáculo, uma delas foi a mãe de uma das integrantes, que havia chegado da Espanha para o Brasil quando era jovem.

É importante ressaltar que as duas apresentações foram realizadas no bairro Fundação que é um dos mais tradicionais da cidade, cuja influência da cultura italiana é iminente.

Depois de *Cartas*, eu permaneci por mais dois anos no Grupo Viva Arte, participando da construção de mais três espetáculos, sendo um deles uma pesquisa sobre o jongo, manifestação popular brasileira típica do sudeste.

O grupo se apresentou não só no museu e na igreja, como foi descrito, mas também nos teatros, em praças públicas, na faculdade municipal e também em um asilo.

Essa experiência é relevante para este trabalho, porque nela está o embrião que me levou em direção ao teatro comunitário, pois me colocou em contato com elementos como a territorialidade, a ocupação de espaços públicos, o trabalho com a memória coletiva, aproximação à cultura popular e o desenvolvimento de um trabalho artístico em um grupo de pessoas de diferentes gerações.

Fazendo com que eu pudesse traçar pontos de contato e também de divergência entre as duas estruturas, entendendo a diferença entre o conceito de projetos feitos *para* a comunidade e projetos feitos *a partir* da comunidade.

Descrevo esta experiência como forma de agradecimento por todas as coisas que construí no projeto e também como uma forma de protesto. No ano de 2017, após várias ações de sucateamento, a prefeitura de São Caetano do Sul não abriu o edital para a formação de novas turmas, fazendo com que o projeto deixasse de existir e impedindo que outros jovens, crianças e adultos pudessem alçar voos como eu alcei.

Encontrei no teatro comunitário uma maneira de vislumbrar a continuidade dos sonhos que o *Viva* me impulsionou a sonhar e a partir de agora descrevo como foi esse encontro e aproximação com o teatro comunitário argentino ou teatro de vizinhos.

*Figura 1 – Grupo Viva Arte*



*Fonte: Arquivo pessoal*

## GRUPO CATALINAS SUR

### O primeiro encontro

No ano de 2014, viajei a Buenos Aires para participar de um evento chamado *La posible actualidad de Brecht*, organizado por um coletivo de artistas e educadores chamado *ACTUARNOSotros*. Foram quatro dias de atividades, espetáculos, palestras e oficinas. Em um desses dias parte da programação era visitar a sede do *Grupo Catalinas Sur* para assistir o espetáculo *Carpa Quemada*. “*El circo del centenario*”.

Marcamos (os participantes do evento) um ponto de encontro e nos reunimos para pegar um ônibus que nos levaria para o bairro *La Boca*, onde veríamos a peça. Erámos um grupo de atores, diretores e estudantes de teatro em geral e estávamos todos muito agitados e curiosos por não saber o que iríamos encontrar.

Chegando ao local, nos deparamos com um enorme galpão com grandes imagens desenhadas na parede e algumas letras que formavam o nome *Catalinas Sur*. Posteriormente descobri que aquela tinha sido uma pintura dirigida pelo mestre *Omar Gasparini* e que as pessoas desenhadas, eram um protótipo de habitantes do bairro.

Além do mestre *Omar*, as artistas plásticas *Andrea Bustamante*, *Andrea Agüero*, *Ana Serralta* e *Valeria Vizioli* idealizaram algumas esculturas que também compunham a faixa da do local, formando figuras em relevo. (BIDEGAIN, 2007, p.70)

*Figura 2 – Galpão do Catalinas*



*Fonte: Arquivo pessoal*

Do lado de dentro o ambiente tinha um aspecto circense, com uma cabine para comprar ingressos, uma grande barraca vendendo comida, muitas fotos e cartazes pelas paredes, bonecos, máscaras e uma quantidade de público grande.

O local era bastante descontraído, fomos convidados a conhecer os bastidores, Stella Giaquinto, integrante e uma das diretoras do grupo, nos conduziu por uma escada que passava pelos camarins.

Aquele definitivamente não era o primeiro espaço teatral que eu visitava, mas sem dúvidas era o mais diferenciado, tudo era muito grandioso e extraordinário, no sentido mais literal da palavra. Stella então, nos levou até o ateliê onde eram realizadas as oficinas e confecções dos bonecos e abriu espaço para que pudéssemos conversar sobre o grupo.

Eu a questioneei sobre a participação das crianças no espetáculo, uma vez que ao passar pelo camarim havia reparado em uma moça que estava maquiando

uma criança de palhaço. Foi então que ela me explicou um pouco sobre o conceito de teatro comunitário e me disse que aquele era um teatro geracional, sendo extremamente comum a presença de avós, filhos e netos em um mesmo espetáculo.

Disse-me também, que todas as crianças frequentavam a escola normalmente, mas que os valores referentes à convivência e à vida de maneira geral, eles construíam no grupo.

Stella nos contou um pouco sobre aquele galpão que estávamos conhecendo, ele é sede do *Catalinas* desde 1997. Antes disso o grupo se apresentava em lugares públicos, principalmente em praças, tendo como seu principal ponto de referência a *Praça Ilhas Malvinas*, onde apresentaram seus primeiros espetáculos.

Antes de ser o Galpão do *Catalinas*, aquele era um depósito de tintas que foi abandonado, o grupo achou ali um espaço que poderia ser usado para fins teatrais. Alugaram o galpão por alguns anos, até que o conseguiram comprar em 1999. Com o tempo o espaço foi se ampliando e cada vez mais ganhando o formato não só de uma sala de espetáculo, mas também de um centro cultural, onde é realizada uma série de atividades e oficinas. O grupo conseguiu comprar também os espaços acoplados ao galpão, onde hoje ficam os camarins e ateliês (BIDEGAIN, 2007).

Voltamos então ao saguão, para que pudéssemos entrar no teatro, onde iria começar às 22h, o espetáculo *Carpa Quemada*. Todos nos acomodamos sem imaginar o que poderia acontecer quando as luzes acendessem.

Tamanha foi a nossa surpresa quando entrou em cena um coro de quase cem vizinhos cantando uma canção. A potência do canto coletivo era emocionante, pois representava a potência também da voz coletiva, o fato de que todo aquele grupo era composto por pessoas da comunidade que estavam apresentando o espetáculo por puro prazer, me deixava ainda mais comovida.

O espetáculo contava a história do palhaço britânico *Fran Brown*, cujo circo foi queimado por um grupo de jovens pertencente às famílias mais abastadas da sociedade portenha<sup>3</sup>. O contexto se dá no ano de 1910, no centenário da história

---

<sup>3</sup>Referente aos moradores de Buenos Aires, Argentina.

argentina<sup>4</sup>, e tem como intuito falar dos sonhos aniquilados que marcam esse primeiro século de história.

Dessa maneira o espetáculo traz à cena alguns acontecimentos históricos que caracterizaram o século XIX, como é o caso da Guerra do Paraguai que aconteceu entre 1865 e 1870.

A linguagem circense estava bastante presente no espetáculo. A história era inteira contada por palhaços que contracenavam com bonecos de diferentes tamanhos e a cenografia era composta por grandes objetos e maquinarias.

Como era possível colocar um grupo tão grande em cena? Como articular todas aquelas pessoas com tamanha qualidade cênica? O que motivava os atores a terem tanta energia e se entregar ao espetáculo daquela maneira? Quem era o responsável pela dramaturgia? Quem era o responsável pelas músicas? Como eram feitos aqueles bonecos tão perfeitos?

*Figura 3 - Espetáculo Carpa Quemada. “El circo del centenario”.*



*Fonte:* <http://bucket.glanacion.com/anexos/fotos/60/1726760.jpg>

---

<sup>4</sup> O processo de independência no país se dá entre 1810 e 1816.

Ao final do espetáculo, senti como se tudo que eu acreditasse sobre o fazer teatral fizesse sentido naquele momento. Tivemos a oportunidade de fazer um debate com o diretor e enquanto nós o atacávamos com inúmeras perguntas, as crianças atrizes saíam do teatro cantando as músicas do espetáculo com animação.

### **A formação do grupo *Catalinas Sur* e a relação com o bairro.**

Somos um grupo de vizinhos que vemos no teatro a possibilidade de nos comunicarmos com outros vizinhos. Através do teatro, da música, do circo, dos bonecos, tentamos recordar o valor de nossas histórias individuais e coletivas e recuperar a memória que acreditou e que acredita em um mundo melhor (*Catalinas Sur*)<sup>5</sup>.

O *Grupo Catalinas Sur* foi criado em 1983, por *Adhemar Bianchi* e por um grupo de vizinhos do bairro La Boca, em Buenos Aires. O grupo nasce a partir da vontade comunitária de fazer teatro.

Adhemar é uruguaio e chegou à Argentina na década de 1970. Em seu país trabalhou com o Grupo 65 e o Teatro Circular, onde teve suas últimas experiências teatrais antes de chegar em Buenos Aires.

Ambos eram grupos que tinham como princípio fazer um teatro popular que prezasse pela qualidade estética e que não estivesse alheio às questões sociais e políticas. O teatro era pensado pela perspectiva de grupo, e no caso do Grupo 65 as decisões eram tomadas horizontalmente por meio de assembleias, todos integrantes participavam, até mesmo os responsáveis pela bilheteria. (BERMAN, DURÁN, JAROSLAVSKY, 2014).

Na década de 1980, Adhemar retornou para o Uruguai por um tempo, lá foi convidado a dirigir um trabalho teatral no sindicato dos bancários, cujos participantes eram trabalhadores e seus familiares. A ida do diretor de um lugar para outro se deu por conta da ditadura militar que estava à frente dos dois países nesse momento. Adhemar relembra que o trabalho desenvolvido no sindicato fazia parte de algumas

---

<sup>5</sup> Original: “Somos un grupo de vecinos que vemos en el teatro la posibilidad de comunicarnos con otros vecinos. A través del teatro, la música, el circo, los títeres, intentamos recordar el valor de nuestras historias individuales y colectivas y recuperar la memoria que creyó y que cree en un mundo mejor.” Disponível em: [http://www.catalinasur.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4&Itemid=3&lang=es](http://www.catalinasur.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=4&Itemid=3&lang=es)

atividades elaboradas como uma maneira de descontração e sobrevivência ao contexto opressivo, uma vez que boa parte dos trabalhadores do sindicato havia sido presa (MOLINA, 2017).

Foi essa experiência, junto a muitas outras que compõem a trajetória do diretor, que fez com que ele desenvolvesse o interesse em fazer teatro com pessoas da comunidade, sobretudo em espaço público. Por conta disso foi apresentado à *Mutual de Pais da Escola Ricardo Della Penna*, por sua amiga Mónica Lacoste.

O nascimento da Mutual é datado de 1972 sua formação esteve inicialmente ligada à escola nº 8 Ricardo Della Penna, até que em 1980, sob o governo do Brigadeiro Osvaldo Cacciatore foi determinado que as cooperadoras escolares só poderiam existir sob o comando dos diretores das escolas, a quem deveriam ser informadas todas as atividades. Assim, a Mutual passou a funcionar de maneira independente. (MOLINA, 2017).

Apesar disso, o grupo de pais seguiu adiante com sua proposta de reunir os vizinhos em um clima de encontro. Redobram a aposta alugaram entre todos um pequeno local na rua Necochea, 640, incorporaram outros vizinhos e ampliaram suas atividades de bairro. Mantiveram as choricéadas para as festas pátrias, espaços de riso e encontro, organizaram concertos ao ar livre, exposições de artistas e artesãos do bairro, com a nova denominação de Associação Mutual Catalinas Sur. 6 (MOLINA, Celia, 2017, p.32).

A Mutual era então, um grupo de moradores do bairro, em sua maioria pais de estudantes da escola *Ricardo Della Penna*, que se reuniam para desempenhar algumas ações comunitárias, como a manutenção da praça pública onde seus filhos brincavam e também promoviam encontros, festas, eventos culturais e oficinas, que incluíam o teatro. O grupo era bastante articulado e além das atividades, também tinha costume de compartilhar ideologias e projetos.

A princípio, quando Adhemar foi convidado, a ideia da Mutual era apenas continuar com o sistema de oficinas, como já estavam acostumados. Porém, devido à trajetória do diretor, e de acordo também com as ideologias trazidas pela década

---

<sup>6</sup> Original: “A pesar de ello, el grupo de padres siguió adelante con su propuesta de reunir a los vecinos en un clima de encuentro. Redoblaron la apuesta alquilaron entre todos un pequeño local en la calle Necochea 640, incorporaron a otros vecinos y ampliaron sus actividades barriales. Mantuvieron las choricéadas para las fiestas patrias, espacios de risa y encuentro, organizaron conciertos al aire libre, exposiciones de artistas y artesanos del barrio, con la nueva denominación de Asociación Mutual Catalinas Sur.”

de 1980, ele propôs que o grupo fizesse teatro na praça e que ao invés de oficina fosse criado um grupo de teatro com vizinhos que se apresentassem para os próprios vizinhos.

É importante ressaltar que na década de 1980 nasceu na Argentina também a Mo.Te.Po (Movimento de Teatro Popular), agrupação formada por grupos de teatro popular na qual uma das premissas era a ocupação de espaços públicos. O Movimento previa a prática de um fazer teatral acessível à massa, tanto em linguagem quanto em relação aos espaços de apresentação, o *Grupo Catalinas* era um dos integrantes (HERAM, 2005).

Logo após a proposta feita por Adhemar, foi realizada uma reunião no bairro, não só com os integrantes da Mutual, mas também com outros moradores interessados. A proposta foi aceita com entusiasmo, mas também com receio, uma vez que a Argentina estava passando por um momento de transição entre ditadura militar e democracia, logo, fazer teatro ao ar livre e ocupar praças públicas não era algo que todos se sentiam seguros em fazer (SCHER, 2010).

Mesmo com contexto ainda ditatorial, o grupo foi criado com o nome de *Teatro al Aire Libre Catalinas Sur*. No início de suas atividades, o grupo retomou a tradição das festas de bairro idealizando o que eles chamavam de festas teatrais. Nessas festas eles faziam uma grande chorceada<sup>7</sup> enquanto realizavam jogos teatrais. Essa foi uma maneira não só de restituir os laços de vizinhança rompidos pela ditadura, mas também uma maneira de se aproximar da comunidade e chamar novos integrantes (NOSÉ, 2014).

A primeira apresentação do grupo foi em nove de julho de 1983, em um campo de futebol onde a Mutual costumava realizar suas chorceadas periodicamente. A partir disso, o grupo passou a ensaiar o seu primeiro espetáculo que foi *Los Comediantes*, de Mercedes Rein e Jorge Curi, peça baseada em textos de Lope de Rueda, Gil Vicente e Gómez Manrique, Miguel de Cervantes e Federico García Lorca. (SCHER, 2010, p. 135)

---

<sup>7</sup> Como é chamado o tradicional churrasco argentino em que se come choripán, lanche de pão e linguiça de chouriço.

A peça estreou em dezembro do mesmo ano, na *Praça Ilhas Malvinas*, com uma grande festa e choripán. O espetáculo era composto por noventa atores, um grupo de flautas da escola, um grupo de violões e um coral do bairro chamado *Catacanto*, cujos integrantes passaram a fazer parte do *Catalinas* posteriormente<sup>8</sup>.

Quanto ao público, há uma estimativa de que 800 pessoas estavam presentes e que devido à movimentação, um helicóptero sobrevoou o local no momento do espetáculo. Apesar da coerção, os militares nada puderam fazer com a massa que ocupou a praça. (SCHER, 2010)

Como citada anteriormente, a ditadura não estava inteiramente acabada e estar neste espetáculo foi um ato de ousadia e coragem não só dos vizinhos que fizeram a peça, mas também dos vizinhos que apareceram na praça para assistir. Criando, novamente, um momento para restabelecer laços de vizinhança rompidos pelo sistema ditatorial.

O bairro *La Boca* tem como identidade essa característica comunitária, pois foi planejado desde os primórdios de sua existência para ser assim:

Nascemos em um bairro que por sua arquitetura desenvolve uma tendência ao comunitário, já que urbanisticamente está planejado para seu interior [...] A sabedoria arquitetônica que tem é de reproduzir esse espaço com praças e espaços centrais e uma forma de circulação que inter-relaciona, que por sua edificação traz uma tendência ao comunitário (BIANCHI apud NOSÉ, 2014, p.11).

*Catalinas Sur* é o nome de um conjunto habitacional de 34 edifícios de apartamentos e casas (MOLINA, 2017, p. 30), é considerado um micro bairro e está localizado dentro do bairro *La Boca*. A sua criação foi um planejamento da prefeitura e o intuito era criar um tipo de moradia para a classe média com espaços e praças conectadas (NOSÉ, 2014), fazendo com que os moradores dos diferentes edifícios dividissem um espaço comum de lazer, fomentando a convivência comunitária.

Com o tempo a estrutura prometida não foi ao todo desenvolvida, fazendo com que os vizinhos se reunissem e por conta própria terminassem a construção das praças e passeios (NOSÉ, 2014). A união dos vizinhos também culminou na primeira escola do bairro que foi justamente a *Escola nº8 Ricardo Della Penna*, que recebeu o nome do empresário que financiou sua construção (MOLINA, 2017).

---

<sup>8</sup> Ibidem p. 136

Além dos edifícios do *Catalinas*, o bairro também teve como marca a construção dos *conventillos*, uma espécie de cortiço.

Os *conventillos* eram moradias coletivas adaptadas para abrigar os imigrantes que chegaram ao bairro no início do século XX, neles moravam diversas famílias de diferentes nacionalidades, compartilhando o mesmo banheiro e lavanderia, o que gerava o costume da convivência, mesmo que forçada (NOSÉ, 2014). A chegada dos imigrantes também marcou as tradições populares do bairro, tendo como uma das principais influências a cultura italiana<sup>9</sup>.

Estes são alguns dos marcos que compõem a história do bairro *La Boca que* trazem elementos que formam sua identidade e que justificam o êxito do encontro entre os vizinhos da mutual e Adhemar Bianchi, para a criação do *Grupo Catalinas Sur*.

No ano de 1987 o grupo apresentou o espetáculo *Pesadillas de una noche en el conventillo*, uma adaptação do texto de William Shakespeare *Sonhos de uma noite de Verão*. Essa adaptação se passa justamente dentro dos *conventillos* e assim representa uma mudança no uso da dramaturgia, pois começa a assumir características próprias da localidade do grupo (NOZÉ, 2014, p.17).

A peça é a terceira montagem do *Catalinas*, sendo as duas primeiras e a quarta, textos de Mercedes Rein e Jorge Curi, que se inspiravam no Século de Ouro Espanhol para criar os espetáculos<sup>10</sup>. As primeiras peças estão em consonância com os ideais da Mo.Te.Po e representam uma busca do grupo em resgatar o teatro de tradição popular, como foi o teatro no Século de Ouro Espanhol e o Teatro Elisabetano.

A partir do espetáculo *Venimos de Muy Lejos* (Viemos de Muito Longe), que estreou em 1990, o grupo começa a traçar um caminho dramático que norteará todos os outros espetáculos, propondo uma construção coletiva que indaga sobre o território, a memória e a identidade comunitária de seus componentes<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Informação retirada da entrevista realizada com Adhemar Bianchi em agosto de 2017.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem p.18

*Venimos de Muy Lejos* fala sobre a chegada dos imigrantes no bairro La Boca no início do século XX. O espetáculo é uma homenagem aos antepassados dos integrantes do grupo, remontando a história dos primeiros moradores do bairro. Apesar da abordagem ficcional, a peça traz algumas histórias e personagens reais, extraídos de relatos de integrantes e moradores do bairro. Posteriormente a peça se transformou no primeiro filme do *Grupo Catalinas* que estreou em cinco de setembro de 2013, dia do imigrante<sup>12</sup>.

Dessa forma, o trabalho com a memória coletiva passou a ser uma característica não só desse grupo, mas também do teatro comunitário de maneira geral. (NOSÉ, 2014).

Quando retornei à Buenos Aires, neste ano de 2017, tive a oportunidade de assistir o espetáculo *El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo*. O espetáculo faz uma espécie de panorama da história da Argentina de 1930 a um hipotético 2030. Junto aos espetáculos *Venimos de Muy Lejos* e *Carpa Quemada. “El circo del centenario”*, forma o que o grupo chama de trilogia de memória e identidade.

### **O segundo encontro: a pesquisa de campo.**

Minha primeira atividade de pesquisa, em meu retorno a *Buenos Aires*, foi assistir o ensaio do espetáculo *El Fulgor Argentino: Club Social y Deportivo*. Era um dia atípico, pois o grupo estava voltando de férias, logo boa parte dos integrantes não estava presente, mesmo assim havia muito mais pessoas do que, em minha experiência, é comum encontrar em um ensaio teatral.

Apesar de ser uma peça do *Grupo Catalinas*, estava no ensaio também Ricardo Talento, diretor do *Circuito Cultural Barracas*<sup>13</sup>. Ele divide a direção geral do espetáculo com Adhemar Bianchi, que estava viajando nesse dia. Como mencionado, a peça faz um panorama da história da Argentina, de 1930 até uma suposição do que seria 2030, caso a sociedade siga repetindo os mesmos padrões históricos.

---

<sup>12</sup> Informações retiradas do site <http://www.catalinasur.com.ar/>

<sup>13</sup> Grupo de teatro comunitário do bairro Barracas em Buenos Aires.

Livremente inspirado no filme *Le Bal* de Ettore Scola, a peça se passa no contexto do clube que dá nome ao espetáculo (*El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo*), onde se dão os bailes e as festas.

À medida que a história se passa, as influências se manifestam diretamente nas atividades do clube. Mudam-se os ritmos tocados no baile, a vestimenta dos frequentadores e também o funcionamento do clube, que é interrompido diversas vezes quando os militares assumem o poder.

A peça é encenada por cem vizinhos atores que dividem o palco com bonecos em tamanho real, além de tanques e canhões cenográficos. A peça é composta também por uma orquestra que comanda os ritmos do baile.

Como colocado pelo próprio grupo, *El Fulgor Argentino* não tem como objetivo traçar uma análise científica ou acadêmica sobre a história e sim fazer um resgate de alguns marcos históricos presentes na memória coletiva, que a partir de uma linguagem popular, o grupo tenta recriar<sup>14</sup>.

Como já foi mencionado, se tornou uma característica do teatro comunitário esse trabalho com a memória coletiva. De maneira geral, nenhum dos espetáculos tem como intuito trazer essa abordagem científica ou acadêmica e sim buscar contar uma versão da história que não foi oficializada, através da perspectiva dos vencidos, do povo.

O espetáculo estreou em novembro de 1998<sup>15</sup> e segue em cartaz até hoje. Com o intuito de se manter atual está em constante alteração. O *Fulgor* foi o primeiro espetáculo a ser criado quando o grupo já havia se mudado para a sede atual.

No momento do ensaio, sentei nas arquibancadas e aguardei silenciosamente e com olhar atento. Pouco a pouco, os integrantes do grupo, foram chegando e ocupando o espaço.

O clima era de uma grande confraternização, muitas pessoas iam se acercando, cumprimentando umas as outras, muitos chegavam e começavam a

---

<sup>14</sup>Disponível em: [http://www.catalinasur.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5%3Ael-fulgor-argentino-club-social-y-deportivo&catid=2%3Aespectaculos&Itemid=22&lang=en](http://www.catalinasur.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=5%3Ael-fulgor-argentino-club-social-y-deportivo&catid=2%3Aespectaculos&Itemid=22&lang=en)

<sup>15</sup> *Ibidem*.

tomar o mate, que é muito parecido com o nosso chimarrão. Alguns integrantes chegavam com os filhos, crianças de colo, e a idade dos participantes era bem distinta, não havia uma unidade. Outros integrantes pareciam vir do trabalho, então aproveitavam esse momento inicial para comer alguma coisa.

Para quem olhava de fora, as coisas pareciam estar acontecendo de maneira caótica, não muito estruturada, como em uma festa. Todavia, assim como o caos funciona dentro de uma lógica, era possível perceber que no pano de fundo dessa suposta confraternização, os integrantes se movimentavam de maneira a organizar o espaço para começar o ensaio.

Nora Mouriño, que também é uma das integrantes que auxiliam na direção do grupo, de repente começa a fazer uma espécie de chamada, anotando quem estava presente e quem não havia chegado. Em pouco tempo, ao seu comando, toda a cenografia já estava pronta no espaço e todos os integrantes preparados para começar o ensaio.

Da mesma forma que a quantidade de pessoas atuando era grande, também não havia apenas uma pessoa para dirigir o ensaio. Além de Ricardo Talento, nesse dia estavam também Stella e Nora, que já foram citadas, Mauro Mascareño, responsável pela direção do coral e Gonzalo Domínguez que é o diretor musical da peça, além de dirigir também a orquestra do grupo.

Os vizinhos começam o ensaio com um jogo teatral que faz com que o coletivo crie uma unidade e um ponto de concentração. Tudo acontece de maneira descontraída, porém com muita seriedade e compromisso. Nesse dia em especial, foi apresentada ao grupo uma nova integrante que logo se somou ao coletivo e realizou seu primeiro ensaio.

Sobre essa experiência do ensaio, pude refletir sobre duas coisas: a primeira é em relação à estrutura (organização, gestão, demanda de funcionários e infraestrutura) necessária para que um grupo como o *Catalinas* possa existir. O teatro comunitário é formado por pessoas que fazem teatro no sentido amador, vão porque gostam de estar ali, sem o intuito de receber alguma recompensa financeira. Contudo, para que seja possível que o trabalho exista com tamanha qualidade

estética e organização, é preciso a presença de profissionais, como é o caso dos diretores citados acima.

Essa é uma realidade não só do grupo *Catalinas*, mas de todo teatro comunitário que começa a crescer, quanto maior o grupo, maior a demanda por estrutura. No caso do *Catalinas Sur*, o diretor *Adhemar* aponta que o grupo funciona como uma PME (Pequena e Média Empresa)<sup>16</sup>. Todo o dinheiro que entra por meios de subsídios e apoios externos, bem como o dinheiro da bilheteria, serve para manter o grupo em questões de espaço, professores e demais demandas.

O teatro comunitário tem como característica a autogestão, o *Catalinas* atualmente, recebe apoio de organizações governamentais e também privadas, nacionais e internacionais, porém é o grupo, por meio de uma equipe responsável, quem administra os próprios subsídios e recursos. Há também os recursos gerados pelo próprio grupo e pelos amigos utópicos, que funciona como uma espécie de sociedade, em que a pessoa se inscreve e contribui com uma mensalidade.

O segundo elemento que extraio dessa experiência diz respeito a um dos pilares da prática do grupo *Catalinas* que é a celebração. *Adhemar Bianchi* ao falar desse conceito, relembra a fundação do grupo, em que o ato de se reunir era de fato uma celebração, que brindava o fim de um período sombrio que foi a ditadura militar. Relembra que o grupo se reunia em diferentes lugares e que cada um trazia de casa algo para comer e compartilhar.

Esse sentimento de celebrar é algo que se perdura e foi possível perceber no ensaio, que como já mencionado parecia uma espécie de confraternização. Os integrantes celebram o fato de encontrarem os amigos do grupo, celebram a realização do espetáculo e convidam também o público a celebrar, não só durante a peça, mas também ao realizar a *choriceada* antes do espetáculo começar.

No dia da apresentação, havia muito mais vizinhos do que no ensaio e mesmo assim não estavam todos, o espetáculo tem um elenco de cem pessoas. Como no dia em que fui assistir *Carpa Quemada* em 2014, na apresentação do *Fulgor* havia uma grande quantidade de público, com pessoas dentro e fora da sede.

---

<sup>16</sup> Informação retirada da entrevista dado por Adhemar Bianchi em agosto de 2017.

A barraca com os alimentos estava montada do lado de fora, fazendo com que a movimentação na frente do galpão também fosse grande.

É uma tradição do grupo, montar a barraca na frente do galpão e fazer uma choricada com diversas opções de comidas, antes de começar o espetáculo. Essa é uma maneira de manter a tradição da celebração e da festa comunitária, como também uma forma de arrecadar dinheiro.

No dia da apresentação, percebi que de fato o público que já está habituado ao funcionamento do Catalinas, chega bem mais cedo do horário da peça para poder aproveitar essa choricada pré-espetáculo. Essa dinâmica reforça não só o ideia da celebração, mas o ato de celebrar em conjunto, uma vez que cria um ambiente de interação entre as pessoas.

Fiquei bastante curiosa para entender um pouco melhor sobre o perfil do público que frequentava o espaço, então comecei a conversar com as pessoas sobre qual a relação que elas tinham com o coletivo e o que as motivou a ir assistir o espetáculo. A maioria das pessoas com quem conversei, conhecia o Grupo *Catalinas* há anos e sempre frequentava o local, muitas delas já haviam assistido *El Fulgor Argentino* mais de uma vez e diziam ir vê-la sempre que entrava em cartaz novamente.

De fato, o grupo *Catalinas Sur* tem uma projeção que não é só local, mas também internacional, porém essa situação diz respeito não só ao quanto o grupo é conhecido, mas também ao conceito de territorialidade. Há 34 anos que o Catalinas desenvolve suas atividades no bairro La Boca, fazendo com que se tornasse um ponto de referência, criando um público frequente que não tem necessariamente o costume de ir a outros teatros.

É interessante analisar essa relação que se constrói com o público, pois muitas pessoas não vão ao teatro porque sentem que esse é um lugar reservado para quem é considerado culto, para um grupo seletivo e até elitista. Até mesmo alguns grupos que atuam em espaços mais alternativos, parecem construir um espaço de diálogo que se encerra no próprio núcleo artístico.

Acredito que nesse sentido a atuação do *Grupo Catalinas* com a comunidade, não só do entorno, é bastante significativa e demonstra o comprometimento em cumprir com a premissa de fazer um teatro da comunidade para a comunidade.

Nesse dia, durante a chorceada, também pude presenciar a conversa entre Nora e uma moça que iria começar um novo projeto de teatro comunitário, Adhemar iria visitar seu bairro para ajudar na formação do grupo.

Por ser o precursor, a estrutura do grupo *Catalinas*, propôs de certa forma, uma base para a prática do teatro comunitário de maneira geral. Por esse motivo também é importante reforçar que, neste trabalho, ao falar de teatro comunitário ou teatro de vizinhos, eu estou me referindo a uma prática teatral argentina que começa com o nascimento do *Grupo Catalinas Sur*.

Essa influência sobre os outros grupos, não se dá apenas de maneira indireta, é comum que Adhemar participe ativamente da formação de novos grupos. O diretor se considera um 'entusiasmador' do teatro de vizinhos tendo idealizado uma série de oficinas que culminaram na formação da maioria dos grupos existentes.

Sobre as primeiras oficinas, Adhemar lembra que quando se apresentava com o Grupo *Catalinas* fora de seu lugar de origem, às vezes vinham algumas pessoas entusiasmadas com o trabalho e curiosa para entender um pouco mais sobre ele. Adhemar então se oferecia para permanecer no local e realizar uma conversa, e a partir disso buscar condições para que a criação de um teatro comunitário naquele local fosse possível, como por exemplo, encontrar algum profissional do teatro que estivesse disposto a dirigir o grupo<sup>17</sup>.

Outro importante 'entusiasmador' do teatro de vizinhos é Ricardo Talento, que como já mencionado é diretor do Circuito Cultural Barracas, que é o segundo grupo de teatro comunitário em ordem de nascimento, e teve sua formação a partir do contato entre os grupos *Los Calandracas* e *Catalinas Sur*.

*Los Calandracas* é um grupo de teatro popular dirigido também por Ricardo Talento, na década de 1980, também compôs a Mo.Te.Po o que ocasionou o encontro com Adhemar Bianchi. A partir desse diálogo, Ricardo junto com *Los*

---

<sup>17</sup> Informações retiradas da entrevista feita com o diretor em agosto de 2017.

*Calandracas* decidiram fundar o Circuito Cultural Barracas, em 1996, tendo como base o trabalho desenvolvido pelo grupo *Catalinas*. (HERAM, 2005)

A parceria é bastante significativa para a história do teatro comunitário, pois Adhemar e Ricardo juntos, a partir do trabalho que desenvolviam em seus respectivos grupos e também do que desenvolviam em conjunto, foram os entusiastas da criação da maioria dos grupos que surgiram depois dos dois primeiros.

Em 2002, Adhemar e Talento, realizaram um projeto por meio de um programa da prefeitura de Buenos Aires que tinha como intuito o desenvolvimento da cultura nos bairros. Esse projeto formou grande parte dos grupos de teatro comunitário existentes até hoje e é considerado um marco na história do teatro comunitário. (BIDEGAIN, 2007)

É importante reparar que o nascimento do *Catalinas* é marcado pelo fim da ditadura militar, enquanto que o advento dos novos grupos tem como contexto um grande período de crise econômica que assolou a Argentina em 2001. Ambos foram momentos em que a sociedade se deparou com um contexto de ruptura, um momento de perda de identidade.

Nesse contexto nasceu também o grupo *Matemurga de Villa Crespo*, na qual também tive a oportunidade de acompanhar o trabalho.

### **GRUPO MATEMURGA DE VILLA CRESPO<sup>18</sup>**

O grupo Matemurga, como já foi citado anteriormente, nasceu em 2002, a partir de uma convocatória feita por Edith Scher, diretora do grupo, na rádio em que havia sido colunista. A convocatória foi realizada em um programa chamado Mate Amargo que fazia crítica de espetáculos que estavam em cartaz em Buenos Aires.

A proposta era para formar um grupo de murgas, um estilo musical carnavalesco, tradicional no Uruguai e também na Argentina. Edith tinha interesse

---

<sup>18</sup> As informações desse capítulo foram retiradas do livro *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad* de Edith Scher e também da entrevista realizada com a autora e diretora em agosto de 2017.

de trabalhar com pessoas da comunidade em geral, que não necessariamente tivesse experiência musical, mas que tivesse vontade de compor um coletivo para trabalhar com um repertório musical presente na memória coletiva.

Devido ao seu trabalho como colunista, a diretora era conhecida de Adhemar Bianchi e Ricardo Talento que a orientou na formação do grupo. Ao começar o projeto, já era uma vontade de Edith falar sobre a resistência política por meio da música, usando canções de repertório popular. Ao contar sua ideia para os diretores, eles identificaram na estrutura proposta por Edith uma dramaturgia em potencial, e a fizeram perceber que o grupo que ela estava criando, muito se assemelhava a um teatro comunitário.

Até o nascimento do *Matemurga*, a criação dos grupos de teatro comunitário estava diretamente associada a uma territorialidade, a um bairro. Ao contrário disso, o grupo *Matemurga* havia começado a partir de uma convocatória que reunia pessoas de diferentes pontos da cidade em um espaço emprestado que não tinha nenhuma ligação com os integrantes do grupo. De qualquer forma, era um projeto da comunidade para a comunidade, por isso poderia ser considerado um teatro comunitário.

É interessante perceber essa diferença entre a construção do teatro comunitário a partir do surgimento do *Catalinas*, que foi o grupo precursor para o *Matemurga*, que nasce dezenove anos depois. Como já foi mencionado, o grupo *Catalinas* foi o primeiro, logo a estrutura do teatro comunitário seguiu o modelo desse grupo, usa-se o termo teatro de vizinhos, porque o grupo *Catalinas*, assim como muitos outros, surgiram a partir de um grupo de moradores de um determinado bairro.

Porém, com o passar do tempo, ter todos os integrantes morando no mesmo bairro deixou de ser uma característica essencial, uma vez que até o próprio *Catalinas*, tendo em vista os 300 integrantes, possui componentes de toda parte da cidade. De qualquer maneira, a territorialidade segue sendo um elemento fundamental do teatro comunitário, fazendo com que o próprio grupo *Matemurga*, depois de algum tempo de atividade, buscasse um lugar de pertencimento.

Tendo em vista essa primeira agrupação do Matemurga, com intuito de trabalhar canções de repertório popular que tratasse o tema da resistência política, surgiu o espetáculo *La Caravana*.

Assim como a ideia de uma caravana que passa em fila, o espetáculo é um compilado de músicas que foram ícones da resistência política de diversos povos ao longo da história. Canções da Revolução Mexicana, do Gueto de Varsóvia e também da Resistência Italiana, compõe essa caravana histórica.

Edith diz que antes de teatral foi musical, ao explicar que começou a estudar música antes de estudar teatro. A mesma característica se reflete no grupo, que como já foi mencionado, começou com o intuito de trabalhar um repertório musical.

De fato, os primeiros ensaios se resumiram em aprender a cantar as canções e estabelecer no coletivo essa consciência de cantar em coro. Sobre esse primeiro momento os integrantes relembram que não sabiam ao certo em que aquela cantoria iria resultar, mas cantavam por prazer e se sentiam bem realizando a prática coletiva. Aos poucos um integrante foi convidando outro, fazendo com que o espetáculo estreasse com um elenco de 30 pessoas.

Não sei bem por que vim, nem sei bem por que segui nesses primeiros meses – relata-. No principio era o caos. “Estamos cantando – me haviam dito -”. Já nos juntamos duas vezes. Venha”. E vim. E vi. E cantávamos, sim, e só isso me enchia de alegria. O repertório era variado. Não entendia bem aonde íamos, mas isso não importava muito, se no fim das contas sentia-se bem [...] (PALAVECINO apud SCHER, 2014, p.217).<sup>19</sup>

O trabalho teatral também foi sendo desenvolvido aos poucos, à medida que a dramaturgia ia sendo construída. Por meio do repertório musical construído pelo coletivo, o grupo começou a fazer improvisações que se tornaram cenas e a junção dessas cenas a estrutura dramática.

Tive a chance de assistir o espetáculo no galpão do Catalinas, foi um dia muito emocionante, pois a apresentação fazia parte da programação de aniversário do Matemurga, que completou 15 anos em 2017. Nesse dia estava presente uma

---

<sup>19</sup> No original: “No sé bien por qué vine, ni sé bien por qué seguí en esos primeros meses –relata-. En el principio era el caos. ‘Estamos cantando –me habían dicho-. Ya nos juntamos dos veces. Venite’. Y vine. Y vi. Y cantábamos, sí, y solo eso me llenaba de alegría. El repertorio era variado. No entendía bien a dónde íbamos, pero eso no me importaba mucho, si a fin de cuentas se sentía bien [...]” (SCHER, Edith, 2014, p.217)

das mães da praça de maio<sup>20</sup>, que ficou bastante emocionada ao ver os vizinhos em cena cantando fortemente canções tão representativas, no que se diz respeito à luta política e força popular.

Figura 4 – Espetáculo La Caravana



Fonte: <http://www.alternativateatral.com/obra3945-la-caravana>

Além de *La Caravana*, o grupo possui mais dois espetáculos em seu repertório que são *Zumba La Risa* e *Herido Barrio*.

---

<sup>20</sup> Mães da Praça de Maio é uma organização política composta por mulheres cujos filhos desapareceram durante a ditadura militar de 1976. O movimento teve início em 30 de abril de 1977, as mães se reuniam na Praça de Maio em Buenos Aires para reivindicar o paradeiro de seus filhos e reclamar por justiça. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/m/maes-da-praca-de-maio>

## **O ensaio na sede do *Matemurga***

Da mesma forma que fui ao galpão do *Catalinas* ver o ensaio de *El Fulgor Argentino*, também visitei a sede do *Matemurga* em Villa Crespo para assistir a um ensaio de *La Caravana*.

Cheguei ao galpão e fui recebida com olhares curiosos. Devido a grande projeção do grupo *Catalinas* e a quantidade de pessoas que aparecem para fazer pesquisa assim como eu, a minha presença não chamou tanta atenção. Porém, no *Matemurga* não foi assim.

Muitas pessoas se acercaram e quiseram saber quem eu era e de onde eu vinha, ficaram muito empolgados ao saber que eu vinha de outro país e foram muito receptivos. Edith me convidou no início do ensaio para que eu pudesse me apresentar para o grupo e dizer o que havia me motivado a acompanhar o trabalho.

Fui convidada pelos integrantes para realizar o jogo de aquecimento antes da passagem do espetáculo, a prática me fez lembrar meu grupo, *Andejos*. Temos como pesquisa a linguagem do bufão, que é uma máscara cômica e sarcástica, então estamos a todo tempo em contato com o grotesco. Da mesma forma, o grotesco é também muito usado pelo teatro comunitário, como uma forma de trabalhar os corpos dos integrantes de uma maneira diferente da habitual.

O jogo que fizemos no ensaio consistia em receber um gesto de um parceiro e reproduzir esse gesto de uma maneira um pouco mais exagerada para o próximo parceiro, a ideia é a que o gesto vá se ampliando cada vez mais, até que seja totalmente desconstruído.

Em entrevista com Edith, ela falou um pouco sobre o quão o trabalho com o grotesco pode ser significativo na prática teatral com os vizinhos. Refletimos sobre como nossos corpos na sociedade são forçados à disciplina, fazendo com que nos comportemos de maneira quase robotizada.

O grotesco, por sua vez, propõe uma postura corporal deformada, ridícula, tirando o corpo da postura cotidiana, fazendo com que o pensamento acabe por transitar por outros caminhos também. Dessa forma, desenvolve-se a imaginação, a

criatividade, permitindo que os integrantes possam ultrapassar barreiras impostas pelos hábitos cotidianos.

Esse foi um dia bastante importante para refletir sobre as diferenças e semelhanças de trabalho entre os dois grupos que me propus a pesquisar. Analisando as duas práticas, foi nítido ver o quão a ideologia e os princípios eram os mesmos, conversando com os diretores dos dois grupos, havia um discurso que estava extremamente alinhado.

Creio que a grande diferença, além de ser composto por outras pessoas e por isso ter outra identidade, é a estrutura. Os dois grupos tem 19 anos de diferença, o *Matemurga* tem menos da metade da idade do *Catalinas*, perceber isso e poder acompanhar o funcionamento dos dois um pouco mais de perto, foi uma das coisas mais belas da pesquisa de campo.

O *Catalinas* hoje possui uma estrutura gigantesca com projeção internacional como já foi mencionado, ganhou todos os prêmios teatrais dados na Argentina<sup>21</sup>, e tem uma carreira consolidada. Enquanto isso o *Matemurga* ainda está em processo de desenvolvimento, galgando o crescimento passo a passo, tanto em questões de amadurecimento artístico, como em gestão e construção de um coletivo. Ter a chance de acompanhar os dois me deu a oportunidade de ver fases diferentes da vida de um grupo de teatro comunitário.

Provavelmente, se eu tivesse acompanhado um terceiro grupo, com idade diferente, eu teria tido outras percepções. Para Adhemar Bianchi, um grupo de teatro comunitário começa a se consolidar em sua primeira década de existência, como é o caso do *Matemurga*. Nos primeiros dois anos, o diretor diz que é o período de experimentação e a partir do segundo espetáculo, começa a se estabilizar como coletivo.

Além do ensaio do espetáculo *La Caravana*, acompanhei também o ensaio da orquestra do *Matemurga*, eles estavam ensaiando repertório para cantar no dia da festa de comemoração dos 15 anos. O ensaio da orquestra foi bastante pertinente para que eu pudesse compreender alguns dos conceitos sobre a prática do teatro comunitário trazidos por Edith no dia que a entrevistei.

---

<sup>21</sup> Informação retirada da entrevista dada por Adhemar Bianchi em agosto de 2017.

Edith já havia comentado que alguns dos valores da prática comunitária, eram muito mais fáceis de ser identificadas por meio do fazer musical do que por meio do fazer teatral. A primeira delas é sobre a importância de cada integrante para o desenvolvimento do trabalho artístico. Em uma orquestra, todos os instrumentos são importantes e essenciais, independente da disposição uma vez que alguns instrumentos se posicionam a frente de outros.

Outra questão importante é respeitar o tempo de cada indivíduo. No teatro comunitário a habilidade artística dos integrantes não é uniforme, existem pessoas que entram no grupo mais desenvolvidas, outras menos, mas todos trabalham juntos. Porém é preciso respeitar o tempo de desenvolvimento de cada um.

No trabalho com a orquestra isso foi visível, havia pessoas que tinha bastante destreza com o instrumento musical e outras que ainda estavam aprendendo, porém todos os saberes eram aproveitados pela maestra que comandava a orquestra, fazendo com que a participação de todos fosse significativa e criando um produto artístico potente.

O teatro comunitário não funciona dentro de uma lógica de alguns teatros em contexto profissional, em que os atores que tem mais desenvoltura se sobressaem perante os outros, afim de um melhor resultado no produto artístico. A ideologia da prática comunitária tem como foco o desenvolvimento de cada indivíduo que o compõe, ou seja, a ideia não é separar os mais desenvolvidos e os menos desenvolvidos e sim fazer com que um possa aprender com o outro, provocando o desenvolvimento do coletivo como um todo.

Por mais que haja um primor pela qualidade estética, pois isso também valoriza o trabalho, é importante que essa qualidade esteja pautada no que se constrói no coletivo, ou seja, a qualidade está no que os integrantes produzem em grupo.

### **Os espetáculos e a construção da territorialidade**

Depois de *La Caravana*, o próximo trabalho do grupo foi *Zumba La Risa*, o espetáculo estreou em 2006 e reflete sobre o papel do riso na sociedade, um riso questionador e também provocador.

A pesquisa do espetáculo tem como disparador o carnaval, mas à medida que o grupo começa a se aprofundar nesse contexto carnavalesco, é o riso quem passa a direcionar os interesses e questionamentos que culminam na construção da peça.

Já nesse segundo processo o grupo havia identificado a necessidade de fixar-se em um território como uma maneira de vislumbrar crescimento. O teatro comunitário de maneira geral tem como característica a territorialidade, pois isso está relacionado à construção de uma identidade e a outras coisas que o grupo foi descobrindo à medida que ancoraram em um bairro.

Um dos primeiros critérios para a escolha do bairro em que se fixariam, foi buscar um lugar que ainda não tivesse outros grupos de teatro de vizinhos, além de um local onde fosse possível ensaiar e guardar os materiais.

Conseguiram então, um espaço no Clube Atlanta no bairro de Villa Crespo, que está na zona central de Buenos Aires, e Edith tomou a decisão de permanecer ali. A diretora conta que o grupo em si não tinha proximidade com o bairro, ela e algumas outras pessoas moravam perto, mas não havia uma grande relação dos integrantes com o lugar. Mesmo assim sentiu que ali deveria permanecer e tomou a decisão de ficar.

A princípio a decisão não foi bem aceita por todos, alguns dos integrantes optaram por deixar o grupo com a mudança, mas estar em Villa Crespo representou um crescimento significativo. Depois do Clube o grupo passou a ensaiar em uma escola do bairro, até que conseguiram alugar um espaço que hoje é a sua sede.

A diretora explica que alugar um espaço foi uma grande decisão, pois representou novas responsabilidades, uma vez que o coletivo passou a ter de arcar com as despesas do local.

E bem, o que pude comprovar é que ficamos um tempo nesse território e tudo começava a mudar, o grupo começava a crescer, porque as relações com a comunidade começavam a ser muito mais fortes, porque começavam a nos identificar em um lugar geográfico, obviamente que se você perguntar por aqui, nesse lugar, quantos conhecem o Matemurga, provavelmente muitos não o conheça, porém muitos sim, e começou a se instalar isso de estar na rua e de fazer espetáculos uma ou duas vezes por ano cortando o trânsito, atividades na praça aqui perto e um montão de relações com outras instituições 'barriais' com as quais fazemos, às vezes, atividades juntos, ou por exemplo, há uma festa pátria em uma escola e nos

convidam e fazemos duas cenas. Passou-se a dar outro tipo de crescimento e, além disso, começaram a vim pessoas já desse bairro<sup>22</sup>.

O Matemurga não nasceu em Villa Crespo, ele chegou ao bairro, mas mesmo quando um grupo nasce em um determinado território é preciso que ele inicie um diálogo com o restante da comunidade, para que os outros vizinhos saibam que aquele grupo existe, que está em atividade e que é um grupo aberto em que as pessoas podem participar.

O Catalinas Sur, mesmo sendo formado por um grupo de vizinhos do bairro La Boca usou como recurso para a aproximação com a comunidade, a realização das festas teatrais, a ocupação do espaço público, fazendo da *Praça Ilhas Malvinas* seu palco principal e a manutenção das festas de bairro, realizando a tradicional chorceada antes de cada espetáculo.

Da mesma forma, o Matemurga encontrou mecanismos para se comunicar com o bairro que a partir de então os receberia. Um dos mecanismos foi justamente se apropriar dos espaços públicos, se apresentando na rua. O fato de estar na rua permite, acima de tudo, que o grupo seja visto pelas pessoas e que seja possível uma interação direta com a comunidade. Porém, o grupo passou a desenvolver atividades em outros locais como escolas e praças, criando laços com algumas instituições do bairro.

A territorialidade funciona também como um ponto de referência, em que por desenvolver atividade em um mesmo lugar, o grupo passa a ser reconhecido em um espaço geográfico, fazendo com que o local se torne também a identidade do grupo.

Além da localização, as características do bairro e as relações que se criam com os seus moradores, são outros elementos que se somam na construção dessa identidade.

A chegada de um grupo de teatro, que de repente começa fechar a rua para apresentar uma peça e causa naquela rua uma movimentação diferente, ao mesmo tempo que pode criar um espaço de celebração e encontro para uns, pode também gerar medo e desconforto para outros.

---

<sup>22</sup> Trecho da entrevista de Edith Scher concedida à mim em agosto de 2017.

De acordo com *Patrice Pavis* o teatro de rua, ao sair do espaço teatral, tem como desejo “[...] exercer uma ação sociopolítica direta, de aliar a animação cultural com a manifestação social, e inscrever-se em um espaço urbano no meio caminho entre a provocação e a convivência” (apud HERAM, 2005, p.7)<sup>23</sup>.

De fato foi o que aconteceu com as apresentações de rua do grupo, muitas pessoas atravessaram vários quarteirões para acompanhar o trabalho e participar do momento de celebração. Ao mesmo tempo, uma série de vizinhos estranhou o fato de ter sua rua cheia de pessoas desconhecidas, incomodadas por não poderem estacionar o carro na frente de casa e com medo de serem assaltadas.

Edith então começou a perceber que havia nessa situação, o indício de uma ferida social. Ao mesmo tempo em que algumas pessoas estavam vindo de longe para acompanhar o espetáculo ou apenas por curiosidade, por outro lado a movimentação também foi motivo de repulsa.

Isso se deu, pois a convivência comunitária está praticamente extinta, os vizinhos não se conhecem mais, portanto agrupar várias pessoas em um local pode representar uma grande ameaça para os moradores da rua, mesmo que as pessoas presentes também sejam moradoras da mesma localidade, a questão é que os vizinhos não se conhecem e não convivem entre si.

Por meio dessa percepção, Edith começou a refletir junto com o grupo sobre essa carência de um bairro onde as pessoas se relacionam, um bairro em que se cria laços de amizade.

Da mesma forma que o *Catalinas Sur* nasce em um contexto em que os laços comunitários estão rompidos pelo sistema ditatorial, o *Matemurga* também se vê em um contexto em que essas relações estão praticamente extintas por um sistema capitalista globalizante, em que as relações comunitárias não são fomentadas, ao contrário cria-se uma sociedade pautada no individualismo.

Edith convida então o grupo a trazer relatos sobre os bairros da infância e a partir dessas memórias e improvisações de cenas, constroem um espetáculo que

---

<sup>23</sup> No original: [...] ejercer una acción sociopolítica directa, de aliar la animación cultural con la manifestación social, y de inscribirse en un espacio urbano a medio camino entre la provocación y la convivencia.

fala sobre a saudade de um bairro com características mais comunitárias, mas acima de tudo, que reflete a vontade de uma estrutura social diferente, que permite que esses laços sejam construídos.

Ao questionar Edith sobre o que a mudança para Villa Crespo acrescentou na identidade do grupo, a diretora diz que a criação desse último espetáculo que se chama *Herido Barrio*, não teria surgido se não fosse essas relações que se deram com os moradores de Villa Crespo e reforça a ideia de que estar em um local é também admitir a maneira com que se vê o mundo a partir dali.

Conta que o espetáculo pode refletir o contexto de qualquer bairro de uma grande metrópole, mas que é um trabalho que não teria surgido se o grupo não estivesse em Villa Crespo.

Figura 5 – Espetáculo Herido Barrio



Fonte: <https://www.facebook.com/MatemurgaVillaCrespo/photos/a.131300746937766.26015.122361061165068/1572152502852576/?type=3&theater>

## PARTE II | 'Transvivência'.

*Arte não tem pensa:*

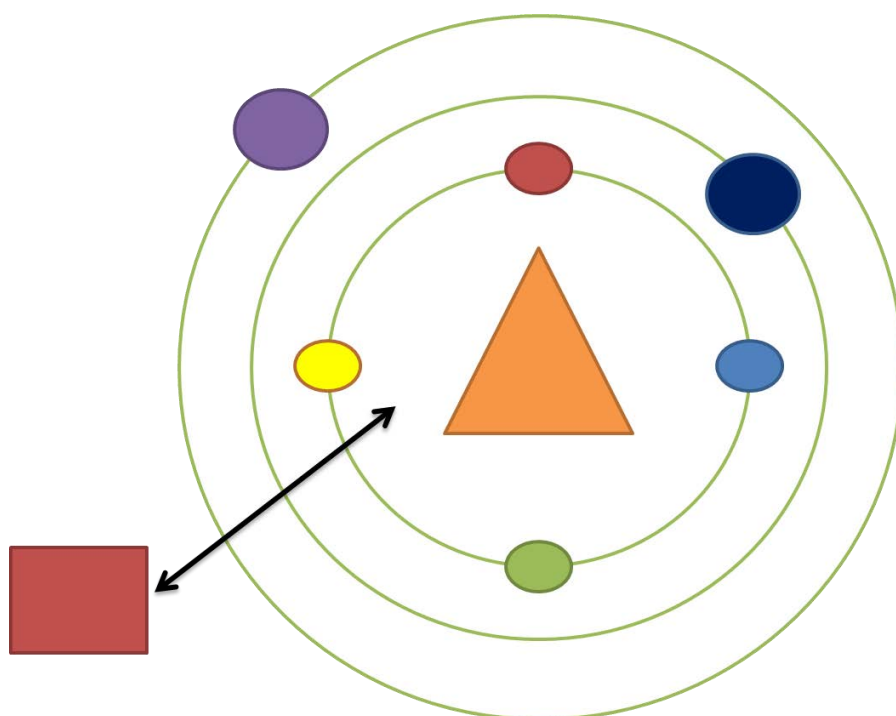
*O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê  
É preciso transver o mundo.*

*(Manoel de Barros)*

## Teatro comunitário: a prática teatral como um transformador social.

A partir da experiência que tive com os grupos *Catalinas Sur* e *Matemurga de Villa Crespo*, percebi que além do fato extraordinário de reunir dezenas e até centenas de pessoas em volta de uma prática teatral, um dos aspectos mais potentes do teatro comunitário é a capacidade de provocar uma transformação social.

Por meio da pesquisa de campo e estudo teórico, organizei um diagrama que tenta identificar os elementos que fazem desse movimento teatral esse transformador, bem como organiza-lo de maneira a colocar esses elementos dentro de uma lógica de funcionamento.



O retângulo vermelho representa a base do pensamento ideológico, ou seja, de onde parte a ideologia que permeia a construção do teatro comunitário. Ela está do lado de fora dos círculos justamente porque é anterior ao nascimento dos

primeiros grupos de teatro comunitário e está diretamente relacionada às experiências de seus formadores antes de concebê-lo.

Ao falar da estrutura do pensamento ideológico como algo anterior, não estou desconsiderando a ideia de que essa estrutura foi sendo construída à medida que o teatro comunitário se desenvolveu e que continua sendo desenvolvida até hoje, e sim enfatizando que o cerne dessa ideologia está ligado a um pensamento político, cuja influência está localizada em um período histórico.

No centro do diagrama, o triângulo representa a prática teatral que é composta por três pilares: celebração, memória e identidade. Ao entorno, os círculos verde, vermelho, azul e amarelo são os elementos que surgem a partir dela: a reconstrução da rede social e de afetos, 'intergeracionalidade', compartilhamento de saberes e empoderamento pessoal e coletivo.

Os círculos maiores representam respectivamente a consciência coletiva (azul escuro) e a transformação social (roxo).

Todos os círculos estão envoltos por linhas circulares verdes, que formam camadas que estão mais próximas ou mais distantes do centro. As camadas ilustram a ordem em que acredito que os elementos se dão. Ou seja, no centro de tudo está a prática teatral comunitária, essa prática tem como consequência a restituição das redes sociais e de afeto, o compartilhamento de saberes entre os participantes, a relação entre pessoas de diferentes gerações ('intergeracionalidade') e também o empoderamento pessoal e coletivo.

A prática teatral somada a esses quatro elementos, constrói uma consciência coletiva que somada a todos os elementos anteriores causam a transformação social. O intuito não é colocar a prática teatral comunitária de maneira instrumentalista, como se ela fosse um meio de chegar à transformação social e sim dizer que ela é transformadora em essência e por isso é tida como o elemento central.

A partir disso, será descrito neste trabalho cada um dos elementos que compõem o diagrama separadamente.

## **Teatro comunitário ou teatro de vizinhos (triângulo): o que é?**

O teatro comunitário é definido por quem o integra, ou seja, é um teatro feito por uma parcela da comunidade, pessoas que têm interesse em se expressar e se comunicar por meio do fazer teatral (SCHER, 2010). Essa vontade trazida pelos integrantes deve ser o elemento primário da criação de um grupo, o teatro comunitário nasce a partir dessa necessidade.

Além de formado por pessoas da comunidade, é também um teatro feito para a comunidade, priorizando temáticas que são pertinentes às pessoas e ao local em que está inserido. Entendendo o bairro como um gerador de cultura, com a ideia de que cada lugar possui sua própria história, seus saberes e identidade (SCHER, 2010, p. 64).

O teatro comunitário não vem trazer arte a nenhum lugar nem fazê-la chegar, proveniente de algum hipotético centro irradiador de cultura, mas sim se desenvolve em cada território, tomando em conta quem compõe os grupos e como se vê o mundo desde esse lugar<sup>24</sup>.

No teatro comunitário há o pensamento de que cada indivíduo tem potencial criativo e o objetivo é impulsionar essa criatividade, dando espaço e criando as circunstâncias para que ela se desenvolva com a prática artística. O teatro é o objeto central e deve ser entendido com tal importância, tudo acontece por meio dessa prática, principalmente a transformação social. (SCHER, 2010)

Partindo do princípio de que a criatividade é uma das faculdades mais tolhidas pelo sistema hegemônico, acredita-se que ao desenvolvê-la, o indivíduo é capaz de pensar para além dos limites que lhe é imposto.

[...] Todo ser humano tem um potencial criativo, potencial que ao ser desenvolvido em um espaço que habilita tal crescimento, gera transformações não só pessoais, mas também sociais, dado que a condição em que tal expansão se desenvolve é coletiva e se produz se, e somente se, está em estreita relação com o florescimento de outros<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup>Ibdem. No original: "El teatro comunitario no viene a traer arte a ningún sitio ni hacerlo llegar, proveniente de algún hipotético centro irradiador de cultura, sino que se desarrolla en cada territorio, tomando en cuenta quiénes componen los grupos y cómo se mira el mundo desde ese lugar".

<sup>25</sup>Ibdem p.64. No original: "[...] todo ser humano tiene un potencial creativo, potencial que al ser desarrollado en un espacio que habilita tal crecimiento, genera transformaciones no solo personales,

Ou seja, esse desenvolvimento criativo acontece a partir de uma prática que é coletiva, dessa maneira a transformação também acontece no coletivo, não só em um âmbito pessoal.

É importante ressaltar que os grupos não são necessariamente formados por vizinhos de um mesmo bairro, como o nome teatro de vizinhos sugere. A concepção do termo está atrelada à ideia da não profissionalização dos atores. Qualquer pessoa que tenha interesse em fazer teatro, pode compor o grupo, sem muitas restrições etárias, sendo crianças e idosos bem-vindos.

O termo vizinho é pertinente também para ressaltar a ligação do grupo com o lugar em que está inserido, por mais que os integrantes não morem naquele bairro, o grupo em si pertence àquela comunidade e essa ligação territorial compõe a identidade do grupo.

A quantidade de pessoas também o caracteriza. Em média, um grupo de teatro comunitário deve ter no mínimo vinte integrantes<sup>26</sup>, podendo chegar aos 300, como é o caso do *Grupo Catalinas Sur*.

No que diz respeito à gestão, os grupos funcionam de maneira independente, cada grupo cria seu próprio modo de sobreviver e captar recursos. Alguns grupos adotam o sistema de sociedade, em que pessoas interessadas se tornam sócias, contribuindo com uma espécie de mensalidade.

Isso não significa que os grupos não possam receber auxílio governamental, ao contrário, esse auxílio é importante para uma perspectiva de crescimento. O princípio é justamente que a gestão do grupo não esteja diretamente ligada a outras organizações.

O que acontece com muitos projetos que são atrelados a uma iniciativa externa, é que quando esse auxílio acaba, o projeto não consegue continuar sozinho. Se os grupos criam essa habilidade de se autogerir, não correm esse risco.

Uma vez que o teatro comunitário se apropria da linguagem teatral, trazendo o ponto de vista de uma comunidade a respeito da própria comunidade, a fim de

---

sino también sociales, dado que el marco en que tal ensanchamiento se desarrolla es colectivo y se produce si, y solo si, está en estrecha relación con el florecimiento de otros.”

<sup>26</sup> Disponível em: <http://teatrocomunitario.com.ar/red-nacional/>

criar um eixo de comunicação e transformação social, é coerente que a gestão esteja também a cargo da comunidade, por uma questão de pertencimento.

Assim como no teatro de rua, o teatro comunitário busca ocupar os espaços públicos, atuando em lugares comuns à comunidade, como escolas, praças, ruas, clubes e campos de várzea. “Saindo dos circuitos hegemônicos de circulação e tomando o espaço público, grupos de vizinhos decidem contar com seu próprio discurso aquilo que os mobiliza, entendendo que a atividade teatral cumpre uma função social de transformação” (HERAM, 2005, p.7)<sup>27</sup>.

Percebe-se então que essa transformação social parte não só da prática teatral, mas de uma prática que está baseada em uma postura política contrária à lógica da cultura de massa, sustentada pelo modelo cultural hegemônico.

Como colocado por Yamila Heram, o teatro comunitário não está nesses circuitos hegemônicos de circulação cultural, bem como não reproduz discursos, e sim cria o seu próprio, a partir do repertório de seus integrantes, bem como da comunidade em que está inserido. Repertório este que usa como material o trabalho com a memória coletiva.

Outro aspecto que o compõe, é a presença do coro e a potência do canto comunitário. Assim como no teatro grego, o coro é essencial, isso porque esse não é um teatro que fala a partir da individualidade, é um teatro que diz respeito a todas as pessoas envolvidas, bem como ao local em que está inserido.

A partir disso, traça-se uma relação também com Bertolt Brecht. O diretor Adhemar Bianchi diz usar duas coisas do encenador, a primeira é justamente o coro, esse coro que representa a voz coletiva e que reivindica questões sociais, em um tom de crítica e denúncia. A outra é o fato de ser um teatro que trata de questões que são sociais, ou seja, não tem uma abordagem psicológica ou individualista.

Nesse sentido não existe um protagonista, a não ser o coro. No que se diz respeito ao gênero, ou é trágico ou é cômico, dificilmente se apropria do drama. (SCHER, 2010)

---

<sup>27</sup> No original: Corriéndose de los circuitos hegemónicos de circulación y tomando el espacio público, grupos de vecinos deciden contar con su propio discurso aquello que los moviliza, entendiendo que la actividad teatral cumple una función social de transformación.

O teatro comunitário trabalha para sacudir os paradigmas construídos pela cultura, que faz com que as pessoas acreditem que esses parâmetros são imutáveis. Regras que mutilam a capacidade de imaginar e entusiasmar-se, aceitando mansa e resignadamente essa cultura opressora. Como se fosse natural, só restando assim contemplar e aceitar. (SCHER, 2010, p.89)

## **Celebração**

[...] a ditadura militar, o que havia feito era/ havia rompido absolutamente a rede social, digamos, a rede de afetos e a política social. Então, o tema de [restituir] essa rede era um encontro, e era utilizar o espaço público, um espaço que pertencia a todos, mas que estava fechado, porque havia um estado de sitio, não se podia estar. Recuperar a praça que para nós era o espaço público deste bairro Catalinas que está ao redor, fazendo teatro, jogando a princípio, e isso é uma celebração, o encontro para nós tem um conceito de celebração.<sup>28</sup>

Como já foi mencionado, o grupo *Catalinas Sur* nasce no fim da ditadura militar, um período em que as agrupações e as festas comunitárias que eram características do bairro La Boca, haviam sido reprimidas. Então quando o grupo começa suas atividades no bairro, o que acontece é que ele passa a agir de um modo a reconstituir essa rede social rompida pelo sistema ditatorial.

Por isso, se reunir em grupo e conseguir retomar a tradição das festas comunitárias, passam a ser o primeiro motivo de celebração, bem como o fato de haver passado por um período de repressão e ainda assim conseguir formar um coletivo, cujas esperanças e crenças nessa ideia de comunidade e também de estrutura social, sobreviveram.

Nesse contexto de celebração, a gastronomia passa a ser uma grande aliada, pois é em torno dela que os vizinhos se reúnem antes da peça começar, por meio da *choriceada* (no caso do grupo Catalinas). Nesse sentido, o espetáculo não é apenas uma apresentação teatral, ela é também um ponto de encontro entre as pessoas que aparecem para compartilhar dessa celebração.

Além do encontro e da reunião, a celebração também está relacionada a uma resistência política, pois é a por meio da festa e da alegria que os grupos compartilham um produto artístico que reivindica questões sociais, pautadas na memória e identidade, é partir da celebração que a voz do coletivo se faz ouvir.

---

<sup>28</sup> Trecho da entrevista com Adhemar Bianchi, realizada em agosto de 2017.

## Memória

Agora quando falamos [...] na memória, o que nos damos conta é que, para pensar o futuro, coisa que não é só cultural, mas também política, mas basicamente somos gente da cultura, para pensar um futuro, há de ter a memória do que foi, ou seja, da Argentina, de Buenos Aires e até La Boca, para entender para onde vamos também é preciso ver de onde viemos<sup>29</sup>.

É uma característica do teatro comunitário, ter a dramaturgia pautada no trabalho com a memória coletiva. No grupo *Catalinas* isso se dá como uma premissa de que ao tomar conhecimento do passado é mais difícil repetir os mesmos erros no futuro. Encontra-se aí uma postura política do grupo bastante significativa.

Não é por acaso que os três espetáculos citados nesse trabalho: *Venimos de Muy Lejos*, *Carpa Quemada* e *El Fulgor Argentino*, trazem a cena momentos representativos da história não só do bairro La Boca como também da Argentina de maneira geral.

É importante ressaltar que os espetáculos não têm como objetivo reforçar a versão histórica oficial, e nem apresentar uma abordagem científica ou acadêmica e sim, montar uma versão que está pautada na perspectiva das camadas populares, uma perspectiva que se constrói a partir da memória coletiva e também de um pensamento político.

Por ese mundo que hemos soñado  
Sin injusticias y en libertad  
Porque pensamos que aún es posible  
Por eso es que estamos acá  
Y a cantar, que estamos vivos  
Y eso hay que celebrar  
Somos la historia que el futuro va a contar  
y mal o bien nos recordarán  
Con la memoria, la esperanza  
Resistirá.  
(Cristina Ghione– *El Fulgor Argentino*)<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Trecho retirado da entrevista com Adhemar Bianchi em agosto de 2017.

<sup>30</sup> Música retirada do programa do espetáculo *El Fulgor Argentino*. *Club Social y Deportivo*. Tradução: Por esse mundo que sonhamos/Sem injustiças e em liberdade/ Porque pensamos que ainda é possível/ É por isso que estamos aqui/ E a cantar, que estamos vivos e isso há que celebrar/ Somos a história que o futuro irá contar/ E mal ou bem nos recordarão/Com a memória, a esperança/ Resistirá.

Esse é um trecho de uma canção cantada pelos vizinhos na cena que representa o ano de 2030, que traz uma perspectiva de um futuro não tão positivo. A canção relembra que o espetáculo é apenas uma ficção, mas também é um alerta para que os erros do passado não se repitam e traz a mensagem de que por meio da memória e da esperança é possível traçar um futuro melhor.

Não é uma característica de todos os grupos de teatro comunitário trabalhar com fragmentos da história do país, essa é uma característica que compõe a identidade do grupo *Catalinas*, porém trabalhar com as memórias individuais e coletivas é uma característica do teatro comunitário de maneira geral. No caso do *Matemurga*, essa característica da memória também aparece em todos os espetáculos, sendo os dois últimos mais relacionados ao repertório pessoal dos integrantes.

Então, o que acontece aí, com essa memória é que termina sendo um *leitmotiv* em tudo o que são os espetáculos épicos. [...] nos demos conta que justamente a questão do épico, que é o que nos une em vários lugares, são brechtianos, mas nós não nos intitulamos dessa forma, mas sim utilizamos duas coisas do Brecht, justamente a questão política de identidade e a questão da voz coletiva que é o coro, por isso é um teatro épico e que não falamos a partir do psicológico, e sim falamos a partir do social, falamos do “nós” e não do “eu”<sup>31</sup>.

Dessa maneira a memória é então o fio condutor dos espetáculos de teatro comunitário, uma memória que diz respeito ao social e não a individualidades.

Essa memória é trazida no espetáculo não só através da história, mas também nas músicas que o compõe. É comum no teatro comunitário trabalhar com músicas que fazem parte do repertório popular, utilizando-as ou como uma forma de homenagem ou como paródia para fazer uma crítica social. Assim como nas encenações de Bertolt Brecht, as músicas funcionam como uma espécie de comentário ao que acontece nas cenas e geralmente são cantadas pelo coro.

Agora, quando você fala de memória, e fala justamente do territorial, de vizinhos, você vai se encontrar com uma realidade que quanto é a quantidade de público, de gente que vai ao teatro? E quanto à antes? O que acontece com a memória do velho teatro popular? O que acontece com o sainete, com o candombe, com os corridos mexicanos ou com os contos de cordel do nordeste brasileiro que eram populares? [...] voltar a recuperar esse conceito do que é o

---

<sup>31</sup> Trecho retirado da entrevista com Adhemar Bianchi em agosto de 2017.

teatro popular com as novas formas que existem, nos parece absolutamente necessário<sup>32</sup>.

É comum que a mídia, as telenovelas e os teatros comerciais reproduzam a cultura massiva, que não tem como característica a valorização da identidade, ela é generalizante e generalizadora e reforça os discursos propostos pelo sistema hegemônico.

Ao ir em direção as tradições populares o teatro comunitário vai justamente ao encontro de uma cultura que reflete a identidade de um povo e de um local, partindo do princípio que a cultura popular é viva e por isso mutável. “O teatro comunitário ressignifica e dialoga com os gêneros populares. Isso é, os aborda, os mescla, toma suas técnicas de atuação, mas os reformula, os faz conversar com o presente e com a história, não os encara de maneira arqueológica”. (SCHER, 2010, p.64)<sup>33</sup>.

O trabalho com a memória então, se dá não só por meio do conteúdo, mas também da forma e tem como intuito reforçar a identidade do grupo.

## **Identidade**

A Identidade está pautada em dois aspectos, a identidade territorial e a do núcleo humano que compõe o grupo.

A identidade territorial está em reconhecer a localidade em que o grupo está inserido. Se partirmos do pressuposto de que não compõe a ideologia do teatro comunitário trazer uma cultura externa e sim desenvolver a cultura presente no próprio bairro, é necessário conhecer a história desse lugar, quais são suas principais características, o que o define, quais são as tradições que se constituíram nessa localidade.

No tema da identidade, o que começamos a descobrir justamente, um é que o bairro La Boca foi fundado por italianos, por genoveses, ou seja, que havia uma memória da imigração, não só italiana, porque Buenos Aires é um lugar de muitos imigrantes, La Boca é de genoveses, mas também tiveram os turcos, teve de tudo um pouco<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> No origina: Resignifica y dialoga con los géneros populares. Esto es, los aborda, los mezcla, toma sus técnicas de actuación, pero los replantea, los hace conversar con el presente y con la historia, nos los encara de manera arqueológica.

<sup>34</sup> Trecho da entrevista realizada com Adhemar Bianchi realizada em agosto de 2017.

Foi a partir dessa investigação pela história do bairro que surgiu o espetáculo *Venimos de Muy Lejos* do grupo *Catalinas*. O que acontece, principalmente no caso dos grupos que são formados em sua maioria por moradores do bairro, é que ao pesquisar sobre a história do local acaba-se por trazer a tona, também, a história dos integrantes do grupo, reconstruindo a memória de antepassados e familiares.

Nesse contexto mostra-se um aspecto da identidade mais atrelado ao resgate da memória, que está em trabalhar com a história local, individual e coletiva. Porém a identidade não está apenas atrelada ao passado, ao contrário ela é viva e está em constante desenvolvimento.

No caso do espetáculo *Herido Barrio* do *Matemurga de Villa Crespo*, por exemplo, a relação com a identidade local se deu por meio de uma situação do presente, a partir das relações e da movimentação que se criou à medida que o grupo começou a se apresentar na rua, provocando reflexões sobre um bairro em que as relações comunitárias estavam extintas.

A identidade está relacionada também com as demandas do próprio núcleo humano que constitui o grupo. Por exemplo, Adhemar conta que passou a ser uma característica do grupo *Catalinas* a quantidade de pessoas que tocavam instrumentos, então eles tiveram a ideia de montar uma orquestra comunitária, que hoje é a *Orquesta Atípica* dirigida por Gonzalo Domínguez. Ou seja, essa não era uma característica inata do grupo, mas à medida que foram se somando pessoas que tinham interesse e que tocavam instrumentos, passou a ser, e hoje compõe sua identidade.

Então a identidade, além do bairro, é a identidade do núcleo humano que se acerca, e que necessita expressar-se em determinado momento, e as necessidades não são só sociais, mas também afetivas. Em uma sociedade, com o conceito do “eu” muito grande, como temos em nossos países ultimamente, o sentir-se parte de algo, o ser um núcleo, com os desacordos naturais que possa existir, é, para nós, muito transformador a partir da base, mas bem, se um grupo humano pode juntar-se para pensar o que quer dizer, como quer dizer, e como e a quem vai contar, significa que é uma boa base para pensar tudo<sup>35</sup>.

Nesse sentido a identidade está em colocar em uma posição de reconhecimento tanto o local em que o grupo está inserido, como as pessoas que

---

<sup>35</sup> Trecho retirado da entrevista com Adhemar Bianchi realizada em agosto de 2017.

compõem esse grupo, criando assim uma sensação de pertencimento a um núcleo coletivo.

### **Resistência das redes sociais e de afeto (círculo verde)**

[...] na sociedade moderna, os bairros correm o perigo de se converterem em dormitórios, ou seja, na medida em que a questão moderna cria no centro, a parte cultural, o shopping, e se aniquila um cinema do bairro até um armazém pequeno, por exemplo, e cria grandes centros, digamos, as pessoas dormem, vivem e fazem outras coisas, trabalha e vai a outros restaurantes, os que podem ir, em outros lugares. [...] tratar de que o bairro deixe de ser um dormitório e que tenha uma identidade, que tenha o seu teatro, que basicamente não seja um dormitório, que tenha um mundo vivo, permite por um lado manter a identidade, por outro a memória mais particular e por outro lado a inter-relação das pessoas que se conhecem<sup>36</sup>.

Ao pensar o teatro comunitário no contexto atual, ele ainda continua sendo um reconstrutor das redes sociais e afeto, porque, como foi mencionado no caso do grupo *Matemurga*, essa convivência comunitária está quase extinta na sociedade, então propor esse tipo de prática comunitária é não só uma maneira de restituir esses laços, como um ato de resistência.

A maneira com que a sociedade atual está construída faz com que exista um centro monopolizador de cultura, fazendo com que os bairros se transformem em dormitórios.

Quando se cria um teatro comunitário, permite que as pessoas possam fruir em seu próprio bairro com um espaço cultural em que permite estar com a família e também com pessoas da comunidade, criando assim um espaço de resistência da rede social e de afeto.

### **‘Intergeneracionalidade’ e compartilhamento de saberes (círculo vermelho e azul)**

[...] a sociedade por um problema econômico, de marketing, divide por gerações, então você tem arte para os velhos, arte para os jovens, arte para crianças, arte para as crianças de classe média alta, arte para...digamos, e todas essas coisas se faz com um conceito de mercado ou de assistencialismo em alguns casos, então concretamente nós estamos em desacordo com essa história[...]<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Trecho retirado da entrevista com Adhemar Bianchi realizada em agosto de 2017.

<sup>37</sup> Ibidem.

É comum na estrutura de centros culturais e escolas uma estrutura que divide por idades. O primeiro aspecto da 'intergeracionalidade' se dá à medida que o teatro comunitário propõe um ambiente para estar com a família, faz parte da ideia de resistência da rede de afetos propiciar um espaço em que avós, filhos e netos possam estar juntos.

Pensando nessa estrutura dos centros e escolas, pessoas que possuem filhos pequenos muitas vezes são impedidas de participar das práticas artísticas por não poder levar as crianças. Isso acontece, pois faz parte do conceito de aula a ideia de consumo, ou seja, as pessoas vão para aula para adquirir uma técnica e isso é usado ao seu próprio favor e desenvolvimento.

No teatro comunitário a lógica funciona de outra maneira, a ideia não é que as pessoas venham para obter uma técnica e leva-la a outro lugar, e sim que essa técnica seja desenvolvida por meio de uma produção artística que é feita pelo coletivo. Todas as oficinas que se desenvolvem no teatro comunitário se transformam na construção de uma cena ou de um espetáculo, isso porque o produto artístico que se constrói no coletivo, pertence a esse coletivo.

Isso não significa, por exemplo, que uma pessoa que aprende a tocar um instrumento no grupo, não possa fazê-lo em outro lugar, e sim que o foco de pertencer a um grupo de teatro comunitário não está em adquirir uma técnica para usufruí-la fora do grupo, mas sim em realizar uma prática conjunta. O desenvolvimento artístico se dá nessa prática.

Nesse sentido admite-se que tanto o adulto, como a criança, o jovem e o idoso têm saberes que são pertinentes de ser compartilhados no grupo e que, por isso, há um ponto de encontro no trabalho entre as idades, em que os mais jovens podem incentivar e aprender com os mais velhos e vice e versa.

Cada qual poderá fazer uma parte. Não todos a mesma, porque cada um tem sua história, suas habilidades, porque alguns tem mais facilidade com o canto, outros com a atuação, alguns com a plástica, outros com a escrita, porque há quem demora muito em entusiasmar-se com qualquer uma dessas áreas, mas sabem de costura, de eletricidade ou dominam algum conhecimento. Cada

coisa soma e, com o tempo, muitos dos que não se entusiasmavam, ultrapassam um limite e se lançam ao novo (SCHER, 2010, p 89)<sup>38</sup>.

O compartilhamento de saberes não se dá apenas pela diferença de idades, mas também pela diferença de profissões, de habilidades, de trajetória e de história de vida de maneira geral. Adhemar diz que a identidade do teatro comunitário está em criar condições para que as diferentes potencialidades possam ser desenvolvidas dentro do coletivo.

### **Empoderamento pessoal e coletivo (círculo amarelo):**

Pois o que acontece se um vizinho qualquer começa a descobrir que pode jogar com outras regras para além das que foram designadas a ele? Atuar se converte em um modo de intervenção, de transformação. Muito mais quando não só implica um descobrimento pessoal, sim uma construção com outros, muitos outros na mesma situação, quando implica criar uma realidade ali onde não havia nada, ou bem, ver a realidade com outros olhos, renovados (SCHER, 2010, p. 92).

A ideologia do teatro comunitário parte do princípio que uma das faculdades, do ser humano, mais tolhida pela sociedade é a criatividade. Para Ricardo Talento, se tivéssemos como hábito o desenvolvimento da criatividade e imaginação, nós não aceitaríamos viver em um sistema tão opressivo (SCHER, 2010).

Por esse motivo, o vizinho muitas vezes chega ao teatro comunitário acreditando que a prática artística está muito distante de suas habilidades, porém, quando menos espera já está atuando em uma cena, já está cantando uma música no coro ou está conseguindo tocar um instrumento.

Essas foram coisas que eu tive a oportunidade de presenciar tanto nos ensaios do *Matemurga*, como no *Catalinas*. No ensaio do *Fulgor Argentino*, a menina que havia chegado em seu primeiro dia, já foi inserida nas cenas coletivas e ensaiou junto com o resto do grupo. A prática artística não é vista como algo intocável ou exclusividade de artistas profissionais, ela é posta como algo possível e acessível.

---

<sup>38</sup> No original: Cada cual podrá hacer una parte. No todos la misma, porque cada uno tiene su historia, sus habilidades, porque algunos tienen más facilitado el canto, otros la actuación, algunos la plástica, otros la escritura, porque hay quienes tardan mucho en animarse a cualquiera de esas áreas, pero saben de costura, de electricidad o dominan algún otro conocimiento. Cada cosa suma y, con el tiempo, muchos de los que no se animaban, transpasan un límite y se largan a lo nuevo.

No teatro comunitário existe essa questão de se provar o tempo inteiro que o fazer artístico é acessível a todos, tanto a Edith quanto o Adhemar, contam que quando ministram uma oficina para formação de um novo grupo, é importante que já no primeiro dia o coletivo tenha um produto artístico, ou seja, consiga apresentar uma cena ou cantar uma música em coro.

A mesma coisa retoma Gonzalo. O diretor diz que toda oficina que se faz no *Catalinas* precisa terminar na construção de um produto artístico, porque as pessoas não podem achar que o que elas construíram na oficina foi em vão. Elas têm a necessidade de se deparar com o resultado, porque é ele quem comprova que elas realmente são capazes de produzir arte.

Essa sensação de conquista extrapola o teatro comunitário, porque uma vez que a sociedade faz com que pessoas acreditem que não tem capacidade para fazer arte e o teatro comunitário prova o contrário, ela começa a pensar que talvez outros limites impostos, também são passíveis de serem superados.

Nesse sentido, cria-se um espaço de empoderamento pessoal e também coletivo, uma vez que o desenvolvimento individual se dá na prática com outros, ou seja, o aprendizado se dá a partir da prática coletiva fazendo com que esse desenvolvimento não seja apenas a conquista de um, mas do grupo de maneira geral.

O empoderamento, porém, não está apenas em sentir-se capaz de se desenvolver artisticamente, superando assim limites pessoais e sociais. Está também em sentir-se parte de um coletivo que, a partir do trabalho com a memória e a identidade, consegue se comunicar por meio de um discurso próprio e da construção de uma voz coletiva.

### **Consciência Coletiva (círculo azul escuro)**

[...] o Grupo Catalinas se forma na década de 1983/1984, por gente que nesse momento tinha menos de 40 anos, 30 e [poucos] anos, então o que isso significa? Significa que éramos quase todos, eu no Uruguai, porque América Latina passa por períodos históricos sempre parecidos, vinha da ditadura uruguaia, éramos uma geração que acreditava que havia mudanças que já estavam ali, porque vínhamos do período da revolução cubana, de um montão de coisas

em que se supunha que o mundo estava mudando, que se iria fazer uma ideia mais utópica do socialismo, por isso eu digo que nós somos sobreviventes de utopias, a geração primeira que começa com o grupo, que é a minha [...] Então, isso deu ao grupo, um selo, que no fundo está constituído, em sua origem, por todas as pessoas que acreditavam em um mundo melhor, na justiça, desde o marxismo até o peronismo, até, digamos, a democracia social, havia de tudo um pouco. [...] e todos os que entraram, entraram também a um mundo que já estava com esse pensamento, o pensamento de que o teatro não é um divertimento, e sim tem de ser uma festa, e sim tem de ser uma celebração, mas não um divertimento em um sentido de..., e sim deve solidificar a união entre as pessoas e deve dizer o que queremos dizer coletivamente<sup>39</sup>.

Para Adhemar Bianchi ao falar de consciência coletiva no teatro comunitário é preciso levar em consideração que os seus fundadores eram pessoas que tinham um pensamento político de esquerda, ou seja, eram em sua maioria socialistas, anarquistas e peronistas e isso se reflete na estrutura que rege o teatro comunitário.

O peronismo foi um movimento político que nasceu na Argentina, pois estava atrelada a figura do presidente Juan Domingo Perón que junto à sua esposa Evita Perón se tornou uma representação de um Governo Popular.

Adhemar cita também a Revolução Cubana que aconteceu em 1959 e causou uma grande movimentação política na América Latina, sobretudo na década de 1970, em que os movimentos de esquerda passaram a vislumbrar a possibilidade de instaurar um novo sistema político com base no que havia se instituído em Cuba. (FERNÁNDEZ, 2013).

Foi na década de 1970 também o advento do teatro militante na Argentina que era um teatro que tinha um cunho de agitação e propaganda<sup>40</sup> e que estava ligado aos movimentos políticos (VERZERO, 2013). O Teatro Circular de Montevideo, em que Adhemar fazia parte, por exemplo, era um grupo que tinha como característica a militância política (BERMAN; DURÁN; JAROSLAVSKY, 2014), apesar de não ser argentino.

Então o que Adhemar enfatiza é que os fundadores do *Grupo Catalinas* e conseqüentemente do teatro comunitário argentino, eram pessoas que traziam

---

<sup>39</sup> Trecho retirado da entrevista com Adhemar Bianchi realizada em agosto de 2017.

<sup>40</sup> De acordo com Patrice Pavis, o teatro de agitação e propaganda (Agit-prop) é uma forma teatral que, frente a uma situação política ou social, aspira a sensibilizar o público, em que o texto não é mais do que um meio para modificar a consciência política. (apud BIDEGAIN, 2007, p.19)

consigo as ideologias que se formaram nesse período e que para ele, a consciência coletiva se dá porque o pensamento base do teatro comunitário está pautado num posicionamento político que ele define como sendo um pensamento que acredita em um mundo melhor e em uma sociedade mais justa.

Então, para nós, isso de “nós”, tem a ver com a ideia política, o “nós” a partir do anarquismo, porque pensar que o anarquismo é o “eu” não, não é, essa ideia do anarquismo, comunismo, justicialismo, ou a todos, e até um conceito, se você quiser, de democracia, deformada depois pelo liberalismo, esse é o “nós” e é isso que está se perdendo, para ir para um “eu”, que para nós é a morte justamente dessa ideia[...]”<sup>41</sup>.

A partir dessa postura política, constrói-se uma prática teatral que, como dito por Adhemar, tem como intuito solidificar a união entre as pessoas a partir de todos os elementos descritos anteriormente: a celebração, a resistência das redes sociais e de afeto, o compartilhamento de saberes, a ‘intergeracionalidade’, a memória e a identidade, a fim de produzir um discurso próprio que está pautado no social e que dá força ao corpo coletivo.

### **Considerações Finais**

*O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê  
É preciso transver o mundo.*

Transver o mundo, para mim, é conseguir enxergar para além daquilo que está dado como imutável ou natural, é ver para além do óbvio, é ultrapassar os limites. É olhar como diz Manoel de Barros, com os olhos da imaginação.

Promovendo a alegria, o encontro, o afeto, como também uma prática em que a imaginação ganha espaço, onde um vizinho tem a oportunidade de se colocar em cena, em mudar sua voz, mudar sua postura corporal e por um momento brincar de ser outra pessoa e se comunicar através desse jogo. O teatro comunitário propõe uma vivência baseada em transver, ou uma transvivência.

Entendo a capacidade da transvisão como algo transcendente e revolucionário. Depois da experiência que tive com o teatro comunitário argentino, junto aos grupos que pesquisei, volto a me questionar sobre a importância do uso da

---

<sup>41</sup> Trecho retirado da entrevista com Adhemar Bianchi realizada em agosto de 2017.

imaginação, a importância em desenvolver a sensibilidade, a importância de não perder a habilidade de brincar e permitir-se olhar o mundo a partir desse tipo de percepção.

Faço então uma reflexão sobre algumas situações que compõe a minha vida cotidiana: a quantidade de pessoas que se apertam todos os dias dentro de um vagão de trem para chegar ao trabalho, que passam minutos e até horas encostadas em outro ser humano, lidando com uma intimidade forçada, enquanto sua cabeça está preenchida por preocupações e pela vontade de chegar logo ao seu destino.

Penso na quantidade de pessoas que transitam pelas ruas e estações de metro em situações de extrema pobreza, condições visivelmente precárias, mas passam despercebidas, pois se fundiram a paisagem da cidade. Penso também no quanto as pessoas realizam os seus trajetos diários envoltas em seus pensamentos e obrigações de maneira totalmente alheia às milhares de informações que estão à sua volta.

Essas e muitas outras situações do cotidiano, para mim, refletem uma sociedade anestesiada, em que situações de extremo desconforto e precariedade, foram naturalizadas e são consideradas parte da estrutura social, encaradas como uma verdade absoluta, sem probabilidade de mudanças.

Se a palavra utopia refere-se especialmente a um tipo de sociedade com uma situação econômica e social ideal e está em contraste com o conceito de realidade. É porque já foi naturalizado o fato de viver dentro de uma estrutura social e econômica injusta e inapropriada.

Nesse sentido vejo a importância de exercer a transvisão, bem como a necessidade de espaços como o teatro comunitário que abre uma fenda nessa lógica da resignação e permite que as pessoas desenvolvam a criatividade, a sensibilidade e também a convivência.

Ao viajar para argentina, ao encontro da prática do teatro comunitário, conheci centenas de utópicos e sonhadores, dentre eles: Stella Giaquinto, Nora Mouriño, Edith Scher e Adhmear Bianchi. Pessoas que fazem do teatro comunitário seu projeto de vida e também fazem com que essa prática seja uma utopia possível.

Pessoas que, mesmo vivendo em um contexto como foi descrito acima, desenvolveram a habilidade de 'transver' o mundo e dedicam a vida a propagar a crença e a esperança em uma estrutura social justa e fundamentada na coletividade, por meio da prática teatral.

Como estudante de licenciatura em teatro, passei a graduação lendo obras como a *Pedagogia da Autonomia* de Paulo Freire, *O Mestre Ignorante e Espectador Emancipado* de Rancière, *O Teatro do Oprimido* de Augusto Boal, me questionando sobre como poderia trazer para a minha prática como arte-educadora o conteúdo presente nessas obras.

Acredito que o grande triunfo e também satisfação em realizar este trabalho de pesquisa, foi justamente conseguir entrar em contato com uma manifestação artística teatral que traz para o campo da prática ideologias que são consideradas inalcançáveis, ideologias essas que vão desde o marxismo até a ideia de realização de um teatro que seja de fato popular. E dessa maneira poder vislumbrar a possibilidade de ser também uma propulsora desse tipo de trabalho.

Em entrevista com Adhemar Bianchi, ele compartilhou uma experiência que teve com um mestre mamulengueiro chamado Chico Simões, em que o mestre aceitou ensinar a técnica de confecção do Mamulengo para Adhemar, desde que ele repassasse o conhecimento se alguém o pedisse. O diretor usou essa experiência para me dizer que aquela deveria ser também a lógica do teatro comunitário.

Adhemar me recebeu em sua casa e gentilmente respondeu todas as perguntas que eu o fiz a respeito do *Grupo Catalinas Sur* e sobre o teatro comunitário de maneira geral. O mesmo posso dizer de Nora, Stella, Edith e alguns vizinhos atores com quem pude conversar.

Busquei fazer deste trabalho, uma continuação dessa rede de partilha de conhecimento e experiências, trazendo relatos sobre a visita que fiz as sedes dos grupos *Catalinas* e *Matemurga*, sobre os ensaios e também espetáculos, bem como fragmentos das entrevistas que realizei com os diretores Adhemar Bianchi e Edith Scher.

A experiência descrita e pesquisa desenvolvida não têm como pretensão abarcar toda a complexidade que envolve a trajetória e o trabalho dos dois grupos

que pesquisei e tampouco o fenômeno que é o teatro comunitário argentino, mas abre um caminho para que outros artistas, educadores, sonhadores e utópicos possam também se interessar por esse modo de ver e fazer teatro.

## Referências Bibliográficas

SCHER, Edith. **Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad**. Buenos Aires: Argentores, 2010.

BIDEGAIN, Marcela. **Teatro comunitario, resistencia y transformación social**. Buenos Aires: Atuel, 2007. Medio impreso.

MOLINA, Celia. **La celebración: 1983 – 2013 Treinta años del Grupo de Teatro Catalinas Sur**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba, 2017.

VERZERO, Lorena. **Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2013.

BERMAN, Mónica. DURÁN, Ana. JAROSLAVSKY, Sonia. **Pasado y presente de um mundo posible**. Adhemar Bianchi y Ricardo Talento: del teatro independiente al comunitário. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Leviatán, 2014.

HERAM, Yamila. **Teatro Comunitário, teatro transformador**. Ciudad de Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2005.

NOSÉ, Zeca. **Teatro de Vizinhos: A transmissão de experiências para a criação de grupos de Teatro Comunitário**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação – Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

FERNANDEZ, Clarisa. **Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo: Los inicios de un movimiento**. *Aisthesis*, Santiago, n. 54, p. 147-174, dez. 2013. Disponível em [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812013000200008&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812013000200008&lng=es&nrm=iso). Acesso em 20 de abr. 2017.

**Carpa Quemada – Catalinas Sur [V.E.R.]**. Faro TV – Noticiero V.E.R. 8'01". Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=IO\\_1MO\\_8FDA](https://www.youtube.com/watch?v=IO_1MO_8FDA)> acesso em outubro de 2017.

**Grupo de Teatro Catalinas Sur - Historia de una Utopia (Parte 1)**. Grupocatalinasur. 11'19". Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=pkMf12OIP58>> acesso em agosto de 2017.

## **Anexos**

### **Entrevista com o diretor Adhemar Bianchi**

*Realizada no dia 09 de agosto de 2007, no bairro La Boca, Argentina.*

**Camila** – Para começar, eu gostaria que você falasse sobre os três pilares do trabalho do Grupo Catalinas, que são: a celebração, a memória coletiva e a identidade. E como uma influencia a outra.

**Adhemar** – Olha, o Grupo de Teatro Catalinas nasce em uma época muito difícil na Argentina, no final da ditadura, e a ideia era responder a nós mesmos para onde íamos e quem éramos, aí entra o tema da identidade.

No tema da identidade, o que começamos a descobrir justamente, um é que o bairro La Boca foi fundado por italianos, por genoveses, ou seja, que havia uma memória da imigração, não só italiana, porque Buenos Aires é um lugar de muitos imigrantes, La Boca é de genoveses, mas também tiveram os turcos, teve de tudo um pouco.

Então a partir desse conceito da identidade e da memória, começamos a ter justamente a ideia de como íamos adiante, aí entra o tema da celebração, por quê? Porque a ditadura militar, o que havia feito era/ havia rompido absolutamente a rede social, digamos, a rede de afetos e a política social. Então, o tema de [restituir] essa rede era um encontro, e era utilizar o espaço público, um espaço que pertencia a todos, mas que estava fechado, porque havia um estado de sítio, não se podia estar, recuperar a praça que para nós era o espaço público deste bairro Catalinas que está ao redor, fazendo teatro, jogando a princípio e isso é uma celebração, o encontro para nós tem um conceito de celebração.

Então daí sai o conceito de celebração, [o ato de] nos encontrarmos duas vezes por semana, uma a noite e uma à tarde, no teatro, em que uma pessoa trazia o mate, outra trazia outra coisa, ou quando fazíamos a festa, fazíamos uma choriseada, com quem havia na porta. A gastronomia dava um ponto de celebração e de voltar a nos encontrarmos depois de noites muito obscuras, como havia sido a ditadura.

Então aí têm os três elementos [pelos quais] nós falamos, a memória, a identidade e a celebração.

Agora quando falamos, já entrando mais na memória, o que nos damos conta é que, para pensar o futuro, coisa que não é só cultural, mas também político, mas basicamente somos gente da cultura, para pensar um futuro, há de ter a memória do que foi, ou seja, da Argentina, de Buenos Aires e até de La Boca, para entender para onde vamos também é preciso ver de onde viemos.

Então aí nos pusemos muito a sério [o trabalho com a memória] a primeira que fizemos foi *Venimos de muy lejos*, que era a história da imigração italiana em La Boca e da imigração em geral, mas aí já, quando [colocamos] a memória, havia várias coisas, os anarquistas já tinham vindo, as lutas políticas, a resistência dos setores mais populares, dos conventillos, os conventillos são as moradias populares, havia um montão de elementos que já estavam tocando no social e no político, com a história política. E assim foi, cada vez mais se aprofundando no que é a história, a história política do país. Então, a memória nos trouxe, por recordar, no bom sentido o que foi os momentos de luta, e os momentos de trabalho e de alegria na Argentina, e também os momentos muito negros, como que para poder dizer: bom, não voltemos a [repetir] essas coisas. Lamentavelmente o resultado é relativo, no que se diz à questão política.

Então, concretamente - interrupção - então, o que acontece aí, com essa memória é que termina sendo um *leitmotiv* (motivo condutor) [em tudo o que são os espetáculos épicos]. [Quando somos convidados à questão do Brecht], inclusive, nós não entendemos quando [começamos] falar - interrupção - nos demos conta de que justamente a questão do épico, que é o que nos une em vários lugares, são brechtianos, mas nós não nos intitulamos dessa forma, mas sim utilizamos duas coisas do Brecht, justamente a questão política de identidade e a questão da voz coletiva que é o coro, por isso é um teatro épico e que não falamos a partir do psicológico, e sim falamos a partir do social, falamos do “nós” e não do “eu”.

Então, o que passa aí é que, isso foi evoluindo e cada vez se vai encontrando mais nos momentos políticos do país, então por aí nasce outra coisa, que por um lado vem da celebração, que é a murga, La Catalina del Riachuelo, por quê? Porque a murga vem do carnaval e o carnaval, na história, é o momento em que em alguma medida os poderosos permitiam que se expressasse o popular por intermédio dessa celebração, dessa festa semi-pagã, que era a quarentena antes da semana santa.

Então aí, nos dedicamos muito a uma coisa que está no final do *Fulgor*, que é o momento político do dia com toda a parte, digamos, de ironia e de sátira e isso que colocamos. Então tivemos três linhas, a parte mais política reflexiva que é sobre a parte da história, a murga que é mais [inaudível] e depois a outra coisa que tem a ver com a identidade que é o reclamo, e não como reclamo, mas sim o que as pessoas, começam a necessitar, quando se tem um grupo tão grande como o nosso, os jovens começam a questionar, mas por que não fazemos tal coisa? Então nós criamos o espaço<sup>42</sup>, nossa identidade é criar espaço para que haja um grupo de adolescentes, para que haja um grupo de crianças, um grupo de circo. Havia vários que tocavam instrumentos, por que não fazíamos uma orquestra? Forma-se a escola da orquestra.

Então a identidade, além do bairro, é a identidade do núcleo humano que se acerca, e o que necessita expressar-se em determinado momento, e as necessidades não são só sociais, mas também afetivas. Em uma sociedade, com o conceito do “eu” muito grande, como temos em nossos países ultimamente, o sentir-se parte de algo, o ser um núcleo, com os desacordos naturais que possa existir, é, para nós, muito transformador e esse é o conceito, ou seja, é transformador a partir da base, mas, bem, se um grupo humano pode juntar-se para pensar o que quer dizer, como quer dizer, e como e a quem vai contar, significa que é uma boa base para pensar tudo. Isso é um pouco dessas três coisas.

**Camila** – O Grupo Catalinas nasceu com os vizinhos de La Boca, por isso pertence a esse bairro, mas existem outros grupos que se formaram com vizinhos de diferentes lugares e depois encontraram seu lugar de pertencimento. Me parece, que independente de onde vivam os vizinhos, a territorialidade, ou seja, pertencer a um bairro é importante. Por quê?

**Adhemar** – Sim, nós somos muito territoriais como conceito, de qualquer forma no grupo Catalinas há pessoas que vêm de outros bairros, bom, porque é muito conhecido [e etc], mas, nossa história, nossa identidade é do bairro, esse é um bairro, que foi um bairro obreiro, um bairro de imigração, um bairro de luta, um bairro de murgas. Nossa identidade tem a ver com isso, quem vem, em alguma medida aceita que essa é a identidade desse grupo e cada bairro tem distintas identidades,

---

<sup>42</sup> Outra tradução possível é: criamos condições.

se você vai a Villa Crespo, a identidade é a coletividade judia, se você vai a determinados bairros tem mais coletividade e se você vai ao interior muito mais, se vai a Berisso, que fica em La Plata, ali tem todas as associações de imigrantes, então fazem uma festa onde há vinte associações com suas questões folclóricas práticas, mas que já tem criado uma nova identidade, porque as identidades nunca são fechadas/imutáveis.

Então o tema do territorial, permite basicamente uma identidade, uma integração e um pertencimento. Porém, por outro lado, na sociedade moderna, os bairros correm o perigo de se converterem em dormitórios, ou seja, na medida em que a questão moderna cria no centro, a parte cultural, o shopping, e se aniquila um cinema do bairro até um armazém pequeno, por exemplo, e cria grandes centros de, digamos, de contenção, as pessoas dormem, vivem e fazem outras coisas, trabalha e vai a outros restaurantes, digamos, os que podem ir, em outros lugares.

Então, tratar de que o bairro deixe de ser um dormitório e que tenha uma identidade, que tenha o seu teatro, que basicamente não seja um dormitório, que tenha um mundo vivo, permite por uma lado manter a identidade, por outro a memória mais particular e por outro lado a inter-relação das pessoas que se conhecem, e também aí entra uma outra coisa que é não dividir por idades, muitos centros culturais dizem: teatro para adolescentes, teatro para adultos... Nós, sim fazemos oficinas por um problema técnico, ou seja, se traz as crianças para as mesmas oficinas que traz os adolescentes, [los niños se pudren y los adolescentes dicen punto], mas depois quando criamos coletivamente estão todos dentro, as crianças passam ser adolescentes, os adolescentes adultos e vão entrando todos. Então, a territorialidade também, a proximidade, [inaudível], senão ter em seu bairro e poder ir com o seu filho, com sua mãe, com sua avó, é uma coisa que permite o que eu diria que é a resistência da rede social, familiar, coletiva, comunitária contra esse conceito do "eu", esse de que vou consumir. Nós não queremos ser um lugar onde as pessoas venham para levar uma técnica para o que queira, senão que o devolve com uma questão de produção, porque nós não acreditamos que o tema haja tomado como uma questão de consumo, o que se está tomando muitas vezes as oficinas culturais como uma questão de consumo, nós não concordamos com isso, mas é muito mais forte.

**Camila** – Então, pensando um pouco sobre o que nós falamos, eu gostaria que você falasse um pouco sobre esse conceito da consciência do “nós” e como esse sujeito coletivo é construído no teatro comunitário.

**Adhemar** – Bom, aí entram várias coisas, o Grupo Catalinas se forma na década de 1983/1984, por gente que nesse momento tinha menos de 40 anos, 30 e [poucos] anos, então o que isso significa? Significa que éramos quase todos, eu no Uruguai, porque América Latina passa por períodos históricos sempre parecidos, vinha da ditadura uruguaia, éramos uma geração que acreditava que havia mudanças que já estavam ali, porque vínhamos do período da revolução cubana, de um montão de coisas em que se supunha que o mundo estava mudando, que se iria fazer uma ideia mais utópica do socialismo, por isso eu digo que nós somos sobreviventes de utopias, a geração primeira que começa com o grupo que é a minha, que é muito pouco dos que ainda permanecem, muitos vem, estão, mas já não estão todo o tempo no grupo, por conta da idade, e...Então, isso deu ao grupo, um selo, que no fundo está constituído, em sua origem, por todas as pessoas que acreditavam em um mundo melhor, na justiça, desde o marxismo até o peronismo, até, digamos, a democracia social, havia de tudo um pouco. Então, isso assinalou de certa forma o grupo, isso lhe deu uma linha e todos os que entraram, entraram também a um mundo que já estava com esse pensamento, o pensamento de que o teatro não é um divertimento, e sim tem de ser uma festa, e sim tem de ser uma celebração, mas não um divertimento em um sentido de..., e sim deve solidificar a união entre as pessoas e deve dizer o que queremos dizer coletivamente e deve falar de forma com que o espetáculo tenha várias leituras, ou seja, aquele que por aí não sabe de teatro, não sabe de história, tem de ver uma festa na encenação e tem de se interessar pelo que se passa, aquele que sabe mais, vai encontrando outras coisas e se vem um erudito, tem de encontrar quais são as linhas ideológicas, políticas e históricas que se estão [sendo desenvolvidas].

Então, para nós, isso de “nós”, tem a ver com a ideia política, o “nós” a partir do anarquismo, porque pensar que o anarquismo é o “eu” não, não é, essa ideia do anarquismo, comunismo, justicialismo, ou a todos, e até um conceito, se você quiser, de democracia, deformada depois pelo liberalismo, esse é o “nós” e é isso que está se perdendo, para ir para um “eu”, que para nós é a morte justamente dessa ideia, como um japonês que disse que a história havia morrido, não morreu,

há que resistir e há que ir mudando, e temos esperança de que vamos ir para esse lugar. Então esse o “nós” para nós.

**Camila** – Outro assunto é a intergeracionalidade, como ela se dá?

**Adhemar** – Bom, isso é, a sociedade por um problema econômico, de marketing, divide por gerações, então você tem arte para os velhos, arte para os jovens, arte para crianças, arte para as crianças de classe média alta, arte para...digamos, e todas essas coisas se faz com um conceito de mercado ou de assistencialismo em alguns casos, então concretamente nós estamos em desacordo com essa história e acreditamos que...[veja], [talvez] há se perdido o conceito de vivenda, antes em uma vivenda estava, um avô, uma avó, um par de tios, sobrinhos, então a memória e as coisas iam transferindo-se naturalmente. Na sociedade moderna com os apartamentos de dois ambientes, os casamentos com dois filhos, além do que significa resistir sozinho a pressão social e econômica, ou seja, quem cuida das crianças, então se a criança vai para a creche, se podem ou não há ninguém que cuide... O generacional para nós é a interação dessas gerações, por isso que no teatro você vê crianças, vê adultos e vê, por exemplo, que nós temos uma *guardería*<sup>43</sup> nos dias de espetáculo, porque senão como fazem os pais que tem crianças? E de repente estão na *guardería*, mas no momento em que há uma cena onde as crianças podem entrar, eles vêm e entram...

Então para nós, o geracional é a ruptura desse conceito etário que a sociedade tem, acreditamos que é mentira que não possam trabalhar juntos, nós somos a prova de que podem trabalhar juntos jovens e velhos em harmonia e até, te diria que, alimentando-se, porque os velhos perdem o medo dessa coisa de jovens e os jovens se dão conta que [há pensamentos, há coisas...] Então, isso é um pouco do generacional que não está [inaudível], por isso temos todas as gerações.

**Camila** – Sim e outra coisa, que tenho que elaborar para que eu possa explicar, mas você me disse também, no começo de nossa conversa, sobre os jovens, que quando entram tem vontade de falar de muitas coisas, mas há um espetáculo por exemplo, que é o Fulgor Argentino que fala dos 100 anos da história da Argentina. O que significa para esses jovens fazer um espetáculo como esse?

---

<sup>43</sup> A tradução para *guardería* é creche, porém neste caso indica que há um espaço e um adulto para cuidar das crianças enquanto os responsáveis estão se apresentando no espetáculo.

**Adhemar** – Bom, aí existem duas coisas, há uma coisa que outra vez fizemos uma reunião e um par de garotos disseram o seguinte, “eu aprendi mais da história argentina no Fulgor que no colégio”, por quê? As histórias que te contam... que os jovens recebem na educação formal são [a base de dados] você deve ter passado por isso, e [a ação de] pensar sobre esses elementos não é algo que é um exercício que se costuma fazer, lá na universidade já começa ou se tem a sorte de contar com um professor que faça isso, comigo aconteceu, eu amo história por causa de uma professora do primário, digamos, que te permita pensar as coisas. O que acontece com os jovens é que eles chegam e a princípio parecem que não se importam, eles vêm porque querem fazer teatro, o motivo pelo qual as pessoas se acercam ao *Catalinas* podem ser várias coisas, uma porque estão no bairro e estão entediados, ou porque se divorciam e então estão sozinhas, outros porque vem buscar namorado ou namorada - risos - não importa, o motivo porque vêm não importa, a realidade é que uma vez que se integram, aprendem sobre o conceito de “nós”, o aprendem coletivamente e também aprendem que as discussões e as coisas que se dão, se dão a partir de um pensamento. Então, em um espetáculo como *El Fulgor*, as crianças aprendem, no sentido de apreensão, não de aprender formalmente, em contato com os velhos, sim, que obviamente, sempre há que se fazer um esforço de explicar e de contar a história, e, além disso, nós contamos uma história diferente da que escutaram formalmente. Por outro lado, é preciso dar espaço também para as manifestações que saem em cada geração, marcada pelo que seja, por exemplo, antes o Rap não existia agora existe, então se você assiste ao espetáculo sempre, em algum lugar, há determinadas coisas com nova forma; em *Utópicos*<sup>44</sup> [inaudível] tem um Rap, isso foi coisa dos jovens, ali você viu uma coisa meio futurista, eu disse: está bem. Então, é preciso buscar também lugares onde possam expressar-se nas formas em que naturalmente estão dando nessa geração, por isso o grupo de adolescentes e por isso o grupo de crianças, mas depois vão se integrando. Então, concretamente acreditamos que o teatro comunitário é, se você quiser, como uma escola muito boa também para o pensar coletivamente, não acadêmica, não intelectual e sim de pensamento, de raciocínio e de afeto, é uma forma de aprender que nós acreditamos ser importante.

---

<sup>44</sup> Está se referindo à uma das últimas cenas do espetáculo El Fulgor Argentino.

**Camila** – Acredito que de certa maneira, você já me respondeu essa pergunta, mas, vamos ver. De acordo com o teórico Jorge Dubatti, o teatro comunitário constrói um espaço micropolítico que valoriza a reinserção social. Eu gostaria de saber, na sua opinião, o que significa esse espaço micropolítico e o que significa essa reinserção social?

**Adhemar** – Bem, para além de Dubatti com sua linguagem muito acadêmica, o que Dubatti está dizendo aí, por exemplo, ele disse que o teatro comunitário é impensável - coisa que não estamos tão de acordo, mas está bem o que ele disse - se não fosse pensado como pós ditadura. Então, o que estava dizendo aí é que a partir do que passa na história, no mundo e em um país, digamos, culturalmente o teatro comunitário é uma reação a esse tipo de coisa e a isso se deve como conceito, mas sim, digamos, está bem, ele coloca com palavras mais difíceis o que eu estava te respondendo, exatamente o mesmo. Por quê? Onde nascemos? O que acreditamos? A que resistimos? Até onde acreditamos que é preciso ir? É isso.

**Camila** – Outra coisa, eu, antes já havia te dito também que pesquisava o teatro popular e eu gostaria de saber, para você, quais são as principais diferenças entre o teatro de vizinhos e o teatro popular?

**Adhemar** – Não, um teatro de vizinhos, digamos, o teatro de vizinhos é uma forma de chamá-lo para nós, justamente para nos dividirmos um pouco, porque no teatro popular um grupo - não dividirmos e sim qualificarmos - um grupo pode fazer teatro popular, teria de definir o que é teatro popular, mas poderia ser um teatro popular e um teatro de atores, e acontece, quase todos os grupos que você me disse têm uma ideologia, tem uma questão social, mas não o fazem com vizinhos, o fazem com atores, essa é a diferença que nós temos.

Agora, quando você fala de memória, e fala justamente do territorial, de vizinhos, você vai se encontrar com uma realidade que quanto é a quantidade de público, de gente que vai ao teatro? E quanto à antes? O que acontece com a memória do velho teatro popular? O que acontece com o sainete, com o candombe, com os corridos mexicanos ou com os contos de cordel do nordeste brasileiro que eram populares? Em alguma medida, o teatro foi tomando, a partir dos teatros universitários, muitos, foi tomando um caráter elitista, por mais que ideologicamente de repente era de avançar o popular, no sentido de fazer Brecht, mas uma coisa é fazer Brecht com

cinco pessoas e outra coisa é fazer um teatro épico grande em que todas as pessoas possam ver, esse é outro assunto.

Então aí há uma diferença de como nós entendemos o popular, porque também o popular às vezes está morto, as vezes o popular é um folclore porque era, é um conceito de nostalgia pelo que foi, nós não acreditamos nem que a memória seja para recordar se não é para avançar, também acreditamos que o popular tem novas leituras, não é um museu, então, é preciso beber também nas velhas tradições populares. Eu vi coisas muito bonitas no Brasil, sobre grupos de rua basicamente, mambembes, grupos do norte, sobre, digamos, a coisa do cordel, as ideologias são populares, as fazem na rua e as pessoas sabem de quem é, o ritmo, as questões mais rituais, como o bumba meu boi, tem um montão de elementos, em que se você quer fazer como era, faz um...não sei, não se trata disso, se trata de ver dessas coisas populares, onde estão as essências, quais podem ser as novas formas de [contestar-las] mas mantendo a linha, pesquisar sobre isso, porque senão, digamos, dizer que se está sempre inventando a história é mentira, uma pessoa não inventa nada, uma pessoa recria, e se não olha os velhos, os teatros que depois se tornam os teatros clássicos, nasceram na rua, no Século de Ouro Espanhol, Shakespeare era teatro popular. [O que acontece é que a sociedade foi armando os lugares de elite para o teatro, e por outro lado, bom, se vai dizer o que seja...seguiu cada vez matando nesse sentido]

E voltar a recuperar esse conceito do que é o teatro popular com as novas formas que existem, nos parece absolutamente necessário. Por isso, por aí temos candombe, por isso temos *murga*, por isso temos, se você vir o espetáculo *Venimos de muy lejos* que é sobre a imigração, parece um sainete, mas por quê? Porque o teatro NASCE nos *conventillos* [com a imigração] na época do sainete, e os sainetes que é um gênero...digamos que nasce do gênero espanhol, do sainete espanhol, mas que aqui se torna absolutamente dos imigrantes e muito portenho basicamente.

Então, bom, e se você vai a/ bom, vocês com esse país que tem, uma coisa que você vai ver no norte ou no nordeste não é a mesma coisa que vai ver no sul. Então tem de ver qual é a memória de cada lugar digamos, existem coisas que são similares, não é o mesmo, se você vai ao Rio e não sabe o que é o Frevo, não sei qual das coisas/ o que se dança...como pensar em términos culturais e populares?...

Você vê nos grandes intérpretes como tomam isso e os transformam e fazem uma maravilha.

**Camila** – Agora sobre, digamos que a expansão do teatro comunitário...Pensando que atualmente existe mais de quarenta grupos de teatro comunitário. Você acredita que existe alguma diferença na estrutura do teatro de vizinhos hoje e nos anos iniciais?

**Adhemar** – Sim, claro, ou seja, há diferenças, o Grupo Catalinas nascemos em uma praça com um bumbo/um tambor emprestado, hoje temos uma sala e temos uma estrutura quase de uma PME, digamos, um centro cultural com muita gente, o que segue sendo igual é a essência [e como] que se faz e que é um teatro, eu digo, *amateur* no sentido amador, como vocês dizem, no sentido francês da palavra que ama o que faz, não que precisa ter por um lado uma qualidade profissional que é o que nós buscamos, ainda que não seja um sentido de...digamos, econômico de ganhar dinheiro, todo o dinheiro que entra no grupo de teatro vai para continuar fazendo as coisas ou para manter a estrutura de professores e todo esse tipo de [coisa]. E antes era igual, com menos dinheiro e sem sala, digamos, sempre vai ser igual, obviamente que existem sim diferenças entre...não existir nenhum tipo de apoio por não reconhecimento, ah/ pela [preponderância] de trabalho dos grupos e da quantidade que cresceram a que o Estado ou determinados organismos tenham pedido que [tenhamos em conta]. O grupo de teatro faz dois anos...os teatros comunitários não existíamos, agora somos parte do instituto, digamos, nós brigamos muito a partir de um exemplo de vocês que são, digamos, os centros de cultura/os pontos de cultura, pela Lei de Cultura Viva Comunitária, e se vai ganhando lugares, no ministério já há um projeto/ um departamento para ponto de cultura e projetos de integração, que são espaços pelos quais viemos brigando e ganhando, a partir do comunitário, dos teatros, mas também de outras artes, [artes visuais], murga, a partir do que, justamente, nasce da Cultura Viva Comunitária que é mais que o teatro, [nós somos do teatro].

Então, sim, é certo que houve mudanças, agora o que nos mantém vivos é que essencialmente seguimos pensando o mesmo, com a diferença entre os grupos porque nós não vendemos receitas, sim ajudamos a que a partir da história que se queira, digamos, do lugar e de outras coisas, armem sua própria coisa.

A respeito disso que você disse sobre a memória do bairro, eu, durante muito tempo [tenho dado, todavia uma oficina] e chego em um lugar a primeira coisa que faço é averiguar quais são: a história política do país, a história do país ou do povo, social; as lendas; os mitos; e a partir disso provoco para que as pessoas contem e por ali acabo montando algo, como [uma apresentação de algo]. Mas, depende também de qual é a realidade, você pode chegar em um lugar onde o que há, e isso aconteceu comigo, é uma necessidade imediata de reivindicação de água, de povos originários a quem estão...Então a temática vai sair deles, mas sempre com o conceito de fazê-lo coletivamente, não é um autor que se ponha a escrever.

Então, claro, cada grupo terá sua história, e cada grupo [irá crescendo], um grupo de dois anos está experimentando, nós dizemos que um grupo depois de dois anos de ter feito/ de ter estreado algum espetáculo no bairro, na rua... Dois espetáculos... [sim pode falar de teatro comunitário]. O primeiro é a formação, um grupo de 35 anos como o nosso ou de 25 anos como o Circuito Barracas, ou de 10 ou de 15...E, bom, além disso nós temos contagiado, não formado, mas sim contagiado, entusiasmado, nos chamamos a nós mesmos de a [brigada] *entusiasmadora*, na Itália... No Brasil se formou toda uma questão de teatro comunitário em/ com a Universidade de Florianópolis, eu fui lá ministrar umas oficinas e de alguma maneira tivemos influência sobre isso mas por que também? Porque um, por exemplo, esteve comigo em uma oficina em Barcelona, outro esteve aqui trabalhando conosco um ano. Então, com o bom e o mau do conceito de comunicação, porque dá para tudo, você abre a internet e vê tudo o que existe, também se encontra com que às vezes o teatro copia o que vê na internet, então na África copiam modelo de... Não sei... Da Holanda – risos – então [você diz], está bem, acontecesse digamos, mas também serve para que as pessoas conheçam o que está acontecendo. Mas depois estão as diferenças e está bem e os anos vão mudando as coisas.

Enquanto não se deforme a essência, quando se começa a deformar? Quando ao invés de construir [planejar] um teatro aberto para encon/ “não, vamos fazer entre amigos”, então primeiro eram 100, depois são 50, depois são 30, depois são 20, depois são cinco e fazem teatro de cinco e aí morreu tudo, por um lado, não? Ou porque pretendem tornarem-se profissionais, então, se pretendem tornarem-se profissionais, o que está bem, terão de pensar em um conceito de companhia como

era antes e com uma promoção para poder que um elenco grande viva, que não pode, como viver com um elenco de 50 pessoas?

**Camila** – Creio que seja muito difícil (risos)

**Adhemar** – Claro, sim, sim, como se fazia na Comédie-Française ou nas grandes companhias que eram antes, mas que viviam disso, saíam em turnê o tempo todo e viviam [apertados], acontece que a paixão pelo que faziam, fazia com que seguissem. Como o circo, uma tradição dos atores no circo.

**Camila** – Acredito que desta maneira que uma pessoa vê uma coisa em sua presença e vai levar a essência disso, se constrói também a Rede de Teatro Comunitário

**Adhemar** – Sim, a rede de teatros comunitários basicamente nasce das conversas, que por aí uma pessoa vai... Por exemplo, a primeira que nós fizemos, tanto o grupo/ os dois grupos mais velhos daqui que não significa que nós inventamos nada, porque antes a murga dos bairros era uma forma como possivelmente as escolas de samba, a principio, não a coisa comercial

**Camila** – Sim, sim, claro...

**Adhemar** – Era uma essência comunitária artística e cultural. Então, basicamente quando você planeja se dá conta desse tipo de coisa, digamos, a questão é que você juntando os fios, então nós íamos com um espetáculo que era *Venimos de muy lejos* em um bairro, a principio de tudo, e quando terminava as pessoas diziam, como você disse: ai que legal, quanta gente e eu dizia: bem, se você quiser, fique mais um pouco, nós fazemos uma conversa e te contamos e se te interessa, fazemos uma reunião outro dia e os ajudamos, até que vocês pensem e procuramos, digamos, quem pode coordenar artisticamente e assim nasceram quase todos os grupos, quase todos, de conversas, mas não que [inaudível], há um compromisso dos grupos comunitários que é que os saberes não são propriedade de alguém, não os utilizamos como uma questão de poder, e sim ao contrário, que aquele que queira tem de aprender a fazê-lo.

Eu, por exemplo... Um mamulengueiro brasileiro, Chico Simões, eu fui a um festival do Brasil em Brasília e estavam com o que são os mamulengos, os bonecos

grandões [que aqui são títeres] e eu disse: *che, que lindo isso!* E ele me disse, eu te ensino fazer, [te faço um plano], mas com uma condição, que se alguém queira aprender você também terá de ensinar e esse é um conceito que é preciso seguir.

Então, alguém vem perguntar como, o que, está bem e até muitas vezes vamos e ministramos oficinas ou intercambiamos pessoas e fazemos outro grupo.

**Camila** – Outra coisa que me que me encanta é o assunto da utopia e às vezes, na sociedade, falamos da palavra utopia e as pessoas riem, porque dizem: não, isso é algo que não se alcança. Então, quando eu voltar ao Brasil, uma das coisas principais que quero escrever em meu trabalho é sobre a utopia. Eu gostaria, então, que você falasse um pouco sobre isso.

**Adhemar** – Olha, eu não sou acadêmico para dissertar sobre a utopia, eu vou te dizer palavras que para mim é a utopia, para mim a utopia é o que te permite avançar em direção a ela, se você usa a utopia como freio e diz: ah, isso é tão utópico, então não se poderá fazer, aí você fica... a utopia é...Veja, se nós dizemos: bem, queremos uma sociedade justa e igualitária para todos, em que não haja fome, podem te dizer que é uma utopia, agora, se você não crê que isso é possível como avançar para saber? Para mim, aí está a questão, depois há 25 mil definições por como foi na história, mas é como...digamos, há coisas muito simplificadas, “a utopia é aquilo que não se pode alcançar”, não, “o anarquismo é o individualismo de uma pessoa”, não, digamos, não são essas coisas, são outras coisas que cada um utiliza como quer. A utopia é uma luz que te leva para lá e sempre quando alcançamos algo vamos querer alguma coisa mais e sempre vai parecer utópico, para mim é isso.

**Camila** – Para mim, eu penso que viver fora da utopia é o ilógico, porque o que as pessoas chamam de utopia é o básico, que deveria ser das pessoas por direito.

(risos)

Adhemar – Bom, porque o que acontece é que aí entra a questão do conformismo, de não mover-se, “ah, isso é assim, os pobres são pobres, os ricos são ricos e é assim”.

(interrupção)

Camila – Outra coisa e já estou terminando, que é sobre as dificuldades de se fazer um teatro de vizinhos.

Adhemar – Bom, aí entramos em outro capítulo, há vários tipos de dificuldades, vamos por parte. As dificuldades exteriores são conseguir esse reconhecimento do Estado, dos direitos dos vizinhos de se manifestarem culturalmente, de que a arte não é só para consumir, mas também para poder realizar, isso é uma dificuldade que se briga lutando com isso e administrando e aprendendo quais são os caminhos mais difíceis e quais são os [inaudível] também, se você [se meter], mandar um projeto e o fazer.

Essa é uma história, que não é fácil, cada vez que muda um funcionário é preciso explicar-lhe tudo de novo, pois não sei de onde saem os funcionários, porém aquele que vai embora leva as pastas e tem de explicar para o outro e isso me parece que é em todos os lugares. Isso é uma parte exterior, a outra coisa é dentro do teatral, dentro dos ambientes teatrais ou culturais, é o teatro de vizinho ou o teatro comunitário é menor e aí se luta com qualidade, nós/ algumas pessoas não gostam nada da gente, porque temos todos os prêmios de teatro que se dão em Argentina, por quê? Porque nós somos preocupados com a qualidade, mas seguimos fazendo teatro comunitário, porém existe uma coisa de menosprezo, nós temos grandes atores e grandes pessoas de teatro que nos admiram e veem, e também temos uma quantidade enorme de atores que nunca nem sequer se acercaram, e que/ “não, porque eu sou profissional”, e é mentira, porque na Argentina não são profissionais nem 10% dos que se denominam profissionais, ou seja, se denominam profissionais por estarem em um grupo de quatro pessoas e fazem um espetáculo em que acabam pondo [ganhando] dinheiro, então são atores profissionais, porém vivem de outra coisa, trabalham de outra coisa porque o teatro não dá para isso.

Então, há aí uma resistência do mundo cultural em si, ou seja, tem o Estado e depois a inteligência, temos ganhado lugar e basicamente nos últimos anos temos ganhado lugar no [cenário] acadêmico, um *Dubatti*, uma... Bem, um montão de gente que começa... Se você visitar todas as universidades da Argentina e várias da América Latina e do mundo, vai encontrar teses e mestrados e coisas sobre o comunitário, ou seja, o que quero dizer é que se vai ganhando um espaço e [inaudível].

Outra coisa é interna, porque esta sociedade, por exemplo, quando eu te digo que os primeiros éramos sobreviventes de utopias, também te digo que as segundas gerações, as que nasceram/não os jovens de agora, mas as que nasceram na época da ditadura e se formaram na época da ditadura, têm o “eu” por proteção tão forte, porque é algo que lhes colocavam, que lhes custa [inaudível] - interrupção - Então, aí existe toda uma questão, mas vão aprendendo, digamos, as pessoas vão aprendendo, senão vão embora, mas não vão porque nós a mandamos, vão porque não conseguem entender a dinâmica. Então nós sabemos que entram 20, 30, 40, 50 depende do ano e disso vão ficar uns 20%, 25% e o resto passou, lhes serviu - interrupção - algo ficou, mas não conseguiram sentir o “nós”, além das demais causas, isso. E essa é uma dificuldade e depois, a briga diária que tem cada um consigo mesmo e com o ego, porque se trata de teatro. Nós temos algumas armas, ninguém é dono de um personagem, ninguém, por isso tem duas versões, três versões; segundo outro planejamento: todo mundo pode alcançar um nível, em tempos distintos, [por isso eu digo de tempo em tempo] para quem quer fazer um personagem dos que temos, que trabalhe, [traga] e aí vemos se funciona ou não. E depois, outra questão é nessas coisas...na condução, que é outra questão, em geral a questão da condução as vezes é mal vista, porém a condução seria em todo caso, o que te permite, eu sempre digo, organizar a igualdade, para que não haja luta de poder (risos de ironia), porque se você diz, bem, criamos entre todos e todos decidimos que personagem fazemos, é um [inaudível], porque homem é homem, então tem de haver alguém que é o diretor, o coordenador ou o que seja, que diga: bem, não, você, neste momento, é melhor que faça isso ou que faça aquilo, por que? Porque é um ato artístico, então, mais além do comunitário, depois vem as próprias regras do teatro, então se alguém não tem [inaudível] para que o escute, há de ensinar-lo, e vai levar um tempo, outro o tem naturalmente. Então, concretamente, a outra questão [outro tema] com isso, já entrando na questão teatral, é sair da mentira de que todo mundo pode fazer qualquer coisa, antes falava do sentido físico de [inaudível], mas depois os atores te diziam: “bom, *Laurence Olivier* ganhou 40 quilos para fazer tal personagem”, isso sim, está bem, *Laurence Olivier*, mas agora, se você é gordinho, baixinho e tem a voz baixa, bom, que personagem eu te dou? Um personagem em que você se sinta gratificado com o resultado do que você faz, e não te exponho ao ridículo. Aí entra toda uma questão, que já entra mais no teatral, sobre o que é liderar e conduzir.

(interrupção).

**Camila** - Você estava falando sobre o que cada pessoa pode fazer, se alguém é baixinho...

**Adhemar** - É claro, qual é a obrigação? O teatro comunitário tem de ser inclusivo, não se pode deixar ninguém de fora, essa é outra das regras, aquele que quer entra, com o que acabamos fazendo teatro épico porque temos que ter uma dramaturgia para todos, então, e tratar de nunca expor ao ridículo aquele que entra, expor ao ridículo seria, antes que tenha...porque há tipos [figuras, pessoas] que entram e já brilham, porque já tem essa característica e há outras que entram e são tímidas ,e é preciso esperara-los, dar-lhes tempo, digamos e depois são melhores que os outros. Então, bem, no tema [aspecto] da condução, no teatro comunitário, é mais do que o diretor de teatro que... Eu quando ia dirigir elencos, não comunitários, o que às vezes acontece, já é outra história, pois aquele que chega é um ator, primeiro já tenho que saber o que ele pode fazer e o porquê lhe dei a personagem, teatro comunitário é isso mais dar o tempo e procurar que nunca se sintam mal. Me lembro uma vez que veio um a primeira vez e eu disse: bem, quem sabe tocar a caixa? Ele disse, "eu", e pegou a caixa com uma cara, era assim, uma coisa -imita o rapaz - e eu disse: a esse, temos de fazê-lo fazer este personagem, e teve um êxito louco, porque as pessoas... Mas, o que aconteceu com ele? A partir de que as pessoas riam daquilo que ele era fazendo aquilo, cresceu como ator, começou a ter confiança, essas são as outras coisas que são diferentes de um diretor de teatro comunitário a um diretor que, bem, você é atriz, sabe o que estou dizendo.

**Camila** - Sim...Para finalizar, eu gostaria de saber se você, depois de 30 anos de Catalinas e a expansão do teatro comunitário, ainda tem algum sonho com o teatro de vizinhos.

Adhemar - Olha, digamos, há algumas coisas que já não tenho, não tenho por conta da idade (risos), eu sempre sonhei em ter uma grande lona<sup>45</sup>, há dois sonhos que não pude ter, e já os disse que não, um era esse, que não significa que não posso fazer teatro com uma lona, mas [inaudível].

---

<sup>45</sup> Lona de circo.

E a outra é um barco, eu durante muito tempo sonhei com um barco (risos), mas já...não...não, meu único sonho já se cumpre que era ver uma geração de garotos que eu vi com 2, 3, 4, 5 anos, coordenando e fazendo coisas, isso eu já cumpri e se agora se me [inaudível] algum sonho, não é fazer teatro comunitário, é sair de férias...

(Risos)

E de tempo em tempo [a cada tanto], sim, ainda tenho projetos, temos três projetos para fazer, mas são os últimos, porque além disso não quero começar fazer as coisas mal, porque com os anos uma pessoa por um lado aprende e por outro lado desaprende, não desaprende, mas não dá [inaudível] para fazer as coisas, então eu estou bem, estou contente.

**Camila** - Muito obrigada

**Adhemar** - De nada Camila.

## **Entrevista com a diretora Edith Scher**

*Realizada no dia 12 de agosto de 2017, em Villa Crespo, Buenos Aires.*

**Camila** – Para começar eu gostaria que você me falasse um pouco sobre a chegada do Grupo Matemurga no bairro de Villa Crespo, como foi a decisão de vir para o bairro e como foi a recepção da comunidade?

**Edith** – Bem , como você bem sabe, se leu o livro, nós não nascemos nesse bairro, uma coisa que é bastante estranha, porque os grupos de teatro comunitário costumam ser desde de seu nascimento, territoriais. Quando nós íamos para os primeiros encontros de teatro comunitário, os outros grupos nos perguntavam: de que bairro vocês são? E quase com orgulho alguns companheiros diziam: não de nenhum, de todos. Como se isso fosse superior a ser de algum território, como se fosse muito mais amplo, não tivéssemos atados a uma história local. Com o tempo, bom, em realidade foi porque assim se deu [inaudível] e em algum momento eu comecei a me dar conta da importância de ancorar, já que não havíamos nascido em um território determinado e sim em um programa de rádio na qual eu era colunista, eu era, de alguma maneira, às vezes me dedico a crítica de teatro, mas nesse programa de rádio essa era minha função, eu ia ver teatro e o comentava no programa. Bom, em nesse momento, como você leu no livro, onde naquele tempo, faz quinze anos, havia uma grande crise, como a que começa haver agora na Argentina, distinta, mas com muitos pontos de contato, havia muita [inaudível] por juntar-se e a partir da convocatória que fiz na rádio houve uma acolhida muito forte e tivemos umas 25 pessoas já na primeira reunião em um lugar que me emprestaram, não era um bairro, não era este bairro, sim era um bairro, mas não um bairro escolhido por algum motivo e sim porque ali estava o espaço para [ensaiar]. Isso foi em 2002, já para 2006, que foi o ano em que nos fixamos aqui nesse território em Villa Crespo, eu já havia me dado conta da importância que tinha – interrupção – O crescimento em um território, porque...Bom, e o comprovei com o tempo, ou seja, não decidimos esse bairro por uma questão em particular e sim porque buscávamos onde não havia, ou seja, buscávamos lugares de ensaio e ao mesmo tempo lugares onde não havia outro grupo, e nesta zona, de fato não há, na zona central da capital – interrupção - grupos de teatro. Bom, havíamos ensaiado em diferentes/ era meio provar, não era uma convicção: vamos à Villa Crespo, porque não tínhamos muito

[inaudível] do bairro, eu vivo aqui perto, e algum outro, mas não é que a maioria vivia por aqui, não foi por esse lado a escolha. Bem e logo conseguimos em um clube de futebol, que era o Clube Atlanta, que nos deram um espaço para ensaiar e eu arbitrariamente, tomei a decisão, forçadamente, de dizer: ficamos aqui. Decisão que foi um pouco resistida pelo grupo, porque, depois eu vou te dar um livro sobre a história do Matemurga dos dez anos, agora estamos em quinze, mas o livro é sobre os 10 anos, onde se conta com mais detalhes isso, mas foi resistida, porque alguns não eram desse bairro, alguns não sabiam bem porque, isso não foi decidido entre todos, não o discutimos, e bom, o decidi, poderia ter sido outro, o que sim foi certo é que, uma vez que começamos a estar aqui, primeiro nesse clube, depois nos mudamos para uma escola em que ensaiávamos aqui perto, muito perto a duas quadras, ensaiávamos todas as semanas, e bom, finalmente decidimos alugar um lugar, era um momento em que se pôde, o lugar é o que alugamos até o dia de hoje, e que está pequeno para nós, estamos vendo se de fato vamos nos mudar, nós [apresentamos] subsídios para comprar imóveis/ não de bairro, mas de local.

E bem, o que pude comprovar é que ficamos um tempo nesse território e tudo começava a mudar, o grupo começava a crescer, porque as relações com a comunidade começavam a ser muito mais fortes, porque começavam a nos identificar em um lugar geográfico, obviamente que se você perguntar por aqui, nesse lugar, quantos conhecem o *Matemurga*, provavelmente muitos não o conheça, porém muitos sim, e começou a se instalar isso de estar na rua e de fazer espetáculos uma ou duas vezes por ano cortando o trânsito, atividades na praça aqui perto e um montão de relações com outras instituições barriais com as quais fazemos, às vezes, atividades juntos, ou por exemplo, há uma festa pátria em uma escola e nos convidam e fazemos duas cenas. Passou-se a dar outro tipo de crescimento e, além disso, começaram a vim pessoas já desse bairro. Além disso, bem, começamos a ter um espaço em um lugar determinado no qual podemos guardar todas as nossas coisas, isso também nos permitiu crescer, porque tínhamos tudo disperso, um pouco em uma casa, um pouco em outra, ou seja, o territorial por si implica crescimento, implica um ato de audácia também por parte do grupo, porque neste caso não é que o Estado nos doou um lugar, e sim nós que temos de mantê-lo, e muita gente, não muita, mas algumas pessoas, se foram quando demos esse passo, porque não se animou ou, não sei, pensaram que sua etapa estava

cumprida, decidir-se ser de um bairro implica outra atitude e sustentar um espaço com todas as [vicissitudes] economicamente falando, também implica outra atitude.

A comunidade poderia dizer que em linhas gerais nos recebeu bem. Essa é uma sociedade muito dividida enquanto aos seus valores culturais, então há gente que, francamente te digo, nós fechamos a rua com licença do Governo da Cidade, com o seguro correspondente e estavam nos odiando porque quatro horas não podem estacionar o seu carro em frente a sua casa, não poderia dizer que de maneira homogenia todo mundo gosta de nós, mas muita gente valoriza e dimensiona a atividade desse grupo e muitos, todavia, não a conhece a pesar de tantos anos, de onze anos que estamos nesse bairro, recentemente, em 2009, compramos/compramos não, perdão, alugamos esse lugar, compramos deve ser o desejo de comprar.

Risos

Desde 2006 que estamos, não sei muito mais que dizer a respeito, seguimos semeando.

**Camila** – Quando você percebeu que, de fato, esse grupo pertencia a esse bairro?

**Edith** – Creio que um ano depois já de que estávamos aqui, fizemos a primeira festa na rua com apresentação, já aí, estar na rua, estar, digamos, é muito determinante, ocupar o lugar, estar no espaço público. Depois disso começaram a vim muito mais pessoas do bairro, muita gente que nos via atuar na praça e em uma pequena participação se somava, porque também tem isso, [se apresentar em um lugar fechado], às vezes o clima não permite, não? Se mostrar, mas há períodos do ano em que tratamos de fazer, bom, ou seja, cortamos a rua e o fizemos, mas fazer alguma atividade na praça, participar como eu te dizia antes, mas à vista de todos, para que qualquer um sinta que pode fazer parte, isso é muito diferente se está como itinerante, se está em um lugar sempre a referência é: Não, olha, está aqui a duas quadras, você pode vir e assim começou a se aproximar muita gente, não só de Villa Crespo, mas dos bairros próximos, da zona digamos.

**Camila** – Sim, como um ponto de referência.

**Edith** – Claro.

**Camila** – Eu gostaria de saber também se estar em Villa Crespo acrescentou algo para a identidade do grupo.

**Edith** – Sim, creio que estar em Villa Crespo gerou o terceiro espetáculo, porque, ou seja, um pouco pela leitura que se faz da realidade, porque essa leitura também é feita desde um território determinado, que se faz estou me referindo a mim, mas estou falando de todos, porque eu não posso dirigir um espetáculo no qual os integrantes não estão de acordo, isso não quer dizer que de entrada todos dizem sim, sim, porque, digamos, são vizinhos atores e sua relação com o artístico às vezes é mais e às vezes é menos desenvolvida, e muitas vezes buscam uma compreensão imediata de tudo, quando eu, digamos, não tenho uma tendência, por mais que você tenha visto em *La Caravana* e por aí parece que sim, mas não tenho uma tendência tão, como dizer, tão direta, a gerar espetáculos com uma leitura tão direta, e sim que tenham outro trabalho poético e muitas vezes acontece que a identificação demora a chegar, mas se não chega não se pode fazer. Então o terceiro espetáculo que se chama *Herido Barrio* tem muita identidade barrial, não porque se diga muitas vezes a palavra *Villa Crespo*, nem porque fala de uma rua em particular e sim porque tem a ver com uma visão de mundo desde esse lugar, nós um pouco – interrupção – nós começamos a fazer com o segundo espetáculo, *Zumba la Risa*, essas festas na rua e começamos a notar que a sociedade estava quebrada, já vinha acontecendo e hoje é tremendamente visível, é terrível, um pouco pelo que estávamos falando da crise, mas também a quebra é muito forte, a sociedade está muito polarizada. Nós começamos a notar isso que eu te dizia, havia gente que vinha de quadras e quadras ao entorno ver o que fazíamos com uma avidez e um desejo profundo disso, do encontro, de presenciar um ritual como o teatro, de formar parte e outras que se enojavam de uma maneira terrível, mas por coisas realmente pouco importantes [como se tinham que estacionar o carro um pouco, porque presumiam que iam invadir a sua casa, essas presunções que há preconceito acerca do que muita gente pode fazer para o indivíduo, essas ideias da insegurança de que vão avançar] ideias que são classicistas, digamos que são, bom, preconceituosas e até [inaudível] em alguns casos. E então era difícil isso de como aproximar-se do bairro e como [ser] porque nós também éramos vizinhos do bairro, não é como se tivéssemos que seduzi-los e nós o que? Nós também somos vizinhos e temos nossa verdade, então, isso por um lado, não? Por outro/ eu

comecei a pensar em fazer comidas na rua, com as pessoas, pois além disso nós no grupo gostamos muito de comer, você vai ver agora quando chegarmos que vai ter um buffet preparado para o recreio, é um modo de autogestão, de nos mantermos, ao invés de ir comprar fora, nós compramos de nós mesmos e geramos um recurso, mas isso é algo que tem a ver com a celebração, você viu que no *Catalinas* tem comida na porta, ou seja, não separar, como eu disse antes, não separar o teatro da comida, digamos, é tudo uma festa e isso também tem a ver com [aproximar]. Então eu disse, bom, poderíamos fazer festas na rua, não festas, comidas e cantamos no final, ou seja, eu ficava pensando em tudo isso, e um dia conversando com *Ricardo Talento*, o diretor do *Circuito Barracas*, ele me disse: mas, esse é o espetáculo, aí você tem a gênese do espetáculo, há algo aí. Eu me pus a pensar nisso da saudade de um bairro, eu não sei como é no Brasil, suponho que dependa da cidade, mas aqui, na cidade de *Buenos Aires*, é muito estranho que as pessoas se juntem para comer na rua, tem que ser uma rua muito estreita e muito pouco movimentada, onde os vizinhos se conheçam, mas tudo é um profundo individualismo, as pessoas não se conhecem. Então, e os que se opunham e os que estão de acordo, e o que está perdido e o que está por buscar-se, enquanto tudo isso rodeava minha cabeça, e eu conversava sobre isso com meus companheiros, aconteceu que apresentei meu livro, isso foi em 2011, assim veja que, tudo isso para te responder se o bairro nos deu identidade. Então, esse dia que eu apresentei meu livro, entre a mesa estava, *Bianchi* e *Talento* falando, estavam os representantes do *Instituto Nacional de Teatro*, disse a um companheiro também para falar, disse a *Marcela Bidegain*, não sei se você leu o livro dela, faz muito tempo que não a vejo, não sei por onde anda, e aconteceu que estava o meu pai na mesa e justamente o que tem isso a ver com o acadêmico? A apresentação de um livro, que está o pai da autora falando e não é nenhum pesquisador. Então ele começou a contar assim a sua maneira, lendo, porque ele havia se preparado, de como era o bairro da minha infância, de onde ela acreditava que eu havia adquirido essa vocação, esse coração como você diz, de amar essa tarefa, começou a contar como era a nossa casa e o que se via da porta, onde estavam as flores e os pássaros, e eu chorava à mares – risos – e quando eu olho, vejo que todo mundo está comovido. Então, passado alguns dias, eu disse, aqui acontece algo, não é somente a minha história, aqui há uma ferida, uma saudade de outro tipo de vínculo, de outro tipo de bairro, de outro tipo de sociedade, e bom, então eu digo, eu uni isso, depois eu vinha aos ensaios e comecei a pedir a

todos que contassem histórias do bairro de sua infância, e com isso e com o outro dando voltas em minha cabeça, eu comecei a construir a dramaturgia de *Herido Barrio*, tendo a suposição de que há uma ferida social com relação a essas perdas que deseja viver de outro modo, não é uma atitude meramente melancólica de voltar a um mundo que já não pode ser, nem nostálgica, e sim um desejo de coisas que se podia cumprir, que de fato nossas apresentações na rua cumprem em parte, mas isso é resistido por algum setor, e que esse setor muitas vezes [inaudível], mas, bom, como eu te dizia antes, isso está mal, a rua vai estar suja, isso não se faz, [toda uma série] de valores culturais hegemônicos, muito, muito fortes. Para mim, além desse espetáculo ser profundamente político e talvez muito mais que *La Caravana*, tem uma profunda identidade 'barrial', porque é muito provável que essa poética, essa visão de mundo não haveria aparecido se nós não tivéssemos vivido o que vivemos aqui, ou seja, é uma leitura de mundo que pode exceder *Villa Crespo* e talvez se possa fazer *Herido Barrio* em qualquer cidade grande e muitos sintam o mesmo, dessa perda e esse desejo de juntar-se com os vizinhos para comer e coisas simples, mas que geram laço, não? Mas, é muito provável que não houvesse surgido se nós não tivéssemos aqui, creio que com isso te respondo duas coisas, sua pergunta por um lado, com relação à identidade e por outro lado te conto um pouco de como surgiu esse espetáculo e porque eu creio que depois de *La Caravana*, não sei se você iria me perguntar, mas digamos, a encenação, não é que se tornou menor com relação à uma disputa de sentido do mundo que queremos, mas sim que adquiriu outra forma, estéticas, que a poética [continua afirmando], ainda que *Herido Barrio* e *Zumba la Risa* não se pareçam, mas possuem alguns pontos de contato, quanto a essa busca.

**Camila** – Sim, creio que agora você já falou de alguns assuntos que vou te perguntar, então talvez vamos nos repetir. Mas para poder desenvolver essas ideias um pouco mais... Primeiro a respeito daquilo que vai contra o individualismo que você estava falando, que *Adhemar* também fala da consciência do "nós". Eu gostaria de saber, nesses 15 anos de teatro de vizinhos, o que você aprendeu, no sentido de apreensão, sobre essa consciência do "nós" e como foi essa construção do sujeito coletivo no *Matemurga*?

**Edith** – Bom, a construção foi difícil e é permanente, porque nós, não *Matemurga*, mas todos que fazemos isso vivemos imersos em uma sociedade profundamente

individualista onde a lei é outra, onde tudo é salve-se quem puder, digamos, não é a construção de um “nós”, é [me salvo] eu, e bom, como disse *Adhemar*, eu creio que nos salvamos juntos ou não nos salvamos, digamos, mas as pessoas que vem para o grupo, por mais que politicamente possam votar de uma maneira afim a minha, muitas vezes, e eu mesma tenho que me perguntar, mas como eu reflito sobre isso creio que me acontece um pouco menos, mas eu também devo estar atenta, trazem, trago talvez, muitas marcas desse mundo e desejos, talvez não conscientes, de que se cumpra isso que se vive fora, me refiro a competência, aos desejos de protagonismo, a desconfiança no coletivo, em que juntos poderemos, a desconfiança de estar sendo dirigido, estar sendo coordenado por um diretor que já provou com sua conduta, com seu trabalho, em que possa confiar, porque esse não é um mundo em que possa confiar, é difícil confiar nos líderes, é difícil confiar nas transformações, é difícil confiar em que não querem me derrotar, então isso aparece permanentemente, tanto desde, imagina, com essas palavras que te digo o que significa construir um espetáculo que não seja com protagonistas, ou se algum companheiro tem mais textos que outro já não considerar que lhe está tirando o lugar ou que é mais importante que o outro, é muito difícil porque isso aparece o tempo todo e pessoalmente, digamos, me custa muito, mas isso são coisas que aprendi, ou seja, não tomar de maneira pessoal, muitas vezes aparece como questionamentos à minha pessoa, que tenho tal pessoa como preferida, ou a outra, e a mim me resulta doloroso, porque como você creio que entendeu no livro, há muita paixão e muito amor e muita entrega, certamente que posso equivocar-me, mas digamos que há um desejo de gerar algo que seja um bem de todos, e se tal ou qual tem mais texto, ou aparece mais é pensando nisso, não para que seja um destaque acima dos outros e nem para oprimir ninguém, mas é tão difícil, ou seja, já que nós vivemos em um mundo tão opressivo, tão competitivo, [e que se vê isso em todas as partes], que leva muito tempo para reverter isso, em alguns casos se revertem e em outros não se revertem, a maioria dos que não se revertem, ou se adaptam a lógica grupal ou se vão, não é que todo mundo fica, [se] insiste, insiste, por isso que para mim é muito importante a direção, em todos os sentidos, em um grupo de teatro comunitário a direção não é meramente artística, todo o tempo ela está ligada com essas questões, então, digo, se eu vejo que isso acontece, eu vou lutar para que esses valores prevaleçam, não está tudo em discussão o tempo todo, e se aparece alguém que quer transformar este grupo em um grupo que volte a

reger valores que são os hegemônicos, dominantes, eu vou defender o que construímos, já a esta altura muitos companheiros também, não só eu, o que eu tenho aprendido é por um lado entender, ainda que as vezes me custe, que não são questionamentos pessoais, a minha pessoa, muitas vezes e sim a minha função, questões que as pessoas trazem da vida externa ao grupo, muito difíceis de vencer, então trato de voltar ao [inaudível] e não deixar que isso me desgaste à ponto de me tirar o desejo e batalho, luto contra isso, para vencê-lo, desde já com aliados, porque há muita gente no grupo que compreende bem isso, não é que eu brigo contra o mundo. E então, o que eu aprendi é que nunca isso vai vencer que sempre se está construindo e como o grupo é aberto sempre pode vim gente que [puxe] para esse lado, há pessoas que são más, há outras que não, que tem medos, que foi muito deslocada, ou que lhe falta afeto, o que sei eu, tantas coisas, mas o sujeito se há constituído muito fortemente, e as novas experiências o demonstram, por exemplo a orquestra também, em uma orquestra é um pouco difícil querer ser protagonista, nem se quer os que tocam as melodias são protagonistas e isso nos ensina muito também o que significa nos complementar, ou seja, a percussão não pode tocar o que toca a flauta e entretanto todos são necessários, e não é porque a percussão esteja atrás e que o violino ou a flauta estejam a frente que são mais importantes, e bom, é crescimento, são experiências que se vão dando, mas creio que já não penso que isso em algum momento vai estar e não vai voltar a aparecer, o mundo está cada vez mais individualista e nós desde a prática vamos à outro lado completamente, inclusive desde o econômico, desde a gestão, de como estamos constituídos, seguimos nos apresentando à subsídios, nós temos também contribuição de todos, contribuição do buffet que vocês vão ver agora, nós temos grupos que revezamos uma vez a cada um mês e meio, cabe a mim doar alguma torta ou alguns sanduiches ou alguma bebida, e todos nós colocamos uma cota que é acessível e se todos colocamos sempre há um fundo que sustenta o grupo, se não existir mais os subsídios do Estado, que há qualquer momento poderiam não existir mais.

Mas, bem, se deram conflitos de todo tipo, eu, por exemplo, nos primeiros cinco anos não cobre nada, depois a instâncias de alguns companheiros do grupo, começou-se a dizer: como? Eu trabalho muitas horas do dia, se eu trabalho pouco o grupo se empobrece, então é preciso gerar um dinheiro para pagar-me. Tudo isso

tem a ver com o que estamos falando, porque gerou toda uma competência, porque, bom, se é comunitário então por que vai cobrar? E, bem, tudo isso foi muito árduo e hoje em dia se alguém discute, não o faço [inaudível], porque é uma batalha cultural ganhada internamente, não só eu, mas também há outras pessoas que cobram, mas não é porque os outros não merecem, e sim porque trabalham de outra coisa e vem aqui em seu tempo livre, em troca eu e Andrea, que faz toda a parte de gestão, de recursos que com ela escrevo todos os subsídios, não sei, a coordenadora de plástica, trabalhamos em uma função que não se pode prescindir e que dedicamos muitas horas fora das horas de ensaio, não é voluntário e isso não nos exime das tarefas voluntárias, de trazer a torta, de cortar as bandeiras, de limpar quando [inaudível], tudo isso sim, porque a questão autogestiva é muito forte e a parte voluntária se fomenta o tempo todo, mas digo, as concorrências, os ciúmes, as desconfianças, se hoje te pagamos então você é nossa empregada, tudo isso foi preciso passar, não é que desde o primeiro dia chegamos e estava tudo de acordo, não, foi difícil, foi doloroso para mim, mas, bem, também fortaleceu o grupo, porque há coisas construídas, para mim é um orgulho, não só para mim, eu acredito que para muitos é um orgulho dizer, com todas as adversidades construímos um grupo que tem algumas pessoas pagas que fazem com que o *amateur* seja possível e nós conseguimos gerar isso, e isso nos torna mais fortes e nos dá mais possibilidades e crescimento, juntos podemos mais que sozinhos, porém isso é preciso trabalhar para que exista e não é tão fácil.

**Camila** – Eu imagino, porque isso está muito ligado a questão do “nós” e sobre o crescimento do grupo, porque uma vez que o grupo cresce tem outras demandas.

**Edith** – Sim, tem outras demandas e além disso para que cresça é necessário que determinadas pessoas trabalhem *full time* para isso. Eu tenho alguns outros trabalhos, mas/ e tampouco o meu salário em *Matemurga* é óóó, digamos, extraordinário, mas custou, custou, cada vez que há um aumento, porque as pessoas se [inaudível] com respeito aos seus próprios aumentos, como se dentro do grupo tivesse que reger a mesma lei do individualismo, é terrível, mas é assim. Então, isso é o mesmo que eu te dizia antes, mas falando da questão econômica, sou eu, somos nós, que eu tenho que colocar? O que tiram de mim? O que me dão? Porque um espaço assim não é frequente que exista, senão haveria em todas as esquinas um espaço assim, lamentavelmente não há. Então ao invés de pensar o

que me tira, se poderia pensar o que me dá, isso é necessário construir, alguns o entendem rapidamente, outros vem entendendo e outros não. Então, finalmente, o que eu acredito é que, aquele que tem muito desejo de estar, porque a proposta o atrai muito, cede nesse lugar e as vezes vai convencendo-se e outras vezes não, e aquele que não acaba [saindo], há tantos lugares para fazer práticas individuais.

**Camila** – Em nossa conversa até agora, falamos um pouco também da música, é muito forte também o canto e me parece que isso é uma característica muito forte da estética do teatro comunitário e eu gostaria de saber o porquê disso.

**Edith** – Bom, o canto e eu diria em nosso grupo também a música, mas o canto em particular, são bastante distintivos no teatro comunitário, porque justamente nos ajuda a constituir o “nós”, por muitas razões, mas uma delas é que é um teatro muito épico, digamos, não é um teatro intimista, de três ou quatro pessoas, um teatro que sucede em uma casa, onde há uma mesa, cadeiras, uma cama, é um teatro que conta a história, as histórias dos bairros, dos povos, é um teatro de alguma maneira brechtiano, em algum sentido, e que agrega os gêneros populares dentro dos quais está a opereta, a ópera, a zarzuela, não sei se você conhece esse gênero, um gênero espanhol, cantado, bom, digamos, e em outros, mas ligados aos musicais esses, a murga, a murga uruguaia, a murga porteña, são gêneros carnavalescos e que têm muita influência também como o teatro popular da tragédia e comédia grega que tinham um coro e que este coro opinava, e que era um personagem muito importante.

Enfim, as tragédias e as comédias gregas tem um coro que às vezes tem seu corifeu, um que sai do coro e [inaudível], [bom mas esse é um personagem do coro que opina], muito forte. Creio que todos esses elementos fazem com que o canto seja tomado como um elemento central para constituir esse “nós”, tão forte do teatro comunitário, porque, além disso, a canção, para além de muita gente junta, a canção em si mesma tem atributos que tem a poesia e que condensa em poucas linhas, muito, não? Eu posso te dizer em poucas estrofes muito mais às vezes do que com um diálogo de quinze minutos, é outra forma de dizer, não é que o diálogo não esteja bem, um diálogo em teatro, digo que de imediato a poesia condensa sentido, muitos sentidos, então, isso nos permite ademais dizer muito com pouco. Por outra parte, o canto muitas vezes pode ter a ver com trazer memória, seja para

homenagear ou para parodiar, eu posso preparar uma canção crítica usando uma melodia muito vigente, que passa na rádio e mudar a letra, sempre me lembro de uma canção feita em uma murga do *Catalinas* que era uma *cúmbia* do momento que se chamava juntar peitinhos com peitinhos, bochechas com bochechas<sup>46</sup> algo assim, e nos anos 90 fizeram uma canção que era assim, “*señores soy un desocupado que puso un kiosquito con*”...não me lembro, “*y yo tengo...*”, não sei e o outro tinha remises<sup>47</sup>, e o outro tinha/ ou seja, eram todos como se dizem aqui “*changas*”, não? Ou seja, com essa melodia tão ‘noventosa’, dos anos 90, então ao invés de peitinhos com peitinhos dizia: *juntamos kiosquito con remices, juntamos...* ou seja, [era como dizer], eu junto isso com isso e então vamos fazer a grande revolução produtiva, era uma crítica profunda ao que estávamos vivendo nos anos 90, sustentada em uma música que se escutava o tempo todo na rádio, para dizer outra coisa, então, cantar muitos, pode ter essa função, a paródia, cantar juntos. E também o outro, de homenagem, pegar uma melodia e mudar a letra, mas nessa melodia que está na memória e gerar emoções, isso acontece muito em *La Caravana*, ainda que em *La Caravana* muitas vezes usemos as canções originais, mas mudamos o ritmo, mudamos os arranjos, criamos/ a canção pode ter muitos efeitos, naquilo que se está cantando e por outro lado tem outro atributo que é que, no teatro de vizinhos vem gente que é afinada, vem gente desafinada, vem gente diversa, quando você começa a armar, porque não é só a canção, é a canção coral, digamos, então, e você arma pelo menos duas vozes, eu muitas vezes armo três, mas já quando você arma duas vozes, gera-se imediatamente a necessidade do outro, ou dos outros, para que isso soe assim, já não é uníssono, necessita-se que existam outras que cantem outra coisa enquanto você canta a sua, para que soe desse modo, com o qual também gera a consciência coletiva através da prática em si, isso o tempo todo se busca a partir da prática no teatro comunitário. O que falamos antes, não só de dizer, mas também desde os deslocamentos coletivos, isso sim você deve ter notado em *La Caravana*, esses retrocessos, mover-se juntos, não é que um só vai e faz o que quer, isso funciona desde muitas vertentes digamos, mas no canto se consolida muito, por outro lado o canto comunitário é muito emocionante e muito emotivo para os outros quando está bem feito, isso é o

---

<sup>46</sup> Juntar pechitos con pechitos, mejillas con mejillas. Música do grupo Pancho Y La Sonora Colorada - Cachete, Pechito Y Ombligo.

<sup>47</sup> Remise é uma espécie de serviço de táxi em Buenos Aires, que surgiu na década de 1990. Foi uma alternativa que algumas pessoas encontraram mediante a falta de emprego na época.

que considero em linhas gerais o que faz com que para todo o teatro comunitário seja importante usar o canto comunitário como um traço de sua estética, há grupos que o usam mais e outros menos, depois estão as escolhas pessoais de cada diretor, eu sou muito musical, diria eminentemente musical, antes de teatral, fui musical, e então a mim me ajuda alimentar o teatro, porque a música tem traços que a distinguem e se alguém a conhece também a aproveita, digo, é muito específico o que eu vou dizer, mas a harmonia tem tensões, repousos, tem [aumentados e diminuídos], tudo isso gera sensações. Então eu posso gerar momentos de maior tensão, momentos de maior relaxamento, diferentes momentos a partir das características próprias da música, a serviço do teatro, nesse sentido não uso apenas as canções, hoje em dia, já muito mais o instrumental também, em outros espetáculos. Então isso faz com que, em nosso caso em particular, o canto e a música [adquirem] uma dimensão muito grande, além disso, me interessa muito trabalhar o que eu te disse antes, que os vizinhos atuem e cantem ao mesmo tempo, que a canção seja texto cantado, não que se suspenda toda a ação a maneira de algumas comédias musicais, hollywoodianas, em que o casal está para se beijar, e logo vem a música, se [desfaz] tudo, se dissolve, e sim que aqui siga a ação, creio que isto em *La Caravana* se veja isso em muitos momentos, quando os noivos se casam, no Gueto de Varsóvia e estão ali com seu [objeto] em meio ao casamento, e resistem aos nazis, e estão cantando uma canção histórica, mas o que estamos cantando está acontecendo, não é que cantam uma canção e isso ilustra algo que já passou ou que vai passar, então isso me interessa muito, me parece que há muita transformação no corpo quando isso acontece. Então, eu particularmente trabalho muito sobre essa questão, porque sinto que como no teatro comunitário, a arte em geral tem a capacidade de ampliar, de expandir o horizonte humano. Poder cantar, para pessoas que acreditam que o canto não é para elas, digamos, expande muito essa percepção do que é possível, bom, é algo meio inexplicável, mas acontece, há muita gente que não cantava que canta com outros.

**Camila** – Sim, acredito que possa ser quase como na sociedade, você acredita que não pode fazer muitas coisas e quando descobre que pode fazer isso se abre para que possa fazer outras coisas mais. Como a utopia, pode ser que seja isso.

**Edith** – Sim, sim, o que eu acredito é que existam atividades ou práticas que propiciam mais essa expansão, por isso eu, quando vou dar oficinas, sempre trato

de fazer uma canção, no começo, porque em seguida se percebe emocionalmente, move fibras emocionais muito fortes isto, então, como dizer, dispõe as pessoas de uma maneira um pouco mais aberta para tudo o que virá, cantar. E, além disso, quando [você vai a] um espetáculo, a música te gera coisas que outras linguagens não, então, combiná-la bem, me parece bom, porque os efeitos de chegar aos espectadores com algumas cenas que o deseja chegar de determinado modo, é melhor se trabalha com o canto ligado ao teatral.

**Camila** – Sim e você estava me falando sobre as opções dos diretores. Você acredita que haja algum elemento que seja essencial na estética do teatro de vizinhos? Por exemplo, sem isso não há teatro de vizinhos.

**Edith** – Bom, isso é difícil de dizer, qualquer teatro pode ser teatro de vizinhos mesmo que eu não o faça como você] e eu não posso lhe dizer que não.

Enquanto o de vizinhos para vizinhos, é, digamos, o que eu acredito é que algumas coisas propiciam uma prática de transformação maior, se há uma estética dominante na televisão e alguém trabalha essa estética com os vizinhos, há algo que não está transformando, para transpor, para mover, para jogar, certos paradigmas que [oprimem] os corpos, tem de animar-se a lugares mais caricaturescos, mais grotescos, mais *clownescos*, e me parece que tudo isso ajuda mais, por exemplo, do que trabalhar com o realismo, não quer dizer que não seja possível, por isso digo, não poderia dizer que não existe, não existiria se não fosse com vizinhos, mas não é estético esse [traço], eu, [além disso o que diria], é que o que eu acredito que convém é, obviamente, a partir da visão de cada diretor, porque o que é grotesco para mim não é o mesmo que, há coisas que definem o grotesco, mas, bom, o que é para mim caricaturesco, o que tem a ver com o *comic*, o que tem a ver, em definitivo tem a ver com desfazer o modo que as pessoas se movem habitualmente, caminham habitualmente, olham, não sei, o modo que inclinam ou não a cabeça, a voz que faz, tudo isso, eu diria que é trabalhar sobre essas características, é importante para gerar maior transformação e maior liberdade. Mas não poderia dizer o que não é teatro de vizinhos, porque o que define o teatro de vizinhos é que esteja integrado por vizinhos e me parece que está bem que existam escolhas estéticas, cada um trabalha desde onde pode, desde onde se formou, logicamente, há questões que o *Catalinas* e o *Circuito Barracas* marcaram, mas não porque

prescreveram leis inalteráveis, e sim porque viram, gostaram, se comoveram e então as utilizam, me parece que nesse sentido o teatro comunitário é bem mais trágico ou cômico não é dramático, não é um *Tchekhov*, não é um *Ibsen*, tem mais a ver com as tragédias, com as comédias ou, te digo como dizia antes, com *Bertolt Brecht* ou inclusive com os sainetes, com as zarzuelas, com a ópera, porém nem tanto com um teatro íntimo. É distintivo, não é distintivo, tende a ser distintivo, mas o que sei eu, amanhã pode aparecer alguém que faz de outro modo e não sei.

**Camila** – É que me parece que quando se usam essas estéticas que são mais populares, isso é mais propício para trabalhar a memória coletiva, porque isso te abre de outra maneira, que faz com que as pessoas possam estar presente e aparecer com esses gêneros.

**Edith** – Creio que te entendo, o que acontece é que é relativo, depende do que/ para mim sim, porque a memória está nesses gêneros também, a memória está nas formas também, não só nos conteúdos, porém poderia vir outra pessoa e te dizer: não, mas a memória...eu cada vez que vou dar uma oficina escuto coisas como: é preciso convencer o auditório de tal ou qual coisa – interrupção- é preciso falar de tal coisa, como se tudo estivesse posto no conteúdo que se deve expressar, como se a memória não tivesse na forma também, como se não se pudesse transmitir algo do que quer contar e a arte é isso, a arte é a forma com que se conta e não o conteúdo, o conteúdo pode aparecer de diversas maneiras, mas o “como” é a arte. Nesse sentido me parece que é mais transformador, porque esse “como” implica/ veja, parto de uma suposição e é que, nessa sociedade em que vivemos, nossos corpos estão domesticados, estão oprimidos, estão disciplinados, e se você trabalha, o que eu te dizia antes, se você trabalha com uma estética que é a que, ou seja, não rompe com nada do que se vê habitualmente, de alguma maneira você continua domesticado, em troca, se você joga por outros lugares, sem julgar como ridículo tudo isso, que em geral/ ou seja, isso custa muito, os vizinhos, digamos, lá no meu grupo muitos o vem com mais naturalidade, com sorte, mas colocar-se em uma praça se fazendo de macaco, digamos, a atuar como macacos, portar-se como macacos, mover-se, não sei, por dizer algo me lembrei de uma situação, não é tão simples, porque te olham como se você estivesse ridículo, como se você fosse ridículo, porque há um desejo social de disciplinamento de não jogar (não brincar).

Então me parece que, ir para esses lugares, essas estéticas transformam muito mais profundamente.

**Camila** – Sim, o mesmo que você estava falando da canção, de poder cantar e essas coisas.

**Edith** – Claro.

**Camila** – Você é hoje uma das incentivadoras do teatro de vizinhos. Quando você vai ministrar uma oficina para a formação de um grupo novo, o que você considera essencial trabalhar nesse primeiro contato?

**Edith** – Acredito que é muito importante entusiasma-los de entrada, sentir que é possível, estamos tão acostumados a que não seja possível, a que nos seja decidido tudo por outros, que tal ou qual coisa não seja para tal pessoa, seja para outros, a arte para os artistas, não sei, o dinheiro para os que tem dinheiro, não sei, férias para quem tem a possibilidade de sair de férias, que me parece que acreditamos em seguida que não vai ser possível, mas isso volta a repetir-se, quando me juntei com meus companheiros para fazer *La Caravana*, vários me disseram: puxa, mas tão pouco tempo, não vai ser possível. E no outro dia quando terminou apresentação me dizia: ai, o que mais me impacta é que outra vez foi possível, você disse que seria possível e nós fizemos. Talvez, eu saiba que eu teria gostado de mais atuação, se tivesse mais dois meses de ensaios, nós tínhamos conseguido outras coisas, mas possível foi, e com um nível mais que aceitável, o público o aceitou muito bem. Então, acredito que isso é fundamental e isso é [escolher] certas estratégias que tem a ver com a prática em si, o canto, conseguir cantar juntos, conseguir momentos em que se contam histórias que tem a ver com aquilo que vamos construir na oficina, e em pouco tempo plasmar isso em uma cena que eles façam, que não seja objetivos de sete anos, dez anos, ou seja, claro que depois tudo melhora e eu sou muito exigente com a qualidade, e sempre quero que saia melhor, mas isso não quer dizer que um primeiro objetivo não possa ser alcançado logo, e bom, trabalho muito sobre isso, e nesse sentido a canção ajuda muito, em um primeiro encontro e em um segundo encontro, armar uma canção entre todos e que se escutem cantar, é muito mobilizador, entusiasmo muito. Eu acredito que o primeiro trabalho é fazer, exercícios, e conversas e mostrar vídeos, do que passou, em cada oficina eu vou mostrando [coisas diferentes] para fazê-los sentir que isso que eles vão encarar será

possível, e que isso que será possível modificará a vida e não será em vão. De transmitir de minha experiência, que isso modificou a minha vida e a de muita gente, e que além disso a essa altura contam com a ajuda dos grupos pré-existentes, que não estão sozinhos, que outros grupos já o fizeram, isso antes que qualquer coisa, é o que tenho, assim, como norte.

**Adhemar Bianchi**



**Edith Scher**



**Stella Giaquinto**



*Por la alegría, contra la muerte!  
(Catalinas Sur)*