

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes - Campus São Paulo

CAMILA CORTELLINI FERREIRA

Em busca da memória:
identidades, territórios e celebração no Teatro Comunitário Argentino a partir do
estudo da prática do grupo Pompapetriyasos

São Paulo
2023

CAMILA CORTELLINI FERREIRA

Em busca da memória:

identidades, territórios e celebração no Teatro Comunitário Argentino a partir do estudo da prática do grupo Pompapetriyasos

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Arte-Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana França Soutto Mayor.

São Paulo

2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

F383e Ferreira, Camila Cortellini (Cali Cortellini Ferreira), 2000-

Em busca da memória : identidades, territórios e celebração no Teatro
Comunitário Argentino a partir do estudo da prática do grupo Pomapetriyasos
/ Camila Cortellini Ferreira. -- São Paulo, 2024.

112 f. : il. color.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariana França Soutto Mayor.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Artes cênicas. 2. Teatro. 3. Teatro comunitário - Argentina. I. Mayor,
Mariana França Soutto. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.
III. Título.

CDD 792.0982

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

CAMILA CORTELLINI FERREIRA

Em busca da memória: identidades, territórios e celebração
no Teatro Comunitário Argentino a partir do estudo da prática
do grupo Pompapetriyasos

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), como requisito
parcial para obtenção do título de licenciado em
Arte-Teatro.

Trabalho de conclusão de curso aprovado em: 01/12/2023

Banca Examinadora

Profa. Dra. Mariana França Soutto Mayor

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” IA/UNESP – Orientadora

Prof. Dr. Luvel Garcia Leyva

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” IA/UNESP

Dedico este trabalho a todos, todas e todes
que acreditam no poder do teatro como
transformador social.

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

- aos professores Moacir Simplicio, Rita Bredariolli, Mariana França Soutto Mayor e Luvel Garcia Leyva que me inspiraram profundamente ao longo da graduação.
- a todos que fizeram o laboratório de pesquisa teatral, 'Portal Teatro Sem Cortinas' nascer e continuar vivo.
- a Camila Rodrigues e pelas palavras que me nortearam fortemente neste trabalho.
- ao Coletivo REUNIDA, grupo de teatro do qual faço parte, por me proporcionar a oportunidade de escrever, atuar e dirigir um teatro autobiográfico extremamente sensível e transformador.
- aos projetos e pessoas que me formaram como profissional ao longo da graduação, sendo estes, o cursinho popular Heleny Guariba, o programa PIBID (programa institucional de bolsa de iniciação a docência), a minha antiga coordenadora Cintia Masil e supervisoras Kelly Santos e May Agontimé do educativo do Sesc Pompeia.
- as minhas grandes amigas do curso de licenciatura em Arte Teatro, Amanda Rocha e Cecília Loscheck que me fizeram sentir acolhido e amado dentro e fora da universidade, sem vocês a minha graduação não teria sido a mesma.
- a minha mãe, Claudia Eliane Cortellini Alves Ferreira, e ao meu pai, José Flávio Alves Ferreira, pelo suporte financeiro e emocional que me permitiu conhecer o Teatro Comunitário Argentino pessoalmente e escrever este trabalho. Também agradeço à minha irmã, Laura Cortellini Ferreira, por me auxiliar na transcrição e tradução das entrevistas presentes neste trabalho.
- aos meus queridos e fiéis amigos Maurício Alexandre Caetano e Ariane Leite do Nascimento pelo amor e apoio que sempre me dão.
- a Maria Luisa Viana Patricio pela parceria no núcleo de documentação do acervo do Theatro Municipal de São Paulo e na edição de algumas fotos deste trabalho.
- a Maria Luiza Souza Moreira pelo seu auxílio na transcrição e tradução das entrevistas.

- aos meus companheiros latino americanos, educadores e artistas Carolina Mendoza e Francisco Domínguez do grupo 'Pazajeros Pedagógico Teatral'
- por último, gostaria de expressar minha gratidão a Agustina Ruiz Barea, que se mostrou extremamente solícita em me auxiliar na construção deste trabalho e me recebeu de braços e coração aberto na sede do grupo Pompapetriyasos. Seu trabalho e paixão pelo Teatro Comunitário a tornaram uma agente de transformação fundamental para a criação e desenvolvimento do grupo Pompapetriyasos e deste trabalho.

O grupo convida a comunidade para consumir ficções coletivas, não consumir saberes artísticos, construir em coletivo a partir das suas memórias e vivências. Se não sonharmos outro mundo juntos, é impossível que possamos transformá-lo. (ARTE, s. d.)

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso analisa as práticas do Teatro Comunitário Argentino, por meio de uma perspectiva histórica e de uma aproximação pessoal com o grupo Pomapetriyasos, de Buenos Aires, interpretando-as como uma articulação entre memória, celebração, território e identidade. Além disso, a pesquisa realiza uma análise do espetáculo 'Lo que la peste nos Dejó' do grupo 'Pomapetriyasos', sob uma perspectiva histórica e produtiva, considerando o que ele comunica, como foi produzido, seu contexto e as relações construídas através dele.

Palavras-chave: Teatro comunitário; Teatro Argentino; Pomapetriyasos; memória; território; identidade; celebração.

RESUMEN

Este Trabajo de Finalización de Curso analiza las prácticas del Teatro Comunitario Argentino, a través de una perspectiva histórica y un acercamiento personal con el grupo Pomapetriyasos, de Buenos Aires, interpretándolas como una articulación entre memoria, celebración, territorio e identidad. Además, la investigación analiza el espectáculo 'Lo que la peste nos Dejó' del grupo 'Pomapetriyasos', desde una perspectiva histórica y productiva, considerando lo que comunica, la forma en que fue producido, su contexto y las relaciones construidas a partir de él.

Palabras-clave: Teatro comunitario; Teatro Argentino; Pomapetriyasos; memoria; territorio; identidad; celebración.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Adhemar Bianchi.....	16
Figura 2 - La Visita Guiada.....	20
Figura 3 - Coro 1.....	24
Figura 4 - Coro 2.....	25
Imagem do coro da peça ‘Lo que la peste nos dejó’ de 2023, do grupo pompapetriyasos. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.....	25
Figura 5 - Coro 3.....	25
Figura 6 - Ensaio Máscaras 1.....	31
Figura 7 - Ensaio Máscaras 2.....	32
Figura 8 - Ensaio Máscaras 3.....	33
Figura 9 - Ensaio Máscaras 4.....	33
Figura 10 - Ensaio Máscaras 5.....	34
Figura 11 - Ensaio Máscaras 6.....	35
Figura 12 - Ensaio Máscaras 7.....	36
Figura 13 - Ensaio Máscaras 8.....	36
Figura 15 - Ensaio máscaras 10.....	37
Figura 16 - Cronograma de atividades: Crianças.....	39
Figura 17 - Cronograma de Atividades: Adolescentes.....	40
Figura 18 - Cronograma de atividades: Adultos.....	40
Figura 20 - Catalinas Sur.....	41
Figura 22 - Lo que la peste nos dejó 1.....	44
Figura 25 - Letreiro.....	47
Figura 26 - Sede Pompapetriyasos 1.....	47
Figura 28 - Mapa 1.....	49
Figura 29 - Mapa 2.....	50
Figura 30 - Máscaras e trajes 1.....	53
Figura 31 - Máscaras e Trajes 2.....	53
Figura 32 - Cumbia de La Soledad 1.....	54
Figura 33 - Cumbia de la Soledad 2.....	55

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	UMA INTEGRAÇÃO COMUNITÁRIA: Engajamento político, revitalização de comunidades e ampliação de práticas artísticas colaborativas.....	13
2.1	Contexto Sócio- Político: mobilizações, revoluções e contrarrevoluções.....	13
2.2	Reconstruindo Comunidades: Uma abordagem colaborativa.....	15
2.3	Teoria e prática do Teatro Comunitário Argentino: Expansão e expressão coletiva.....	18
2.4	Coletividades em foco: O potencial da comunidade.....	21
2.5	Potencialidades do Teatro Amador: Impacto e transformação.....	27
2.6	Desenvolvimento Comunitário por meio de práticas artísticas coletivas.....	31
3	CONECTANDO SABERES COLETIVOS PARA A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA.....	42
3.1	Sistematizando fundamentos.....	42
3.2	Memória: resgate e valorização de histórias e experiências comunitárias.....	43
3.3	Celebração: fortalecendo vínculos e sentidos de pertencimento cultural.....	45
3.4	Território: Explorando diferentes realidades geográficas.....	46
3.5	Identidade: Colonização, imigração e a construção de uma identidade Nacional.....	51
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	57
	REFERÊNCIAS.....	58
	ANEXO - Entrevista com a diretora Agustina Ruiz Barea e a cenógrafa Paola Tazzioli realizada no dia 17 de Julho de 2023, na sede do grupo Pompetriyaso.....	64

1 INTRODUÇÃO

O Teatro Comunitário Argentino é uma forma de expressão teatral que se baseia em práticas comunitárias, sendo realizado pela comunidade e para a comunidade. Este fenômeno é examinado nesta pesquisa por meio do exemplo do grupo Pompapetriyazos, sediado em Buenos Aires, Argentina. Surgido após a última ditadura do país, em 1983, como uma forma de restabelecer laços de comunidade perdidos durante o regime militar, o Teatro Comunitário Argentino continua a articular comunidades por meio de processos artísticos que geram transformações e emancipação tanto ao nível individual como coletivo. A pesquisa investiga a interligação entre memória, celebração, território e identidade no teatro comunitário. A comunicação entre esses quatro pilares promove reflexões críticas sobre o território, fortalecendo a identidade coletiva e valorizando a memória e a história da comunidade, resultando em um sentimento de pertencimento e empoderamento social que se manifesta por meio da celebração.

Em junho de 2023, tive a oportunidade de passar uma semana na 'Cidade Autônoma de Buenos Aires', onde pude conhecer a sede do grupo 'Pompapetriyazos', assistir ao espetáculo 'Lo que la peste nos dejó', entrevistar a diretora e cenógrafa Paola Tazzioli e acompanhar o ensaio do novo projeto do grupo.

O 'Pompapetriyazos' ou 'Os Pompas' (apelido carinhosamente dado pelos seus integrantes) é localizado no bairro 'Parque Patricios', na zona sul da cidade de Buenos Aires, Argentina. Suas atividades começaram em 2002 e o grupo teve como uma das principais responsáveis pela sua criação a professora, atriz e diretora Agustina Ruiz Barea.

A temática deste trabalho surgiu através do meu anseio por referências de práticas teatrais latino americanas que valorizassem a coletividade, a historiografia e a ocupação de espaços públicos. Através da disciplina 'Teatro Hispano-Americano' aplicada de modo remoto em 2021, em meio à pandemia do Covid 19, pela professora e orientadora deste trabalho Mariana Soutto Mayor, pude expandir as minhas percepções e repertório sobre teatro latino americano. Posto isso, foi através de suas aulas que ouvi falar pela primeira vez sobre 'Teatro Comunitário Argentino'. Por indicação de Mariana, entrei em contato com o TCC intitulado 'Teatro

Comunitário Argentino: Uma utopia possível', elaborado pela ex-aluna do Instituto de Artes da Unesp, Camila Rodrigues.

A partir do conhecimento deste trabalho, despertou em mim um grande interesse em aprofundar meu conhecimento sobre o tema. Além disso, pude interagir com participantes de outros grupos de Teatro Comunitário da América Latina, o que resultou em trocas significativas para este trabalho e para minha vida.

2 UMA INTEGRAÇÃO COMUNITÁRIA: Engajamento político, revitalização de comunidades e ampliação de práticas artísticas colaborativas

Segundo o dicionário¹, um dos significados da palavra memória é a recordação que a posteridade guarda. Em outras palavras, interpreto que a memória, especificamente a linear e por uma visão cartesiana, está diretamente conectada ao passado, representando eventos que já aconteceram, mas continuam tendo um impacto significativo no presente. Portanto, para compreender o presente, é crucial compreender o passado, e é a partir deste resgate da memória que inicio este trabalho.

A memória é fundamental para o funcionamento intelectual humano, uma vez que sem ela a vida social de uma pessoa deixaria de existir, pois não se lembraria dos amigos ou conhecidos, além de possivelmente não se reconhecer ao se olhar no espelho. Sem memória do passado não se teria uma base para planejar o futuro, já que os planos de uma pessoa, na maioria das vezes, estão baseados em experiências anteriores. Assim, a memória não seria apenas um armazenador de lembranças do passado, mas uma base muito importante para o funcionamento e vida mental das pessoas (ELLIS; HUNT, 1995).

2.1 Contexto Sócio- Político: mobilizações, revoluções e contrarrevoluções

O grupo Pompapetriyasos surgiu em 2002 a partir de uma iniciativa dos grupos de Teatro Comunitário, Catalinas Sur, formado em 1983, e Circuito Cultural Barraca, formado em 1996. A ideia dos grupos era de multiplicar a prática de Teatro Comunitário pelos bairros da cidade de Buenos Aires.

Ambos os grupos, como coletivos do chamado *Teatro Comunitário Argentino*, foram criados em um contexto de fim da ditadura militar. Essa forma de prática teatral veio como um meio de ocupar espaços públicos e rearticular os laços sociais que tinham sido rompidos durante a ditadura. (BORBA, 2010, p.1) Ou seja, o movimento surge como forma de restabelecer comunidades forçadamente dissociadas na mais turbulenta ditadura militar do país, que ocorreu de 1976 a 1983.

¹ Fonte: RIBEIRO (2024)

No período entre os anos 1950 e 1960, testemunhamos o surgimento e crescimento de diversos movimentos anti-capitalistas que desempenharam um papel crucial nas lutas e transformações políticas e sociais em todo o mundo. Um cenário de luta anticapitalista e contra-hegemônico em escala global foi moldado por uma série de eventos significativos, incluindo a Guerra do Vietnã, os movimentos pelos direitos civis liderados por Martin Luther King nos Estados Unidos, os acontecimentos de Maio de 68 na França, a luta pela descolonização da Argélia, a revolução Cubana, entre outros.

Estes eventos desencadearam uma onda de resistência popular em todo o mundo, com os trabalhadores ganhando força e protagonismo. Na América Latina, países como Bolívia, República Dominicana, Peru, Guatemala, Venezuela, Brasil e Argentina também foram palco de intensas revoltas populares e mobilizações políticas. A Revolução Cubana, em particular, teve um impacto significativo, alimentando esperanças de mudanças radicais e inspirando ações combativas em contraposição ao progressismo defendido pela esquerda tradicional. (SOUZA, 2013) (p. 44)

Sob a influência de Cuba, de outros movimentos anticapitalistas, diante de uma crise econômica global e com o aumento dos preços do petróleo, os trabalhadores argentinos se mobilizaram em alguns dos maiores atos e greves já vistos no país, como o Cordobazo. Segundo Maria Escudero, professora da Universidade de Córdoba, diretora do grupo de teatro, 'Libre Teatro Libre' e participante ativa do movimento:

Tenho que confessar que o Cordobazo quebrou minhas pernas (...) e eu reconheci que tinha que acompanhar o que tinha acontecido na cidade, ou seja: obras de autores não, coletivos sim, como foi o Cordobazo ... um feito muito corajoso de um povo sem rumo, não havia patrões, não havia ninguém para dar as ordens, literalmente a cidade foi tomada! (APEZTEGUÍA, 2017, pg 238).

No dia 29 de maio de 1969, cerca de quatro mil trabalhadores, em sua maioria operários da montadora IKA-Renault, paralisaram a produção das fábricas automobilísticas e se uniram a grupos de estudantes. Juntos, marcharam do extremo sudoeste da cidade de Córdoba em direção à sede da CGT (Central General de Trabajadores), localizada no centro da cidade. No entanto, os atos foram reprimidos violentamente pela polícia militar, resultando em dezenas de mortes e

centenas de feridos. (MARCONI, 2019)

No contexto argentino, é relevante ressaltar a conexão entre o avanço revolucionário das massas e o papel crucial desempenhado pela classe trabalhadora nesse processo, que se tornou evidente pelo menos desde o Cordobazo, em 1969. Além disso, é essencial compreender o golpe de estado de 1976 como uma resposta contra revolucionária a esse avanço, ocorrida em meio a uma crise geral do capitalismo, intensificada pelos aumentos nos preços do petróleo. (ROJAS, 2014). Ou seja, este golpe militar veio para barrar os protestos realizados pela classe trabalhadora da Argentina.

A última e sexta ditadura da Argentina foi também um dos períodos com o maior índice de censura já visto na história do país. Segundo a professora da Universidade de Buenos Aires, Patricia Funes (2007), a história da censura de livros e produções culturais na Argentina é extensa e frequente, talvez tão antiga e frequente quanto os seis golpes militares que abalaram o país entre 1930 e 1983. No entanto, essa história foi obscurecida pela intensidade da última ditadura militar, que não apenas censurou livros, proibiu ideias, cores, formas e sons, mas também, em última instância, fez com que seus criadores desaparecessem.

Em outras palavras, em 1976, a democracia argentina é interrompida quando o general Jorge Videla assume a presidência por meio de um golpe militar. Com a sua consolidação na presidência do país, também se consolida um período sangrento de caça e perseguição a muitos artistas e pensadores argentinos.

Muitos destes nomes conhecidos desapareceram, foram exilados ou assassinados, incluindo Maria Escudero, diretora do grupo Libre Teatro Libre, exilada no Equador; Arístides Vargas, diretor e dramaturgo do grupo Teatro Malayerba, também exilado no Equador; César Brie, diretor e dramaturgo do Teatro de Los Andes, exilado na Itália; e Nacha Guevara, atriz, diretora exilada no México, entre outros.

2.2 Reconstruindo Comunidades: Uma abordagem colaborativa

Em 1983, com o fim do regime militar, nasce o primeiro grupo de Teatro Comunitário na Argentina. Localizado no bairro 'La Boca', o grupo 'Catalinas Sur' marca o começo do movimento de Teatro Comunitário Argentino.

O grupo surgiu a partir de uma iniciativa do diretor uruguaio Adhemar Bianchi que

chegou à Argentina em 1970.

Figura 1 - Adhemar Bianchi



No centro da imagem está Adhemar Bianchi em 1988, a fotografia pertencente ao acervo do Galpão do Catalinas. Fonte: CRUZ (2023).

Assim como outros diretores de grupos de Teatro Comunitário que surgiram posteriormente, como Ricardo Talento com o 'Circuito Cultural Barracas' e Agustina Ruiz Barea com os 'Pompas', Bianchi trazia consigo experiências prévias com teatro militante, que influenciaram diretamente na criação do 'Catalinas Sur'. Antes de chegar a Buenos Aires, ele trabalhou em seu país com o Grupo 65 e o Teatro Circular, onde teve suas últimas experiências teatrais. Ambos os grupos buscavam

realizar um teatro popular que valorizasse a qualidade estética e estivesse comprometido com questões sociais e políticas. O teatro era concebido coletivamente, e no caso do Grupo 65, as decisões eram tomadas de forma horizontal por meio de assembleias, com a participação de todos os membros, inclusive os responsáveis pela bilheteria. (RODRIGUES, 2013)

Após a instalação de Adhemar em Buenos Aires, a sua relação com o bairro ‘Catalinas Sur’ começou a se estreitar por intermédio de uma escola da região,

Resolvi ficar em Buenos Aires (...), mandei minhas filhas para a escola no bairro Catalinas. O grupo se formou porque me ligou Mónica Lacoste, que morava naquele bairro, mas também foi minha aluna na oficina Lasalle, e nos conhecemos quando éramos pequenos e compartilhamos experiências de militância. Um dia, através dela, me convidaram da associação da escola para dar aulas. Os membros daquela associação eram pais de classe média, quase todos com experiência militante, na faixa dos 30 anos e com filhos na escola, e suas expectativas eram fazer teatro nas horas vagas. Poderíamos dizer que, tal como eu, foram sobreviventes de utopias. E essa semelhança me levou a propor que fizessem teatro em vez de aulas de teatro, como forma de se organizarem para serem protagonistas de um acontecimento criativo. (BERMAN, DURÁN, JAROSLAVSKY, 2014, pg 62 e 63).

Na escola, já havia um coletivo de pais, mães ou responsáveis pelos estudantes com experiências militantes e um desejo de se envolver artisticamente. Foi nesse contexto que Bianchi propôs a ideia de realizar teatro ao ar livre. No início de suas atividades, o grupo resgatou a tradição das festas de bairro ao criar o que denominavam de festas teatrais. Durante esses eventos, realizavam uma grande chorceada e promoviam jogos teatrais. Isso não apenas tinha como objetivo restabelecer os laços de vizinhança rompidos pela ditadura, mas também visava se aproximar da comunidade e atrair novos integrantes (NOSÉ, 2014, apud RODRIGUES, 2013, p. 25) A retomada de festas e ocupação das ruas possibilitou a união de um coletivo que havia sido privado de encontros durante o regime militar. O Teatro Comunitário na Argentina fomentou o diálogo entre os membros de uma comunidade que havia sido interrompido pela política de espionagem da ditadura e posteriormente influenciado pelo consumismo, individualismo e competitividade provenientes das fontes culturais neoliberais. A capacidade de promover um diálogo artístico em relação à amizade entre vizinhos e apoiadores de uma comunidade específica demonstrou o potencial de união social (BORBA, 2010, p. 3).

Portanto, estes encontros conseguiram fortalecer laços entre os membros da mesma comunidade, e consequentemente, quebrar com uma lógica de distanciamento social, instaurada pela ditadura.

2.3 Teoria e prática do Teatro Comunitário Argentino: Expansão e expressão coletiva

Em 2002, o movimento de Teatro Comunitário Argentino teve um marco importante, com um aumento significativo na criação de grupos. O grupo Catalinas Sur, em parceria com o grupo Circuito Cultural Barracas, liderou a iniciativa de expandir a prática do Teatro Comunitário para outros bairros da cidade de Buenos Aires, por meio do projeto 'Tenda Cultural Itinerante', apoiado pelo ministério de cultura da cidade. Isso resultou na criação do grupo Pompas, assim como outros grupos. Este foi um momento crucial para o desenvolvimento do movimento de Teatro Comunitário na Argentina. Segundo Agustina em entrevista para este trabalho,

Aliás, o grupo Barracas, principalmente o Circuito Cultural Barracas que nos conduziu durante muito tempo. No nascimento do projeto nos ensinaram, nos acompanharam e depois todos nós formamos parte de uma rede. Mas então, temos nossas diferenças políticas, mas todos formamos parte de uma rede nacional de teatro comunitário².

Com a expansão do movimento, foi posteriormente criada a 'Rede Nacional de Teatro Comunitário'³. Anualmente esta rede organiza a Semana do Teatro Comunitário Argentino, um evento que reúne diversos grupos do país para realizar oficinas, debates, apresentações de espetáculos e entre outras ações que promovem a colaboração entre os grupos e fortalecem a prática do Teatro Comunitário em todo o país.

O Teatro Comunitário Argentino é uma prática que reúne vizinhos (*vecinos*)⁴ para participar de um processo artístico que culmina em uma apresentação para a

² Entrevista concedida na sede do grupo Pompaetriyasos e realizada no dia 17 de Julho de 2023. Ver Anexo, p. 112.

³ Fonte: RED (2020).

⁴ Neste trabalho, utilizo a tradução de "vecinos" para o português, "vizinhos". No contexto argentino, "vecinos" refere-se aos participantes do teatro comunitário argentino. O termo surgiu com o grupo Catalinas Sur, onde os participantes de fato eram vizinhos. Atualmente, o termo não necessariamente se refere à localização dos participantes no mesmo bairro, mas está associado à não profissionalização dos atores.

comunidade local, ou seja, o Teatro Comunitário é um teatro de vizinhos para vizinhos.

A criação das peças acontece por meio de pesquisas e experimentações cênicas realizadas pelos atores-vizinhos, levando em consideração a realidade e as particularidades do bairro em que estão inseridos. Essas pesquisas buscam refletir a construção identitária dos territórios e as vivências da comunidade. Pela existência dessa busca identitária, procuro interpretar neste trabalho o Teatro Comunitário Argentino como uma forma de empoderamento e expressão coletiva, em que os vizinhos se tornam protagonistas de suas próprias histórias e têm a oportunidade de compartilhar suas experiências com a comunidade. Além disso, essa prática promove o diálogo e a reflexão sobre questões importantes para a sociedade que estão inseridos, estimulando a participação ativa dos atores-vizinhos na construção de uma comunidade mais engajada.

Em meu entendimento, o Teatro Comunitário Argentino desenvolve suas práticas a partir do território, um objeto de pesquisa que à primeira vista pode ser considerado como algo estático. Porém, a partir do território serão traçadas diferentes possibilidades de caminhos a seguir. A realidade de cada bairro é dinâmica e está em constante transformação, a partir destas transformações, ocupações e relações que são construídas através do bairro, novas narrativas sobre o mesmo território vão sendo criadas. Um exemplo é o segundo espetáculo do grupo La visita Guiada,

Figura 2 - La Visita Guiada



Imagem do Espetáculo 'La Visita Guiada' do grupo Pompa Petriyaso ocorrido no ano de 2008, fotografia de Julio Locatelli. Fonte: LOCATELLI (2009)

conforme mencionado por Juliano Borba (2012). Este espetáculo itinerante ocorre em vários locais da praça Ameghino, onde os atores constroem, por meio do teatro, narrativas sobre a história do espaço, dos moradores locais e a cultura do local.

A obra aborda a deterioração física e a segurança dos espaços públicos da cidade. Os participantes do Teatro Comunitário trabalham questões como a memória coletiva, identidade e território, destacando a história de cada local para que esta não caia em esquecimento.

Trago o esquecimento como um projeto de apagamento político, resultado dos processos ditatoriais ocorridos na Argentina e América Latina afora. Este apagamento simbólico e material maquia a história de um país que foi vítima de golpes, perseguições políticas, torturas, censura e outros processos extremamente violentos.

Através dos exercícios promovidos pelo Teatro Comunitário para trabalhar a memória coletiva, torna-se possível recuperar histórias perdidas e rearticular uma noção de identidade social, ou seja, interpreto que a prática de revisitar e pesquisar a memória de cada território promove a cada comunidade o conhecimento de saber

de onde vieram. A partir do momento que um coletivo ganha a noção das histórias das quais descendem, conseguem olhar criticamente para o presente e sonhar com o futuro. Segundo o trabalho de conclusão do curso de pós-graduação de Marcos Jankevicius (2014, p. 6), 'Teatro Comunitário: movimento de cultura popular subalterna',

As classes subalternas estão presas ao passado de dominação colonial, e ainda hoje tem a invisibilidade sociológica na capacidade de produção histórico-cultural através da memória, do imaginário, do conhecimento "racional" das desigualdades preexistentes gerados pelas novas modalidades de relação com o outro (QUIJANO, 2005). Com o fim do período colonial nos países da América Latina, houve uma mudança no cenário na luta pela diversidade cultural das classes subalternas em relação ao resgate de sua identidade.

O Teatro Comunitário também é conhecido como teatro de vizinhos, porém os atores integrantes dos grupos de Teatro Comunitário não são necessariamente vizinhos. Segundo Ricardo Talento (2017)⁵, diretor do segundo grupo de Teatro Comunitário a ser desenvolvido, Circuito Cultural Barracas, o termo vizinho surge, pois inicialmente na construção do catalinas Sur, os envolvidos eram de fato vizinhos, porém com o tempo esse termo foi se ampliando e abarcando mais pessoas, ou seja, não necessariamente a pessoa precisa ser do bairro de parque patrícios para frequentar os Pompas. A concepção do termo 'Teatro de vizinhos' está mais ligada à questão da não profissionalização dos atores e ao fato de que qualquer pessoa pode fazer parte dos grupos, sem restrições de idade e pré-requisitos de conhecimentos prévios.

2.4 Coletividades em foco: O potencial da comunidade

Ao pensar em qual temática abordar em meu trabalho de conclusão de curso, pensei, em pesquisar sobre um tipo de teatro que qualquer pessoa pudesse fazer, mesmo sem conhecimento nenhum de teatro, poderia fazer parte, porque a prioridade não seria a profissionalização das pessoas e sim a forma pela qual os processos coletivos são construídos. Creio que de fato isso é realidade no Teatro Comunitário, como vi em alguns relatos de atores, muitos começam a frequentar os espaços porque o filho estava indo, ou porque queriam arranjar amigos ou

⁵ Fonte: APUNTES (2017).

namorado, os motivos são diversos e não é necessariamente a prática teatral, mas sim a busca de uma comunidade, de um senso de pertencimento, algo que a construção coletiva gera e agrega.

Inicialmente, busquei referências sobre Teatro Comunitário em São Paulo e me deparei com o livro *Teatro Comunitário na Cidade de São Paulo* (2008) de Diego Ruiz & Erik Oliveira. Nele são apresentados diversos grupos de teatro autônomo que estão engajados em realizar projetos sociais nos bairros de São Paulo, destacando-se por sua atuação e comprometimento com a comunidade local. Contudo, ao comparar essas práticas com o Teatro Comunitário argentino, percebi diferenças significativas nas abordagens e relações estabelecidas.

Ao final do livro, os autores trazem uma citação da professora e pesquisadora Márcia Pompeu, que distingue as relações do teatro com as comunidades em três categorias: teatro para comunidades, teatro com comunidades e teatro por comunidades. Essa diferenciação me fez compreender que buscar um modelo argentino no Brasil não fazia sentido, pois o Teatro Comunitário argentino é intrinsecamente ligado à realidade e história da Argentina.

Diante disso, percebi a importância de aprofundar meu conhecimento sobre o Teatro Comunitário Argentino antes de considerar a possibilidade de procurar modelos parecidos no Brasil. Cada território tem suas particularidades e demandas específicas, o que me levou a concluir que a busca por um modelo argentino no Brasil não seria viável para esta pesquisa. No entanto, o que faria mais sentido seria aprofundar o sentido de comunidade por meio de um grupo de Teatro Comunitário Argentino, como foi o caso com os Pompas.

Acredito que o senso de pertencimento adquirido pela integração em uma comunidade, como o que os Pompas oferecem, é fundamental para a existência humana.

Segundo o livro 'Tudo sobre o amor, novas perspectivas', de bell hooks no capítulo 08, comunidade: uma comunhão amorosa,

Para garantir a sobrevivência humana em todos os lugares do mundo, mulheres e homens se organizam em comunidades. Comunidades alimentam a vida - não as famílias nucleares nem o "casal", nem tampouco a dureza individualista. (hooks, p. 161).

Em diferentes lugares do mundo existem diferentes exemplos de comunidades, e dentro dessas as pessoas vão ao encontro umas com as outras e compartilham vivências. Os primeiros teóricos a se debruçar sobre o conceito de comunidade foram Ferdinand Tönnies (1955), Max Weber (1973) e Georg Simmel (1979). Trago o debate de Tönnies, visto como propulsor do conceito, sobre a distinção entre Gemeinschaft (comunidade) e Gesellschaft (sociedade). (OBERG, 2018, pg. 713)

De acordo com Tönnies, as contraposições entre comunidade e sociedade, são: A comunidade é uma forma de associação baseada no ser, envolvendo uma participação mais profunda das pessoas pertencentes ao coletivo, onde as relações primárias são pautadas na própria existência, a vida, a amizade, os sentimentos, ou seja, algo menos palpável. Já a sociedade é uma forma de associação baseada no ter, no haver, onde os membros compartilham algo que possuem em comum, como dinheiro, habilidades técnicas e interesses mais pragmáticos.

Tönnies (1955) defende a ideia de uma essência comunitária universal, onde a comunidade está ligada à vida em grupos coesos e unidos por interesses comuns. Segundo Anthony Cohen, trazido pela pesquisadora Márcia Pompeo, no texto 'A opção pelo teatro em comunidades', que conversa com a linha de Tönnies, a comunidade é uma entidade à qual as pessoas pertencem, que é maior do que as relações familiares, mas mais imediata do que a ideia abstrata de "sociedade". É um espaço onde as pessoas adquirem suas experiências mais fundamentais e significativas da vida social, que vão além dos limites do ambiente familiar (NOGUEIRA, 1998, p. 15).

A partir da interpretação das palavras de Pompeo sobre Cohen, entendo que 'comunidade' é um espaço que transcende a questão do laço sanguíneo. Dentro deste espaço é possível construir e fomentar formas de pensar diferentes dos saberes hegemônicos, ou seja, diferente de uma ideologia imposta por uma classe social dominante (GRAMSCI, 1999).

Como o Teatro Comunitário trabalha a partir da construção coletiva, de forma que rompe com princípios de uma sociedade contemporânea que preza o individualismo e abre espaço para rearticular saberes hegemônicos. Acredito que a principal materialização da comunidade em cena no Teatro Comunitário Argentina vem através do coro.

Figura 3 - Coro 1



Imagem do coro da peça 'Lo que la peste nos dejó' de 2023, do grupo Pompapetriyasos.
Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

Figura 4 - Coro 2



Imagem do coro da peça 'Lo que la peste nos dejó' de 2023, do grupo pompapetriyasos. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

Figura 5 - Coro 3



Imagem do coro da peça 'Lo que la peste nos dejó' de 2023, do grupo pompapetriyasos. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

Ao presenciar o espetáculo dos Pompas, uma das coisas que mais me impactou foi o coro. Fiquei hipnotizado pela sensação de unidade, não parecia várias vozes em cena, mas sim uma única voz, uma voz coletiva. Era como se os atores estivessem

harmonicamente clamando por questões políticas e ancestrais, o que resultava em uma atmosfera que misturava denúncia e celebração. Segundo a diretora Agustina, que também atua como professora de coro grego na Escuela Metropolitana de Arte Dramático - EMAD na entrevista concedida para este trabalho,

O personagem central, sempre é o coro, é o nós, então o que se busca (...) o que se buscou no primeiro momento era restituir a voz coletiva, a comunidade tomando a palavra, a voz coletiva que quer dizer algo, e a quem quer dizer algo? A elite política que não escuta? Esta elite cultural que não escuta essa comunidade, então aparece essa voz coletivo dizendo, nós também (...) ⁶

O coro, por meio do canto comunitário, desempenha um papel fundamental de personagem principal da peça, adicionando uma camada de complexidade à narrativa e escapando das convenções das narrativas dramáticas. (RODRIGUES, 2013) Sua presença é muito importante, tornando-se uma das marcas mais características desse movimento.

Segundo Agustina na entrevista realizada no dia 17 de Julho de 2023, o coro convoca uma voz coletiva que fala sobre o bairro em que vivem, abordando a construção de memória em relação ao território de Buenos Aires. Sua presença em cena levanta questões desafiadoras para o teatro comunitário, como: quem é essa voz coletiva? Quem somos nós? O que queremos contar? O que sonhamos para o território em que vivemos? Como o território define personagens? E como a espacialidade não é apenas o cenário onde ocorrem os conflitos, mas sim o que molda o sujeito de ação.

Agustina segue dizendo que um dos principais desafios desses espaços reside em como criar um projeto comunitário e também em discutir o significado de comunidade. É uma questão de considerar o que temos em comum e como nos apresentamos como uma comunidade ao assumir o papel do coro, "nós", que na história ocidental tantas vezes foi excluído da cena, mas que agora é restituído como personagem. Este coro, com suas características singulares, está inserido em um contexto histórico. No teatro grego, o coro e a polis eram elementos políticos que questionavam o poder, e esse objetivo volta a aparecer na cena por meio do teatro

⁶ Entrevista concedida na sede do grupo Pompaetriyasos e realizada no dia 17 de Julho de 2023. Ver em anexo, p. 77.

que estamos realizando. O coro repõe um personagem da cena que segundo Agustina o teatro burguês deixou de lado.

Outros dois fatores que caracterizam o Teatro Comunitário argentino são, primeiramente, a presença de muitos atores em cena, ou seja, os espetáculos geralmente envolvem muitas pessoas, figurinos e cenários, como destacado por Juliano Borba (2010, p. 2) em relação ao espetáculo do grupo Catalinas Sur, El Fulgor Argentino.

Eles se dividiam como atores, cantores, dançarinos e músicos através de uma maquinaria teatral impressionante, com mais de 400 figurinos, bonecos gigantes, e cenografias para representar uma visão muito particular de 100 anos da história argentina. Com muita ironia, paixão e música, o espetáculo utiliza como referência momentos da história argentina a partir das atividades de um clube de bairro, uma instituição social muito importante na Argentina, mas que foi perdendo sua função com a ditadura em 1976 (BORBA, 2010, p. 2)..

Em segundo lugar, a intergeracionalidade é uma marca presente nos atores de diferentes idades que participam das apresentações.

Ao assistir à peça com meu pai, mãe e irmã, todos sem costume de frequentar teatro e sem experiência prévia em apresentações teatrais, perguntei a eles o que mais chamou a atenção na peça. Minha mãe respondeu que ficou impressionada com a presença de pessoas de diferentes idades em cena.

A questão da intergeracionalidade para o Teatro Comunitário é muito importante. Este ponto funciona a partir da inclusão e integração de pessoas de todas as idades, visando criar um ambiente diverso. É essencial que o Teatro Comunitário seja acessível a todos, independentemente da idade, formação ou experiência prévia. Nesse sentido, oferece oportunidades para que pessoas de diferentes gerações possam compartilhar suas experiências, aprendendo uns com os outros. O Teatro Comunitário constrói espaços de troca, no qual diferentes perspectivas e vivências são valorizadas.

2.5 Potencialidades do Teatro Amador: Impacto e transformação

Em entrevista para esta pesquisa, a cenógrafa Paola Tazzioli levanta a questão de que, ao ouvir a palavra "comunitário", pode-se imaginar que a qualidade estética dos

espetáculos talvez não seja um fator relevante, uma vez que é um teatro feito principalmente por atores não profissionais.

No entanto, ela expressa que no Teatro Comunitário, isso não é necessariamente verdade. Nele, pessoas de diferentes profissões e ocupações se reúnem para fazer teatro, abraçando o título de teatro amador e dando boas-vindas a todos, não exigindo que os atores participantes sejam profissionais teatrais para fazer parte do grupo e entrar em cena. No entanto, é a diretora, a cenógrafa, os músicos e outros profissionais do teatro, que orientam os processos de criação e apresentações do grupo.

Concordo com as palavras do diretor Ricardo Talento na Segunda Edição do curso de extensão 'Conversas sobre Teatro e Sociedade', onde ele afirma que o teatro é uma cerimônia de celebração da vida e não deve estar restrito a poucas pessoas. O teatro deve ser acessível a todos, pois é através dessa cerimônia que as necessidades, angústias, questionamentos e sonhos de cada comunidade podem ser expressas. Segundo Talento (2021),

Todos os seres humanos são essencialmente criativos, a criatividade não é um dom de alguém, é uma essencialidade humana. Acredito que definitivamente o Teatro Comunitário não está formando artistas, mas sim cidadãos criativos que podem se imaginar de outra maneira, façam o que fizerem.

Na entrevista realizada pelo curso, Talento enfatiza como a criatividade é a essência mais valiosa do ser humano, mas ressalta que ela tem sido reprimida desde o nascimento. A sociedade tem segregado os artistas dos não artistas, capitalizando a criatividade e transformando-a em produto. Críticos de arte, diretores e indivíduos com mais poder nesse meio têm a capacidade de determinar o que é belo, o que não é, o que constitui um bom ator e o que é uma boa pintura. Ao exercitarmos nossa criatividade, podemos nos apresentar e nos conhecer de forma mais profunda, visitar o mundo, seus entornos, sua vida pessoal, sua família, sua comunidade, seu país.

Estes ideais trazidos por Talento me lembram a pedagogia teatral do Diretor brasileiro Augusto Boal, sistematizada como 'Teatro do Oprimido'. Assim como a ideologia que solidifica o Teatro Comunitário, o teatro do oprimido também valoriza a criatividade e busca promover a participação ativa de pessoas não profissionalizadas. Ambas as abordagens visam empoderar os indivíduos, para

poderem enxergar em si potencialidades transformadoras. Em entrevista feita de Dodi Leal e Clóvis de Lima Gomes com Augusto Boal, em 2007, Boal diz,

Eu acho que todo mundo pode escrever peças, inclusive os dramaturgos, todo mundo pode ser ator, inclusive os atores e o teatro se pode fazer em qualquer lugar, inclusive dentro dos teatros. Não pode encarcerar o teatro e determinar quem é ator.⁷

Boal possui uma trajetória na Argentina, tanto que em 1966, Boal viajou pela primeira vez para Buenos Aires, onde dirigiu sua primeira peça, O melhor juiz, o Rei de Lope de Vega. Durante essa mesma viagem, ele também dirigiu "A Mandrágora", irmã de Maquiavel, na sala 55 Planeta, além de ministrar cursos. Foi nesta viagem que Boal conheceu sua futura companheira, Cecília Thumim.

Em fevereiro 1971 Boal exilou-se em Buenos Aires, onde morou por 5 anos, dirigiu diversas peças e também desenvolveu o 'Teatro do invisível'.

Naquela época, a repressão na Argentina era tão intensa que o teatro, especialmente aquele com teor político, foi proibido. Diante dessa situação, Boal encontrou uma solução para discutir tópicos negligenciados, como as desigualdades sociais que levavam alguns argentinos, sem que o público soubesse que estava assistindo a uma peça teatral. (GOMES) No livro Hamlet e o filho do padeiro (2000), Augusto Boal destaca,

O teatro do invisível nasceu a partir de uma proposta de cena que dialogava com uma lei que permitia qualquer pessoa que estivesse passando fome, entrar em qualquer restaurante, comer, beber e sair sem pagar.

Um ator teve a ideia de colocar a situação presente na lei acima em uma cena como *Teatro Invisível*, ocorrendo 'secretamente' em um restaurante lotado. A estreia passaria despercebida, sem a intervenção da polícia ou identificação dos atores. Os clientes testemunharam uma cena sem perceber que se tratava de uma encenação teatral. Os atores que desempenhavam os papéis de garçom e gerente seriam substituídos pelos funcionários reais quando o protagonista revelasse que não possuía dinheiro. De acordo com Boal,

Da minha mesa pude ver essa coisa extraordinária: a interpenetração da ficção com a realidade. Superposição de dois níveis do real: a realidade cotidiana e a realidade da ficção ensaiada. (p. 293)

⁷ Fonte: BOAL (2009)

O dramaturgo e diretor de teatro argentino Mauricio Kartun estudou e trabalhou com o Boal em sua época de exílio. Kartun foi estudar técnicas de teatro popular por meio de uma bolsa de estudos ofertada por Boal na Holanda. Quando voltou, passou parte dos materiais que tinha trazido para Ricardo Talento, que veio a se tornar o segundo diretor do movimento de Teatro Comunitário na Argentina. (BERMAN, DURÁN, JAROSLAVSKY, 2014, pg 89).

No Teatro Comunitário Argentino, uma prática teatral que se relaciona com o teatro do oprimido é o Teatro para Armar, realizado pelos grupos irmãos Los Calandracas (grupo de teatro de rua profissional) e Circuito Cultural Barracas. Esse espetáculo musical é semelhante ao teatro-fórum, abordando questões que o público discute e orientando os atores a modificar as relações e disposições apresentadas no início. O grupo de Teatro Comunitário Barracas foi formado em 1996 a partir do grupo Los Calandracas, em parceria com a comunidade do bairro de Barracas (BORBA, 2013, p. 170).

O Teatro Comunitário é uma manifestação que surge do desejo da comunidade de se unir, se organizar e se comunicar, acreditando que a prática artística em grupo, baseada nos pilares da memória, território, celebração e identidade, tem o poder de gerar mudanças sociais significativas. Essa abordagem parte da convicção de que cada indivíduo é essencialmente criativo e que essa criatividade pode ser desenvolvida se houver oportunidades para tal. A partir dessas oportunidades, o desenvolvimento da criatividade pode gerar mudanças significativas tanto a nível pessoal quanto comunitário. (BERMAN, DURÁN, JAROSLAVSKY, 2014).

O Teatro Comunitário é uma prática celebrativa que não está vinculada a nenhum partido político e tem como principal objetivo promover a participação ativa da comunidade. Ele oferece um espaço para expressão e criação coletiva, permitindo que pessoas de diferentes idades, profissões e experiências compartilhem suas histórias pessoais e coletivas, a partir do contexto do bairro em que estão situados. Embora o Teatro Comunitário Argentino possa ter um impacto transformador na sociedade, seu foco principal é fortalecer os laços comunitários por meio da experimentação artística coletiva e naturalmente acaba resultando em transformações sociais.

2.6 Desenvolvimento Comunitário por meio de práticas artísticas coletivas

Durante a semana que passei na cidade de Buenos Aires, também tive a oportunidade de acompanhar um ensaio do projeto que futuramente se chamaria "Retazos de una espera, historias de cartón" ("Trechos de uma espera, histórias de papelão"). Esse projeto teve seu processo de pesquisa iniciado durante a pandemia da Covid-19, envolvendo a construção de máscaras de papel higiênico e explorando as possibilidades de criação em meio às limitações impostas pelo isolamento social. Enquanto observava o processo de criação dos atores, algumas coisas me chamaram mais atenção.

A delimitação do espaço de cada personagem permitiu a construção de um ambiente que remetia a um cômodo de uma casa, evidenciado pelos objetos de cena que carregam significados afetivos, como uma caneca, lanterna, rádio e entre outros. Abaixo compartilho alguns registros que fiz durante este ensaio:

Figura 6 - Ensaio Máscaras 1



Atriz em processo de criação cênica. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

Figura 7 - Ensaio Máscaras 2



Atriz em processo de criação cênica. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

A utilização de recursos audiovisuais potencializou a representação visual de um mergulho no passado, resgatando memórias, e interagindo com lembranças pessoais.

Figura 8 - Ensaio Mascaras 3



Atriz em processo de criação cênica. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

Figura 9 - Ensaio Máscaras 4



Atriz em processo de criação cênica. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

Figura 10 - Ensaio Máscaras 5



Atriz em processo de criação cênica. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

Figura 11 - Ensaio Máscaras 6



Máscara utilizada no exercício cênico. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

Foi notável o aproveitamento do próprio lugar, do espaço e da arquitetura como elementos inspiradores para a criação cênica. O banheiro do espaço se transformou em palco, o personagem interagia com um relógio gigante, que trouxe a representação simbólica do tempo.

Figura 12 - Ensaio Máscaras 7



Ator em processo de criação cênica.
Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

Figura 13 - Ensaio Máscaras 8



Ator em processo de criação cênica. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

Figura 14 - Ensaio máscaras 9



Ator em processo de criação cênica.
Fonte: acervo pessoal do autor
[autoria do autor], 2023.

Figura 15 - Ensaio máscaras 10



Atriz em processo de criação cênica. Fonte:
acervo pessoal do autor [autoria do autor],
2023.

Além disso, os sons ambiente, como o som de uma água fervente, contribuíram para a imersão na atmosfera criada.

As cenas ocorriam de forma simultânea, retratando um pseudo cotidiano de maneira inesperada.

Com as máscaras, o que se destacava era o corpo, que dava vida à máscara por meio de ações claras e expressivas.

Em uma entrevista realizada com Agustina para o canal 'Podcast Policarpo', no episódio intitulado 'Ep. 9 - ¿Qué es el teatro comunitario?', Agustina explica que a forma de criação do grupo ocorre em um movimento de ida e volta, que vai desde acontecimentos históricos concretos até situações fantasiosas. Às vezes, partem da construção de personagens, outras vezes partem da construção de situações. Existem vários pontos de partida, mas sempre com o objetivo principal de questionar o território, o que acaba gerando o que o pesquisador Juliano Borba (2012) traz no texto 'Teatro Comunitário e Dramaturgia do Espaço Público' como 'dramaturgia territorial', ou seja, uma dramaturgia que compreende a relação entre a cidade e a ação do grupo.

A direção não chega com uma dramaturgia preparada, ela é desenvolvida a partir de exercícios cênicos, majoritariamente baseados em improvisações dos atores. Ao longo de sua entrevista para o canal 'Podcast Policarpo' Agustina destaca,

Como construir esse nós construindo e desenvolvendo procedimentos metodológicos de criação coletiva complexos que com os anos foram sendo melhorados, desenvolvidos fazendo perguntas ao espaço, por um trabalho de rastreio arqueológico.⁸

Além de seu aprofundamento na pesquisa do coro grego, Agustina também traz na entrevista que possui formação em Jacques Lecoq. Lecoq é reconhecido como um dos pioneiros e grandes mestres do Teatro Físico, uma forma de expressão que combina teatro, movimento e dança (ROMANO, 2015). Lecoq enfatiza a importância do corpo e de seus movimentos, considerando a análise e o entendimento das ações físicas como essenciais para o trabalho do artista. Um dos aspectos mais significativos do trabalho de Lecoq é a 'Máscara Neutra'. Com a máscara neutra, o rosto do ator desaparece, e cabe ao corpo ser o meio de comunicação e expressão do artista. Segundo Lecoq, "Todos os movimentos se revelam, então, de maneira potente. (PRETTE, 2018 *apud* LECOQ, 2010, p. 71).

⁸ Fonte: PODCAST POLICARPO (2020)

No grupo dos Pompas, Agustina traz propostas de utilização de diferentes modelos de máscaras em cena, incluindo a máscara neutra, larvária, expressiva, entre outras. Além das construções dos espetáculos, a sede dos Pompas oferece uma série de atividades para a comunidade, divididas por faixas etárias: crianças, adolescentes e adultos. Entre as atividades presente no cronograma do grupo estão, encontros para a prática de teatro, fotografia, Tai Chi Chuan e outras práticas artísticas, como pode ser visto nas imagens abaixo.

Figura 16 - Cronograma de atividades: Crianças



Cronograma de atividades para crianças do grupo Pompapetriyasos, a imagem tiradas do site do grupo Pompapetriyaso. Fonte: POMPAPETRIYASO (s.d.).

Figura 17 - Cronograma de Actividades: Adolescentes



Cronograma de actividades para adolescentes do grupo Pompapetriyasos, a imagem tiradas do site do grupo Pompapetriyaso. Fonte: POMPAPETRIYASO (s.d).

Figura 18 - Cronograma de actividades: Adultos



Cronograma de actividades para adultos do grupo Pompapetriyasos, a imagem tiradas do site do grupo Pompapetriyaso. Fonte: POMPAPETRIYASO (s.d).

Durante a semana que passei em Buenos Aires, tive a oportunidade de assistir o 10º Festival Internacional de Títeres al Sur', que traduzo livremente como 10º Festival Internacional de Marionetes no Sul'. Durante o festival, assisti a duas peças, uma no espaço Pompas, intitulada '¿Qué hacemos con Ubú?' apresentada pelo grupo Tres Tigres Teatro, e a outra chamada 'Títeres a Cielo Abierto' que aconteceu na sede do grupo Catalinas Sur e foi desenvolvida pelo marionetista Manuel Mansilla.

Além disso, após o fim do espetáculo 'Títeres a Cielo Abierto' tive a oportunidade de entrevistar Ximena Bianchi, participante do grupo, Catalinas Sur e filha do diretor Adhemar Bianchi. A experiência de conhecer outros participantes de grupos de Teatro Comunitário da América Latina durante este festival foi muito importante e proporcionou trocas significativas para este trabalho e para a minha vida.

Figura 20 - Catalinas Sur



A esquerda, Carolina Mendoza do grupo colombiano 'Pazajeros Pedagógico Teatral', no centro Ximena Bianchi do grupo Catalinas Sur e na direita o autor desta pesquisa na sede do grupo Catalinas Sur durante o 10º Festival Internacional de Títeres al Sur.

Fonte: acervo pessoal do autor [foto de Francisco Domínguez], 2023.

Recentemente, em setembro deste ano, realizaram no espaço do Pompas o Festival Internacional de Máscaras Arquétipos, o resultado deste ensaio que presenciei foi apresentado lá juntamente com o trabalho de diversos outros artistas do mundo.

3 CONECTANDO SABERES COLETIVOS PARA A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA

Somos aquilo que pensamos, amamos, realizamos.
E eu acrescentaria: somos aquilo que lembramos.
(BOBBIO, 1997, p. 30)

3.1 Sistematizando fundamentos

Nesta pesquisa trabalho com a hipótese de que há 4 eixos norteadores que fundamentam a prática do Teatro Comunitário Argentino, são eles: a celebração, o território, a identidade e a memória.

Tais eixos estruturam a prática teatral comunitária a ponto de serem ponto de partida em processos de criação e, ao mesmo tempo, horizonte, busca, na dinâmica de existência dos grupos. A partir dessas premissas, inspirado no diagrama de Camila Rodrigues (2013) e na estrutura pedagógica do Método do Teatro do Oprimido - representada por uma árvore -, proponho uma metáfora em forma de triângulo equilátero, qual os três lados possuem o mesmo tamanho, como pode ser vista na imagem a seguir:

Figura 21 - Triangulação da memória

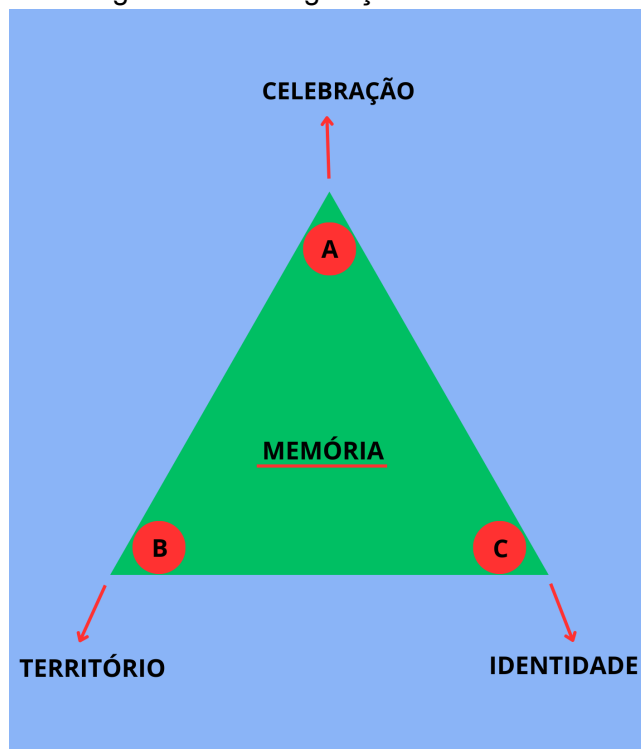


Imagem de um diagrama desenvolvido pelo autor.
Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor],
2023.

Estes lados se encontram no que é denominado vértice. O **Vértice A representa a Celebração**, o **Vértice B o Território** e o **Vértice C a Identidade**. Esses três vértices estão diretamente conectados em função de preservar a **memória**, protegida no centro do triângulo.

3.2 Memória: resgate e valorização de histórias e experiências comunitárias

Antes do século XX, acreditava-se que a memória era controlada apenas pelas leis biológicas do indivíduo. No entanto, no início do século XX, o sociólogo francês Maurice Halbwachs, mudou essa perspectiva ao destacar a importância do fator social na memória. Halbwachs argumentou que a memória individual é apenas uma perspectiva da memória coletiva, mostrando a relação entre o indivíduo e o coletivo na construção da memória. (MIRANDA, 2019)

Uma ou mais pessoas juntando suas lembranças conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo em que elas, e conseguem até reconstituir toda a sequência de nossos atos e nossas palavras em circunstâncias definidas, sem que nos lembremos de nada de tudo isso (HALBWACHS, 2013, p. 31).

Trago a memória no centro do triângulo, pois interpreto a memória coletiva como um elemento central e que promove a sustentação do Teatro Comunitário Argentino, pois, sem memória, sem uma contextualização histórica, este movimento teatral não existiria da mesma forma que se deu até hoje. A memória se comunica diretamente com todos os outros vértices, pois sem o movimento de olhar para o passado não é possível saber quem somos, da de onde viemos e consequentemente para onde queremos chegar.

Trabalhar a memória é uma forma de evitar que acontecimentos caiam no esquecimento, permitindo que erros cometidos no passado não sejam repetidos. Por meio de exercícios que trabalham a memória coletiva, é possível estabelecer um senso maior de comunidade e abrir possibilidades para diferentes caminhos a serem seguidos.

Durante a entrevista perguntei a Agustina se eu poderia ter acesso à dramaturgia da peça 'Lo que la peste nos dejó' e para a minha surpresa, Agustina respondeu que não tem a dramaturgia escrita, pois era passada para os novos integrantes oralmente. Os atores que estão há mais tempo no grupo vão passando para os

novos integrantes da peça. Tanto as falas, quanto as músicas. Segundo ela, está escrita no ar e no corpo dos companheiros

O espetáculo 'Lo que la peste nos dejó' pode ser lido como um documento histórico vivo e perpetuador da memória de uma comunidade em constante transformação.

Este espetáculo conta a história das consequências da epidemia da Febre Amarela ocorrida em 1871. Esta epidemia foi responsável pela morte de aproximadamente 14.000 pessoas em Buenos Aires. (RODRIGUES, 2012, p. 21) A partir deste acontecimento a cidade foi se fragmentando e dividindo-se em duas, lado norte e lado sul. O norte, como uma tentativa de reprodução da elite europeia, e o sul, como lugar que serviu de cemitério para os mortos da epidemia, o grande aterro da cidade.

A peça teve sua estreia em 2013 e é apresentada até hoje. Atualmente, 10 anos depois, o espetáculo possui uma nova roupagem, o núcleo de atores centrais se mantém, porém, outros atores foram saindo e novos entrando, novas cenas foram acrescentadas e a narrativa foi se adaptando a partir de uma nova pandemia, da Covid 19 e aos acontecimentos consequentes dela. Abaixo estão alguns registros que fiz da peça.

Figura 22 - Lo que la peste nos dejó 1



Imagem no início da peça 'Lo que la Peste nos Dejó' do grupo Pomapetriyasos em 2023.

Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

3.3 Celebração: fortalecendo vínculos e sentidos de pertencimento cultural

A **celebração (vértice A)** desempenha um papel fundamental no Teatro Comunitário Argentino, manifestando-se inicialmente por meio da ocupação de praças públicas e da realização de festas como uma maneira de comemorar o fim da ditadura. Através destes encontros e festas, os vizinhos puderam se aproximar e iniciar um processo de desenvolvimento artístico coletivo.

Ou seja, o grupo de pais que junto a Adhemar Bianchi fundou o grupo Catalinas Sur, descobriram na praça Malvinas, por meio de encontros que combinavam apresentações artísticas e churrascos, o princípio da Celebração, e é nesse princípio que se deu a possibilidade de rearticular uma rede de vizinhos, preservar a memória e fortalecer a identidade do território ao qual pertenciam.

Interpreto os espetáculos de Teatro Comunitário como a materialização da celebração. Quando fui assistir *Lo que Peste nos Dejó*, as pessoas chegavam ao espaço antes da hora de começar a peça e tinham momentos de confraternização com os próprios atores e vizinhos. Uma prática tradicional dos Pompas e outros grupos de Teatro Comunitário argentinos, conforme citado por Juliano Borba (2012), é a montagem de barracas e tendas com comidas e bebidas para vender.

A peça em si começou com práticas celebrativas, como danças, música e interação com a plateia, criando uma atmosfera de festa que também se refletiu no final do espetáculo.

Figura 23 - *Lo que la peste nos dejó* 2



Imagem da peça '*Lo que la Peste nos Dejó*' do grupo Pompapetriyazos em 2023, fotografia de Pepe Mateos. Fonte: DAUS (2023).

O que me surpreendeu foi que, ao contrário de muitas vezes em que assisti peças no Brasil, as pessoas não simplesmente saíram após o término da apresentação. Pelo contrário, o público continuou a se reunir para conversar, beber e comer, criando um ambiente de comunhão que reflete a importância do Teatro Comunitário na vida das pessoas.

3.4 Território: Explorando diferentes realidades geográficas

Um dos principais objetivos do Teatro Comunitário é promover comunidades, e a partir disso criar um espaço entre os 'vizinhos' para pesquisar, criar, exercitar e difundir a prática de Teatro Comunitário pelo **território (vértice B)** em que este está inserido.

Atualmente o grupo Pompas conta com a participação de por volta de 350 pessoas e possui uma sede física localizada na Avenida Brasil 2640. Este espaço serve de centro cultural onde são promovidos eventos e atividades relacionadas ao teatro, música, audiovisual, circo e outras formas de expressão artística. A seguir, apresento algumas fotos que mostram tanto a área externa quanto a interna desse espaço.

Figura 24 - Entrada da sede do grupo Pompapetriyasos



Imagem na entrada da sede do grupo Pompapetriyasos em 2023. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

Figura 25 - Letreiro



Imagem do letreiro presente na entrada da sede do grupo Pompapetriyasos em 2023. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

Figura 26 - Sede Pompapetriyasos 1

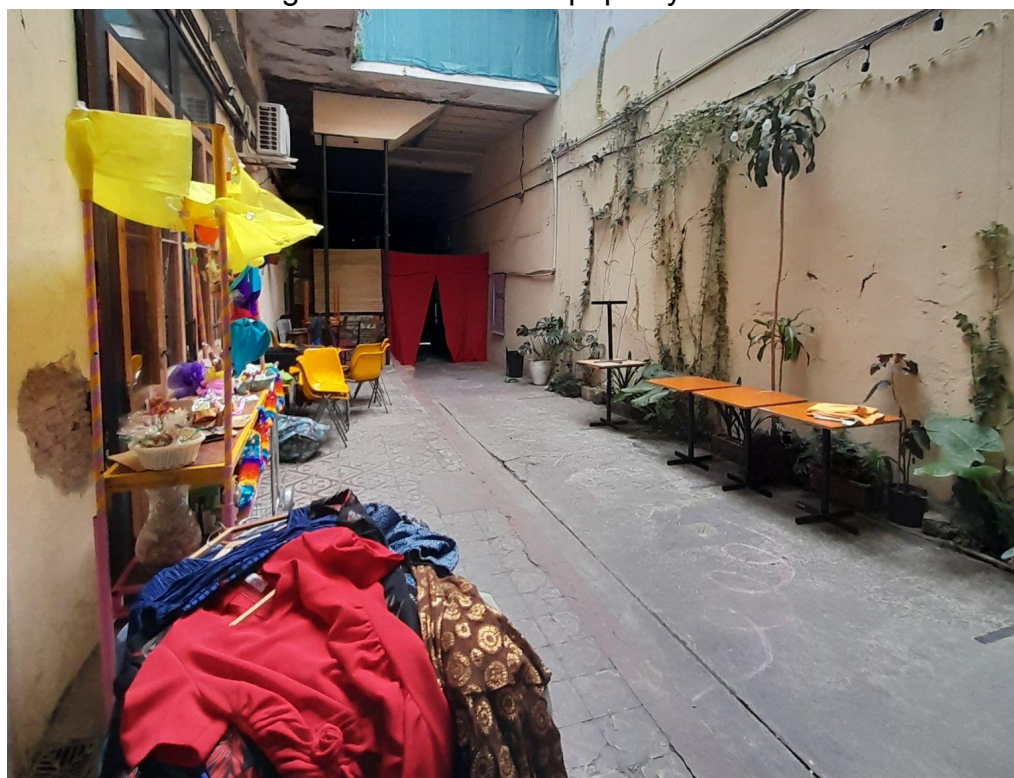


Imagem da parte interna da sede do grupo Pompapetriyasos em 2023. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

Figura 27 - Sede Pompetriyasos 2



Imagem na entrada da sede do grupo Pompetriyasos em 2023. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

A prática de Teatro Comunitário é dividida por territórios, logo, diferentes bairros possuem diferentes grupos, os grupos que citei ao longo do texto estão localizados na 'Cidade Autônoma de Buenos Aires' como podemos ver no mapa a seguir,

Figura 28 - Mapa 1

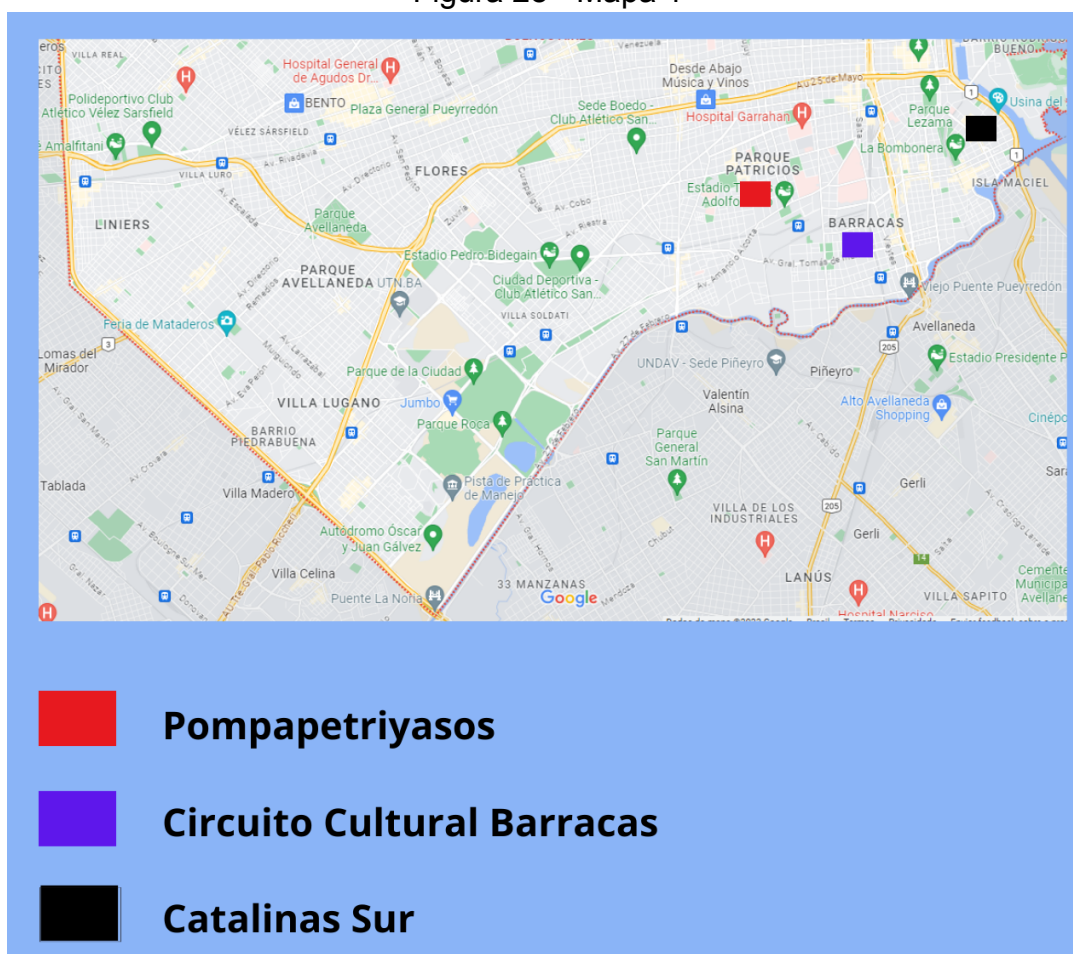


Imagem desenvolvida pelo autor. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

Atualmente ‘Cidade Autônoma de Buenos Aires’ é a capital da Argentina. Em volta de seu território fica localizada a ‘Província de Buenos Aires’, composta por 24 municípios, como pode ser destacado no Mapa a seguir,

Figura 29 - Mapa 2



Imagem desenvolvida pelo autor. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

No mês de julho de 2023, tive a oportunidade de passar uma semana na Cidade Autônoma de Buenos Aires (Mapa 1). Uma das coisas que mais me surpreendeu em relação aos territórios que visitei foi a impressão de que eu não estava na América Latina, mas sim em uma tentativa de reprodução do continente europeu.

No entanto, é importante destacar que essa identidade europeia é apenas estética e superficial. Segundo o levantamento realizado pelo Instituto Nacional de Estatísticas e Censo (Indec) no primeiro semestre de 2023, dos 29,4 milhões de argentinos que participaram do estudo, 11,8 milhões vivem em situação de pobreza, o que representa 40,1% da população do país.

Segundo Gala Días Langou, atual diretora-executiva, do centro de políticas públicas - CIPPEC da Argentina, em entrevista dada ao BBC News Brasil⁹ Em 2022, ela retrata que nos últimos 30 anos a Argentina não conseguiu ficar abaixo dos 25% da população em situação de pobreza.

A província de Buenos Aires, popularmente conhecida como a Grande Buenos Aires, enfrenta um dos mais altos índices de pobreza do país, afetando 41,4% da

⁹ Fonte: ARGENTINA (2023)

população. Por outro lado, a 'Cidade Autônoma de Buenos Aires' apresenta o menor índice de população vivendo na pobreza, atingindo apenas 17,3% da população. Esses números destacam as diferentes realidades socioeconômicas que existem lado a lado, evidenciando as disparidades sociais e econômicas presentes em um mesmo país.

Alguns dos grupos de Teatro Comunitário Argentino pertencentes à província de Buenos Aires são:

- Las Palomas Dicen, existentes desde 2014 e localizados na cidade de Martín Coronado.
- DespaRamos, que existe desde 2004 na cidade de Ramos Mejía.
- Okupas del Andén, que surgiu em meados de 2003, em La Plata, cidade capital da província de Buenos Aires.

No espetáculo 'O que la peste nos dejó' do grupo Los Pompas, fala-se muito sobre pobreza do bairro de Parque Patricios, mesmo este sendo pertencendo ao território com o menor índice de pobreza do país.

Neste trabalho, apresento algumas questões para as quais ainda não tenho respostas, mas considero extremamente válido expô-las para estimular reflexões e explorar possibilidades de respostas. Algumas delas são: Por que a cidade de Buenos Aires concentra os maiores grupos de Teatro Comunitário Argentino? Será que é por maiores condições financeiras, mais incentivo público? O que mobiliza determinados territórios a organizar grupos de teatro comunitários na Argentina? Como os grupos se criam? Seria a partir de uma situação de precariedade que os grupos se estabelecem?

3.5 Identidade: Colonização, imigração e a construção de uma identidade Nacional

A Argentina, assim como o Brasil, foi colonizada por um país europeu no século XVI. No entanto, a Argentina, assim como a maioria da América Latina, foi colonizada pela Espanha e teve grande parte de sua população indígena aniquilada. Em 1924, cerca de 500 indivíduos foram assassinados por forças policiais, em um evento conhecido como o "Massacre de Napalpí" (MONTROYA, 2023).

No final da década de 1870, durante as "Campanhas do Deserto", lideradas pelo general e futuro presidente Julio Argentino Roca em 1878, mais de 11.000 indígenas, de um total de 30.000, foram mortos (PASSATTI, 2009).

A execução de povos indígenas resultou na liberação de terras para os pecuaristas portenhos e permitiu a chegada de diversos imigrantes europeus, sendo estes majoritariamente italianos e espanhóis, fomentando a formação de uma imagem social argentina, de um país branco e moderno, diferente de como era visto o resto da América Latina (PASSETTI, 2005).

O Teatro Comunitário Argentino tem como um de seus objetivos questionar e reconstruir a **identidade (vértice C)** nacional imposta pela colonização Europeia. Durante a entrevista que realizei com a diretora do grupo Pompas, Agustina Ruiz Barea, ela compartilhou duas questões que o grupo vem fazendo constantemente ao longo dos anos:

- Se não somos europeus, mas também não somos indígenas, o que somos?
- Como podemos construir uma identidade coletiva?

Essas perguntas são fundamentais para repensar a identidade nacional e territorial da Argentina, marcada por uma mistura de influências culturais e históricas. É preciso reconhecer a diversidade e complexidade da identidade argentina e trabalhar para construir uma identidade coletiva que inclua todas as suas facetas.

Esta crise identitária não afeta somente os argentinos mas também grande parte da América Latina. Este acontecimento é resultado de séculos de imigração e miscigenação forçada, que deixaram marcas profundas no continente.

Essa diversidade cultural gerou uma divisão na identidade dos latino-americanos, entre influências de diferentes povos que migraram para este território.

Na peça, 'Lo que la peste nos dejó' é possível identificar uma mescla de influências culturais de diferentes povos, uns que já ocupavam o território argentino (povos originários) e outros que migraram posteriormente para este mesmo território. (europeus). Essas influências se manifestam por meio de expressões populares:

Figura 30 - Máscaras e trajes 1



Imagem do espetáculo 'Lo que la Peste nos Dejó' do grupo Pompapetriyastos em 2023. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

Figura 31 - Máscaras e Trajes 2



Imagem do espetáculo 'Lo que la Peste nos Dejó' do grupo Pompapetriyastos em 2023. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

O touro, à esquerda, e a toureira ao lado, fazem parte de uma manifestação típica da cultura espanhola, que, devido à forte influência migratória, tornou-se comum na Argentina. O touro está vestido com um poncho, fazendo referência às cholas bolivianas¹⁰, que têm grande presença na cultura andina e também no norte do país.

Músicas e sonoridades:

Figura 32 - Cumbia de La Soledad 1



Imagem do espetáculo 'Lo que la Peste nos Dejó' do grupo Pompetriyasos em 2023. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

¹⁰A palavra "chola" tem suas raízes nas matrizes linguísticas Quechua e Aymara, utilizadas pelos povos originários andinos. Esta palavra se refere à etnia das mulheres que são descendentes de progenitores de diferentes etnias, sendo uma dessas, a indígena. O termo é comumente associado às mulheres andinas de ascendência indígena. Estas usam tranças e vestimentas tradicionais, incluindo saias, botas, mantilhas e chapéus-coco. Fonte: RECOARO (2019)

Figura 33 - Cumbia de la Soledad 2



Imagem do espetáculo 'Lo que la Peste nos Dejó' do grupo Pompa Petriyazos em 2023. Fonte: acervo pessoal do autor [autoria do autor], 2023.

As duas fotografias trazidas acima retratam uma cena que me marcou muito, a cena apresenta a reconstrução da comunidade de Parque Patricios após a epidemia da febre-amarela, enquanto os atores montam o cenário, os músicos fazem um passeio por diferentes períodos históricos da música popular argentina, por meio de ritmos como tangos, balesitos, criollos e cumbia. Após a montagem do cenário, que começa a música Cumbia da Soledad, traduzindo, Cumbia da Solidão. A letra apresenta os atores em coro cantando palavras que retratam a escassez, o lixo despejado no território e a estigmatização do local, transformando-o nos monstros desta cidade, onde a morte reina e fazendo referência aos corpos dos mortos pela febre-amarela que foram descartados no território.

Em suma, destaquei esses quatro eixos porque ao elaborar esta pesquisa estes foram fundamentais para que eu pudesse recordar a minha experiência como espectador e desenvolver este trabalho de forma mais clara e organizada, permitindo uma melhor compreensão das dinâmicas e relações que se estabelecem entre os atores-vizinhos e a comunidade em que estão inseridos.

Embora haja muitos outros pontos importantes no Teatro Comunitário, optei por abordá-los a partir desses quatro conceitos abertos, que funcionam como lentes para a minha análise.

Dessa forma, esses eixos me permitiram uma compreensão mais ampla e profunda do trabalho em questão.

No Vértice A, a **celebração**: É realizada por meio de festas e práticas artísticas.

No Vértice B, **território**: Este é investigado e a partir dessa ação são levantados seus desejos, traumas e sonhos.

No Vértice C, **identidade**: Esta é questionada, abrindo espaço para outros ângulos serem aprofundados.

Por fim, estes vértices estão sempre conectadas entre si, armazenando e transpassando a **memória**. Tudo gira em torno da memória, sem ela a celebração, a questão identitária e o território não seriam desenvolvidas da mesma forma. A partir do movimento de revisitar o passado é possível analisar criticamente o presente e sonhar com novas perspectivas para o futuro. Ao promover comunidades que reconhecem suas origens, valorizam a prática coletiva e se debruçam na história local, o Teatro Comunitário Argentino cria espaços que rompem com uma lógica de reprodutibilidade, permitindo a criação de ambientes onde é possível sonhar e desenvolver ficções coletivas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho levanto a hipótese de que o Teatro Comunitário Argentino, por meio da prática teatral em comunitária que incorpora os pilares de identidade, território, celebração e memória, gera naturalmente processos transformadores e emancipadores tanto a nível individual como coletivo na comunidade em que está inserido. Isso ocorre devido à simbiose desses quatro pilares, que ao se relacionarem estimulam os participantes a refletirem criticamente sobre o território ao qual pertencem, fortalecendo uma identidade coletiva e permitindo aos membros da comunidade sonharem com um futuro melhor. Em outras palavras, ao compreender de onde viemos, podemos saber onde estamos e sonhar aonde queremos chegar.

O Teatro Comunitário Argentino é capaz de promover reflexões críticas sobre as questões sociais e políticas que afetam a vida das pessoas em uma determinada comunidade, sua identidade e como ela se relaciona com o território em que estão inseridas. Além disso, valoriza e celebra a memória e a história da comunidade. Por meio do teatro, as pessoas exploram suas experiências e sonhos de maneira criativa e colaborativa, gerando um sentimento de pertencimento e empoderamento.

REFERÊNCIAS

APEZTEGUÍA Maria J., El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad, Córdoba; contribuciones de Lindor Bressan ... [et al.]; dirigido por Adriana Musitano. - 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba, e Instituto Artes del Espectáculo. Universidad Nacional de Buenos Aires. 2017.

APUNTES 18 Ricardo Talento - El teatro comunitario. 1 vídeo (11:04 min). Publicado no canal FHAYCS AUDIOVISUALES. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2DjyEk32jCM&t=126s>. Acesso em: 13 nov. 2023.

ARGENTINA: a cidade onde cada vez mais gente come do lixo. 1 vídeo (08:32 min). Publicado no canal BBC News Brasil. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0qKw6Tp6mhm> acesso em 08 set. 2023.

ARTE en Territorio - Pompapetriyasos. 1 vídeo (14:06 min). Publicado no canal CULTURA SUDAMÉRICA. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yhZNO4d-4KI>. Acesso em: 01 jul. 2023.

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

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOAL, Augusto. Do Teatro de Arena a estética do Oprimido. [Entrevista cedida a Dodi Leal]. QUESTÃO DE CRÍTICA – REVISTA ELETRÔNICA DE CRÍTICAS E ESTUDOS TEATRAIS, {Rio de Janeiro} 10 mai. 2009. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2009/05/do-teatro-de-arena-a-estetica-do-oprimido/> Acesso em: 13 de Setembro de 2023.

BOBBIO, N. **O tempo da memória**. Rio de Janeiro: Campos, 1997.

BORBA, Juliano. **Festa da memória: O Teatro Comunitário na Argentina como Ação Cultural Territorial**, VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas 2010.

BORBA, Juliano. Influências de Augusto Boal no teatro político argentino. **TEATRO, REVISTA DE ESTUDIOS CULTURALES**, / A Journal of Cultural Studies, v. 26, p. 163-179, 2013. Disponível em: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol26/iss26/> Acesso em: 23 jan. 2024.

BORBA, Juliano. **Teatro comunitário e dramaturgia dos espaços públicos. Urdimento (UDESC)**, Florianópolis, v. 1, p. 129, 2012. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101182012129> Acesso em: 23 jan. 2024.

CRUZ, Alejandro. El Galpón de Catalinas, la usina teatral que ilumina a La Boca, tiene una obra en cartel hace 25 años y que vio nacer al rapero Trueno. **La Nación**, Buenos Aires, 19 oct. 2023. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-galpon-de-catalinas-la-usina-teatral-que-ilumina-a-la-boca-tiene-una-obra-en-cartel-hace-25-anos-nid19102023/>. Acesso em: 22 jan. 2024.

DAUS, Gisela. Travesía de la tragedia al arte en Parque Patricios: Lo que la peste nos dejó. **Clarín**, Buenos Aires, 26 de Junho de 2023. Disponível em: https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/teatro/travesia-tragedia-arte-parque-patricios-pesto-dejo_0_DrGaLTPWAZ.html o. Acesso em: 05 de Novembro de 2023.

ELLIS, H. C.; HUNT, R. R. **Fundamentals of cognitive psychology**. Madison: Brown Benchmark, 1995.

Podcast Policarpo: Ep. 9 - ¿Qué es el teatro comunitario? Con Agustina Ruiz Barrea, [Locução de]: Emilio Rombulá e Enriqueta Nacif. [Buenos Aires]: policarpoediciones, nov. 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0clDILEbFAPAlziaEYVI4W?si=93c2aad125f24345> Acesso em: 25 jan 2024

EPH: Incidencia de la Pobreza y de la Indigencia. INDEC Instituto Nacional de Estadística y censos, república Argentina. Disponível em: <https://www.indec.gob.ar/indec/web/Nivel3-Tema-4-46> Acesso em: 10 Outubro de 2023.

FUNES, Patrícia. Ingenieros del alma: los informes sobre canción popular, ensayo y Ciencias Sociales de los servicios de inteligencia de la dictadura militar argentina sobre América Latina. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 23, n. 38, 2007, p. 418-437. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=384434821011>. Acesso em: 29 nov. 2023.

GOMES, P. G. F. Teatro Invisível: afetações na cidade por meio da arte. **Revista Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 178-194, 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/5353> Acesso em: 23 jan. 2024.

GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**: introdução ao estudo da filosofia e a filosofia de Benedetto Croce. Trad. Carlos Nelson Coutinho com a colaboração de Luiz

Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1999. Volume 1.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Ed. Centauro, 2013.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2020.

INCIDENCIA de la pobreza y la indigencia en 31 aglomerados urbanos. INDEC Instituto Nacional de Estadística y censos, república Argentina. Disponível em: https://www.indec.gob.ar/uploads/informesdeprensa/eph_pobreza_09_2326FC0901C2.pdf Acesso em: 13 Outubro de 2023.

JANKEVICIUS, Marcos. **Teatro Comunitário: movimento de cultura popular subalterna**. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-graduação - Curso Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) - Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014. Disponível em: https://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/arquivo_1_-_artigo.pdf. Acesso em 23 jan. 2024

LOCATELLI, Julio. **Pompapetriyasos**: Visita Guiada, 2009. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/jlocatelli/3295414606/in/album-72157612873266223/>. Acesso em: 25 de Novembro de 2023.

MARCONI, Tiago. Cordobazo, a revolta que sacudiu a Argentina há 50 anos. **Jornal GGN**, São Paulo, 2 jun. 2019. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/cultura/cordobazo-a-revolta-que-sacudiu-a-argentina-ha-50-anos-por-tiago-marconi/>. Acesso em: 22 jan. 2024.

MIRANDA, Lucas Mascarenhas. Memória individual e coletiva. **Jornal da Unicamp**, Campinas, Notícias, 27 maio 2019. Disponível em <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2019/05/27/memoria-individual-e-coletiva> Acesso em: 26 set. 2023.

MONTOYA, Daniel K. O Massacre de Napalpí Quase um Século Depois: Despossuídos em Busca de um Julgamento por Memória e Verdade. **Ius Gentium**, Curitiba, v. 14, n. 1, p. 168-178, jan./jun. 2023. Disponível em: <https://www.revistasuninter.com/iusgentium/index.php/iusgentium/article/view/645/467>. Acesso em: 24 jan. 2024.

NOGUEIRA, M. P. A Opção pelo Teatro em Comunidades: alternativas de pesquisa. **Urdimento** (UDESC), v. 10, p. 127-136, 2008. Disponível em:

<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101102008127>. Acesso em: 23 jan. 2024

OBERG, Lurdes Perez. O conceito de comunidade: problematizações a partir da psicologia comunitária. **Estud. pesquis. psicol.**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 709-728, ago. 2018. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812018000200018&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 22 jan. 2024.

OLIVEIRA, Erik; RUIZ, Diego (Org.). **Teatro comunitário na cidade de São Paulo**. São Paulo: Secretaria de Cultura - São Paulo (Cidade), 2008.

PASSATTI, Gabriel. Confederações indígenas em luta por participação política, comercial e territorial: Argentina, 1852-1859. **História**, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 107-142, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/KXYRSFrwjgRsrrjp5x5W4Xh/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 23 jan. 2024.

PASSATTI, Gabriel. "Civilização e Barbárie" às "Campanhas do Deserto". Relações Políticas e Guerras entre Indígenas e Criollos no Sul da Argentina (1852-1885). **Diálogos** - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, Maringá, v. 9, n. 3, p. 223-227, 2005. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/download/41333/21668/>. Acesso em: 23 jan. 2024.

POMPAPETRIYASOS - Grupo de Teatro Comunitário. Talleres, formaciones y actividades: subite a los pompas. In: POMPAPEPETRIYASOS - Grupo de Teatro Comunitário. **[Website do grupo POMPAPEPETRIYASOS]**. Buenos Aires, Argentina: POMPAPEPETRIYASOS - Grupo de Teatro Comunitário, [s. d.]. Disponível em: <https://pompapetriyasos.com.ar/talleres>. Acesso em: 14 set. 2023.

POMPAPETRIYASOS - Grupo de Teatro Comunitário. La visita guiada: uun hito en el grupo y surgió a partir de un ejercicio teatral. In: POMPAPEPETRIYASOS - Grupo de Teatro Comunitário. **[Website do grupo POMPAPEPETRIYASOS]**. Buenos Aires, Argentina: POMPAPEPETRIYASOS - Grupo de Teatro Comunitário, [s. d.]. Disponível em: <https://pompapetriyasos.com.ar/la-visita-guiada>. Acesso em: 14 set. 2023.

POBREZA atinge 27% da população de Buenos Aires e 10,2% estão na indigência. **Info money**. Disponível em: https://www.indec.gob.ar/uploads/informesdeprensa/eph_pobreza_09_2326FC0901C2.pdf Acesso em: 8 out. 2023.

POBREZA atinge mais de 40% da população na Argentina, segundo governo. **CNC Brasil**. Disponível em:

<https://www.cnnbrasil.com.br/economia/pobreza-atinge-mais-de-40-da-populacao-na-argentina-aponta-estudo>. Acesso em: 12 out. 2023.

PRETTE, N. **O corpo em estado de arte**: Os sete níveis de energia de Jacques Lecoq nos quatro fatores do movimento de Rudolf Laban. Mauritius: Novas Edições Acadêmicas, 2019. v. 1, 51 p.

RECOARO, N. G. Las cholas y su mundo de polleras. **Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación**, v. 47, p. 181-186. Disponível em: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi47.1820>. Acesso em: 23 jan. 2024.

RED NACIONAL DE TEATRO COMUNITARIO. www.redteatrocomunitario.com.ar, 2020. Ementa (descrição). Disponível em: <http://www.redteatrocomunitario.com.ar/red-nacional>. Acesso em: 3 de Novembro de 2023.

RIBEIRO, Débora. Memória. In: DICIO - Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2024. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/memoria/#:~:text=Significado%20de%20Mem%C3%B3ria&text=Recorda%C3%A7%C3%A3o%20que%20a%20posteridade%20guarda%3A%20mem%C3%B3rias%20do%20passado>. Acesso em: 24 jan. 2024.

RODRIGUES, Camila. **Teatro comunitário argentino**: uma utopia possível. Orientadora: Rita Luciana Berti Bredariolli. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/6e0fdec0-3c9e-42e3-aab9-934df6fea129>. Acesso em: 22 jan. 2024.

RODRIGUES, Thiago Dargains. **A febre amarela no Rio de Janeiro e em Buenos Aires na década de 1870**. 2012. 124 f. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) - Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/20128>. Acesso em: 22 jan. 2024.

ROJAS, G. A. A ditadura militar na Argentina (1976-1983): retomando algumas hipóteses frente aos relatos oficiais. **Lutas Sociais**, São Paulo, v. 18 n. 32, p. 163-176, jan./jun. 2014. Disponível em: https://www4.pucsp.br/neils/revista/vol.32/gonzalo_adrian_rojas.pdf. Acesso em: 22 jan. 2024.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto**: teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SCHMIDT, Maria L. S.; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 4, n. 1-2, p. 285-298, 1993. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771993000100013&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 07 nov. 2023.

SOUZA, Camilla Fontes de. **La acción cambiante**: da luta armada aos direitos humanos nos cartazes argentinos (1973-1984). Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06012014-122402/pt-br.php>. Acesso em: 24 jan. 2024.

TEATRO comunitário na Argentina. 1 vídeo (02:03:46 min). Publicado no canal Conversas Teatro e Sociedade. [Transmitido ao vivo em] 20 jul. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5KADvylCLe0>. Acesso em: 08 ago. 2023.

ANEXO

Entrevista com a diretora Agustina Ruiz Barea e a cenógrafa Paola Tazzioli realizada no dia 17 de Julho de 2023, na sede do grupo Pompapetriyaso

Agustina

[Uma quantidade] muito grande de espanhóis e de italianos. Muitos judeus de diferentes, de diferentes lados, sabe? E eram, eram sociedades que se organizavam através de... [uma quantidade] muito grande de anarquistas, italianos, judeus que vieram com a... depois da Primeira Guerra. E então, a forma de poder... bom que emigraram não porque queriam muito, porque tiveram que fugir. Na Argentina da terra prometida, este era um lugar. E então para manter sua vida comunitária, seu irmão [viveu] na sociedade de fomento.

Camila

Sim, sim.

Agustina

E as... e as... e tudo o que era a sociedade [calabresa], a comunidade, então eram como havia muitas organizações comunitárias que preservavam o sentido identitário de suas comunidades. E isso dá toda uma maneira de construção social a nosso, a nossa sociedade, digamos, não tem como uma... Buenos Aires é muito europeia, sabe? Você já terá visto que... São Paulo também acho que é bastante europeia.

Camila

Sim, não tanto como aqui.

Agustina

Sim, não tanto como aqui, mas...

Paola

Eu conheci São Paulo, sim.

Camila

Ah, sim?

Paola

Você?

Agustina

Não, eu não conheço, mas pelo o que eu vejo no perfil...

Paola

Fui a uma Bienal, é assim como... é assim espacial em um ponto como muito moderna no sentido metrópolis da autopista que cruza e tem... como umas coisas redondas e... não é quadrado.

Agustina

Mas tem também mistura, tem muita mistura também com os africanos e os indígenas.

Camila

Sim.

Agustina

Não, já a gente é como... sabe? O que acontece aqui em Buenos Aires...

Paola

Buenos Aires, claro..., sim, sim, Buenos Aires, sim, sim, totalmente.

Agustina

Buenos Aires é muito... Além disso, houve toda uma maneira de constituição do espaço dos políticos que se chamou A Conquista do Deserto, ao Deserto.

Paola

Buenos Aires também, mas não tenho como uma... isso de portenho, digamos europeu e em um momento se aportenhou, tem como uma coisa muito particular, Buenos Aires. Não é que seja europeu. Tem essa coisa...

Agustina

Sim, sim... não. Sim, mas a presença indígena está em direção às margens.

Paola

Sim, sim, claro.

Camila

Por que não é tão presente a presença... experiência indígena aqui em Buenos Aires?

Agustina

Não, não. Agora sim! Foi como... foi crescendo. Mas, no geral, o indígena vive nas margens. Este é um bairro de margem igual, mas, mas foi como... de fato porque foi uma maneira de... de... Constituição, do espaço, de... de... ocupação do espaço. Sabe? Foram rocha? Isso desenvolveu uma coisa que se juntou à campanha ao deserto. Então é... está a cidade no centro, digamos perto do rio, e se vão, vão, vão conquistando o que eles chamam o deserto, mas deserto este que está ocupado por (risos)...

Paola

Território...

Agustina

Claro.

Paola

É o território... a parte do território do que seria a Argentina, que...

Agustina

E que não é deserto, que está... está cheio de comunidades. O que fizeram foi matar índio, matar índio, matar índio, matar índio e ocupar! E... e se chamava...

Paola

Mas... têm as reservas de água.

Agustina

Não, mas no sentido de que não está deserto de vida humana.

Paola

Nem me fale, nem me fale.

Agustina

E o que esses caras fizeram foi isso, como expulsar, expulsar essa, essa... outra cultura que estava e foram avançando. E a partir disso resta esta cidade, assim como sumamente europeia em um ponto. Isto que, quando você a compara com as outras cidades Latino-Americanas: Montevideu e Buenos Aires são as cidades mais europeias que existem, digamos. São como muito... Chile também, não? Eu calculo que, não conheço Chile, mas calculo que Chile também deve ser assim e isso dá...

Paola

Como uma biografia de como se constituiu o país a partir disso, não?

Agustina

Claro.

Paola

Que as cidades europeias do centro leste que foram como... se expandindo e que foi como...

Agustina

Se empurrando em direção às margens.

Paola

Se empurrando em direção às margens porque inclusive você a vê nas cidades, não como está, é muito, muito... não precário, é muito primitivo nosso país em um ponto de como está... está em *Standby* não em ponto.

Agustina

Sim, totalmente. E uma coisa muito louca que passa também é que... é que isso quando você vai a outras cidades da América Latina onde está a vida indígena é outra forma de relação, é outra, outra... outra arquitetura, é outra história. Aqui é como reproduzimos Madri, Paris, é como algo assim, assim, muito... em La Boca se reproduz Nápoles, se reproduz como... então, todo esse tipo de forma que nunca conseguimos saber quem somos. É um pouco a, a... raiz dessa pergunta de como construir este “Nós” que não é europeu, que não, não somos europeus, mas também não somos indígenas. Então existe essa pergunta e estão todas estas comunidades que por sua vez se juntavam porque começaram a se misturar, então estava a comunicada calabresa, a comunidade galesa, a comunidade... sei lá, que começaram a se misturar.

Paola

Nem tanto.

Agustina

Nem tanto! (risos). Mas o teatro comunitário, na verdade, eu vi, aparece nos anos se... final dos anos 70, no meio de uma ruptura muito grande. Uma ruptura social muito grande, ... Na época dos militares, por assim dizer. E é onde há uma grande ruptura sobre a identidade nacional porque se quer reinstaurar uma identidade particular e aparece este teatro de coro, de quem fala, que falam dele, o que o torna comum é o bairro, é esse espaço bairro. E é... somos um “Nós” porque habitamos um determinado lugar e isso nos dá determinadas características e nós paramos neste lugar para dar voz ao lugar e para contar quem somos. E essa é digamos, é como a, como a, a... a marca particular que tem este, este teatro, sabe? E este e este bairro... este... este lugar de onde emergimos está composto por diversidades sociais...

Paola

Porque lhe diz quem somos, não?

Agustina

culturais, geracionais, claro, mas quero dizer... a... tem toda esta característica não é “um”, não, é um nós homogêneo. Sim, o que nos torna um nós é o bairro. Então essa é a diferença do conceito de teatro comunitário, de trabalhar com a comunidade de idosos, ou seja, lá se entende a comunidade por... por este espaço comum, o que nos torna geográfico. É o espaço geográfico e é este território que foi constituído desta maneira e que então ainda seguimos fragmentados, que não... que dizemos então, então, e o que temos em comum agora que não somos somente a comunidade calabresa, o somente a comunidade napolitana?

Paola

O que temos em comum...

Agustina

Claro

Paola

... mas é composto de muitas coisas e, por sua vez, sofre mutações

Agustina

Claro, e que o bairro, que o bairro no que se encontra como ponto comum é o espaço bairro, isso é o que o, o... o torna um... um... E... E... Dizemos o que diz, bom, o que nos... o que nos une? Não somos, eh... não somos os anarquistas, não somos... somos vizinhos de um mesmo território que padece de coisas. Então o que temos que fazer é dar voz a esse espaço que padece e ter... e levar ao plano da consciência essa, essa, esse ponto comum que nos estrutura. O que nos estrutura é o território. Então essa é a particularidade que tem o teatro comunitário que surge ao final dos... não! Surge ao..., ao início dos anos 80. Com a volta da democracia. Até então não se podia fazer teatro na rua porque havia os militares e os pais de uma escola no *Bairro de la Boca* começaram a... a se juntar, e a recuperar e a restaurar cerimônias. Esta cerimônia comunitária de fazer teatro, de gerar festas comunitárias e a partir disso surge toda uma poética, por assim dizer.

Camila

No Brasil o teatro não é uma coisa tão popular e acessível. Tanto que minha família foi pouquíssimas vezes para o teatro (risos). Só vieram aqui porque estamos na Argentina. Então o teatro no Brasil é uma coisa que é muito consumida por atores e pessoas de esquerda.

Agustina

Aqui também.

Paola

Sim, sim, teatro como oficial seria... que a gente fala assim, mas o teatro no geral, claro, sim, sim, totalmente.

Agustina

Que é como acontece com a pintura, digamos, é muito de elite. É uma elite que além de...

Paola

Isso que vão os próprios atores.

Agustina

Fazem teatro para eles, se olham entre eles. Sim, sim, acontece isso, aqui revisa isso, sim, e isso... busca isso, romper essa... essa, gerar novos públicos, quebrar essa distância, recuperar a cerimônia comunitária tem toda essa essa procura, este projeto, estes projetos, na verdade, surgem também por isso, porque se tornou muito, era muito necessário gerar cerimônias que dissessem algo nesse momento, depois passou, digamos a gente surgiu em 2001, que foi na época das Assembleias de Bairros, sabe? Quando foi a crise de 2001 aqui as pessoas... os bancos ficaram com o dinheiro das pessoas. Foi uma crise estrutural, muito grande na Argentina e nesse marco surgiram a maioria dos grupos. A maioria dos grupos que existem hoje não sei quantos têm agora. Mas nesse momento chegou... deixa eu ver... contar... num momento chegou deixa eu ver... uns 40 grupos. Agora não têm tantos grupos que também... depois todos os movimentos começam a se tornar endogâmicos em

si mesmos, porque também se cria toda uma mística que tudo o que não é teatro comunitário é uma bobagem e então, arma-se todo um dogma de que o teatro comunitário é assim, na verdade, esses são projetos de conjuntura, são coisas que nascem por necessidade. E então, tomam uma forma e um modo de produção que está tratando de dialogar, que está dialogando com um contexto histórico e político. Então, o faz ser, o faz ser quem é e se manifesta em uma determinada estética porque está falando, quer falar com algo que o está interpelando. Entende? Sim, você entende o que eu estou falando? Ou falo muito rápido? Então, isso é um ponto que...

Paola

Sim, que a gente fala muito isso do modo de produção, não? Que importa para gente tanto a... a... o produto, digamos... a estética, a de fato artístico, quanto a maneira de fazê-lo, e nisso estamos todo o tempo trabalhando entre a gente, não? Que é para... de que maneira... isto, que não seja uma autoexploração. De um que não vai explorar o outro. Como criar essa... digo e é como o que estamos trabalhando de como fazer que o outro também faça e colabore. Na sua vez, como? De que maneira uma pessoa vai colaborando e vai gerando certas hierarquias, mas são para conduzir e não para, para, para dar ordens, digamos, não é como... bom, como se criam grupos para que na sua vez, isso, sim, tem que ser feito, não sei, pintar as cadeiras ou o cenário. Como este, este trabalho comunitário de... de bom, a quem eu peço ajuda, não? Com quem eu posso contar ou quem podemos contar com quem entre a gente, não? De poder designar tarefas. Principalmente para que quando comece a crescer que tem que estar aí, não? Como atentos e à altura para poder fazê-lo se não... o teu pique vai embora, isto... cria um teatro inclusive mais feio ou mais... Sim, é tipo dessas coisas, não? Que a nós pelo menos nos importa muito isso, tipo, tipo, como o geramos e o que é o que geramos, não? As duas coisas assim.

Agustina

É que eu acho que o modo, o modo de produção gera uma estética determinada, não? E... e este... este teatro surge nesse contexto histórico, em 2001, onde também se... se convoca a comunidade, quer dizer, o discurso nesse momento era que todos fossem embora. Que todos os políticos fossem embora e era como se

fosse a Queda da Bastilha, não? Como a comunidade do poder que nunca aconteceu porque é impossível... Perón que é o grande líder populista argentino assim como Getúlio Vargas. Perón escreveu um livro chamado *La Comunidad Organizada* e, justamente, o desafio desses espaços é como gerar um projeto. É um pouco o que se propõe, Paola, não? Como se pode gerar um projeto comunitário? E também, como rediscutir o sentido de comunidade? Isto traz perguntas sobre todas essas coisas, não? O que temos em comum? Tomarmos nós a cena como comunidade? Por este personagem coro... este personagem, nós, também há uma restituição desse personagem que na história do teatro ocidental foi varrido da cena, se restitui ao coro como personagem e este coro que está neste contexto histórico que tem estas características singulares que... digamos o... o coro, o coro na polis, no teatro grego era esse personagem político que lhe perguntava ao poder. Então, volta a aparecer este objetivo na cena com este teatro que fazemos, não? Você viu o espetáculo. Viu que o personagem central, sempre é o coro.

Camila

Sim, sim.

Agustina

É o Nós não? Então... o que... o que se busca e o que se vem buscando ao longo do tempo, que também tem que estar atento e vendo como vai modificando isso... o que se procurou em um primeiro momento era restituir esta voz coletiva. Era a comunidade tomando a palavra. Esta voz coletiva, o que quer dizer? Que quer dizer algo? Que quer dizer algo e a quem, quer dizer algo? A esta elite... a esta elite política que não escuta. Não? Ou a esta elite cultural que não escuta a essa... a essa comunidade. Então, aparece esta voz coletiva dizendo “a gente também” e necessariamente como faz a pobreza, se... se associa, digamos, para ter força e contundência para... para ser escutada. Mais ou menos nasce meio nessa lógica.

Camila

Você acredita que o Teatro Brechtiano é uma influência direta?

Agustina

Nas estratégias poéticas, sim. Sim, com certeza. Sim, o que acontece é que, bom, o teatro cristão é um teatro que nasce em outro contexto histórico, em outro continente, não? Não estava tão preocupado por esta voz coletiva, mas sim, estava preocupado por gerar este distanciamento que... que permite desnaturalizar o real. Dizer bom... a realidade não é tal, estamos o tempo todo inventando essa realidade. Bom, aqui tem alguma coisa parecida, é como... então, há um monte de aparelhos estéticos de Brecht que nos têm deixado um legado maravilhoso para poder convidar a comunidade para poder pensar, não? Você viu que o espetáculo tem... é muito linda a sua pergunta, porque o espetáculo tem muitas tips brechtianos, não? O tempo todo... provoca-se o distanciamento, a possibilidade que você possa pensar que se emocionou se detém. Quando você está para morrer, aí com... você está por ir com o coro, a obra te corta e te... e te faz pensar. Tem toda essa lógica, né? Está escrita dessa maneira, mas aí... aí já é uma decisão estética e, especificamente, eu te diria que é minha (risos), digamos então, claro. E aí aparece a decisão política de quem dirige, digamos e sim: não o teatro todo, claro, nem todo o teatro comunitário se comporta como se comporta esta obra, digamos.

Camila

Eu gostaria de perguntar como surgiu este grupo, esta ideia deste teatro em específico?

Agustina

Da gente, de Los Pompas. Bom, isso... este surgiu em 2001, ou seja, surge em 2002... particularmente, porque havia nesse momento um... digamos, em 2001 acontece isso que estou te falando que foi a crise econômica mais grande... que uma das crises mais grandes que a Argentina teve e se criam as Assembleias de Bairros. Nesse marco havia uma política cultural da cidade, quando se restituiu um pouco... devolve-se um pouco de lugar ao Estado, digamos, mas havia uma forte descrença do papel do Estado, do papel da dirigência política. Nesse marco surge um projeto que se chamava A Tenda Cultural Itinerante. Essa Tenda Cultural Itinerante tinha um lema que era patético, que era levar a cultura ao bairro (risos). É que é patético. O bairro não tem cultura, é preciso levar a cultura ao bairro.

Camila

Mas esta é uma discussão que nas universidades de teatro no Brasil acontece bastante também. É algo muito confuso fazer esta pergunta nos dias de hoje, mas é uma coisa que... também está presente esta ideia de levar um teatro que não faz nenhum sentido, mas...

Agustina

Totalmente (risos).

Camila

Pode continuar.

Agustina

Não, e que continua acontecendo em todos os lados. Você vai em festivais que te levam a trabalhar, em lugares que você diz, mas como eu vou explicar a esta comunidade que tem estes ritos ancestrais... que você quer que eu a conquiste com o meu formato? Você tem... você quer que eu explique a eles um formato europeu a uma comunidade que segue estando isso... tipo o tempo todo? É muito grande, claro. E não é que você se junta com essa comunidade a trocar formatos e a pensar...não. Como vinha para dar aula de teatro para eles, porque o teatro é isso (risos) e eu sei que é teatro, digamos.

Paola

Não, e além disto que falamos antes, todas estas coisas têm sido corridas. Continuaram tendo seus próprios rituais. Então não é que digamos essa questão de querer terminar com a cultura de uma comunidade. Por sorte, quase poderia pensar um pouco que é impossível. Aí você vai e encontra isso: outro mundo que também tem suas regras ou rituais. Então é assim... mas, ao mesmo tempo é, bem, como nos comunicamos. Então não? Já que isso também é... nós nos comunicamos assim e a comunidade estendida também, certo? O que se encontra é levar a cultura onde já existe a cultura. Então isso não é uma ideia? O que é cultura, do que estamos falando quando “carregar cultura” se apropria desses nomes.

Agustina

Totalmente, totalmente.

Paola

Bom, tivemos muitas vezes... não discussões, mas conversamos se é teatro comunitário ou não e em algum momento até pensamos em deixar esse nome e acho que hoje é mais teatro comunitário do que nunca.

Agustina

Mas, além disso, há também um discurso hegemônico sobre o que é teatro comunitário porque a gente... sabe?

Camila

Essa é uma pergunta que eu ia fazer: o que é teatro comunitário para esse grupo, porque acho que são coisas diferentes para cada grupo.

Agustina

Claro, claro. Então, é por isso que às vezes discutimos isso contra esse discurso hegemônico, digamos, e o que surgiu lá em 2001, depois em, naquela época, Catalinas e Barracas, que são como os fundadores do Teatro Comunitário da cidade de Buenos Aires, decidiu desafiar o poder desse discurso da Tenda Cultural Itinerante e propor, no âmbito dessa tenda cultural itinerante.

Camila

O que é um teatro comunitário?

Agustina

Não, seriam criados grupos de teatro comunitário em bairros diferentes. E para isso chamaram pessoas que estavam fazendo experiências, eu estava fazendo experiência num bairro bem ao sul chamado Villa Riachuelo, que é perto de General Paz, digamos perto da periferia, e então me chamaram para fazer, para juntar tudo aqui no sul da cidade. Não sou da zona sul, sou de Caballito, de um bairro mais central, digamos que minha identidade está construindo um outro lado, digamos. E bem, isso também entra em jogo. Não é uma questão menor, não é? E aí eles me chamam para trabalhar aqui e para...

Camila

Para crescer um teatro...

Agustina

Para montar um grupo de teatro comunitário, aqui. Num parque patricio deste bairro.

Camila

Então a ideia foi trazer o teatro comunitário para essa comunidade?

Agustina

Completamente. O que é teatro para isso... não, foi replicar o formato e a experiência da boca e do quartel no Parque dos Patrícios, mas nenhuma experiência pode ser replicada? Mesmo sim. E essa lógica de pensamento é complexa, viu? Porque é... é algo que tem que ser feito para que as coisas mudem. Para mim não? Nenhuma experiência, especialmente artística, pode ser igual à outra; pode ser inspirada por uma experiência, mas é impossível que seja replicada da mesma forma. Aí isso começou mesmo a ter as suas particularidades, porque isto não é boca nem quartel. E eu descobri, digamos assim... eu era quase 30 anos mais novo que os diretores, que eram eles que formavam aqueles outros grupos que surgiram de uma forma diferente, vinham de uma militância política diferente. Vim da militância político-partidária, mas é uma experiência curta, mas depois vim do teatro independente e universitário. Então, eu sou professor universitário e tudo isso deu um formato diferente. Completamente diferente então, e a forma como estávamos constituindo a nossa Comunidade, porque tivemos que fazer todo esse pequeno caminho de nos estabelecermos e quando... aconteceu comigo que quando comecei a trabalhar, minhas filhas começaram a ir para nas escolas dos bairros daqui, casei com um rapaz que morava aqui, que conheci no grupo. É isso, mas mudar para cá, morar aqui e estar no bairro e na escola era constituir essa Comunidade, tínhamos que construir a Comunidade, mas não era a Comunidade dos anos 80 que, por exemplo, na Catalina se constrói uma comunidade com todos os intelectuais que compraram alguns apartamentos. E são todos ex-ativistas políticos daquele momento de esquerda e formaram aquele grupo de teatro comunitário pelo fato de serem pais de escola, mas aqui há outra lógica...

Paola

E além do que você fala, a gente pode construir a comunidade, a gente constrói a comunidade em torno de um teatro que foi... o que foi proposto, né? Porque com certeza existe uma comunidade em torno do furacão, existe uma comunidade em torno da época...

Agustina

Mas primeiro tivemos que montar, porque ainda não tinha nem isso, entendeu? Primeiro tivemos que montar a primeira estrutura para construir. Quem é esse? Como era esta Comunidade? Porque não tinha nada de bom primeiro, não tinha nem o teatro, ou seja, o conceito... o que você fala é bom, porque aquela voz saiu de você... Você entrou quando há um espaço de teatro. Antes não tinha nem espaço, né? Então houve. Você me disse quem ele é e isso... como reunir as pessoas?

Paola

Claro, como encontrar isso...?

Agustina

Essa linha, você viu? Como comandar aquela linha, aquela seção para que... ah, está fechado aqui. Aí estão minhas chaves, certo? Aqui estão os meus. Então você viu que era como se a gente tivesse que juntar isso e seduzir para ir assim... não sei como explicar para vocês, tipo chamar pessoas diferentes para aderirem a essa ideia de fazer o espaço falar e um pouquinho que gerou muita empatia e deu como A singularidade do nosso trabalho é que o que fazemos é falar do passado a partir do presente. O que quero dizer com isto? E também, por exemplo, esse espetáculo que vocês viram aqui é um espetáculo que foi feito durante 10 anos, no local onde ficava o cemitério sul, na praça. E a própria praça nos revelou o espetáculo. Em outras palavras, o que fizemos foi estar no espaço público. Quando começamos a ter o quarto nos retiramos muito da rua, mas o que fizemos durante muitos anos foi ficar na rua, trabalhando, olhando o que a rua tinha para nos dizer. Então, estando na praça descobrimos histórias diferentes, então, claro...

Paola

Não, sim, é que quando estávamos conversando antes eu falei alguma coisa, não sei do que estávamos falando e juntando essa coisa que a gente está vendo tem 20 anos ou já tem 21. É como se já fizesse muito tempo estamos montando isso, não o...

Agustina

Claro que no começo foi muito difícil porque era um bairro onde, por exemplo, quando começamos a trabalhar aqui, no primeiro dia eram 70 pessoas, já fazia 10 anos.

Camila

Quando você fala de... desculpa, me perdi um pouquinho, o quê...

Agustina

Não... quando começamos a trabalhar aqui havia 70 pessoas, a metade nunca tinha visto teatro.

Camila

Sim, me lembro que queria perguntar: hoje como é o trabalho nas ruas? Não pensam em se apresentar novamente no cemitério? Quais são os planos?

Agustina

Fazer espetáculo no cemitério, você diz? Onde fazíamos antes? Fomos para a rua e agora está acontecendo conosco.

Paola

Está difícil. Da forma que vai, como?

Agustina

Está muito difícil porque primeiro que a rua não é a mesma, não se pode usar o... como se fazia há muitos anos, um governo de direita que, que foi privatizando o uso da rua e vem a polícia, interferem, claro...

Paola

Regulamentando e regulamentando e regulamentando o encontro.

Agustina

Então perdemos o uso do espaço público, mas temos que manter este lugar, então é muito difícil porque para poder estar na rua tem que pagar taxas. Então, se pagarmos o seguro, não podemos pagar o aluguel do lugar. Então, estamos todo tempo pensando estratégias para estar na rua de outra forma com outras linguagens que sejam mais simples. Pois bem, é toda a busca que todo o tempo é preciso fazer e a briga que temos que continuar lutando... que é complexa, digamos, porque isso também, entender que o país vai... que vai mudando e que temos que inventar estratégias para estar à altura do que se quer, que é... que é, né? (risos) Não, mas que é tratar de... e aí sim é um sentido bem brechtiano da vida, que o que se quer é poder poetizar e poder pôr em xeque a realidade que te vendem e poder desarmá-la para poder pensar sobre ela, para poder enxergá-la. Então, aí tem um desafio enorme porque... é uma cilada, porque às vezes as pessoas se acomodam, encontram uma estratégia para enxergar a realidade e creem que é sempre a mesma e não é sempre a mesma, porque o sistema é muito inteligente e muda (risos). E te obriga a inventar novas estratégias, inventar novas maneiras e novas estratégias para enxergar a realidade, que não é sempre igual e não ter sempre o... é como te vai mudando o formato das lentes, entende? Como já não ter mais miopia. Agora você tem miopia, astigmatismo, claro, começa a ver como, entende? Como, bom, há algo disso e mais a conjuntura política que te vai dizendo por aqui sim. Por aqui não, sua realidade econômica que te vai... então, bom, o projeto em geral foi sofrendo com essas modificações. E a gente fez uma infinidade de intervenções na rua, além do nosso espetáculo, digo que ela, por exemplo, coordenou um projeto, murais, fizemos intervenções. Claro, tudo isso que você vê é na rua. Por exemplo, agora não estamos podendo trabalhar na rua. Na rua fizemos cinco espetáculos, mais as intervenções que a gente fazia... e neste momento estamos trabalhando um pouco e nada na rua porque temos que...

Paola

Pensava nesse paralelo entre quando surgiu o teatro comunitário, isto nos anos 80, que era essa necessidade de se juntar e agora não, como que vínhamos da ditadura e agora é como que a gente não tava na rua, a gente não pode se juntar e não é

uma ditadura, mas é muito... Esta sociedade, sim, claro, como há uma espécie de sistema que vai nessa direção e bom, não o faz a força, mas te faz de outra maneira. Claro, vou deixando você dentro da sua casa, não, não saia, não saia, nos encontrem, é como quais mecanismos usa o sistema para te deixar dentro da sua casa, de alguma ou outra maneira?

Agustina

Com o inteligente que é, nem sequer tem que te bater, nem te matar.

Paola

Não, não, claro. Na verdade, te bate e te mata, claro, indiretamente poderíamos dizer, porque uma pessoa é como... vai todo o tempo, assim como há violência na rua o tempo todo.

Agustina

E a violência está... está tão incorporada que a violência é esta de ficar fechada. Não, não se vincule. Não, transforme-se em um objeto, em um sujeito consumidor.

Paola

Não, você é um sujeito consumidor que está a salvo dentro da sua casa e fora há perigo.

Agustina

E a gente, na realidade, sim, digamos. O grande desafio é poder ir à rua o tempo todo. Agora o que nos aconteceu é que depois da pandemia nós alugamos este lugar e veio a pandemia. Tínhamos uma esquina pequena. E por aí podia acontecer que não nos renovassem o aluguel daqui e tivéssemos que ter um lugar assim pequenino e voltamos a sair às ruas e ficar muito melhor (risos). Isto está como... você tem um teatro e também começa a ter meio que um comportamento de acordo ao sistema porque você tem que sustentar uma estrutura econômica, então aquele toque vai acabando com você. Então tem que ter equilíbrio entre... você está acompanhando a gente ou a gente está te confundindo?

Camila

Não, não, estou traduzindo na minha cabeça a conversa porque não tenho o melhor espanhol (risos). Mas, estou te entendendo... e eu gostaria de saber quando começaram e como que era em outro espaço.

Agustina

Não tínhamos espaço.

Camila

Não tinham? Eram só as ruas?

Agustina

Nos passaram 10 anos na rua. Os clubes do bairro e as ruas.

Camila

E quantos pessoas?

Agustina

Muitas. Que atuavam?

Camila

Sim.

Agustina

Muitas, como agora. Em um primeiro momento, mas depois essa quantidade caiu. Foram 30 e depois... vai oscilando, também, segundo as circunstâncias históricas, isso gera oscilação.

Camila

Sim. Então é um teatro que não ganha dinheiro?

Agustina

Não, nada.

Camila

Eram só pessoas que trabalhavam com outras coisas e às vezes se juntavam?

Agustina

Claro, eu cobrava um salário mínimo por... através do Ministério da Cultura e Esteban, o diretor de música, muito baixo e com isso manteríamos também... nós crescemos e já não poderíamos nunca viver disso porque seria cobrar menos que dando uma oficina em um lugar. Mas nesse momento tínhamos 20 anos, imagine que, bom, 20 anos... e também tínhamos uma casa, uma família tranquila financeiramente. Então, isso também te permite estar em outro lugar.

Paola

Posso fazer todas essas atividades, e dedicar todo esse tempo a elas...

Agustina

Claro. Se despreocupar...

Camila

Mas esse Centro Cultural é dos companheiros que existem agora. Existe há quanto tempo esse formato desse espaço que recebe as pessoas e tem aulas?

Agustina

12, 13 anos.

Camila

12, 13 anos. E como começou a organização financeira desse espaço?

Agustina

Em 2008. E primeiro nos constituímos como uma associação civil. Bem, também há muita influência dos meus pais. O meu pai foi um militante comunista que sempre foi assim, como ele sempre me dizia, todo projeto cultural e social tem um valor dentro do sistema capitalista e você tem que colocar um valor nele, porque senão ele irá morrer. Ele sempre me disse isso, assim. Então, ele me ajudou a criar a associação civil e a colocar o primeiro dinheiro na associação civil. E isso permitiu que as coisas avançassem e aí começamos a montar uma equipe de recursos, a escrever

projetos, a trabalhar por projeto, certo? Amigos aderiram, quer dizer, um dos meus melhores amigos foi o primeiro a me ajudar a escrever o... sobre o que era o projeto. Temos um projeto chamado Multiplicando a Participação. O objetivo é convocar a Comunidade a participar na produção de significados partilhados.

Camila

Esses projetos são... recebem dinheiro para existir a partir do Governo como projetos públicos?

Agustina

Sim, sim, projetos públicos, mas nesse momento e o financiamento cultural, a gente está tendo condições de arcar com isso, nós como organização já temos uma estrutura que é a própria organização que financia os projetos. Essa é uma conquista muito importante. Não somos dependentes de subsídios, digamos. Não vivemos do subsídio, o subsídio contribui: é 30% do orçamento geral.

Paola

E não vamos recusar porque acreditamos que é o dever, é um direito, dever do Estado e é um direito nosso que nos...

Agustina

É um direito.

Paola

Eles têm que dar o que nos é de direito.

Agustina

Porque para gente a prática artística é um direito, não é um serviço, então o tempo todo brigamos por isso, porque se... se... se junta esse

Paola

O Estado de Direito, não, realmente.

Agustina

Direito que se garantisse. E como nós enquanto associação da sociedade civil temos influência sobre as políticas culturais estatais, não? E como gerar, como influenciar. E para influenciar, primeiro você tem que ter nível de impacto e ter, que ter nível de negociação bom. Não te digo que agora influenciemos demais. Mas já temos outro nível de escuta comparado com o que tínhamos antes, não sei, 10 anos atrás, quando você sentasse para falar com um... Agora os ministros te atendem, os vice ministros te atendem, o vizinho te atende, começam meio que a dar bola, porque você foi demonstrando ao longo dos anos que o que você estava dizendo que estava acontecendo.

Paola

A comunidade acompanha não o ponto, mas certa parte e é a do tipo... toda essa coisa da sua vez, esse trabalho de que nos escutem.

Camila

As atividades que acontecem aqui não, não têm custo? Tem um custo? Como que...

Agustina

Antes não tinham custo e decidimos ao longo dos anos que passam a ter custo, porque é também, como disse Augusto Boal, que estamos a pensar num teatro para uma sociedade que não o consegue compreender, não como se estivéssemos a pensar num revolução para e não está nas condições dadas para essa revolução. Há um pouco disso que acontece. Viu quando não cobra nada? Gente... Eles vêm, não vêm. Então tem um custo, é um custo baixo e quem não pode pagar tem que poder pagar de outra forma, tem que poder compensar de outra forma, mas todos temos que contribuir para o coletivo e entender que esse dinheiro não é para uns enriquecerem e viverem de outros, mas esse dinheiro é para o coletivo continuar funcionando, para o coletivo existir, mas é por isso que também é como entender. Você viu como é bom? É contra-hegemônico ao ponto de criar esta consciência de que o que é comum tem um custo no quadro de um sistema de produção social que é desigual, tem um custo, tem um valor.

Paola

Sim, valor monetário, valor monetário.

Agustina

Totalmente e que, e que tem que, e que tem que ser colocado esse valor. Que se você não coloca, não se...

Paola

E tem que educar, para além de você colocar esse valor monetário, esse custo, por sua vez têm outros custos que, que também nisso tem que educar nesse sentido quando eis que... bom, eu já paguei essa, essa coisa de que não se confunda com um serviço.

Agustina

Claro, pois isso é o mais difícil de tudo.

Paola

Claro que isso também é uma... uma coisa que às vezes eu posso ensinar, não sei se é ensinar ou poder transmitir, não aquela coisa do que é o trabalho voluntário. Por sua vez, que tudo tem que acontecer para que isso possa ser sustentado, Tudo tem que ser como estamos nesse quadro desse sistema capitalista, tem que ter esse custo monetário, o custo voluntário, o custo, digamos, está armado, tudo isso que não é mais um custo . A palavra, mas... ele está armado com tudo isso. Tem coisas para se fazer, é. Ou promovê-las para que aconteçam. Para fazer as máquinas funcionarem.

Agustina

Totalmente, e para quê? Totalmente.

Camila

Eu gostaria de saber... não sei se isto mudou muito o, o assunto, ou... o que é o teatro comunitário para este Grupo, para este espaço de Los Pompas?

Agustina

É uma definição complexa.

Paola

Isso tudo.

Agustina

Tudo isso que estamos te dizendo, não, como...

Camila

Sim, já começaram a falar no começo.

Agustina

Isto, esta forma, este modo de produção, este... poder, poder.... Tem tipo um, tem tipo um certo, tem, tem um certo, para mim digamos que tem mais a ver com o metodológico. Há um certo trabalho, como te falei, etnográfico, digamos, conseguir reunir essa comunidade diversa que se reúne, que se reúne para ouvir o que essa Comunidade quer dizer e ver o que é. Por que você quer entrar em cena? E a partir disso, desenvolver e implantar um ritual condizente com aquela mitologia que foi colocada em jogo. Então, para nós, o seu objetivo é esse: como desnaturar a mitologia que nos constitui, descobrir quais são os mitos comuns que nos atravessam, que nos modificam e criam novos mitos e quem são e quem são os sujeitos da ação disso, esta comunidade, digamos, certo? E o personagem principal é o refrão. Essa é a particularidade do nosso trabalho. A singularidade do nosso trabalho.

Camila

Então, não todos os espetáculos de teatro comunitário têm a presença do coro?

Agustina

A maioria, sim. A maioria dos espetáculos de teatro comunitário tem a presença do coro.

Camila

Como que aconteceu? Como que começou a ideia dessa...?

Agustina

Los titereiros.

Camila

Deste espetáculo da Peste?

Agustina

Porque a gente fazia outro espetáculo em outra praça que era sobre estátuas vivas.

Camila

Estátuas vivas?

Agustina

Estátuas vivas, sabe? Como monumentos aqui. Sabe? Grupo Esculturas que contam a história da praça e tivemos que mudar para outra praça quando mudamos para aquela outra praça olhando a praça, descobrimos que aquele era o cemitério ao sul da cidade de Buenos Aires e descobrimos a História era por baixo disso, daquele cemitério e surge o mito fundador da cidade. A cidade... os ricos moravam aqui e depois da febre-amarela foi criada a cidade no Sul. Mas depois do evento da febre-amarela, a questão era: por que tudo o que a cidade não quer ver vai parar aqui? E a partir desse acontecimento e desse mito fundador todo o espetáculo é criado. É como se a partir desse mito fundador se criasse primeiro a grande diferença entre o Norte e o Sul. Você viu que o texto da peça diz o dia em que ele morreu? Bem, é porque metade da cidade morreu em um dia que metade da cidade morreu.

Camila

Na Febre Amarela.

Agustina

Na Febre Amarela, então, dizem.

Paola

O que é a obra, mas diz que no dia em que Buenos Aires morreu, nasceu o norte e nasceu o sul porque antes não existia norte e sul.

Agustina

Não, não, sim, não existia. Talvez seja um texto de Borges

Paola

Bom, isso eu digo.

Agustina

Não, não, eu quero te contar. Nunca vamos esquecer isso (risos).

Paola

O dia em que Buenos Aires morreu (*inaudível*).

Agustina

A partir daí eu li, encontrei lendo Borges e é um texto incrível. Eu não pude acreditar, eu te digo. (risos) Tudo bem, estávamos montando o trabalho e eu estava lendo, revisando uns poemas do Borges para dar uma aula na faculdade e descobri isso.

Paola

Que maravilha!

Agustina

Não podia acreditar, como me estava, como Borges estava me convocando.

Paola

Que lindo.

Agustina

É um texto infernal.

Paola

É lindíssimo.

Agustina

Porque é o que a Paola diz, não existia o norte e o sul. E a partir disso...

Paola

Porque eu penso na geografia, não no riacho, que deu origem a essa cidade de Buenos Aires, porque foi o riacho que deu origem a ela. E como mais tarde foram para outros rios para fundar outra cidade,

Agustina

Totalmente.

Paola

Não como o *Río de la Plata*. Deve ter havido alguma coisa que, que, que construíram o forte, lá não, a alfândega, tudo aqui.

Agustina

Tudo, a maneira de entrar, por isso La Boca era tão importante.

Paola

Claro, o que seria, o que seria dessa navegação?

Agustina

Era muito fácil entrar porque o, o... nos outros não se encaixavam os barcos, o que acontecia. É por isso que o primeiro porto está em La Boca, o primeiro porto.

Paola

Callao quer dizer isso? Eu sempre me perguntei o que significa isto, uma avenida *callao*? E o Callao é um, um acidente geográfico, é um...

Agustina

Claro,

Paola

Callaos como isto, que é isto que fazem *callaos*, que...

Agustina

Claro, e então este... isso.... Sim! Além disso, esta é a área mais alta da cidade. Na verdade, quando alaga, quando chove muito, alaga tudo e isso não alaga. Claro que aqui não inunda, é muito mais alto, é como se na realidade a terra aqui fosse geograficamente muito mais rica.

Paola

Esta parte era mais habitável?

Agustina

Era mais habitável.

Camila

Mas depois da febre-amarela isso mudou?

Agustina

Eles construíram um muro e criaram a pequena França - Recoleta. Não sei se você conheceu.

Agustina

Está em Recoleta? Claro, isso se chamava a pequena França. Depois os ricos foram embora, migraram para a pequena França. Eles montaram sua pequena França.

Camila

É muito europeia.

Agustina

Muito, muito europeia, por favor.

Paola

E, além disso, porque é uma loucura como a estética e os movimentos artísticos, porque coincide, digamos, a construção, digamos, é como você contando para eles, tipo 1810, o Cabildo foi construído assim mesmo, esse era o jeito de construir, que

habilidade e para 1900, por volta de 1800, isso estava sendo usado na arquitetura, então eles usaram isso e fizeram a mesma coisa que você está fazendo lá. É como quando eles estavam construindo Paris, eles estavam construindo aqui porque a classe dirigente... Aquele relógio com os movimentos artísticos, né?

Agustina

É incrível.

Paola

É incrível quando, não é que copiaram a velha Paris, não, copiaram o que estava acontecendo. Bom, como quando a Evita faz os hotéis Chapadmalal, ela copia o que foi na Califórnia, o que eu estava sentindo naquele momento de vertigem.

Agustina

Claro, não, claro. Claro, e bem, toda a cidade de Evita são chalés californianos.

Paola

Claro,

Agustina

Porque era o ideal de vida

Paola

O ideal de vida era estético, era arte.

Agustina

Sim, sim

Paola

Como refletia.

Camila

Eu gostaria de saber como... como ficou, como foi construído o processo artístico, como foi a dramaturgia, as, as cenas como.... Bom, sobre esse processo, é algo que vocês escreveram juntos, só você, como é esse processo?

Agustina

Não, na verdade, é como, veja nem. A ideia de filmar o filme é uma ideia que tive há muitos anos, como esse formato. Como agora tenho outro formato que tenho nas aulas que um dia vai virar Romance. (risos), um formato que eu gostava, sabe? e como, e como era a ideia... eu gostava dessa coisa que, de que as pessoas estivessem testemunhando como as duas camadas de ficção, a ficção da...

Camila

Ficção da ficção.

Agustina

Claro, e também, como fazíamos na rua, tivemos que justificar como a cena era alterada e então era um formato que nos permitia isso e... aquilo por um lado. Depois, por outro lado, foram anos de conversa com o Grupo, de investigação, de jogar frases, de atirar e de, e de gente improvisando e problematizando a pergunta que nos fazíamos. O primeiro projeto foi chamado *Apesta* (Fede). Então a questão era: por que tudo que a cidade não quer ver vai parar no sul? E foram 1000 respostas múltiplas de colegas, aí a gente fez, a gente até fez tipo, tipo um trabalho etnográfico. Com... eu lembro quando ensaiamos na quadra do Alberti que tinha muito idoso que tomava vinho, sabe? e... e todos os companheiros fizeram reportagens com eles. Cada um escolheu um velho. Não, não está registrado e fizeram uma reportagem porque todos jogavam futebol naquela praça. E aí, que histórias você conhecia sobre a praça?

Paola

Em qual praça?

Agustina

Na Aveino

Camila

Isso os atores...

Agustina

Os vizinhos atores fizeram entrevistas com seus vizinhos, claro, e aí foram contando, que coisas, que lendas conheciam da praça e todas as perguntas eram em torno do parque, do espaço parque. Depois trabalhamos, por exemplo, muito com, com as sonoridades, que sons havia nas distintas etapas de tempo. Este.... Bom, e aí foram aparecendo muitas perguntas, né? Como ao longo do tempo, começamos a pensar sobre este espetáculo, isto em 2008 e o estreamos... imagino que em 2011, em 2011 fizemos a primeira cena. Levamos todo este tempo...

Camila

Foram uns 3 anos de...

Agustina

Sim, de pesquisa, sim, sim.

Camila

De pesquisa do processo, então.

Agustina

Enquanto isso, fizemos outros shows simultaneamente, mas sim, foi isso.

Camila

Mas este é o que mais... O maior da....

Agustina

Este é o espetáculo, sim, o outro, a visita guiada também a fizemos há 8 anos e era um espetáculo muito, muito grande também. Eram estátuas vivas que recorriam às pessoas. Era um espetáculo itinerante e as pessoas percorriam toda a praça e também na realidade se simulava. Estava também em um formato que estava bom porque era uma... um guia de turismo, uma equipe de guias de turismo que convidavam a conhecer o que não se conhecia desta praça.

Camila

Uma excelente ideia.

Agustina

Histórias iam se revelando.

Camila

Sim, eu queria saber. Como se deu o processo de criação musical e qual a importância do humor para a peça?

Agustina

Bom, central. A importância do humor é central porque este que é muito, é muito duro, o que conta a obra e se não, e se não o traz... e, além disso, tem um sentido bem brechtiano de humor aí. O que está provocando, o que, o que permite construir distância e que, é que te faça correr dessa... dessa hipnose aristotélica que provocam os quadros, é o humor este que provoca essa quebra e dá essa ruptura imediata. Então isso provoca que possa voltar a essa, a esse outro plano de realidade e pensar, então, eh... Tem... está posto para isso, não? que você possa cortar, olhar e poder pensar sobre o que acabou de ver e poder... ou de que vai ver como há algo lá que te vai ordenando. Então está encenação, tem esse sentido. E depois o processo musical, na verdade, na nossa metodologia de trabalho, muitas vezes começamos pela canção porque a canção, na canção começa a aparecer o texto coletivo, então por aí jogamos uma melodia em base a um título e eles começam a escrever em grupos, os dividimos em grupos. Depois, Esteban, que é o diretor de música, Esteban Ruiz Barrera, que é meu irmão, que é o diretor de música, ele monta as composições e monta a poesia, mas toma o que o Grupo quis contar e a partir disso, no caso deste espetáculo, né?. Muitas vezes a canção funcionou como síntese de uma imagem e às vezes a canção provocou a imagem. Foi um pouco assim o processo.

Camila

Que lindo, que lindo. Gostei muito da música *Cumbia de la soledad*, é esse o nome? Muito forte, muito bonita. Como foi o processo criativo destas canções? Você sabe?

Agustina

Bom, olha, sim, sim. Essa... isso foi bem interessante, porque essa cena... na verdade, essa cena, é o começo da obra, a primeira coisa que tínhamos da obra era essa cena e isso era... Eu tinha dado para eles um tema. Te digo, não sei. Em 2007, 2008 havia uma palavra de ordem que era o riacho está podre, está todo... este... não sei se você conhece a história do riacho, agora está melhor, mas é o rio que percorre a cidade de Buenos Aires e todo o lado aqui da zona sul tem os resíduos das fábricas, então as águas se contaminaram, então isso dá toda uma identidade para a zona. Então eu tinha lhes dado um tema que era que os seres que viviam abaixo do rio voltavam à cidade, para reclamar à cidade, no que eles tinham se transformado e era um trabalho de palhaço que tínhamos feito. E então fizemos todo este trabalho de palhaço e em uma dessas improvisações, uma jovem, uma colega se meteu dentro de um saco de lixo assim e disse: *porque se assusta se você nos inventou?* E então: *quer cumbia?* E começou a cantar uma cumbia que não era esta, mas era uma cumbia e então a partir disso começamos a pesquisar sobre ser lixo, gente lixo e bom, saímos e nada, isso... viramos... trabalhamos com um colega nosso, que é artista de máscaras e trabalhávamos, nos mascarávamos, criamos palhaços de lixo. Você se lembra daquela época? Íamos à praça e sei lá e o lixo que circulava pela praça, todo um movimento que era divino. Poderíamos ter feito outro espetáculo com isso. E um dia enquanto ensaiávamos, não estávamos avançando e foi tudo muito pesquisado e aquela imagem me veio e eu vi que eles tinham se desmontado e que fizeram assim e eu falei: Nossa, aqui tem uma coisa e aí começou. E eu falei, vamos tirar eles daqui, você lembra daquela tarde na esquina? E bom, e a gente começou a juntar o que eles tiraram do lixo e eles juntaram e montaram e a partir daí o Esteban começou a usar os materiais e sim, e a partir daí o Esteban trouxe assim... como slogans para... para... para encontrar o som daquela cena e bem... e então, com o tempo, isso... aquela letra em particular foi composta por Esteban e Berni, eu acho. Essa, a *Cumbia de Soledad*.

Paola

Lembro da noite que ele fez um exercício, que a gente tem, temos uma metodologia. Ao fazermos isso, às vezes nos separamos em grupo e temos que juntar quatro frases para cantar uma parte daquela música. A partir daí ele nos sugere trazer a

música... ou às vezes ele faz isso com uma música de ritmo conhecido ou parecido e depois continua compondo a música também a partir da letra ou do som que têm as palavras que então temos. Temos que fazer algo assim... em quatro sons, colocar algo parecido com o que estávamos falando. Então eu me lembro desta noite, como se fosse uma espécie de noite... quarta-feira à noite, foi isso. Bem, lá estava Cristina. Porque eu lembro que era assim como, e se não der certo e se alguma coisa não der certo, como se a gente também fosse capaz de jogar lixo também, foi... né? Mais ou menos como aquelas coisas de não, não tenha pena do que falamos, sem a solidão, não essa foto que começa a aparecer nas letras.

Agustina

Sim, bem, isso é que é bonito, que todos aqueles debates que são montados para formar essa frase.

Paola

Então vocês são quatro pessoas lá, quatro pessoas ali, cinco aqui, e cada um de nós está montando.

Agustina

Isso é o que eu te disse antes. Mas é bom porque você viveu isso fazendo o que não me contava. Qual foi a maneira de escrever as músicas?

Paola

Claro, claro, claro, então é assim, bom, isso rima com isto, então você cede, tem que fazer um esforço para rimar e que fique mais ou menos bem o que você está cantando. Como vocês viram, bom, aí passa um grupo, eu passo para outro grupo. Então nada e é lindo. É como...

Agustina

Sim, é lindo e depois eles sintetizam, ou seja, transformam, tipo como colocar aquilo nele.

Paola

Todos os nossos filhos cresceram lá conosco.

Agustina

E com a plástica acontece a mesma coisa, ela é a diretora de arte, a plástica. Depois coloque a mesma coisa. Você lembra que a gente trabalhou contando como era composta uma imagem, como era montada uma foto... com texturas...

Paola

Claro, os planos poder por em levar ao consciente desta coisa, não? De como se lê uma imagem, como é, como se vê...

Camila

Os signos...

Paola

Signos, claro, como, como ler e quais elementos da plástica funcionam ou conhecemos para pôr a serviço disso que estamos querendo contar. Então é isso né? Das sacolas de plástico. O papel de jornal como essas coisas, que começam a brincar como plástica na, na imagem. Já a sacola deixa de ser uma sacola para transformar-se em um elemento que também está contando, que por sua vez tem uma cor, uma textura, né? Então essa. Dar... esses elementos para que por sua vez em grupos e... montem um monstro ou montem uma, sei lá, então é dar...

Agustina

Além disso, acontece algo muito louco porque quando estávamos nessa esquina, na... este outro era, era um supermercado chinês e os donos o alugaram pra nós, mas nos disseram, bom, mas vocês - em 2001 eles saíram daqui e tinham deixado todo o supermercado montado - , então falaram para gente: alugamos mais barato, mas vocês têm que desarmar tudo. Então estávamos tirando ao redor dá, ou melhor, desmontamos tudo e jogamos o lixo, mas tinha lixo plástico e de caixotes de refrigerantes. E lembra que os colocávamos em jogos para montar?

Paola

Sim, sim, para montar as cenas.

Agustina

E começam também, aí há todo um processo pedagógico que se vai dando em simultâneo. Vai a... enquanto você vai ensinando, enquanto você vai dirigindo e escrevendo, vai ensinando a atuar, vai ensinando a cantar, vai ensinando a compor....

Camila

É muito, muito bonito e gostei muito do... do... Como se fala? Panos?

Agustina

Planos

Camila

Planos, que... panos?

Agustina

Planos de imagem?

Camila

Não, não. Tem uma coisa que jogam nas pessoas... como...

Agustina

Ah, os panos...

Camila

Queria saber um pouco mais de como surgiu esta ideia dos panos, porque é muito... uma imagem muito forte. É utilizado durante os espetáculos de diferentes, distintas formas, gostei muito. Gostei muito. Tenho um grupo de teatro com amigas da universidade, que usamos muito os...

Agustina e Paola.

Os panos

Camila

Os panos! Muito como um, um... símbolo de... como se... como se fossem roupas que não, que não queremos usá-las, que, que queremos...

Agustina

Jogar...

Camila

Jogar... então eu adorei. (risos) pois tive a ideia de...

Agustina

Que não sei se é uma ideia, hein?

Paola

Um recurso porque tinha que... Não e além... Bom, claro, sim

Agustina

É uma coisa que, que se repete, quer dizer, porque o outro espetáculo também é... é, como se eu não soubesse o que é. Com o tecido, a mala como está, se repete, os guarda-chuvas são como imagens que me vêm sempre... como se me acompanhassem.

Paola

Não, são materiais e elementos muito poéticos. Um tecido pode novamente ser aquela coisa com que se com um tecido e também como uma mala.

Agustina

É isso que ele faz, é como me ensinar a usar, entendeu? Como se uma imagem chegasse até mim e ela começasse a traduzi-la visualmente.

Camila

Entendi

Agustina

Às vezes a imagem chega nela também, mas às vezes acontece comigo e bom, e a gente vai lá tipo... como se tivesse um ponto onde as bordas do... Tem uma direção que somos nós duas, Esteban , tem também a Juliana, outro companheiro que, que é professor, um grande palhaço que ele foi, que nos acompanhou novamente quando zarpamos. E então, como posso dizer? Vamos assim dirigindo, assim nos estimulando. Tem também algo comum, um processo de estimulação entre a gente, como direção e depois com o grupo e vai e vem com tudo, faz toda aquela maceração, o trabalho, sabe?

Paola

Sim, e isso tem a ver com isso, com o que ela, que, por exemplo, falou sobre isso, sim, que sempre que a gente fala, não sobre, sobre isso, sobre conhecer esses... que eu... o teatral, o plástico... É algo sobre o qual estávamos conversando antes. Que decidimos socializar o conhecimento, certo? Essa coisa que você falou que não acontecia tanto no Brasil quanto o ator atuando e, ao mesmo tempo, eu pensei que, além disso, essa coisa que a gente fala de socializar , sabe? É especificamente para fazer em um determinado momento. Não é que depois eu falo: vou fazer música, vou tocar violão, é isso. Nesse momento montamos a letra e seguimos uma pulsação. E está a serviço de... que o conhecimento está sendo socializado naquele momento porque a gente quer fazer uma música e sei lá. Mas não é que mais tarde seremos todos artistas de concerto. É o necessário para saber naquele momento para isso, depois a gente vê, certo?

Agustina

Totalmente, mais tarde veremos porque dizer que isso te desperta para ser um concertista e temos que ser muito bons nisso. Até no espetáculo com ele não está aqui, naquele espetáculo que a gente fez, ele deu a volta no quarteirão inteiro. Os vizinhos nos emprestaram as portas. E foram muitos. Então eram muitas, eram como muitas micro cenas. Então tem colegas que são muito capacitados aqui, colocamos eles para dirigir outros colegas e aí ficamos como os diretores, mais outra equipe de diretores. Com ele acontece a mesma coisa... se você quiser vir ver o ensaio do que vamos (fazer) mais tarde, vou te contar que é o coro quebrado, que

é mais um espetáculo de máscaras de papelão que a gente faz. E nós também fizemos assim e tem aqueles colegas que falam: Ah, eu quero ser diretor de teatro. Ah, bom, como se eles descobrissem lá, digamos, e a outra pessoa te fala, vamos, vai lá, estuda direção, mas é igualzinho ao que ela te fala, quer dizer...

Paola

Vá para a Academia.

Agustina

Vá para a Academia.

Paola

Vá para a Academia para desarmar a Academia. Quer dizer, quer dizer, isso é assim... em relação aos subsídios, a gente não vai sair da Academia, porque é um lugar que existe...

Camila

É importante.

Agustina

Claro, claro.

Paola

E você não precisa entregá-lo. Você tem que lutar pela Academia, digamos na hora de entrar ali, sair... Então é assim que dá certo, pra não dizer mais. E a frase com alguma coisa, se... se... se você descobriu que quer ser, sei lá, pastor, artista plástico, diretor, não sei, o que for. Forme-se também em outro lugar. Perguntas sobre isso, eu não digo. Bem, uma pessoa se forma e forma.

Agustina

Claro.

Camila

Mas uma coisa eu estava pensando, que teatro comunitário é uma espécie de teatro amador, né? Mas não parece amador, como é isso amador? Se isso é amador, o que eu faço da minha vida (risos)

Agustina

Amateur, você quer dizer.

Paola

Amador, que lindo, que seja a palavra amador, me encanta, muito bom.

Agustina

Amador. É como...

Camila

(Risos) Desculpa, Estou falando português

Agustina

Mas é muito lindo, mais lindo que *amateur*, que é a versão francesa. Amador é mais próximo. Eh... sim é *amateur*, o que acontece é que nós que dirigimos não somos *amateur*...

Camila

Os que dirigem...

Agustina

Claro

Camila

... mas os atores são.

Agustina

Sim

Paola

Nem todos.

Agustina

Não todos, aqui não todos. Agora já não todos.

Camila

Tem atores que trabalham com isso, que estudam isso...

Agustina

Aqui não vivem disso.

Paola

Não (risos)

Agustina

Desculpe, meu marido (breve pausa com vozes ao fundo) Claro, quer dizer, começamos... tipo a trabalhar em outras coisas. Aqui tem um... um grupo de pessoas que trabalham e são remuneradas, mas não para atuar na peça. Eu não sou paga para dirigir o espetáculo. Na verdade, eu recebo para coordenar, mas não tanto pela direção...

Paola

É isso, não sei, ou cobramos, sim, mas...

Agustina

Não recebemos, ganhamos muito, muito mal.

Paola

Muito mal. Cobramos por uma coisa, porque não cobramos pela obra. Mas deveríamos cobrar pelos dois.

Agustina

Claro, não realmente. É um tema.

Camila

Mas o dinheiro dos espetáculos também vai para os atores? Ou para...?

Agustina

Não, vai para o aluguel e para pagar a infraestrutura, que você tem que pagar muito, muito mesmo.

Camila

Faz sentido.

Camila

Gostaria de saber como foi a recepção dos vizinhos quando começaram a apresentar os espetáculos pela primeira vez.

Agustina

Este espetáculo ou todos em geral?

Camila

Este.

Agustina

Este foi maravilhoso. Maravilhosa, sempre foi maravilhosa E o que você diz? Porque isso é muito importante. Que o espetáculo tenha muita qualidade para que provoque empatia. Não, não Pode ser feito assim, de qualquer jeito, porque se for feito assim a relação empática não ocorre. E isso tem que poder competir com qualquer tipo de entretenimento cultural, não pode ser de qualidade inferior e aí o que aconteceu foi que as pessoas se reconheciam nas coisas que viam, queriam participar. Na verdade, o grupo cresceu muito depois do espetáculo. Muita gente se juntou ao espetáculo, ao projeto, à confecção de fantasias para os filhos, a fazer oficinas. Aqui está todo um projeto pedagógico com infâncias, com adultos. São muitos projetos, além da peça. Esta, por exemplo, coordena um projeto de animação. Ele coordena um projeto de filme com idosos. Ele estava coordenando um projeto para adolescentes. Existem muitos projetos. E as bandas de rock, que todas têm a mesma metodologia, nos fazer falar e a partir do... o espetáculo foi assim que gerou

uma radiação muito grande, fez o projeto cultural se multiplicar em, em muita gente. Então passamos de um grupo de 40 pessoas para uma organização... aqui na semana passam por esse lugar umas 400, 500 pessoas por semana.

Camila

Então o elenco... Elenco?

Agustina

Sim, elenco

Camila

O elenco principal mudou muito.

Agustina

Sim, sim, o básico, digamos assim o... o grupo central de palhaços nem tanto, mas todo o resto mudou, mudou muito, mudou muita gente. Sim, e os colegas e tem colegas que ficam 8 anos, 9 anos depois, começa a mudar. Aí a gente tem um grupo que é como aquele que coordena o projeto que continua, que persegue, embora persista, certo? Com o tempo.

Camila

Você acha que a principal diferença entre apresentar o programa há 10 anos e depois de uma pandemia como essa?

Agustina

Olham este espetáculo em particular ganhou outro sentido muito distinto, isto porque além de falar disso...

Camila

Porque as pessoas viveram isso na pele...

Agustina

Totalmente...

Camila

Então é outra força, né?

Agustina

... e gerou sim empatia, mas tipo... você viu a última cena da peça? Antes era como uma cena conceitual. Isso foi tipo, ah, estou obcecada, mas isso é como uma cena de dança e agora eles entendem tudo, entende? É como... ah, fazia todo o sentido. Você viu a cena onde eles estão... tem aquele coro que vira e começa a ficar aterrorizado com os outros corpos ao seu redor e eles ficam por baixo do tecido. E bom. É... tipo... assumiu um significado completamente diferente, até para os atores assumiu outro significado.

Camila

Sim. Porque as pessoas perdem pessoas...

Agustina

Claro que perderam gente e sofreram e isso está na pele, né? Assim como o que significa viver uma pandemia, que era um conceito, o espetáculo foi um tanto premonitório. É claro que quando nós... quando vivemos a pandemia, não podíamos acreditar na quantidade de frases e coisas que aconteceram iguais ao que estava acontecendo na pandemia, até... até mesmo coisas que lemos sobre situações políticas. Como decisões políticas mal tomadas, digamos que foram as mesmas de 1871, e foi uma coisa incrível.

Camila

Que difícil...

Agustina

Sim, muito, muito;

Camila

Como você pensa... não... não só você, mas o pessoal de *Los Pompas* olha para o futuro, tem esperança, sonha com o futuro do grupo?

Agustina

Como vou saber? Ainda não sei. Agora a gente está muito na sobrevivência dessa... dessa situação de sustentação do lugar, porque isso é uma coisa muito nova para nós, sermos produtores de um lugar assim. Tínhamos alugado um espaço pequeno e esse lugar... nada. Isso... isso... Não significou tanto gasto e a gente estava assim... com muita... com muita energia artisticamente e agora estamos... tipo sustentando uma estrutura inteira, né? Mas agora vamos fazer uma nova investigação, um novo espetáculo daqui a um mês e acho que isso vai abrir uma nova... nova... É uma nova jornada, digamos assim. O que eu acredito é que como... como... diretora, o projeto, o que eu acredito é que... que... que assim como eu nunca imaginei que tomaria esse rumo, eles tomam... você vai tomar novos rumos, sabe? Assim este espaço foi também transformado num espaço de referência para a formação de formadores, onde há muitos artistas que... que se sentem identificados e somam. Mas o objetivo é continuar presente num território que não é, não é um lugar onde a prática teatral, o consumo teatral, é *habitué* e continuar a ser e continuar a gerar um número cada vez maior de... de espetáculos, para aparecer novos diretores. Que eles criem, que criem outros espetáculos que multipliquem a prática, digamos, e não da mesma forma, não que seja, que seja dinâmico, mas que o sentido do comum, o sentido da Comunidade, o sentido da metodologia de trabalho, que é cada diretor vai seguir o seu caminho, até cada diretor de cada um dos projetos aqui dá uma identidade a esses projetos, mas tem algo da metodologia comum que me parece que é bom que... que se mantenha e que evolua, digamos que não, e que... que se mantenha dentro dessa linha e não seja um megaprojeto com ilhas, mas que é]seja constituído por essa lógica de, de construir esse coletivo, né?

Camila

Mas esse teatro não faz sentido se... assim... os espetáculos não fazem sentido se apresentados em outros espaços, né?

Agustina

Sim, às vezes sim.

Camila

Às vezes sim?

Agustina

Sim, às vezes sim.

Camila

Vocês têm a experiência de se apresentar em outros bairros da cidade?

Agustina

Sim, sim, trabalhamos inclusive em outros países, sabe?

Camila

E como é esta experiência?

Agustina

É ótimo, o que está acontecendo é ótimo. Porque é como mostrar um caminho, né?

Camila

A realidade daqui.

Agustina

Sim, sim, totalmente, sim, sim, sim, sim, o que acontece é super interessante, sim. Sim... e nada, o que eu acho bom é até discutir em termos de política cultural, né? Sobre como entendemos a tarefa e quais práticas políticas e culturais queremos realizar, que é um pouco do que este lugar propõe, certo? Discutir o... o lugar, o significado de... o que significa fazer arte na Comunidade, qual a importância e o impacto que tem.

Camila

Sim, por último, gostaria de saber qual é a relação de Pompas com outros grupos de teatro comunitário de Buenos Aires.

Agustina

E temos. Na verdade, este festival é em conjunto com a Catalina Sur. Temos muita relação, na verdade. O Grupo de Barracas acima de tudo. O Circuito Cultural Barracas foi um grupo que nos conduziu por muito tempo. Vocês viram que no nascimento do projeto eles nos ensinaram, eles nos acompanharam. E então, sim, todos fazemos parte de uma rede, mas bem, temos as nossas diferenças políticas, mas todos fazemos parte de uma rede Nacional de Teatro Comunitário. Amanhã vem umas pessoas de uma província de Misiones que fica perto do Brasil, onde ficam as Cataratas do Iguaçu.

Camila

Sim, sim, sim.

Agustina

Bom, eles vêm de lá para estudar comigo. E lá tem um projeto, tem 3 grupos, 4 grupos de teatro comunitário muito grandes em Iguaçu, em Misiones, de modo geral, um em Iguazú, outro em Posadas assim... e bom, isso tem vínculos e tem, e é um movimento que foi crescendo e bom, que está em mutação, sabe? E... E há muito interesse, por exemplo, muitos outros grupos surgiram desse grupo. Há muitos colegas aqui que decidiram criar grupos de teatro comunitário nas suas cidades, nos seus bairros, nas suas províncias.

Camila

Porque essa é uma das ideias principais, também

Agustina

Claro.

Camila

Difundir.

Agustina

Multiplicar. É como a ideia, não é que só aconteça aqui. E eles, na verdade, a gente surgiu porque eles sonharam com a gente, digamos assim, e um pouco a ideia é a

gente, dar lugar ao outro, sonhar pelos outros, digamos assim, e a gente fazer essa coisa de ir fazer show e... Multiplicar para plantar a semente, digamos.

Camila

Sim, que... que bom, então, sim.

Agustina

(Risos) É bom, é bom, né?

Camila

Sim, obrigada, é um grande prazer trabalhar com todas estas informações.

Agustina

Claro, claro o que precisar, é só ir perguntando e...

Camila

Queria saber se posso ter acesso à Dramaturgia para estudar.

Agustina

Não está escrito, sabe? Não sei se... já mandamos para Argentores? Mas vou descobrir isso para você, vou descobrir para você e lhe digo se está em Argentores, mas eu... não, está escrito... no ar, nos corpos dos meus companheiros, sim.

Camila

Que loucura.

Agustina

Que loucura (risos), é super louco, né? Sim, sim, sim. E isso vai sendo passado oralmente e também é muito lindo ver nos ensaios como um colega explica para outro, aqui eu faço isso, você deveria fazer isso, isso é incrível, isso é uma coisa linda e a música também eles vão cantando e vão... O que está escrito são as músicas, mas a dramaturgia não sei se está escrita, parece que não.

Camila

Mas você tem como...

Agustina

O outro espetáculo? Sim, esse está escrito. Mas... os... os anteriores não. O único que escrevi foi esse. Que é o que deu a volta no quarteirão. Todo o resto não está escrito.

Camila

Mas você tem assim... as coisas que estão escritas posso ter acesso para o trabalho...

Agustina

Sim, a música é o que é. Vou descobrir quem estava gerenciando isso e te falo, sim, vou perguntar para ver quem... Juan Cruz deve saber disso, certo? Sim, mas em algum lugar eles precisam... eles estão montando tudo, sim. Mas eu não escrevi, ok, ou melhor, fui escrevendo assim um pedacinho, apenas o mesmo caos nos meus cadernos, nos milhares de cadernos que tenho, mas a obra não está escrita, assim como um texto poético, sabe?

Camila

Como professora universitária, elabora textos sobre sua experiência aqui?

Agustina

Não, não tenho muitas publicações. Não sou muito de gerar publicações, não. Preciso começar a fazer isso em algum momento. Mas..., mas há muitas anotações que foram feitas para mim. Tem... E tem, tem coisas que muita gente escreveu, tem muito disso. Se você quiser, você pode... Posso perguntar à Mariana. Você precisa de textos? Podemos perguntar à Mariana.

Camila

Devem ter muitos textos que falam sobre o Grupo para ter mais propriedade, mais informação na hora de escrever.

Agustina

Sim, Não, porque, na verdade, na Universidade eu ensino Atuação, ensino atuação, assim pura, de texto clássico e mais caracterizações. Fiz treinamento COP e minha especialização é em teatro de máscaras. Então eu dou isso e dou, digamos assim, acima de tudo, e me especializei em coro e tragédia. E então eu trabalho no coro como personagem. O que mais conheço é sobre máscara neutra, alongada, expressiva, coro, tragédia e... bom, isso.

Camila

Muitas coisas.

Agustina

E eu faço trabalho de composição, mas.... Mas não tenho muita coisa escrita, não, não, não.

Não, não tenho tempo, Cris, eu adoraria, né? Encontrar um tempo e fazer, tenho que começar a fazer. Tem dois colegas que trabalham comigo na equipe de gestão, que são antropólogas que me falam o tempo todo. Temos que começar a escrever e a sistematizar o trabalho metodológico, mas ainda não... não sei...

Camila

Obrigada pelo seu tempo.