

SONHO JUNTO, COMIDA COMPARTILHADA:
TEATRO COMUNITÁRIO NA ARGENTINA E NO BRASIL

DREAMING TOGETHER, SHARING FOOD:
COMMUNITY THEATRE IN ARGENTINA AND BRAZIL

Luciana Mitkiewicz

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Bonecas Quebradas Teatro

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3508-1088>

DOI: 10.21680/2595-4024.2024v7n1ID36400

Resumo

O artigo propõe uma reflexão sobre o conceito de teatro em comunidades no Brasil em uma perspectiva comparativa entre o chamado teatro de vizinhos nascido na Argentina e algumas práticas brasileiras, especificamente, o trabalho de dois grupos teatrais cariocas, a *Cia Marginal* e o *Coletivo Bonobando*, para perceber aproximações e distanciamentos entre poéticas, processos e procedimentos artísticos aqui e lá observados, e as relações que estes grupos tecem entre arte e política, corpo e território.

Palavras-chave: teatro, comunidades, corpo, território.

Abstract

This article proposes a reflection on community theatre in Brazil from a comparative perspective between the so-called “neighborhood theatre” born in Argentina and some Brazilian practices, specifically the work of two groups from Rio de Janeiro, the Marginal Company and the Bonobando Collective. Its objective is to perceive contacts and distinctions in poetics, processes, and artistic procedures observed here and there, as well as the relations woven between art and politics, body and territory.

Keywords: theatre, communities, body, territory.

Introdução

O teatro comunitário de vizinhos e para vizinhos é uma poética teatral que recupera a cultura do trabalho e a cultura perdida do esforço. Marcela Bidegainⁱ

Segundo o periódico argentino Nodal Culturaⁱⁱ, em 1983, a poucos meses do fim da ditadura cívico militar, vizinhos do bairro de La Boca, em Buenos Aires, decidiram fazer algo subversivo: reunir-se. Aproveitando a presença entre eles do ator e diretor Adhemar Bianchi, sugeriram que este ministrasse aulas de teatro ao grupo. A resposta dada pelo artista resume a ideia mestra do teatro comunitário, ou “teatro de vizinhos”, que ali nascia e é fenômeno de público e crítica na cidade ainda hoje: “Dar aulas, não! Façamos teatro... na praça”.

Suas consequências foram ainda mais reveladoras. A potência do encontro entre arte e comunidade, e entre artistas profissionais e amadores, mobilizou o comparecimento em peso da população local à “estreia”, resultando numa intervenção policial, em um enfrentamento não violento e, por fim, na proliferação de experiências artísticas e político-participativas similares em toda a Argentina – e em diversos outros países.

A prerrogativa de um teatro comunitário na Argentina estava lançada: não se tratava da transmissão de técnicas como contrapartida social ou de um caminho à profissionalização artística segundo parâmetros das grandes salas de espetáculos. Tampouco de um ferramental cuja finalidade estrita fosse a conscientização política para uma ação social, como já há algum tempo sistematizava Boal em seu *Teatro do Oprimido*. O teatro comunitário argentino tinha em sua fundação o objetivo singelo e radical de constituir-se como experiência convivial, ética e estética, para o restabelecimento da alegria e do reencontro durante o estado de sítio no país.

Primeiramente chamado “festa teatral”, incluía (e inclui) teatro, música, dança e comida em praças públicas. Consequentemente, o experimento propiciou

um movimento de teatro de rua em Buenos Aires e, na chamada “crise integral”ⁱⁱⁱ argentina – no início dos anos 2000 –, o nascimento de dezenas de grupos de teatro comunitário em todo o país. Segundo Ricardo Talento, diretor, dramaturgo e fundador do *Centro Cultural Barracas*, hoje, são mais de 50 coletivos, dos quais o *Catalinas Sur*, de Bianchi, é pioneiro.

Sonho que se sonha junto

Nascia nesses singelos e radicais experimentos uma poética ligada, por um lado, à atenção e ao cuidado ao Bem Comum^{iv} – disposta a pensar a comunidade, memórias e questões prementes da vida social – e, por outro, ao rigor estético necessário aos objetivos sócio-artísticos dessas aglutinações de amadores, a saber: ser um espaço para a reflexão coletiva, uma forma de subsistência^v e um ato de resistência cultural.

Nesse sentido, a pesquisa dos dispositivos ou procedimentos teatrais adequados às premissas, à diversidade e ao tamanho dos grupos, foi fundamental. Em primeiro lugar, o vínculo entre atores, público e recursos técnicos – que, segundo o teatrólogo e crítico, Jorge Dubatti^{vi}, deveria ser o maior possível – rompeu com a ideia de “expectação” para propor uma experiência participativa de fato. Afinal, um *teatro feito por vizinhos para vizinhos* apresenta-se desde então como uma oportunidade para se pensar a própria comunidade.

Conseqüentemente, o drama psicológico deixou de ser uma opção, uma vez que o individual não era, e não é, o foco dos trabalhos. Ao contrário, a comunidade foi desde o início convidada a falar sobre si, fosse para rever marcos históricos, como os desaparecimentos políticos ou os fluxos imigratórios, fosse para discutir temas correntes, como a especulação imobiliária, a insuficiência dos serviços públicos, a marginalização e decadência de bairros e povoados, entre outros.

Os vizinhos – atores amadores – também se envolveram desde a gênese do movimento na criação e confecção de figurinos e adereços cenográficos, fazendo da atividade teatral uma oportunidade tanto para o desenvolvimento de

capacidades artísticas, quanto para a “recuperação e reconstrução da trama social, sensivelmente vulnerável no (...) país a partir das diversas crises socioeconômicas” (Bidegain, 2011, p. 82).

A comida compartilhada

De base épica e lúdica, os processos artísticos do teatro comunitário argentino fundamentam-se até hoje em discussões – muitas vezes acompanhadas por historiadores – improvisações, jogos teatrais e em formas de atuação do teatro popular nacional, como o *circo criollo*^{vii}, o *sainete*^{viii}, *cuadros filodramáticos*^{ix}, a *murga*^x e o Teatro de Revista^{xi}, bem como na arte de *agitprop*^{xii}. Sendo assim, a caricatura, a comicidade, o grotesco, a carnavalização, a narratividade, a manipulação de títeres^{xiii} e cartazes, e a mescla entre atuação em coro, música ao vivo e coreografias, subsidiam técnica e poeticamente as encenações. Ao buscar a memória comum, voltam-se, pois, à memória das artes de caráter popular do país. Por isso, como afirma Jorge Dubatti^{xiv}, mesmo que alguns espetáculos se apresentem em salas fechadas, ainda guardam a estética do teatro de rua, de onde surgiram.

Dentre os diversos procedimentos empregados nos processos de composição dos espetáculos, destacam-se o “trabalho de mesa”^{xv}, os diálogos em canto coral, a composição rítmica, o teatro de imagem^{xvi}, as atitudes fixas e as expressões caricaturais para grandes (importantes) personagens, dada a necessidade de construir cenas com um número expressivo de atores e atrizes, em sua grande maioria, amadore(a)s.

Na essência desse tipo de teatro, podemos dizer, está a ideia de que todo ser humano joga. E também uma convocação à contação de histórias do bairro, da comunidade, uma relação direta entre palco e plateia, e fundamentalmente as noções de encontro, de festa e de participação, que fazem do teatro comunitário argentino um laboratório de transformação social, nas



Figura 1: El Fulgor Argentino (Catalinas Sur). Foto: site.

palavras de Adhemar Bianchi^{xvii}. Isso porque, quando a comunidade se une para celebrar e falar de suas vivências e memórias coletivas por meio do teatro, tem a possibilidade de validá-las e de transformar sua realidade, seja reivindicando direitos, denunciando abusos e violências; seja, sobretudo, revendo sua história ou imaginando – e construindo – uma realidade alterna. Como?

Os processos de criação e as apresentações do teatro comunitário oferecem-se como alimento a seus participantes por meio do desenvolvimento expressivo que a prática teatral lhes proporciona e do fortalecimento mútuo quando estreitados os laços comunitários. Isso se dá na forma de festa, celebração e partilha, seja de conhecimentos e vivências, desejos e histórias, seja do vinho, da cerveja, das “choriceadas” e de doces em compotas produzidos e vendidos antes e depois das funções, através dos quais são obtidos recursos financeiros para a autogestão coletiva.

Teatro em comunidades no Brasil

É preciso trazer os homens para a cena. Não sua imagem, mas suas

singularidades e seus grupos, efetivamente, vivos. É preciso abrir as cenas à vinda daqueles que foram delas banidos: os ditos não-atores, os não-artistas. Guénoun^{xviii}

As relações entre teatro e comunidade remetem às origens das Artes Cênicas no Ocidente. Como fundamento, o teatro sempre necessitou de atores e público, convocando publicamente à união em assembleia um número expressivo de pessoas. Se, de início, seus temas diziam respeito à coletividade, tal ênfase perdeu-se à esteira de transformações socioeconômicas, políticas e culturais. Apesar sucumbir, de modo geral, aos avanços da Revolução Industrial, a noção de comunidade aparece, aqui e ali, em traços e sentidos ligados a territórios específicos e em determinados grupos de interesse.

Assim, falar de teatro em comunidades no Brasil implica uma revisão do próprio termo, dada a variedade de acepções que ele acolhe, bem como as relações que se estabelecem entre as comunidades e os fazeres teatrais. Seriam aquelas as favelas, os grupos LGBTQIAPN+ ou os movimentos de luta pela reforma agrária, por exemplo? O que se pode entender hoje por comunidade, afinal? E, sobretudo, que atuações e relações o teatro nelas propõe, e por quem e para quem é produzido, de fato? Quais seus objetivos e como se dão os processos artísticos e os procedimentos técnicos desenvolvidos nessas relações? Como estes põem em contato, e de que maneira aproximam ou distanciam, o teatro da comunidade?

No Brasil, tais relações aparecem de modo genérico em coletivos artísticos interessados na pesquisa de linguagem, em novos modos de convivência e produção teatral, na quebra de hierarquias, no compartilhamento de decisões criativas e na coletivização das muitas funções implicadas a construção de espetáculos, por exemplo. Pode-se pensar, nesse sentido, em grupos como o *Ói Nós Aqui Travêz*, de Porto Alegre, ou o LUME Teatro, de Campinas. Ou ainda, quando se incluem novos agentes e novos territórios, também nas experimentações de José Celso Martinez Correa com o *Teatro Oficina*, tanto nos

processos de criação coletiva dos anos 1970, quanto recentemente, com a participação de moradores do bairro do Bexiga (São Paulo) em alguns espetáculos do grupo. Também no trabalho de Amir Haddad, com seu coletivo *Tá na Rua*, do Rio de Janeiro, cuja radical recusa em fazer dos espetáculos teatrais do grupo mercadorias permite a realização de cortejos públicos aos quais adere parte da população em situação de rua do centro da cidade. Ou nos experimentos de Augusto Boal com o *Teatro do Oprimido*, como mencionado anteriormente, com propostas voltadas não à profissionalização artística, ao resultado estético e às salas de espetáculo, mas à formação cidadã de grupos sociais marginalizados por meio do teatro. Ainda, nas produções teatrais da *Companhia Teatral Ueinzz*, de São Paulo, formada por atores usuários, médicos e psicólogos do serviço de saúde mental da cidade. E também em agrupamentos artísticos-formativos, como o *Nós do Morro*, de Gutí Fraga, que em espaço próprio no Morro do Vidigal, no Rio de Janeiro, forma há décadas atores e atrizes cada vez mais requisitado(a)s pelas produções audiovisuais brasileiras e cria espetáculos destinados às salas de teatro de todo o país.

Hoje, para além de inclusões variadas, procedimentos não-hierarquizantes e agrupamentos de interesse comum, sobretudo às margens do sistema de produção capitalista, o teatro em comunidades no Brasil aponta para o surgimento de novos grupos formados por artistas periférico(a)s, tanto em seus territórios de origem quanto em seus progressivos deslocamentos para fora dos mesmos. Atores e atrizes amadores/as ou em processo de profissionalização, interessados(as) em falar de suas vivências e em produzir territórios de resistência à lógica perversa e excludente do capital neoliberal, destacam-se no cenário teatral carioca, por exemplo, deslocando a noção de arte engajada a partir de uma cena “emergente”, nas palavras de Adriana Schneider Alcure, diretora do *Coletivo Bonobanda*, de uma “teatralidade urgente” produzida por “corpos insurgentes” (Alcure, 2017).

Definir teatro comunitário não é, pois, tarefa simples, ainda mais que definições e bibliografias limitem-se comumente a relatos de experiências e descrições de práticas específicas, não abrangendo estudos comparativos ou discussões mais amplas sobre poéticas, processos e procedimentos de criação.

O que, então, singularizaria ou especificaria o termo “teatro em comunidades” na experiência brasileira? Ou, pelo menos, serviria como recorte possível para distinguir certas ações dentre as muitas facetas apresentadas pelo amplo espectro de práticas artísticas que entrelaçam tanto visões de teatro, quanto vivências em comunidade das mais variadas?

Teatro político, arte útil

É consensual a ideia de que, na base dessas ações, está o desejo de um grupo de pessoas de determinada região, bairro ou grupo social, por reunir-se e comunicar-se através do teatro. Dessa forma, a noção de encontro parece ser chave para o entendimento das mesmas. Por isso, falar de teatro em comunidades pressupõe algumas especificações.

Segundo Marlene Cristiane Gomes Britos (2009, p. 35), pode-se dividir o teatro em comunidades em:

(...) teatro para comunidades, quando artistas chegam nestes territórios para desenvolver um trabalho; teatro com comunidades, quando um grupo externo parte de uma investigação sobre determinada comunidade para a criação de um espetáculo; e, finalmente, o teatro por^{xix} comunidade, que inclui seus próprios moradores no processo de criação teatral.

Já Rocha e Kastrup (2008, p. 98) afirmam que:

(...) existem companhias de teatro itinerantes, formadas por artistas vindos de lugares diferentes, que se reúnem e apresentam suas produções nas comunidades populares, no intuito de incentivar a discussão e a participação comunitárias. Por outro lado, existem aqueles grupos de teatro que nascem das próprias comunidades, e cuja produção está intimamente relacionada ao seu cotidiano. Esse tipo de teatro tem sido denominado teatro comunitário.

Pode-se elencar, portanto, o desejo de fazer teatro *com e na comunidade* como central a tal definição. E, fundamentalmente, o objetivo de servir à construção ou reconstrução do tecido comunitário, de modo a operar mudanças na vida cotidiana de determinada coletividade, potencializando o comprometimento de seus participantes para com a realidade em que estão inseridos. Inserido em um contexto de comunidade, o fazer teatral dialoga, portanto, com a noção de pertencimento de um grupo a uma área geograficamente delimitada ou ao seu compromisso para com o *Bem Comum*.

Pensado no campo da “arte popular”, o teatro comunitário incorpora, pois, o fazer artístico de segmentos subalternizados da sociedade em processos de criação voltados a necessidades coletivas e interessados na utilidade, na originalidade e na difusão de suas obras (Canclini, 1984, p. 71).

Para Tania Bruguera, a utilidade de uma obra artística é ponto fulcral para a compreensão e proposição de uma arte fundamentalmente social. Diz ela:

Arte Útil tem a ver com o entendimento de que a arte, somente como proposição, já não é suficiente. Arte Útil vai do estado da proposição ao da aplicação na realidade. Tem a ver com entender que propostas vindas da arte devem dar o próximo passo e ser aplicadas, devem deixar a esfera daquilo que é inalcançável, da impossibilidade desejada, para se tornar parte do que existe, da esfera do real e funcional: para ser uma utopia exequível. Arte Útil está transformando afeto em eficácia. (...) os limites de um projeto de Arte Útil são determinados pelo relacionamento com as pessoas para as quais ele é feito e as transformações das condições em que cada trabalho é realizado. (Bruguera, 2012, s/p^{xx})

Portanto, é evidentemente que é no campo do teatro político que ele se insere. No entanto, é preciso compreender o termo. Para Rancière, por exemplo, o caráter político da arte não está no sentido da transmissão de mensagens. Segundo Rocha e Kastrup (2008, p. 99),

(...) o que assinala o advento da revolução da experiência sensível é a emancipação estética através da qual um trabalhador se torna capaz de se forjar um novo corpo, com o que ele pode ir além dos esforços musculares capturados pelo capital e descobrir novas formas de relação com a vida e com a sensibilidade, rompendo com seu lugar pré-determinado na configuração espaço-temporal da comunidade, “separando seu olhar contemplador dos braços que trabalham para o patrão” (Rancière, 2005b, p. 5).

Nesse sentido, a prática teatral em comunidade pode ser pensada como um processo artístico capaz de estimular o pensamento crítico e a sensibilidade corporal para o encontro de outras possibilidades de sociabilização e de vida.

Por pensar o teatro fora da lógica da mercadoria – sem que isso implique um autoalijamento das fontes de recursos e de espaços tradicionais de cultura, cumpre-se dizer – grupos de teatro comunitário podem inserir-se ou não em movimentos sociais constituídos, como o *MST*, ou ainda estruturar-se a partir de ações culturais desenvolvidas por artistas e docentes em favelas ou bairros periféricos, como é o caso da *Cia Marginal* e do *Coletivo Bonobando*, ambos do Rio de Janeiro. O que distingue todos esses casos de um conceito de arte como privilégio de uma classe específica, passatempo ou adorno é, pois, seu caráter fundante de construção e utilidade coletiva.

Assim, aspectos políticos, aqui, apresentam-se primeiramente em um viés micro ou biopolítico^{xxi}, ou seja, sem necessariamente levantar bandeiras ideológicas ou partidárias, mas mobilizando a sensibilidade, a cognição e a imaginação coletiva para uma ação participativa na vida comunitária e, a reboque, social.

Vale lembrar também, como frisam Rocha e Kastrup (2008, p. 98), que o teatro em comunidades, no Brasil,

se desenvolveu caminhando ao lado das ações na área da educação, muitas vezes na ação pedagógica conscientizadora baseada na educação popular de Paulo Freire. Segundo Arias e Nolasco (1997), o teatro comunitário surge como instrumento e técnica para uma educação comunitária.

Mas, sobretudo hoje, o produto artístico dessas práticas é tão importante quanto seu processo de construção, diferindo-as na cena contemporânea brasileira de propostas como as do *Teatro do Oprimido*, por exemplo, nas quais o resultado artístico é evidentemente – senão, absolutamente – menos importante que o processo artístico-pedagógico que as constitui. E não apenas isso.

Fundamentalmente, os processos e as cenas de teatro comunitário hoje, no Brasil, diferenciam-se daquelas também enquanto dispositivos de transformação política para além da ênfase racionalista, voltada ao que já se sabe acerca da emancipação do proletariado, que, no esquema proposto por Boal, tende a resumir-se na luta de oprimidos contra opressores. Segundo Rocha e Kastrup:

Nas formulações de Boal (e de outros que se afinam com suas propostas), a política por onde circula o desejo do povo é sempre macropolítica, reduzida e reforçadora do binarismo opressor-oprimido. Ao mesmo tempo em que persegue a libertação, se apega aos modelos identitários, e a solução é a tomada de poder do opressor, sua destruição para assumir os poderes que ele detém, o que mantém a lógica binária (2008, p. 103).

Sonho junto, comida compartilhada

Ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho. Os homens se libertam em comunhão. Paulo Freire^{xxii}

Rocha e Kastrup trazem o exemplo do *Teatro do Oprimido* no artigo *A partilha do sensível na comunidade: interseções entre psicologia e teatro* para ressaltar o quanto, no Brasil, ainda se compreende a noção de comunidade enquanto área urbana desfavorecida e, portanto, oprimida. Estando o teatro em comunidades, portanto, ligado sobretudo a iniciativas de ONGs ou projetos de extensão universitária em áreas periféricas dos centros urbanos do país, muitas delas em favelas, artistas e docentes nele engajados/as comumente moveram-se, e movem-se, pelo desejo de contribuir de alguma forma para a mitigação de danos causados pelo histórico de pobreza, carências e violências nesses territórios, sem observar, contudo, outros aspectos implicados aos mesmos. Isso porque, forjada à margem do regime de produção capitalista,

(...) a comunidade popular é hoje um território, no sentido empregado por Deleuze e Guattari (1995), em constante ebulição de forças micropolíticas. O princípio da identidade, considerado por diversos autores como articulador da comunidade, tem cedido lugar à noção de constituição do comum. (Nesse sentido) leva-se em consideração não os elementos de

representação de um coletivo, mas uma zona de ressonância (Rocha; Kastrup, 2008, p. 101-102).

Como pluralidade, como singularidades que se encontram em torno de algo comum – uma área geograficamente delimitada, por exemplo – a comunidade, enquanto território a partir do qual se constrói uma obra teatral, convoca como exercícios fundamentais a partilha e a cooperação, uma vez que nela “a propriedade comum não passa simplesmente pelo Estado, passa pelo exercício que as singularidades fazem desse espaço comum, pela maneira de exercer esse espaço comum” (Negri, 2005b, p. 5). Dessa forma, associação, partilha, cooperação, coletividade, palavras tão alheias ao mundo da produção capitalista, encontram justamente nas comunidades territórios propícios a sua prática cotidiana, dotando-as de um poder constituinte insubmisso ao domínio do instituído (Rocha; Kastrup, 2008, p. 102).

É justamente nesse sentido que as comunidades têm a possibilidade de inventar modos de produção artística e participação política alternos. Mas também de organizar a vida para além de demandas puramente econômicas. E é aí que se inserem as relações mais frutíferas entre teatro e comunidade, as quais unem cooperação e partilha à construção coletiva de pensamento, produção estética colaborativa e celebração comunitária.

O que a multidão deseja estará presente na arte? (...) nela, ele (o homem comum) encontra elementos que venham a lhe despertar as sensações de potência adormecidas no seu corpo (...)? O desejo, para Deleuze (1998), é sempre revolucionário e coletivo, posto que sua eclosão é ao mesmo tempo a construção de um plano imanente comum que diverge das estruturas estabelecidas, e por meio dele uma nova visão do mundo é possível (Rocha; Kastrup, 2008, p. 103).

Dessa forma, pensar a comunidade para além de um espaço marcado pelas carências é olhá-la também como lugar de produção de desejo e saberes outros, propiciadores de revoluções micro e macropolíticas; de fazeres à margem do sistema capitalista e, portanto, capazes de deslocar visões de mundo, modos de organização social e de criação artística.

(...) é preciso que creiamos nos homens oprimidos. Que o vejamos como capazes de pensar certo também. Se esta crença nos falha, abandonamos a ideia, ou não a temos, do diálogo, da reflexão, da comunicação e caímos nos *slogans*, nos comunicados, nos depósitos, no dirigismo. Esta é a ameaça contida nas inautênticas adesões à causa da libertação dos homens (Freire, 2013, p. 51).

Algumas estratégias poético-políticas

Uma característica marcante do teatro comunitário é a centralidade do espaço público como *locus* de criação e o cruzamento de diferentes linguagens, no centro da qual está o teatro. Igualmente presente nos trabalhos de grupos de teatro em comunidades, a ideia de etnografia e a fricção entre o real e o ficcional aparecem em dramaturgias criadas em processos de aporte colaborativo, as quais, no caso brasileiro, se dão fundamentalmente a partir de criações coletivas. Hoje, tanto aqui, quanto no teatro de vizinhos argentino, parte-se de procedimentos de investigação e pesquisa voltados à construção de perspectivas críticas sobre a vida social e política, e à articulação entre memória territorial e desejos particulares.

Cumpra-se dizer, no entanto, que as práticas do teatro de comunitário na Argentina não servem de modelo às produções teatrais feitas em comunidades no Brasil. O exemplo é trazido aqui por dois motivos: foi observado de perto e, a partir disso, possibilita uma análise de articulações frutíferas entre teatro e comunidade a partir de uma perspectiva não assistencialista e não hierarquizada, permitindo uma aproximação e um distanciamento, em igual medida, de características encontradas em práticas teatrais desenvolvidas *por* e *em* comunidades brasileiras, sobretudo em estratégias poético-políticas de dois grupos cariocas – a *Cia Marginal* e o *Coletivo Bonobando*.

Aproximam-nas, em primeiro lugar, as ideias de encontro e de diálogo, e o fato de serem práticas conviviais e artísticas articuladoras da memória e de perspectivas decoloniais e utópicas. Isso porque, em ambos os casos, a memória

coletiva é convocada nos processos criativos por meio de um trabalho de pesquisa, que inclui *workshops*, palestras, ensaios abertos e debates, propiciando aproximações entre cena e história como forma de interrogar e contrapor discursos oficiais (Fernandes, 2024). Também porque, unindo depoimentos, registros documentais e representações do cotidiano, tais processos valorizam o saber experiencial em diálogo com o científico, tendo por foco temáticas ligadas a realidades locais e à manutenção de laços intracomunitários (Trotta, 2022 Apud Fernandes, 2024). Nesse sentido, o teatro em comunidades – na Argentina e no Brasil – ancora-se em perspectivas decoloniais para forjar outros modos de convivência, sentidos e realidades alternas em cena e fora dela.

Do ponto de vista estético, todavia, as diferenças se acentuam. Se o teatro comunitário argentino utiliza, de modo geral, formas do teatro popular nacional, a performatividade é marca das experiências teatrais brasileiras aqui destacadas. A presença de corpos negros e favelados em cena reforça tal caráter, assim como os relatos autobiográficos utilizados enquanto recurso cênico evidenciam o arranjo entre intimidade e sociabilidade, desestabilizando oposições binárias entre ficção e realidade, e inserindo obras como “Cidade Correria”, do *Coletivo Bonobando*, por exemplo, em um regime de ambivalência próprio da estética



Figura 2: Cidade Correria (Coletivo Bonobando). Foto: divulgação.

performativa (Fischer-Lichte, 2008, Apud Romagnolli, 2015). Na experiência da *Cia Marginal* e do *Coletivo Bonobando*, o trânsito entre presença atoral e representação de personagens gera essa ambivalência estratégica. Tal jogo se dá na alternância –

em espetáculos como “Cidade Correria”, “Eles não usam tênis naique” e “Hoje eu

não saio daqui” – entre um registro íntimo, subjetivo e singular, presente nos depoimentos, e a representação de imagens coletivizadas dos espaços periféricos e de seus agentes (Penoni, 2021).

Esses espetáculos apresentam dramaturgias fragmentadas – ainda que em “Eles não usam tênis naique” a partir de estratégias próprias da encenação – e uma forte característica documental. Junto à ambiguidade ator-personagem, tais procedimentos permitem uma abordagem prismática e, portanto, não homogeneizante ou caricatural da “comunidade”, personagem presente em todos os trabalhos citados e recorrentemente veiculada na mídia hegemônica.

Outro ponto de dissonância entre as experiências brasileira e argentina é uma menor ou maior coletivização das decisões criativas, respectivamente. No primeiro caso, a dramaturgia estrutura-se a partir de um processo criativo de aporte colaborativo – ou seja, pela escuta dos diversos desejos para que se possam escolher temas, testar cenas e disparar imagens com vistas a improvisações coletivas^{xxiii}. Já no segundo, a criação coletiva é central na maioria dos processos e, mesmo naqueles que partam de um texto pré-definido (como em “Eles Não Usam Tênis Naique”, por exemplo), atravessa todo processo de montagem cênica com radical abertura à participação dos e das performers na composição de textos dramatúrgico-espetaculares.

Por fim, outra aproximação se dá, sobretudo, à medida que, como no caso argentino, a ligação entre artistas profissionais e amadores (ou em processo de profissionalização) extrapola o campo assistencial ou da pesquisa e extensão universitárias. Ainda que as diretoras das companhias citadas (Isabel Penoni, da *Cia Marginal*, e Adriana Schneider Alcure, do *Coletivo Bonobando*) sejam docentes de universidades públicas – Unirio e UFRJ, respectivamente – os trabalhos que desenvolveram junto aos referidos grupos apresentam aspectos artísticos tão inovadores que possibilitaram sua inserção nos mais diversos espaços teatrais da cidade e do país.

Conclusão

As experiências brasileiras de teatro em comunidades, pelo menos nos últimos oito anos, apontam para uma convivialidade menos institucionalizada entre artistas de dentro e de fora dos territórios em que se dão tais práticas e, consequentemente, entre



Figura 3: Hoje eu não saio daqui (Cia Marginal). Foto: Gê Vasconcelos.

artistas profissionais e amadores, bem para uma transição da perspectiva de inclusão social para novos modos de criação de base comunitária (Cruz; Belzega; Menezes, 2020). Nesse sentido, aproximam-se da gênese do chamado teatro de vizinhos argentino.

Nessas práticas, composição e participação são ações imbricadas, ampliando o caráter experiencial dos processos criativos a partir da coletivização das decisões temático-formais que neles se dão. No caso brasileiro, esse caráter participativo se radicaliza, sobretudo pela criação coletiva, viável em trabalhos com coletivos menos numerosos.

Guiadas pelo desejo Comum de problematizar visões hegemônicas sobre a vida em comunidades e de promover deslocamentos em políticas de difusão cultural, as criações da *Cia Marginal* e do *Coletivo Bonobando* emergem nos espaços tradicionais de cultura cariocas e brasileiros, articulando uma crise representacional na arte teatral ao trazerem à cena “localizações sociais” ou “lugares de fala” secularmente marginalizados (Ribeiro, 2017 Apud Penoni, 2021). A ideia do corpo como dispositivo político, e a sua relação com o espaço, configura-as como práticas problematizadoras da noção corrente de arte engajada ao trazer à cena visões alternas sobre a vida em comunidades brasileiras.

Dessa forma, partilha que fundamenta as práticas teatrais em comunidade não se circunscreve apenas no campo temático ou espacial, mas é também procedural. Significa dizer que, no teatro comunitário brasileiro, a criação coletiva, enquanto procedimento compositivo estruturante, permite que atores e atrizes amadore(a)s sejam agentes ativo(a)s de processos criativos voltados à investigação da própria noção de comunidade, ensejando “novas maneiras de partilhar o comum, que inevitavelmente esbarram na dimensão política do viver junto” (Rocha; Kastrup, 2008, p. 98), algo que não é dado *a priori*, mas se constrói coletivamente.

Referências

- ALCURE, Adriana Schneider. Outros modos de vida e cena no teatro contemporâneo carioca. In ANDRADE, Clara; GUENZBURGER; Gustavo;
- PENONI, Isabel (Orgs.). *Cenas Cariocas: modos, políticas e poéticas teatrais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Garamond, 2020.
- BRUGUERA, Tania. Reflexões sobre arte útil. O que pode ser mais gratificante do que ver a sua ideia incorporada na vida cotidiana das pessoas? (Trad. Luana Fortes) In *Arte Actual: Lecturas Para Un Espectador Inquieto*. Madri: Comunidad de Madrid, 2012.
- DELEUZE, G; PARNET, C. Diálogos. São Paulo: Escuta, 1998.
- DUBATTI, Jorge. Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido [recurso eletrônico] 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- GUÉNOUN, D. O teatro é necessário? São Paulo: Perspectiva, 2004.
- NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. Império. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. Multidão: guerra e democracia na era do Império. Rio de Janeiro, Record, 2005a.
- PENONI, Isabel. Território, política e teatro: algumas notas sobre a Cia Marginal (Rio de Janeiro). In DA COSTA, Luís Cláudio (Org.). *Colóquio Vidas Precárias: a experiência da arte na esfera pública*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2021.
- RANCIÈRE, J. A Partilha do Sensível: estética e política. São Paulo: EXO/34, 2005.
- SCHER, Edith. Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad. 1a ed. Buenos Aires: Argentores, 2010.

Artigos:

ALCURE, Adriana Schneider; FLORENCIO, Thiago. Procedimentos dramáticos em Cidade Correria: ocupações urgentes, corpos insurgentes. In *O Percevejo Online*, v. 9, n. 1, 2017, p. 89-104. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/6885> Acesso em 21 de abr. 2024.

BIDEGAIN, Marcella. Teatro Comunitario Argentino: teatro habilitador y re-habilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos. In *Stichomythia*, Buenos Aires, v. 11, n. 12, 2011, p. 81-88. Disponível em: <https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=3677498> Acesso em 21 de abr. 2024.

CACLINI, Néstor García. Gramsci con Bordieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular. In *Nueva sociedad*, v. 71, p. 69-78, 1984.

CRUZ, Hugo; BEZELGA, Isabel; MENEZES, Isabel. Para uma Tipologia da Participação nas Práticas Artísticas Comunitárias: a experiência de três grupos teatrais no Brasil e Portugal. *Revista Brasileira Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 2, 2020, p. 1-30. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/MmKYgxbnnX8kVgPRXcSY3vv> Acesso em 21 de abr. 2024.

FERNANDES, Silvia. Teatralidades Dissidentes. In *Revista Cena*, Porto Alegre v. 42, n. 1, 2024, s/p. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/133985/90718> Acesso em 21 de abr. 2024.

HENRIQUES COUTINHO, Marina. O uso da abordagem dialógica do teatro em comunidades na experiência do Grupo Nós do Morro, da favela do Vidigal, no Rio de Janeiro. In *Interações: Cultura e Comunidade*, vol. 1, núm. 1, 2006, pp. 108-123 Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Uberlândia, Minas Gerais. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=313027308008> Acesso em 20 de abr. 2024.

KASTRUP, Virgínia; DA ROCHA, Tatiana Gomes. A partilha do Sensível na comunidade: interseções entre psicologia e teatro. In *Estudos de Psicologia*, Natal, v. 13, n. 2, 2008, p.

97-105. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/epsic/a/k3rVssYRWXh4qMVywKR4hh/?lang=pt&format=html&stop=previous> Acesso em 21 de abr. 2024.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. A opção pelo teatro em comunidades: alternativas de pesquisa. In *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 1, n. 10, p. 127-136, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101102008127/8867> Acesso em 21 de abr. 2024.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. Do corpo e da tela: especificidade e hibridismo na zona fronteira do teatro com o cinema. In *Revista Sala Preta* (Dossiê Christiane Jatahy). São Paulo, v. 15, n. 1, 2015, p. 266-274. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/106508/107056> Acesso em 21 de abr. 2024.

eses:

BRITOS, Marlene Cristiane Gomes. Arte e cultura popular na América Latina: o teatro político do MST (Brasil) e o teatro comunitário do Nuestra Gente (Colômbia). 2009. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

DE SOUZA, Luciana Mitkiewicz (2018). Habitar a Imagem e Provocar a Matéria: a imaginação colaborativa no processo de criação dos espetáculos *Banho & Tosa* e *Bonecas Quebradas*. Tese de doutorado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

NUNES, S. B. (2004). *Boal e Bene: contaminações para um teatro menor*. Tese de doutorado não-publicada, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Palestras e conferências:

NEGRI, A. (2005b). A constituição do comum. <http://fabiomalini.wordpress.com/2007/03/25/a-constituicao-do-comum-por-antonio-negri>

Vídeos:

CABANCHIK, Adolfo (2006). *La Utopía Teatral* (longa-metragem documental de 75').

ⁱ "El teatro comunitario de vecinos y para vecinos es una poética teatral que recupera la cultura del trabajo y la cultura perdida del esfuerzo" (Tradução nossa). In *Teatro Comunitario Argentino: teatro habilitador y re-habilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos*, 2011, p. 82.

ⁱⁱ Vide: <https://www.nodalcultura.am/2016/06/teatro-comunitario-arte-y-transformacion/#:~:text=El%20elemento%20central%20que%20despliegan,y%20para%20crear%20con%20otros>.

ⁱⁱⁱ Em 2001, espontaneamente, milhares de argentinos vão às ruas batendo panelas, decepcionados com medidas civis e econômicas do então presidente, Fernando de la Rúa, logo após o anúncio, em rede nacional, de estado de sítio no país.

^{iv} O conceito de "Bem Comum" na teoria de Negri, especialmente em parceria com Michael Hardt, é central em sua análise política e filosófica particularmente explorada nas obras "Império" e, subsequentemente, "Multidão" e vincula-se à ideia de que a luta pelo "Bem Comum" é o novo paradigma da resistência social e política. O conceito não se aplica apenas a recursos compartilhados, mas a uma organização social baseada na cooperação, solidariedade e cuidado mútuo, configurando-se uma alternativa ao sistema capitalista, que enfatiza a propriedade privada e a competição. O "Bem Comum", para os autores, inclui, portanto, não apenas recursos naturais e bens materiais, mas também conhecimento, tecnologia e formas de organização social que são criadas coletivamente e deveriam ser acessíveis a todos. Tal concepção é fundamental para uma nova forma de política baseada na participação democrática direta e na construção de comunidades autônomas e solidárias, na visão de Negri (vide NEGRI; HARDT, 2001; 2005a).

^v Como colocado a seguir, os coletivos artísticos organizam apresentações teatrais nas quais podem cobrar entradas e vender alimentos e bebidas como forma de arrecadar recursos para si próprios e para a manutenção de suas atividades culturais.

^{vi} Em entrevista para o documentário *La utopía teatral*, de Adolfo Cabanchik (Argentina, 2006, 75').

^{vii} Circo teatro argentino e uruguaio, famoso por romper com uma estética europeia e por apresentar, de modo itinerante, apresentações teatrais dentro de lonas de circo. Suas peças traziam temática e personagens gauchescos – ou seja, personagens típicos da chamada “literatura gauchesca”, a saber, o gaúcho, peão do campo, a figura do vaqueiro do Cone Sul, a leste da cordilheira dos Andes – e fundos musicais marcantes (Vide Mitkiewicz, 2018, p. 50).

^{viii} Subgênero cômico espanhol, substituiu o chamado “entremez” (ou entreato) a partir do século VIII e assumiu-se como estilo interpretativo na Argentina ligado à comédia de costumes dos imigrantes. Mais tarde, com a incorporação do grotesco *criollo*, tomando de empréstimo características do circo e retratando a vida nos *conventillos*, ou cortiços, passou a agregar conflitos sentimentais e ação trágica às peças (Op. Cit).

^{ix} Grupos de teatro amador, ligados a organizações e associações, sem pretensões profissionalizantes (Op. Cit, p. 49).

^x Forma de teatro de rua originada na região do Rio da Prata, especialmente em Montevideu e Buenos Aires, que combina elementos de teatro, música, dança e poesia, e é frequentemente caracterizada por performances de rua durante festivais, desfiles e eventos comunitários. Os espetáculos de *murga* costumam incluir músicas cantadas em estilo coral, com letras que abordam questões sociais, políticas e culturais contemporâneas, bem como danças coreografadas e encenações teatrais (Vide Scher, 2010, p. 96).

^{xi} Apesar de poucos registros escritos sobre o gênero no referido país, como aqui, o teatro de revista argentino tornou-se popular na Argentina ao combinar elementos de comédia, música, dança, sátira política e social, além de números de variedades (Vide o documentário *La utopía teatral*, de Adolfo Cabanchik, Argentina, 2006, 75').

^{xii} Teatro de *agitprop* é uma forma de teatro político que surgiu na Rússia soviética no início do século XX. O termo “agitprop” é uma abreviação de “agitação e propaganda”, e designava um tipo de teatro voltado à promoção de ideias políticas, sociais e ideológicas por meio de apresentações culturais, como espetáculos teatrais, por exemplo (Op. Cit.).

^{xiii} Bonecos gigantes, que, no caso do grupo Catalinas Sur, foram criados pelo artista plástico, escultor e cenógrafo, Omar Gasparini, conhecido por obras que representam personagens típicos argentinos, expostas no bairro de La Boca, em Buenos Aires (Op. Cit.).

^{xiv} Op. Cit.

^{xv} Com a finalidade de descobrir quais temas tratar e como abordá-los cenicamente, bem como para o entendimento coletivo das ações propostas pela dramaturgia de processo.

^{xvi} Forma de expressão teatral que enfatiza fortemente o uso visual, muitas vezes em detrimento ou em conjunto com o texto verbal. Em vez de depender de palavras faladas, cria imagens visuais por meio da cenografia, figurinos, iluminação, música, movimentos e gestos, para evocar emoções, transmitir ideias e contar histórias de uma maneira não linear ou convencional.

^{xvii} Em entrevista para o documentário *La utopía teatral*, de Adolfo Cabanchik (Argentina, 2006, 75').

^{xviii} *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 156-157.

^{xix} Grifo meu.

^{xx} Texto acessado em 21 de abril de 2024, diretamente do site: <https://select.art.br/reflexoes-sobre-arte-util/>.

^{xxi} “Não no sentido de um poder sobre a vida, mas de um poder da vida” (ROCHA & KASTRUP, 2008, p. 102).

^{xxii} *Pedagogia do oprimido*. [recurso eletrônico] Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013, p. 5.

^{xxiii} Conforme entrevista concedida a mim por Ricardo Talento, dramaturgo e diretor do Catalinas Sur e do Grupo Calancandras (Vide DE SOUZA, Luciana Mitkiewicz, 2018, p. 268).