



# A transmissão de experiências no Teatro de Vizinhos – território, memória e identidade

The transmission of experiences in Neighbours Theater - territory, memory and identity

Zeca NOSÉ<sup>1</sup>

## RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar a transmissão de conhecimentos entre grupos de teatro de vizinhos. Através desta transmissão de conhecimentos, se formaram algumas estruturas de trabalho, entre elas, a vinculação territorial, o resgate da memória coletiva e o fortalecimento da identidade comunitária que os grupos envolvidos desenvolvem a partir de suas práticas.

Palavras-chave: Teatro de vizinhos. Teatro comunitário argentino. Catalinas sur. Circuito cultural Barracas.

## ABSTRACT

*This article aims to analyze some practices of knowledge exchange within the "Neighboring Theater"., As an outcome of this exchange, some work procedures were developed based on territorial and comunal identity strengthening and on collective memory retrival.*

*Keywords: Neighboring theater. Community theater. Catalinas Sur; Circuito Cultural Barracas.*

1.  
Professor da Universidade Federal do Amapá. Mestre em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina.  
E-mail:  
jfecanose@gmail.com

Submetido em: 15/11/2015,  
aceito em: 21/01/2016.

Com a formação do grupo *Catalinas Sur* na Argentina em 1983, passou a se desenvolver uma prática teatral conhecida como Teatro Comunitário Argentino (ROSEMBERG, 2009) ou Teatro de Vizinhos (SCHER, 2010). No ano de 2013, estavam envolvidos com a mesma cinquenta e um grupos na Argentina, organizados pela Rede Nacional de Teatro Comunitário, e quatro em outros países, sendo dois na Espanha, um na Itália e um no Uruguai (NOSÉ, 2014b).

O grupo *Catalinas Sur* foi formado a partir da Associação de pais da Escola *Carlos de La Peña*, sendo dirigido desde sua origem até os dias atuais pelo uruguaio Adhemar Bianchi, que propôs aos membros da associação que se formasse um grupo de teatro que desenvolvesse seus ensaios e apresentações na Praça *Islas Malvinas*, localizado no bairro de La Boca del Riachuelo, e que estivesse disposto a integrar todos os vizinhos do bairro que se interessassem pelo projeto. O bairro de *La Boca del Riachuelo*, ou simplesmente *La Boca*, como é habitualmente chamado, é conhecido por abrigar entre seus moradores diversos artistas importantes da cultura argentina e por ser a sede da equipe de futebol *Boca Juniors* e seu estádio *La Bombonera*.

Desde sua formação, o grupo *Catalinas Sur* vem desenvolvendo espetáculos teatrais comunitários, que contam com a participação de centenas de vizinhos do bairro de *La Boca*, sendo que desde 1993 o grupo possui um galpão adaptado como sala de espetáculo, apelidado de "praça fechada", que se tornou uma referência como centro cultural na cidade de Buenos Aires.

Em 1996, o grupo de teatro de rua *Los Calandracas*, inspirado pelas experiências do grupo *Catalinas Sur*, iniciou um projeto artístico comunitário com os vizinhos do bairro de Barracas, Buenos Aires – Argentina, sendo formado assim o *Circuito Cultural Barracas*. Ricardo Talento, diretor do grupo *Los Calandracas* é o coordenador geral do *Circuito Cultural Barracas*, que é composto por quatro grupos independentes, mas que desenvolvem projetos em conjunto. São eles: *Los Descontrolados de Barracas*, grupo de *Murga*<sup>2</sup>, *El Circuito em Banda*, grupo musical comunitário, *El Teatral Barracas*, grupo de teatro de vizinhos e *Los Calandracas*. Com exceção do último, os grupos que formam o Circuito são compostos por vizinhos e não se exige experiência prévia para o ingresso (MAYO, 2008).

Entre os anos de 1999 e 2002, formaram-se na Argentina dez<sup>3</sup> grupos de teatro de vizinhos. Com exceção do grupo *Boedo Antiguo*, do bairro homônimo na cidade de Buenos Aires, estes grupos foram criados a partir de iniciativas adotadas por Adhemar Bianchi e Ricardo Talento, que contaram ainda com o apoio de membros dos projetos aos quais coordenam (SCHER, 2010).

2. *Murga* é uma manifestação popular carnavalesca que pode ser encontrada em diversos países da América Latina, principalmente no Uruguai e na Argentina.

3. Os grupos formados neste período são: Província de Misiones: *Murga de La Estacion* (1999) e *Murga del Monte* (2000). Cidade de Buenos Aires: Grupo de Teatro Callejero y Comunitario Boedo Antiguo, do bairro de Buedo Antiguo (2001); Los Pompapetriyasos, de parque Patricios (2002); Res o no res, Mataderos (2002); Alma Mate de Flores, Flores (2002); Los Vilurqueros, VILLA URQUIZA (2002); Matemurga, Villa Crespo (2002); El Épico de Floresta, Floresta (2002) (SCHER, 2010)

Para que ocorresse a disseminação do teatro de vizinhos neste período, Adhemar Bianchi e Ricardo Talento organizaram cursos, oficinas, seminários e mobilizações com o intuito de transmitir seus conhecimentos, e assim fomentar o surgimento de novos grupos. A única condição solicitada por Bianchi e Talento no processo de transmissão era que os receptores também assumissem o compromisso de transmitir seus *saberes*, buscando assim a formação de uma corrente que pudesse culminar na proliferação desta prática teatral comunitária (CELESTE, 2012).

Assim sendo, muitos dos grupos que se formaram (alguns já possuem mais de dez anos de existência) também passaram a assumir, junto com o *Catalinas* e o *Circuito*, o compromisso de transmitir seus conhecimentos aos grupos mais novos. Desta maneira, o teatro de vizinhos segue se disseminando através da transmissão direta de conhecimentos, no qual os grupos mais experientes auxiliam na formação, organização e estruturação dos grupos mais novos.

#### *Crise de 2001: o espetáculo teatral como estratégia para a formação de grupos comunitários*

Durante o final da década de 1990 e início dos anos 2000, a Argentina viveu uma grave crise econômica, resultado das políticas neoliberais adotadas pelo presidente Carlos Menem (1989-1999) e da paridade cambial do peso argentino com o dólar americano, em que 1 (um) peso tinha o valor de 1 (um) dólar.

Adotando o modelo econômico conhecido como *concenso de Washington*, a Argentina privatizou grande parte das empresas públicas, abriu seu mercado para as importações e contraiu um alto valor em empréstimos internacionais (PALOMINO et al, 2006). Se inicialmente estas medidas permitiram a repureção da economia argentina, logo se mostraram negativas, uma vez que a taxa de desemprego saltou de 6% em 1993 para 18% em 1995. Neste contexto de empobrecimento de uma parcela significativa da população, foi eleito, em 1999, o presidente Fernando de la Rúa, com o compromisso de combater a desigualdade social (PALOMINO et al, 2006). Devido aos poucos resultados obtidos pelo novo presidente, e o retorno de Roberto Cavallo ao ministério da economia - o mesmo ministro que, durante o governo de Carlos Menem havia adotado as medidas neoliberais e a indexação do peso argentino ao dólar americano - a insatisfação popular explodiu nas ruas. Protestos e pannels<sup>4</sup> se tornaram comuns em 2001. Também se tornou comum a organização de atividades comunitárias que visavam o enfrentamento à crise econômica, assim como clubes de troca, assembléias de bairros e *comedores* comunitários.

4. Se tornou símbolo deste período os protestos onde as pessoas saíam a rua batendo em painéis, o que se tornou conhecido como *cacciorradas*, neste artigo traduzido por mim como pannels.

Este processo de mobilização transformou a Argentina em um “inovador laboratório de movimentos sociais (SVAMPA apud BIDEGAIN, 2007, p. 49)”.

A insatisfação aumentou ainda mais quando Roberto Cavallo limitou os saques bancários a 250 pesos semanais, o que ficou conhecido como *currelito* (currelzinho). O *currelito* fez com que as pessoas fossem para a rua protestar. Em dezembro de 2001, trinta pessoas foram assassinadas durante a repressão das forças institucionais aos protestos. O presidente Fernando de la Rúa renunciou ao cargo e teve que fugir da sede do governo de helicóptero. Três presidentes assumiram o poder em apenas uma semana<sup>5</sup>.

Foi neste contexto de mobilização das pessoas por causas comuns e de descontentamento com os representantes políticos que o teatro de vizinhos se disseminou. Entre os anos de 1999 e 2002 se formaram na Argentina dez grupos que no ano de 2013 ainda seguiam funcionando. Neste período, Adhemar Bianchi e Ricardo Talento se auto-intitularam entusiastas do teatro de vizinhos, e foram em busca de concretizar uma idéia há algum tempo discutida: auxiliar na formação de novos grupos de teatro compostos por vizinhos (SCHER, 2010).

O primeiro grupo a se formar neste período foi o grupo *Murga de la Estación*, em 1999. Para que ocorresse o que viria a ser a terceira experiência do teatro de vizinhos (as duas primeiras são o grupo *Catalinas Sur* e o *Circuito Cultural Barracas*), o grupo de teatro *Catalinas Sur* apresentou o espetáculo *Venimos de Muy Lejos* na cidade de Posadas, província de Misiones, e após o espetáculo, Adhemar Bianchi convidou os espectadores a eles mesmos montarem um grupo de teatro de vizinhos.

Para concretizar a primeira obra do grupo, Adhemar Bianchi e outros membros do grupo *Catalinas Sur* viajaram durante seis meses a Posadas para auxiliar na criação do primeiro espetáculo do grupo *Murga de la Estación: Misiones, Tierra Prometida* (BIANCHI, 2013).

No ano de 2000 se formou o quarto grupo de teatro de vizinhos. Isto ocorreu através de uma estratégia semelhante à adotada para a formação do grupo *Murga de la Estación*, mas, ao invés da apresentação do espetáculo *Venimos de Muy Lejos*, foi apresentado o espetáculo *Misiones, Tierra Prometida*, do recém-criado grupo *Murga de La Estación*. Após o espetáculo Adhemar Bianchi (*Catalinas sur*), Liliana Daviña (*Murga de La Estación*), entre outros, convidaram os vizinhos de Oberá, província de Misiones, a montarem um grupo de teatro de vizinhos. Assim foi formado o grupo *Murga del Monte* (SCHER, 2010).

Para que se formassem mais grupos de teatro de vizinhos no ano de 2002, Adhemar Bianchi e Ricardo Talento se utilizaram de diversas estratégias nas cidades de Buenos Aires e La Plata,

5. Assumiram a presidência da Argentina somente no mês de dezembro de 2001: Ramon Puera, Adolfo Rodriguez Saá e Eduardo Camaño.

entre elas a apresentação do espetáculo *Venimos de Muy Lejos* através do projeto *Carpa Cultural Itinerante* (Buenos Aires) e do *Museo de La Memória* (La Plata), e o posterior convite aos espectadores a montarem grupos e teatro de vizinhos. Adhemar Bianchi comenta sobre a estratégia de utilizar um espetáculo teatral para fomentar o surgimento de novos grupos:

Uma forma que temos para fomentar é fazer uma apresentação em algum bairro que nos solicite, vamos fazendo, e quando termina a obra saio e digo: isto foi feito pelos vizinhos de *La Boca*, com nossa história e nossa identidade e acreditamos que isto possa ser feito como vocês vêem: as pessoas que estão aqui são vizinhos tal como vocês (BIANCHI, 2012, p. 4).

Após a apresentação, Bianchi e Talento marcavam um primeiro encontro com as pessoas interessadas. Para não frustrá-las, eram contatados previamente diretores de teatro que trabalhavam no Programa *Cultural en Barrios* e que tivessem interesse em coordenar grupos de teatro de vizinhos (SCHER, 2010).

Também foram formados grupos através de cursos e oficinas ministradas por Adhemar Bianchi e Ricardo Talento, com o auxílio de membros de seus grupos, que visavam auxiliar os novos diretores dos grupos recém-criados ou fomentar o surgimento de novos.

A transmissão direta de conhecimentos, ou o que Rosemberg chama de “apadrinhamento” (ROSEMBERG, 2009, p. 16), se tornou característica do teatro de vizinhos. Como já dito, devido à transmissão direta de conhecimentos formaram-se algumas estruturas de trabalho, que permitem aos novos grupos não começarem do “zero” seus projetos teatrais comunitários.

É importante que se compreenda, que a transmissão de conhecimentos que ocorre entre os grupos não é a transmissão de um manual, nem tão pouco a recriação dos projetos pioneiros. Portanto, as estruturas comuns que os grupos apresentam não é de forma alguma limitadora, mas apenas indicadores de possibilidades organizacionais e artísticas que já foram utilizadas e que é disponibilizada a todos aqueles que tenham o interesse em dialogar com elas. É neste sentido que Fernandez (2013) afirma que cada experiência do teatro de vizinhos é única e se desenvolve principalmente a partir das experiências e conhecimentos dos integrantes dos grupos.

Um exemplo das estruturas comuns aos grupos de teatro de vizinhos é a utilização do coro e do canto comunitário como elementos fundamentais das encenações. Provavelmente, se alguém assistir ao espetáculo de um dos grupos envolvidos verá a utilização destes recursos em cena; isto porque, os grupos encontraram no coro e no canto ferramentas impor-

tantes para o trabalho com atores não profissionais e para a construção de uma voz coletiva de um espetáculo que ambiciona ser chamado de comunitário (NOSÉ, 2014a).

A vinculação com um território específico, o resgate da memória coletiva e o fortalecimento da identidade comunitária, também são comuns aos grupos de teatro de vizinhos. Território, memória e identidade formam os alicerces desta prática, pois é a partir destes três conceitos que os grupos desenvolvem seus projetos teatrais comunitários.

Mas, como aponta Bidegain (2008), a forma de se utilizar estes três alicerces varia de um grupo para o outro. Isto ocorre também com a utilização do coro e do canto comunitário, ou com todas as outras estruturas de trabalho que possam ser identificadas como comuns aos grupos de teatro de vizinhos, pois estas estruturas são indicativos suficientemente genéricos para permitir que cada grupo se aproprie delas e desenvolva uma experiência única.

### Território

O termo *teatro de vizinhos* vem da denominação de “vizinho” para qualificar os participantes dos grupos. A utilização da palavra “vizinho” faz referência a duas das principais características do movimento, que é a participação de atores não profissionais nos espetáculos e a vinculação territorial que os grupos desenvolvem.

A vinculação territorial pode ser constatada no nome de grande parte dos grupos, pois a tendência predominante é a adoção dos nomes das localidades às quais os grupos estão vinculados. Estes são os casos do grupo *Catalinas Sur*, que adotou o nome do complexo de edifícios *Catalinas Sur*, do *Círculo Cultural Barracas*; do bairro de Barracas e do grupo *Patricios Unidos de Pié*, da cidade de Patricios, *Província de 9 de Julio*, entre outros.

Alguns grupos demonstram sua territorialidade, incorporando em seus nomes elementos importantes da memória coletiva da localidade. Um caso interessante é do grupo *3,80 y cresce*, do bairro de La Boca del Riachuelo, Buenos Aires – Argentina. O nome do grupo faz referência ao controle que os moradores do bairro mantinham sobre o nível do rio no começo do século XX, pois se o rio passasse de 3 metros e 80 centímetros, invadia os porões dos *conventillos*<sup>6</sup>, onde famílias de imigrantes moravam (SALVEMINI, 2013). Por isto, se alguém gritasse “3,80 e cresce!”, ou seja, o rio está com três metros e oitenta centímetros e está subindo, significava que as pessoas que moravam nos porões deveriam abandonar suas moradias.

6. Conventillo é o nome dado na Argentina para casarões que no começo do século foram adaptados para servir de moradia para várias famílias. Um conventillo é similar ao que no Brasil conhecemos como cortiço.

Para Ricardo Talento, a vinculação com um território é o principal aspecto a ser desenvolvido por um grupo de teatro comunitário, sem o qual, este grupo se torna um grupo de teatro independente (TALENTO, 2013). Sendo assim, para o coordenador do *Circuito Cultural Barracas*, a vinculação com determinado território permite que este grupo se torne um grupo comunitário, pois a partir do território se desenvolve um diálogo entre os vizinhos, através da linguagem teatral, mediados pelos acontecimentos que ali sucederam.

Além de fazer referência ao vínculo dos grupos com territórios específicos, a territorialidade do teatro de vizinhos também se manifesta através da tendência da maioria dos grupos de ocupar espaços públicos, de uso comunitário, como praças, ruas e parques, para realizar diversas atividades, de ensaios e apresentações à mobilizações e festejos (BIDEGAIN, 2008).

Outros espaços simbólicos, mas menos usuais para práticas teatrais, também se tornaram significativos para alguns grupos, como por exemplo a ocupação de estações de trens desativadas, este é o caso de *Patricios Unidos de Pié*, da cidade de Patricios; *Los Okupas de Aden*, de La Plata e *Murga de La Estación* de Posadas. (PROAÑO GOMEZ, 2013). Galpões, transformados em “praças fechadas”<sup>7</sup> também são comuns; alguns exemplos são os galpões do grupo *Catalinas sur* e o *Circuito Cultural Barracas*, ambos na cidade de Buenos Aires ou do distante grupo *Pontelagoscuro*, em Ferrara – Itália.

Os grupos que se utilizam de galpões e estações de trens ou de outros espaços interiores, como centros sociais, clubes etc, desenvolvem geralmente a soma de espaços, ou seja, além de se utilizar o espaço interior, são realizadas ações em espaços abertos (PROAÑO GOMEZ, 2013).

Assim, a territorialidade dos grupos se manifesta a partir da utilização do espaço como fomentador de relações sociais. Ao ocupar espaços públicos de uso comunitário, o teatro de vizinhos recupera o território como um local de vivência social, e se encontra em oposição ao individualismo (PROAÑO GOMEZ, 20013), ao bairro como dormitório e a política do medo, no qual se apregoa que estar na rua é perigoso (BIDEGAIN, 2007). Bidegain (2007) e Proaño Gomez (2013) concordam ao defender que o teatro de vizinhos propõe um movimento diverso à tendência homogeneizante do sistema neoliberal e do processo de globalização. Tendências que apontam para o surgimento de uma *aldeia global*, onde as especificidades culturais de cada território estão se esvaecendo para dar lugar a uma única cultura homogeneizada (SANTOS, 2001) não encontram fundamento nas práticas dos grupos de teatro de vizinhos.

7. Praça Fechada é como o grupo *Catalinas Sur* batizou seu galpão ao adquirí-lo. Voltarei a fazer referência a este termo mais adiante.

## *Memória e identidade*

Além da territorialidade, outros dois aspectos basilares são desenvolvidos pelo teatro de vizinhos. Estes são: o resgate da memória coletiva e o fortalecimento da identidade comunitária.

Ao se fazer referência à memória, inicialmente, falamos de algum acontecimento do passado, que deixou registros nas recordações das pessoas; o resgate da memória é neste sentido um diálogo com os acontecimentos do passado.

O resgate da memória coletiva por parte dos grupos de teatro de vizinhos se desenvolve principalmente a partir das memórias individuais dos participantes do grupo ou de outros vizinhos da localidade, pois como aponta Bidegain (2008), a memória coletiva é resgatada a partir de memórias pessoais, pois “a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva (BIDEGAIN, 2008 p. 105)”. O resgate da memória individual, que se torna coletiva, permite aos vizinhos expressarem seu próprio ponto de vista sobre a história oficial, e o impacto desta no território onde o grupo está inserido.

A tendência historicista desenvolvida pelos grupos de teatro de vizinhos pode ser entendida como estando em oposição ao esquecimento (PROAÑO GOMEZ, 2013). O esquecimento dos governantes em relação a territórios marginalizados; das decisões centralizadas e de seus impactos; o esquecimento das histórias e acontecimentos que foram significativos para as pessoas que compartilham o território. Por isto, o resgate da memória é um empoderamento dos integrantes dos grupos em relação a sua própria história, pois “a história que se narra [...] desde a experiência vivida por aqueles que viram a história transcorrer, é uma história diferente que lhes pertence e proporciona uma genealogia distinta” (PROAÑO GOMEZ, 2013, p. 41).

O que Proaño-Gomez chama de genealogia distinta é a identidade comunitária que se busca desenvolver a partir das experiências teatrais comunitárias dos grupos de teatro de vizinhos. Neste sentido, busca-se desenvolver a identidade das pessoas em relação ao território que compartilham. Esta identidade é proveniente da história recuperada e por isto não esquecida, sendo assim uma identidade que se torna distinta de um território para o outro.

Por isto, a busca do teatro de vizinhos em investigar a memória coletiva de um local está relacionada com o resgate ou afirmação da identidade comunitária (BIDEGAIN, 2008). Mas o teatro de vizinhos não desenvolve o resgate da memória apenas para se vincular ao território e construir versões da his-



tória oficial. Como bem define Fernandez (2013), realiza-se um processo dialético entre passado, presente e futuro durante os espetáculos, em que o passado permite que melhor se compreenda o presente, e juntos, os vizinhos, podem ambicionar tempos melhores.

Uma das características da composição dos grupos de teatro de vizinhos é a integração intergeracional, na qual crianças e idosos, todos se juntam para construir, a partir de suas memórias e das memórias de outros membros do território, um objeto poético. Também se torna característica a valorização da memória que os mais velhos preservam através de suas vivências. Sobre este ponto, Ricardo Talento comenta:

Se um rapaz acaba de chegar, a gente pede para ele contar a história deste quarteirão, inevitavelmente, ele vai ter que procurar seu avô, e lhe perguntar, o que existia antes nesta casa, quem era fulano, quem era siclano, e começa toda uma busca de resgatar relatos que geralmente não se faz, porque um avô não conta porque ninguém lhe pergunta. Agora, uma vez que se forma parte de um grupo de teatro comunitário, não resta outra alternativa, senão pegar o gravador e perguntar, e começa outro tipo de relação; e se começa a desenvolver outras formas de se vivenciar os vínculos a partir de um interesse (RICARDO TALENTO apud BIDEGAIN, 2008 p. 110-111).

Assim, como aponta Ricardo Talento, o resgate da memória se torna uma ferramenta que fomenta o contato intergeracional, o que permite a valorização da memória dos mais velhos e a descoberta dos jovens sobre os acontecimentos importantes que influenciam as dinâmicas atuais.

Território, Memória e Identidade são três elementos que se relacionam dentro da prática do teatro de vizinhos. Os grupos tendem a resgatar histórias e acontecimentos significativos da localidade, desenvolvendo assim seu aspecto territorial; uma vez que este resgate se desenvolve através das memórias individuais, ocorre a construção ou fortalecimento da identidade das pessoas em relação ao território que compartilham.

### *Grupo Patricios Unidos de Pié*

Um bom exemplo desta dinâmica está no grupo *Patricios Unidos de Pié*, da cidade de Patricios, Província de 9 de Julio. O povoado de Patricios foi fundado em 1908 por conta da construção da estação ferroviária “Patricios”<sup>8</sup>.

Em 1977, o governo militar argentino decidiu fechar a estação de Patricios, e um povoado que chegou a contar com seis mil moradores, entre funcionários da empresa férrea e um grande número de pessoas com atividade econômica vin-

8.

Fonte: <http://www.9dejulio.gov.ar/patricios.php> acessado em 22/10/2013.

culada à estação ferroviária, viu grande parte de seus habitantes migrarem, transferidos pela empresa ferroviária para outras cidades ou em busca da subsistência, tornando-se um povoado “fantasma” com apenas seiscentos habitantes (ROSENBERG, 2009).

No ano de 2003, formou-se o grupo de teatro de vizinhos *Patricios Unidos de Pié*. Isto ocorreu através da participação de Alejandra Orostegui e Mabel Hayes em uma oficina ministrada por Adhemar Bianchi, Ricardo Talento e o posterior convite aos diretores de Buenos Aires a visitar o povoado (BIDEGAIN, 2007).

O primeiro espetáculo do grupo, *Nuestros Recuerdos*, foi realizado na estação de trens desativada no povoado de Patricios, e conta a história de Juan, maquinista obrigado a migrar para outra cidade, deixando Ana no povoado com a promessa de voltar e se casar com ela (BIDEGAIN, 2007). Ana, resignada a esperar por Juan, resiste às investidas amorosas de outro personagem, simbolizando assim a resistência dos habitantes que se recusam contra todos os acontecimentos a abandonar o povoado. (ROSENBERG, 2009)

O espetáculo é baseado nas recordações dos moradores de Patricios, que presenciaram diversas “Anas” e “Juans” se separando por conta do fechamento da estação de trens. Mas a recuperação da memória dos habitantes não se resume à recordação nostálgica dos anos em que o povoado se encontrava em desenvolvimento; ela vai além da recuperação da memória de um acontecimento que tantos malefícios trouxe a Patricios.

*Patricios Unidos de Pié* trabalha através da arte para a recuperação da memória, a retransmissão de experiências, a convivência de gerações distintas, o desejo de mudar a ordem das coisas existentes, a busca constante da memória e da identidade e da comunicação (HAYES apud BIDEGAIN, 2007a, p. 176-177).

No caso de Patricios, a territorialidade, o resgate da memória coletiva e da identidade comunitária, se tornam elementos de ligação entre os moradores, permitindo que estes possam compreender o presente do povoado através da memória coletiva e articular um futuro melhor, tal qual aponta Heyes.

A partir do grupo de teatro de vizinhos, os moradores de Patricios passaram a desenvolver diversos projetos com o objetivo de revitalizar o povoado; e foi a partir do grupo de teatro que se restaurou a estação de trens abandonada e se desenvolveu o projeto D & D (*Dormir e Desayunar*), em que os visitantes do povoado são hospedados em algumas das casas dos moradores, com direito ao café da manhã, melhorando a economia da cidade.

## Considerações finais

As transmissões de experiências que Adhemar Binchi e Ricardo Talento promovem, permitiram que grupos de teatro comunitário iniciem suas atividades a partir de uma base construída através de anos de trabalho. O grupo *Catalinas Sur* festejou em 2013 trinta anos de existência, repletos de êxitos e conquistas. Uma destas conquistas foi ter conseguido, junto com o *Círculo Cultural Barracas*, entusiasmar diversos bairros, cidades ou regiões a se tornarem agentes culturais ativos, a partir de seus territórios e através de suas próprias memórias e identidades.

Ao participar do *Fórum Mundial Social* em 2005, no qual o tema era “Outro Mundo é Possível”, Ricardo Talento propôs como tema de sua palestra, “Outro Mundo é Possível... se formos capazes de imaginá-lo” (TALENTO, 2005). O teatro de vizinhos conclama que um grande número de vizinhos possam imaginar juntos, a partir de suas memórias, suas identidades e seus territórios, uma utopia em que outro mundo seja possível, e talvez, melhor.

Gostaria de finalizar este artigo apresentando alguns trechos de canções que sintetizam a importância do território, da memória e da identidade para os grupos de teatro de vizinhos.

Canção do espetáculo *Los Chicos del Cordel*, do grupo *El Teatral Barracas*, *Círculo Cultural Barracas*:

*Somos vecinos, somos actores...  
y nuestro oficio es siempre actuar.  
Es fantasía, es puro cuento,  
es una historia, no cuenta na'  
[...]  
Pero nascimos, somos de un barrio,  
es una historia, es un lugar.  
Estamos embarazados,  
y nos negamos a no “ser” mas.  
Somos los chicos, somos los grandes  
somos abuelos dos que vendrán.  
Estamos embrarazados,  
y nuestra historia comprenderán.* (ROSENBERG, 2009, p. 117-118)

Grupo *Res o no Res* – Buenos Aires

*Veni que queremos recordar  
aquella historia que pasó,  
la de la huelga general.  
Veni que lo que vamos a contar  
no es totalmente la verdad  
tampoco es sólo una ficción  
Veni que vamos a recuperar*

*aquella gesta popular  
de callejera rebelión  
Vení que el pueblo quiere recordar  
Vení que el bairro sabe su verdad  
Vení, lleva la voz... a tu lugar. (PROAÑO GOMEZ, 2013, p. 42-43)*

Canção final do Espetáculo *El Fulgor Argentino*, grupo *Catalinas Sur*:

*Son nuestra voces que entonan la retirada,  
son nuestras voces que no calaran jamás,  
cantando siempre por nuestra historia,  
por la memoria,  
la dignidad,  
tenemos sueños y esperanza para aportar  
porque hoy nos quieren convencer de la derrota  
nuestra utopia esta presente  
sumando gente de aqui y de alla  
mientras la vida nos de latidos  
habra un motivo que celebra  
la Catalina alli estará (ROSENBERG, 2009, p.92)*

## REFERÊNCIAS

BIANCHI, Adhemar. **Forma y contenido de una práctica teatral comunitaria**. “Cultura y transformación social”, VIVA TRUST, Argentina, Morgan impresores, Chile. 2005 pg. 34 -41

\_\_\_\_\_. **Um teatro de vecinos para vecinos, resgatando la memoria**. Entrevista concedida a Luis Vidal Giorgi. 2012.

disponível <http://www.socioespectacular.com.uy/archivoentrevistas.html> acessado em 12/03/2013

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Zeca Nosé. Não publicada, 2013

BIDEGAIN, Marcela. **Teatro Comunitario: Resistencia e Transformación Social**. Buenos Aires: Atuel, 2007

BIDEGAIN, Marcela; MARIANETTI, Marina; QUAIN, Paola. **Vecinos al rescate da la memoria olvidada: Teatro Comunitario** - Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas, 2008.

CELESTE, Choclin. **Comunicación y cultura urbana. Teatro comunitario: Creación de vecinos, arte en la comunidad**. 2012

FERNANDEZ, Claudia. **Coro: Corpo coletivo e espaço poético. Interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário**. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

MAYO, Manuela Fernandez. **Dos alternativas ante la crisis de Argentina: La música de los excluidos y el teatro barrial**. TROCADERO, 2006.

NOSÉ, Zeca. A Música e o Canto no Teatro de Vizinhos. Revista Da Pesquisa. Numero 11, 2014a

NOSÉ, Zeca. **Teatro de vizinhos: a transmissão de experiências para a criação de grupos de teatro comunitário**. Dissertação de mestrado em andamento. UDESC, 2014b.

PALOMINO, H., RAJHER, G., POGLIAGHI, L., & LASCANO, I. **La política y lo político en los movimientos sociales en Argentina**. In. La disputa por la democracia en America Latina. Coord. Dagnino, Evelina; Panfichi, Aldo. Mexico. CIESAS, Universidade Veracruzana. 2006. p. 330-366

PROAÑO GOMEZ, Lola. **Teatro y estética comunitaria: miradas desde la filosofía y la política**. Buenos Aires. Biblios, 2013.

ROSENBERG, Diego: **Teatro Comunitario Argentino: Catalinas Sur; El Teatral Barracas; Patricios Unidos de Pié; El Bermejo**. Buenos Aires, Emergentes, 2009

SALVEMINI, Andrea. Entrevista concedida a Zeca Nosé. Não publicada, 2013.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento**

única consciência universal, Rio de Janeiro. Record, 6 ed, 2001.

SHER, Edith, **Teatro de vecinos:** de la comunidad para la comunidad. Colección estudios teatrales. Ed. Instituto Nacional del Teatro, Bs. As. 2010.

TALENTO, Ricardo. **El teatro comunitario desde sus protagonistas:** Abriendo puertas para imaginar otras experiencias en la escuela. Fragmentos de la charla abierta realizada el 11 de junio de 2005. CEPA, 2005.

TALENTO, Ricardo. Entrevista concedida a Zeca Nosé, 2013.