

**CECÍLIA LAURITZEN JÁCOME**

**PRÁTICAS DE OCUPAÇÃO DA CIDADE PELO  
TEATRO**

Um estudo a partir de grupos atuantes  
em Porto Alegre

Porto Alegre  
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CECÍLIA LAURITZEN JÁCOME

**PRÁTICAS DE OCUPAÇÃO DA CIDADE PELO  
TEATRO**

Um estudo a partir de grupos atuantes  
em Porto Alegre

Dissertação de Mestrado em Artes  
Cênicas para obtenção do título de  
Mestre apresentada no Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas da  
Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Lúcia Bertoni dos Santos.

Porto Alegre  
2013

A Comissão Examinadora abaixo assinada avaliou a Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## **PRÁTICAS DE OCUPAÇÃO DA CIDADE PELO TEATRO**

Um estudo a partir de grupos atuantes  
em Porto Alegre

Elaborada por

**Cecília Lauritzen Jácome**

Como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,  
com área de concentração em Linguagem, Recepção e Conhecimento em  
Artes Cênicas.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Lúcia Bertoni dos Santos

Comissão Examinadora

Prof. Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira

Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva

Porto Alegre, janeiro de 2013.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Pedro e Alexandra, e à minha irmã, Marina, pelo apoio infinito, incansável e crença no meu trabalho;

Agradeço à minha orientadora, Vera Lúcia, pelos momentos ricos proporcionados, as reflexões incitadas, correções acirradas e, acima de tudo, por ter aceitado realizar essa caminhada junto a mim;

Agradeço a Gabriel Campos, meu parceiro e amigo pela força em todos os instantes da pesquisa;

Agradeço aos grupos, Ói Nós Aqui Traveiz, Falos e Stercus, Povo da Rua, Depósito de Teatro e Usina do Trabalho do Ator – UTA, em especial, a seus representantes, que se colocaram à disposição para as entrevistas realizadas;

Agradeço às minhas eternas amigas do Mestrado, Aline, Angelene e Josiane, pelos desabafos conjuntos, crises e sucessos compartilhados;

Agradeço a Licko Turle, pelas suas generosas contribuições e constante incentivo à minha pesquisa, igualmente, pelo seu representativo ofício de pesquisador no panorama brasileiro das artes cênicas na rua.

Agradeço à Banca avaliadora pela dedicação, cuidado e sugestões que tanto contribuíram para o desenvolvimento do trabalho;

Agradeço aos professores e secretários, Carlos e Cecília, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas das UFRGS pelas preciosas colaborações e acolhida.

## RESUMO

O trabalho tem por objetivo refletir sobre os processos de ocupação da rua pelo teatro, na busca por compreender aspectos que caracterizam a relação entre teatro e cidade atualmente. A investigação configura-se como um estudo de caso múltiplo, pois abrange cinco grupos de teatro da cidade de Porto Alegre, com experiências distintas em teatro na rua. O procedimento de coleta de dados adotado foi a entrevista a partir de um roteiro semiestruturado, em que artistas representantes dos grupos expuseram suas considerações sobre o tema em questão. Através da análise dos depoimentos dos representantes, aliada às leituras dos teóricos parceiros da pesquisa, emergiram determinadas categorias, a partir das quais se estruturou o presente trabalho. Nesse sentido, quatro capítulos constituem o fio discursivo que busca dissertar sobre aspectos “implícitos” aos depoimentos e que caracterizam a prática de ocupação da cidade de Porto Alegre. Dentre os teóricos referenciais da pesquisa, destacam-se: Narciso Telles, Ana Carneiro, André Carreira, Licko Turle, Jussara Trindade, Fernando Peixoto, Rosyane Trotta, Kill Abreu, Jessé Oliveira e Néstor Garcia Canclini, cujo acesso possibilitou a abordagem de temas que permeiam o exercício do teatro de grupo, a ocupação dos espaços da cidade e suas relações com o público e as interfaces do teatro contemporâneo frente à diversidade de práticas teatrais na cidade. Nesse sentido, a pesquisa situa-se como parte constituinte dos estudos que relacionam teatro e espaço urbano, responsáveis por reconfigurar o panorama de material produzido e publicado sobre o tema, em franca expansão.

**PALAVRAS-CHAVE:** teatro; cidade; grupo; ocupação; público.

## **ABSTRACT**

The work aims to reflect on the processes of occupation by the street theater, searching for understand aspects that characterize the relationship between theater and the city today. The investigation is configured as a multiple case study because it includes five theater groups in the city of Porto Alegre, with different experiences in street theater. The data collection procedure adopted was the interview from a semi-structured script, in which artists group representatives expressed their considerations on the topic in question. Through analysis of the statements of representatives, combined with readings of theoretical research partners, certain categories emerged, from which the present work was structured. In this sense, four chapters constitute the discursive thread that seeks to dissert on aspects "implicit" and that characterize testimonies to the practice of the occupation of the city of Porto Alegre. Among the theoretical referential of the research include: Narciso Telles, Ana Carneiro, André Carreira, Licko Turle, Jussara Trindade, Fernando Peixoto, Rosyane Trotta, Kill Abreu, Jessé Oliveira and Néstor Garcia Canclini, whose access allowed to approach themes that permeate the exercise of the theater group, the occupation of city spaces and their relations with the public and the interfaces of contemporary theater facing the diversity of theatrical practices in the city. In this regard, the research stands as a constituent studies relating theater and urban space, responsible for reconfiguring the landscape of material produced and published on the subject, in full expansion.

**KEYWORDS:** theater; city; group; occupation; public.

## SUMÁRIO

<b>UMA CAMINHADA AO SUL PELOS SOLOS DO TEATRO .....</b>	<b>08</b>
<b>I UM TEATRO EM BUSCA DE SI MESMO .....</b>	<b>17</b>
<b>1. ROTAS, PERCURSOS E METAS .....</b>	<b>18</b>
1.1 A CARACTERIZAÇÃO DA INVESTIGAÇÃO .....	18
1.2 OS SUJEITOS DA PESQUISA .....	19
1.2.1 Uma tribo na rua e suas vivências.....	20
1.2.2 Riscos férteis na exploração da cidade .....	24
1.2.3 Pesquisa e atuação, uma usina .....	26
1.2.4 O depósito sem fronteiras .....	28
1.2.5 Na boca do povo .....	30
1.3 OS PROCEDIMENTOS DE COLETA E ANÁLISE .....	31
<b>2. NOTAS SOBRE UMA HISTÓRIA DA RELAÇÃO ENTRE TEATRO E CIDADE NO BRASIL.....</b>	<b>38</b>
2.1 DO EIXO AO PORTO.....	46
<b>II NA PRÁTICA DE GRUPO .....</b>	<b>54</b>
<b>1. MANUTENÇÃO .....</b>	<b>56</b>
<b>2. CIRCULAÇÃO .....</b>	<b>61</b>
<b>3. FOMENTO .....</b>	<b>63</b>
<b>III NA EXPERIÊNCIA DE RISCO E SURPRESA .....</b>	<b>67</b>
<b>1. ESPAÇOS DA CIDADE .....</b>	<b>71</b>
<b>2. CONDIÇÕES DE OCUPAÇÃO E RELAÇÃO COM O PÚBLICO.....</b>	<b>81</b>
<b>IV NA CONTAMINAÇÃO .....</b>	<b>93</b>
<b>1. PREMISSAS CONTEMPORÂNEAS DO TEATRO NA CIDADE.....</b>	<b>94</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>108</b>
<b>REFERÊNCIAS A DOCUMENTOS EM MEIO ELETRÔNICO .....</b>	<b>113</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>116</b>

## UMA CAMINHADA AO SUL, PELOS SOLOS DO TEATRO

Como fagulha inicial deste trabalho de Mestrado há em mim, como sua idealizadora, uma vontade de expressar algumas considerações iniciais a respeito do fazer teatral na rua. Acredito que a ação de ir às ruas, de dispor-se a se expor a um público “surpresa”, de tentar fazer a arte tornar-se uma experiência para o outro, representa um desafio para o artista. Este artista precisa reconhecer na experiência desta ação, que o espaço-tempo em que vivemos nas cidades, principalmente, é um tempo de carência de relações presenciais, em que o espaço, as pessoas e as coisas não são mais vistas.

Como fazer “ver” na rua?

Para refletir sobre essa questão, conto uma breve história que me ocorreu durante o 4º Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre (2012), numa oficina ministrada pelo ator e diretor Júlio César Maciel, integrante do Grupo de teatro Galpão, de Minas Gerais. A oficina, que teve duração de quatro dias, culminou num cortejo pelas ruas do centro de Porto Alegre, onde nós, os artistas participantes, cantávamos e dançávamos, na maioria dos momentos, improvisando possibilidades de relação com o público.

Durante a idealização do cortejo, o ministrante da oficina orientou o grupo a realizar (através de exercícios, brincadeiras e conversas) o percurso subjetivado por “duas energias”: a “energia da guerra” e a “energia da festa”. Porém, o mais importante era que deveríamos ter em mente que aquele momento era dedicado a um público em especial, formado pelos moradores de rua, ou seja, por aqueles indivíduos que nela viviam; e que essa intenção não deveria ser percebida pelo público em geral, visto que seria expressa por ações sutis direcionadas a esses espectadores.

A canção *Mambembe*, de Chico Buarque (1972), que era cantada do começo ao fim do percurso, retrata a vida dos moradores de rua, aos quais as cenas eram apresentadas:

No palco, na praça, no circo, num banco de jardim  
Correndo no escuro, pichado no muro  
Você vai saber de mim  
Mambembe, cigano  
Debaixo da ponte, cantando  
Por baixo da terra, cantando  
Na boca do povo, cantando

Mendigo, malandro, moleque, molambo, bem ou mal  
Escravo fugido ou louco varrido  
Vou fazer meu festival  
Mambembe, cigano  
Debaixo da ponte, cantando  
Por baixo da terra, cantando  
Na boca do povo, cantando

Poeta, palhaço, pirata, corisco, errante judeu  
Dormindo na estrada, não é nada, não é nada  
E esse mundo é todo meu  
Mambembe, cigano  
Debaixo da ponte, cantando  
Por baixo da terra, cantando  
Na boca do povo, cantando

Próximo do fim do cortejo, ao chegarmos ao Largo Glênio Peres<sup>1</sup>, a energia da festa parecia tomar conta daquele espaço: uma bateria composta por crianças tocava tambores e taróis, alguns integrantes manipulavam malabares de fitas que coloriam a noite e muitas pessoas dançavam ao som da música que contagiava artistas e público. Dentre elas, havia uma senhora, moradora de rua, que, apesar de chorar continuamente, não parava de movimentar seu corpo, não parava sua dança. Sem entender bem o que acontecia fui até ela e tentei consolá-la, dizendo que não chorasse, pois se tratava de um momento de alegria. Ela não respondeu e continuou a chorar e a dançar.

Aquele momento me fez lembrar o porquê de fazer teatro, o porquê de estar na rua. Naquele instante eu chorei por dentro e chorei de alegria, pela possibilidade de, talvez, tocar o outro através do encontro proporcionado pelo teatro, pela dança e pela música. Provavelmente nunca saberei em que medida aquela mulher compartilhava da minha emoção, do meu sentimento de realização. Talvez ela estivesse emocionada por outros motivos, mas que emergiram naquele momento, e acredito nessa possibilidade, através da energia que circulava naquele instante, proporcionado pela nossa manifestação.

No sentido desta experiência, identifico o que aqui denominarei de “poder do fazer teatral na rua”. Tal sensação, permeada pelo que é tocado em

---

<sup>1</sup> O Largo Glênio Peres é um espaço público da cidade de Porto Alegre, localizado no centro da cidade, em frente ao mercado público e à Praça XV de Novembro. O nome do espaço é uma homenagem a Glênio Peres, jornalista, compositor, poeta, vereador na capital por vinte anos, e vice-prefeito (gestão Alceu Collares), e falecido em 27 de fevereiro de 1988.

quem está em cena (que também assiste) e em quem assiste (que também participa da cena) é uma das principais razões, talvez a primordial, a maior, ou, a mais sincera desta escrita acerca das teorias e práticas que motivam a minha pesquisa.

Parto de curiosidades geradas em instâncias como atriz, como estudante, como espectadora e como pesquisadora, que me fizeram questionar o fazer teatral, principalmente o fazer teatral de rua, e na rua e que geraram a necessidade de conceituar, distinguir, delimitar, esclarecer informações e refletir para a elaboração de novas ideias que permitam ampliar o campo de estudo em questão.

Nesse campo, muito já se fomentou a preocupação em delimitar fronteiras entre o que seria o “teatro de rua” e o “teatro na rua”, por exemplo. Inclusive, em outra instância do presente trabalho debruçei-me sobre tais questões, atribuindo-me a “missão” de decifrá-las ou, pelo menos, de esclarecê-las. Entretanto, movida por inúmeros debates e discussões a respeito, optei por focar a investigação nos modos de como esse teatro que se faz pelas ruas se processa, levando em conta suas motivações e desdobramentos, mais do que suas diferenciações, peculiaridades e enquadramentos.

Assim, por entender a inquietação dos fazedores de teatro em relação às suas práticas, bem como dos pesquisadores que se esforçam por esmiuçar e pensar acerca delas, me incluo na busca por possibilidades de reflexão que provavelmente serão adequadas para este momento, para este contexto, mas não determinantes ou definitivas.

Desta forma, busco refletir sobre as práticas de ocupação da rua pelo teatro, reconhecendo que esta ação se encontra inserida num terreno de difícil contorno que necessita ser estudado com dedicação. Os pesquisadores e teóricos da área são parceiros da pesquisa na medida em que refletem sobre suas práticas e de outros grupos brasileiros, traçando considerações a respeito do tema que permeiam toda estrutura do texto.

Aliando-se a tais contribuições, fundamentais para o trabalho, constato que a produção cultural da cidade de Porto Alegre apresenta grande diversidade de práticas realizadas na rua. Nesse sentido, verifico em determinados grupos propostas bastante heterogêneas de teatro na rua. Desse

modo, intencionando me aproximar destas práticas grupais, realizo o estudo com base nas experiências de cinco grupos da cidade de Porto Alegre que, como informantes da pesquisa, me ajudam a encontrar os elementos que constituem esta reflexão.

Ao estabelecer relações entre os discursos dos teóricos da área do teatro e dos informantes selecionados, emergiram algumas categorias de análise que se referem às reflexões pretendidas como objetivo principal do trabalho. Desta forma, lanço considerações a respeito do tema que me ajudam a caracterizar, e conseqüentemente compreender, um pouco mais esse fenômeno tão diversificado e encantador que é o teatro feito na cidade.

No trecho que segue descrevo como se deu minha trajetória, desde os estudos e práticas teatrais desenvolvidos no tempo da graduação em teatro, até o momento presente deste trabalho e apresento uma súmula do que será abordado em cada capítulo.

A motivação inicial para o desenvolvimento da pesquisa acerca do teatro de rua começou a partir do meu trabalho prático como atriz junto ao grupo de teatro “Quem Tem Boca é pra Gritar” (1983), de João Pessoa, no estado da Paraíba.

Tal grupo tem sua pesquisa voltada para o trabalho com o teatro de rua, buscando desenvolver um treinamento que possibilite a atuação no espaço urbano com base nas raízes da cultura popular, através da dança e suas possibilidades de movimento com o corpo. A partir da prática como atriz do grupo, entre os anos de 2008 e 2010, percebi a necessidade de um embasamento teórico maior, que pudesse sustentar a pesquisa a respeito do tema.

Paralelamente ao trabalho como atriz eu cursava o Bacharelado em Teatro na Universidade Federal da Paraíba – UFPB, o que me possibilitou a chance de escrever meu Trabalho de Conclusão de Curso – TCC sobre o teatro de rua. Com um enfoque mais amplo, abrangendo aspectos históricos do assunto, porém tratando também do trabalho do ator, utilizei como exemplo a minha experiência vivida junto ao grupo do qual fazia parte.

Durante as leituras feitas para a escrita do TCC adquiri um livro, pois seu título me sugeria um tema interessante a ser inserido no corpo da monografia. Tal título era “O Espetáculo da Rua”, da escritora gaúcha Sandra Jatahy

Pesavento (1996). Ao folhear as primeiras páginas, cheias de poemas e fotografias em preto e branco que apresentavam a cidade de Porto Alegre nas décadas de 30 e 40, percebi que o livro não contemplava os conteúdos procurados por mim naquele momento; mas ainda assim, o guardei na estante.

No ano de 2010, ao concluir o TCC, e o curso, senti a necessidade de aprofundar meu tema de pesquisa, pois minhas questões investigativas, principalmente com relação ao trabalho do ator, não haviam sido suficientemente desenvolvidas por conta da falta de tempo e de outros fatores, como o próprio amadurecimento do meu problema de investigação. Surgiu então um interesse que me levou a procurar um programa de pós-graduação no qual eu pudesse desenvolver estudos a respeito do teatro de rua, seguindo com mais precisão em direção ao trabalho do ator para esta modalidade.

Por ter visitado Porto Alegre anteriormente e conhecer um pouco da sua tradição no que se refere ao teatro que se faz na rua, além de ter estudado o grupo de teatro Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz durante a escrita do TCC, fiz minha escolha pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Inicialmente, tinha como proposta de pesquisa a sistematização do trabalho de preparação do ator para a cena do teatro de rua. A ideia era dissertar sobre os exercícios, o trabalho corporal e vocal dos atores de um determinado grupo, a partir de alguns elementos evidenciados na minha prática como atriz na cidade de João Pessoa. Minha hipótese baseava-se no fato de que existiria uma preparação específica, um treinamento, para o ator dessa modalidade teatral.

Ao realizar as primeiras leituras, entrevistas, orientações e reflexões mais aprofundadas sobre a legitimidade da metodologia e da própria hipótese em que se baseava o projeto, percebi um terreno frágil, onde ficava evidente que meu tema e inquietações iam além do que estava sendo proposto. Assim, o problema da pesquisa, antes calcado exclusivamente no trabalho do ator, passou a abranger os procedimentos de preparação do próprio espetáculo e seus desdobramentos na ocupação da rua.

Além disso, a investigação (que na versão anterior do projeto seria feita com base no trabalho de um grupo de teatro específico, limitando a discussão acerca do tema) passou a abranger cinco grupos, o que contribuiu para a

pluralidade dos depoimentos gravados e conseqüentemente para a diversidade da análise das categorias levantadas.

Nesse sentido, a versão do trabalho que foi apresentada durante a etapa de Qualificação contemplava em seus objetivos a caracterização acerca da prática do chamado “teatro de rua”. Entretanto, tal ponto central do projeto já se apresentava conflitante para mim antes mesmo do diálogo com a Banca, pois eu vinha percebendo que a busca pela delimitação de um termo que caracterizasse essa manifestação, embora ainda recorrente entre alguns teóricos dedicados ao tema, parecia não contribuir para o avanço das discussões que o envolviam.

Por outro lado, alguns questionamentos haviam ganhado maior proporção no meu trabalho que, de certa forma, levaram-me a redirecionar o foco da pesquisa para a reflexão acerca da relação entre teatro e cidade, centrando-a nos processos de ocupação, mais do que na preparação, pois que esse viés, igualmente, não havia sido expresso com tanta força nos depoimentos dos representantes.

Nesse sentido, a noção de ocupação da cidade pelo teatro apresenta-se no trabalho como um termo em construção, partindo do estudo das práticas dos grupos tanto no que se refere ao momento dos espetáculos quanto aos demais que o envolvem, como a preparação, a divulgação e, principalmente, as motivações que conduzem a tal iniciativa. Portanto, ao refletir acerca das práticas de ocupação da cidade pelos grupos de teatro de Porto Alegre compreendo tal processo como um encadeamento de fatores que visam pensar a apropriação do espaço urbano, buscando abarcar a complexidade de seu funcionamento.

A Dissertação que ora se apresenta trilha um caminho que percorre quatro capítulos. Estes contemplam a proposta final do trabalho, pois colocam em diálogo as vozes dos representantes, dos teóricos e da pesquisadora, ao tratar da relação entre teatro e cidade, segundo os grupos estudados em Porto Alegre.

De modo a esclarecer a estrutura de capítulos adotada na pesquisa, apresento a seguir as súmulas das suas partes constituintes.

O primeiro capítulo, intitulado *Um teatro em busca de si mesmo*, apresenta o terreno em que se situa o tema da pesquisa, caracterizando a

investigação, além de introduzir os grupos em estudo com um breve histórico de suas trajetórias. O mesmo fundamenta as principais motivações para a escrita da Dissertação, traçando uma narrativa dos caminhos percorridos, constituindo, assim, a metodologia utilizada no decorrer do trabalho.

Os procedimentos são descritos de acordo com a ordem em que foram acontecendo, assim, menciono também as leituras realizadas, os critérios de escolha dos sujeitos, a organização dos seminários para a coleta dos dados, suas transcrições e os procedimentos de análise, a partir das categorias emergidas dos depoimentos. Do mesmo modo, o capítulo aborda determinadas notas históricas, segundo alguns marcos da trajetória do teatro na cidade, numa perspectiva brasileira, mas principalmente, da cidade de Porto Alegre.

O segundo capítulo, chamado *Na prática de grupo*, inicia apontando determinados pontos da história do movimento de teatro de grupo no Brasil. As discussões que constituem o capítulo objetivam apresentar um breve panorama das condições de produção dos cinco grupos estudados, enfocando, de certa forma, os modos de organização dos coletivos. Nesse sentido, foram evidenciados três aspectos fundamentais à discussão do tema, tais sejam: a manutenção, a circulação e o fomento. A escolha dos elementos apresentados baseia-se, principalmente, nos depoimentos dos representantes que evidenciaram tais aspectos da convivência grupal manifestados na manutenção das relações pessoais, na divulgação dos trabalhos e na subsistência financeira do coletivo.

*Na experiência de risco e surpresa* intitula o terceiro capítulo, que apresenta o diálogo com os parceiros da pesquisa no que se refere ao momento do estar na rua, mais especificamente às suas motivações. Nesse sentido, busco evidenciar os principais desafios, limites e características que permeiam a ocupação da cidade, dialogando com as noções de “cidade”, “espetáculo”, “rua”, “espectador”, dentre outras. Considerando a trajetória desta modalidade teatral na cidade de Porto Alegre, disserto, igualmente, sobre determinados espaços apontados pelos representantes e como se dão as experiências de ocupação nos mesmos.

O capítulo final chama-se *Na contaminação*, pois permeia determinadas interfaces que se apresentam latentes na discussão sobre o teatro na cidade atualmente. A escolha por dissertar sobre tais interfaces deu-se ao longo do

percurso do Mestrado, cuja experiência me proporcionou participar de eventos, assistir a espetáculos diversificados, acessar publicações e dialogar com pesquisadores que me acionaram o desejo de situar as práticas atuais que caminham, e se entrecruzam por vezes, com o tema estudado.

Como pesquisadora vinculada aos estudos teatrais e interessada no teatro que se faz na rua, percebo que, gradativamente, reverte-se o quadro de escassez de material publicado sobre o assunto. Percebo-me como integrante de tal tendência à reversão, por esse motivo acredito na relevância do desenvolvimento da minha pesquisa e desta Dissertação.

Por ter nascido e crescido na Paraíba, lugar onde as manifestações da cultura popular são constantemente enfatizadas nas apresentações de rua e estimuladas pelo governo e pela sociedade, pude, desde cedo, envolver-me como espectadora desses eventos tradicionais. A admiração que adquiri ao longo do tempo encontrou identificação no decorrer da minha formação acadêmica, quando pude me aproximar mais detidamente do universo do teatro que se faz na rua.

Morando em Porto Alegre, em função do ingresso no curso de Mestrado em Artes Cênicas da UFRGS, observo um campo fértil de produção que permite acesso a diversas propostas de grupos que pesquisam e experimentam o teatro na ocupação da cidade, mesmo que alguns destes não assumam tal prática como emblema do coletivo.

A reflexão tem por base o estudo de teóricos dedicados à análise do teatro que se faz na rua, os seminários realizados durante o período inicial da pesquisa e as entrevistas do segundo ano de curso, envolvendo cinco grupos da cidade de Porto Alegre, que, generosamente, permitiram o levantamento de algumas discussões sobre a ocupação da rua pelo teatro, com foco na cidade de Porto Alegre.

Na dinâmica entre as relações de grupo, as motivações por ocupar a cidade e o efetivo acontecimento do teatro na rua, o encontro com espaço e público, é que se baseia a pesquisa que ora se apresenta. Frente à diversidade de criações, modos de produção e convívio do teatro brasileiro que se realiza na cidade, reflito e aponto alguns aspectos que caracterizam tal modalidade em Porto Alegre e a afirmam como um espaço de contínuos experimentos estéticos e práticas artísticas.

Ao aprofundar a pesquisa sobre os aspectos que envolvem a ocupação da rua intenciono contribuir para o debate em torno desta modalidade teatral, tanto no âmbito acadêmico como através de artigos em publicações de projeção nacional. Além disso, acredito que a investigação poderá estabelecer diálogo com outras pesquisas na área. Para acompanhar o processo de investigação da pesquisa foram consultados escritos de diversos autores, principalmente teóricos da área do Teatro e de outras áreas que contribuem com a discussão pretendida.

O fazer teatral na rua representa, na Dissertação aqui desenvolvida, o desejo de explorar as possibilidades de encontro que a cidade carrega, a necessidade primordial de realizar esse trabalho, o desafio fundamental que me alimenta a descobrir o universo urbano e o limite que me impulsiona a ultrapassá-lo. A necessidade de falar sobre o universo do teatro no espaço urbano é fomentada pelo desejo de aprofundar as discussões e reconhecer a riqueza desta manifestação que intervém na rua, lhe dá novos olhares e transforma a si mesma a cada movimento.

## I UM TEATRO EM BUSCA DE SI MESMO

Noutra instância da pesquisa busquei desenvolver o conceito de teatro de rua, a partir de uma caracterização que possibilitasse certo esclarecimento sobre o termo. Tal preocupação foi determinante e incentivadora dos conteúdos que mobilizaram a primeira fase de entrevistas com os representantes dos grupos sujeitos da pesquisa, bem como do processo de escrita que se desenrolou nessa fase.

As origens de tal desejo advinham do pouco esclarecimento que eu havia acessado sobre o termo, fruto da minha dedicação mais “prática” (atriz) do que “teórica” (pesquisadora), assim como das limitações dos materiais escritos, muitas vezes enfatizadas por certos estudiosos da área.

Desse modo, muito motivada pelas questões apontadas, durante um longo período a pesquisa esteve centrada nos estudos referentes ao esclarecimento do conceito e suas variáveis. Entretanto, observei gradativamente que a missão de caracterizar a prática, mesmo que de forma localizada, como o caso de Porto Alegre, segundo alguns grupos, tornava-se complexa. Tal complexidade foi verificada através de uma sequência de leituras de novas publicações, bem como de novos espetáculos e práticas teatrais na rua que me fizeram questionar a própria possibilidade de encontrar uma caracterização que contemplasse a diversidade estética e política dos grupos estudados.

A partir de tal ponto crucial, cujo ápice manifestou-se durante o acontecimento da Qualificação junto à banca, a pesquisa passou a assumir outros rumos que abandonavam as responsabilidades de situar, caracterizar e esclarecer a prática sobre a qual se debruçava. Sendo assim, o foco adotado, atualmente considerado nesta versão, aponta para a reflexão. Refletir sobre o exercício do teatro na cidade e suas relações com público, espaço e tempo, aspectos implícitos à prática, mas ávidos por pequenas explicitações que o expressem na sua mais intrincada diversidade.

Neste novo caminho pela busca, Porto Alegre e seus espaços ganharam nova roupagem na pesquisa, na medida em que o foco na ocupação da cidade aponta para uma nova forma de enxergar, investigar e refletir a arte ali localizada. A partir de tais prerrogativas, o trabalho admite uma função mais

tangível, no sentido de buscar a partir das experiências, alguns nortes que conduzam a uma reflexão. Simultaneamente, adquire uma função menos rígida, no sentido da caracterização ou da delimitação, assumindo o risco de pensar o teatro na cidade no seu princípio mais multifacetado.

Nesse sentido, é necessário frizar que o trabalho concretiza-se na busca por um teatro, ou vários, que também buscam a si próprios. Tais escritos são possibilidades, muitas tentativas e poucas convicções, reflexos de um estudo que busca compreender um pouco mais da prática tão diversificada do teatro na cidade.

Durante este primeiro caminho traçado, apresento a metodologia de criação do trabalho, deixando a mesma à vista do leitor, para que melhor compreenda determinadas escolhas necessárias ao longo da produção. Num segundo momento, apresento algumas breves notas que expressam as relações entre teatro e cidade, num âmbito brasileiro, mas essencialmente porto alegreense. Ambas as contextualizações buscam oferecer os primeiros apontamentos sobre o estudo, porém já com pequenas inferências do representantes dos grupos entrevistados, transcendendo a perspectiva histórica dos fatos na busca por compreender melhor alguns momentos e expoentes do teatro na cidade.

## **1. ROTAS, PERCURSOS E METAS**

### **1.1 A CARACTERIZAÇÃO DA INVESTIGAÇÃO**

O trabalho configura-se como uma pesquisa de cunho exploratório, pois se dedica a realizar um apanhado preliminar que possibilite uma maior compreensão acerca do objeto da pesquisa, ou seja, as práticas de ocupação da cidade pelo teatro em Porto Alegre. Justifica-se também, pois busca familiarizar-se com o fenômeno investigado, de modo que a reflexão subsequente possa ser concebida com um maior aprofundamento e precisão. Nesse sentido, o levantamento bibliográfico sobre o teatro na cidade e o teatro de grupo, bem como as entrevistas com os representantes dos grupos escolhidos foram etapas cruciais da pesquisa.

Na medida em que se propõe a estudar, de forma aprofundada, um fenômeno isolado, neste caso o teatro na rua feito por grupos de teatro de Porto Alegre, a investigação apresenta-se como um estudo de caso de abordagem qualitativa. A pesquisadora Magda Maria Ventura (2007) considera que os estudos de caso se aplicam quando se estuda uma unidade, ou parte desse todo, que é o caso em questão.

O estudo de caso múltiplo, segundo a autora, conforma-se quando vários estudos são conduzidos simultaneamente: vários indivíduos, várias organizações, por exemplo. No que diz respeito aos objetivos da pesquisa, podem ser classificados em: intrínseco, instrumental e coletivo. Dentre as classificações, o tipo coletivo estende-se a outros casos instrumentais “conexos com o objetivo de ampliar a compreensão ou a teorização sobre um conjunto ainda maior de casos” (VENTURA, 2007, p. 384). Portanto, este tipo é adequado à pesquisa em desenvolvimento, levando em consideração que cinco “casos” são abordados com vistas à compreensão de um fenômeno maior, localizado numa área determinada, Porto Alegre, em períodos próximos, na busca por uma reflexão abrangente acerca do tema trabalhado.

## 1.2 OS SUJEITOS DA PESQUISA

No intuito de apresentar os critérios de escolha dos sujeitos da pesquisa e suas trajetórias, é pertinente destacar determinados fatos importantes para a compreensão do trabalho de cada grupo. O propósito é também caracterizar o contexto em que estavam inseridos os grupos, quando foram criados, sendo este fator decisivo para o início do trabalho da maioria dos coletivos.

A escolha dos cinco grupos deu-se, principalmente, em função de que todos atuam na cidade de Porto Alegre e vivenciaram experiências de levar o teatro às ruas, bem como pelo fato de que estes possuem práticas diversificadas. Além disso, seus representantes, quando convidados, manifestaram sua concordância em colaborar como sujeitos<sup>2</sup> da pesquisa.

---

<sup>2</sup> Para formalizar essa concordância solicitei aos convidados que assinassem um termo de consentimento livre e esclarecido, atestando conhecimento sobre os objetivos da pesquisa. O modelo do documento utilizado encontra-se disponível no Apêndice do trabalho.

Ao pensar sobre a criação artística, um aspecto importante a considerar é que o processo de preparação do espetáculo é contínuo, pois seu desenvolvimento se dá, em grande parte, na relação com o espaço de atuação e o público que nele se encontra. Partindo de tal prerrogativa, pretendo analisar os processos de ocupação da rua dentro dos grupos entrevistados, procurando entender melhor as relações que se estabelecem entre teatro e cidade, frente à realidade encontrada na imprevisibilidade do espaço urbano.

Desse modo, a oportunidade de poder aproximar esta pesquisa da prática de grupos que viveram experiências profundamente diversificadas do teatro na cidade permitirá conferir ao trabalho a complexidade que envolve a reflexão sobre os processos de ocupação da rua, sem restringir seu alcance ou limitá-la a um grupo em específico ou linguagem particular.

Sendo o trabalho de pesquisa, um recorte, frente a uma realidade mais ampla, acredito que se debruçar sobre as propostas de alguns grupos de teatro, a partir da reflexão sobre os discursos acerca da relação entre teatro e cidade permitirá compreender aspectos que são comuns a outros grupos. Este se constitui como um espaço único de trabalho, partindo do pressuposto de que os grupos em estudo ainda não foram analisados em conjunto, e tampouco pensados sob a perspectiva do teatro na cidade.

Na sequência o intuito é fazer uma breve descrição de cada grupo, buscando dar a conhecer suas origens, seu tempo de existência, sua conformação, seus trabalhos, com enfoque nos projetos de teatro desenvolvidos especificamente para a rua. Desta forma, será possível realizar o trabalho entendendo a evolução da prática de cada coletivo, relacionando-a com suas propostas de trabalho atuais.

### **1.2.1 Uma tribo na rua e suas vivências**

Partindo de uma ordem cronológica de surgimento, dentre os cinco grupos em estudo, o primeiro a surgir foi a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, que iniciou suas atividades no ano de 1978 na cidade de Porto Alegre. Desde lá, vem desenvolvendo estudos e práticas fundamentados na relação ator-espectador e no processo de criação coletiva. Seus integrantes defendem a ideia de que o ator não deve ser um mero contador de histórias, mas que

deve atuar como um ativista político, cujas falas são capazes de mexer com a realidade do povo que o assiste. Segundo Narciso Telles (2006), na sua pesquisa sobre a tribo, para este grupo o teatro é encarado como uma arte capaz de contribuir para a transformação social.

A ideia de criar o grupo foi gerada a partir de uma oficina ministrada pelo diretor teatral Aderbal Freire Filho, da qual participaram o diretor de teatro Paulo Flores e o dramaturgo Júlio Zanotta Vieira. Dessa forma, os primeiros atores da trupe foram: Paulo Flores, Júlio Zanotta, Rafael Baião, Jussemar Weiss e Sílvia Veluza.

Desde o princípio, as ideias que motivam o grupo nas suas produções estão baseadas num discurso conscientizador, no sentido da denúncia social, e agregador, no sentido da não distinção entre ator e espectador. Para Flores (2012), *o teatro do Ói Nós já na sua origem ele é posicionado, ele é um teatro político, então ele vai para as ruas expressar sua indignação, a sua esperança na transformação social.*

Telles (2006) narra que nos primeiros anos o grupo se concentrou mais em trabalhar a sua forma estética, montando através de criações coletivas, textos de Fernando Arrabal e José Vicente. Só começaram a por em prática seu viés de denúncia social e conscientização quando foram efetivamente para a rua. Segundo Rosyane Trotta, é nesse mesmo momento que passam a utilizar o termo “atores”, para caracterizar um “tipo de trabalho que os integrantes da segunda formação começam a realizar em 1981, participando de passeatas e atos públicos” (TROTTA, 2005, p. 152).

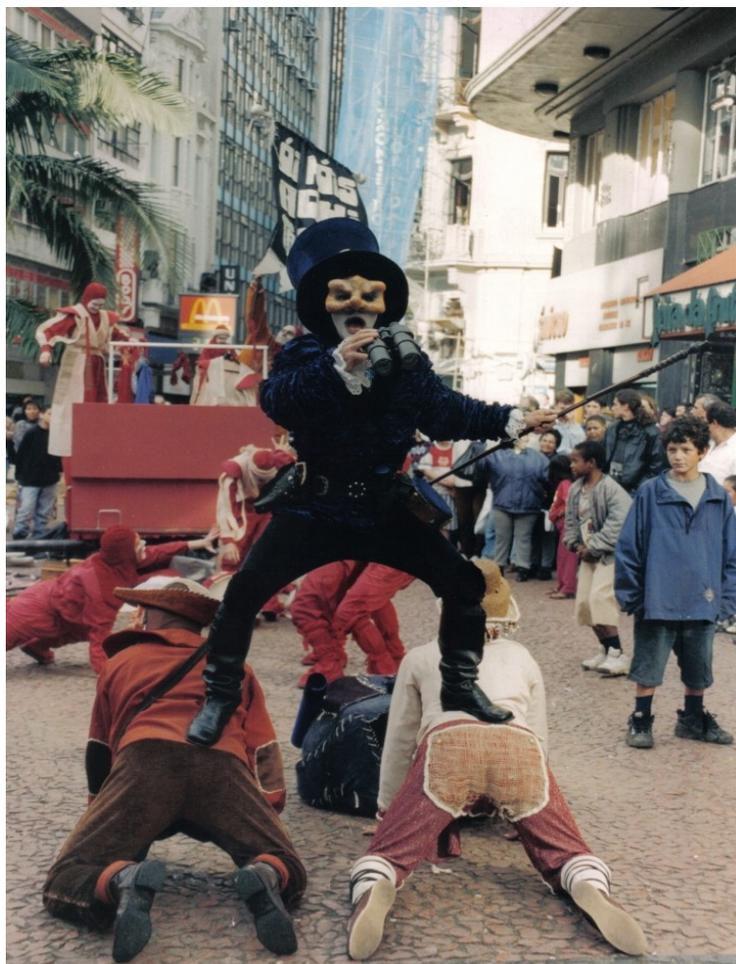
Este viés político do grupo corresponde à grande parte das suas representações na rua e, apesar desta característica acompanhá-lo desde seu surgimento, o trabalho de rua com espetáculos só começou a partir do oitavo ano da sua trajetória. As interferências feitas na rua em fins da década de 70 tinham um caráter circunstancial que propunha colocar as pessoas diante de situações atuais, naquele momento, em 1972, o caso da usina nuclear Angra I<sup>3</sup> e o pedido de paz nas Ilhas Malvinas<sup>4</sup>, no ano de 1982. Nesse sentido, a

---

<sup>3</sup> Angra 1 é a primeira das usinas nucleares que deu origem à Central Nuclear Almirante Álvaro Alberto. Teve sua construção iniciada em 1972, tendo recebido licença para operação comercial da Comissão Nacional de Energia Nuclear - CNEN em dezembro de 1984.

<sup>4</sup> As Malvinas, chamadas pelos britânicos de Falklands, são um arquipélago de dezenas de ilhas ao sul do Oceano Atlântico. A guerra que lá aconteceu teve início no dia 2 de abril de

origem do teatro de rua do Ói Nóis Aqui Traveiz são as manifestações políticas, segundo Flores (2012).



A exceção e a regra (1978). Ói Nóis Aqui Traveiz. Rua dos Andradas.<sup>5</sup>

Alguns dos muitos espetáculos do grupo propõem a não distinção entre público e ator, aproximando assim as suas relações, trazendo a realidade para a cena e vice-versa. Um exemplo marcante desta característica foi a montagem do espetáculo “O Rei Já Era, Parará Tim Bum”, em 1979, no qual o espectador, em meio a uma guerra de lama, não tinha como sair ileso.

A partir dos anos 80 o grupo intensifica suas atividades com relação ao ensino do teatro. Telles (2006) considera que este momento pode ter coincido com uma necessidade interna de formar seus atores/atuidores

---

1982, quando os argentinos ocuparam as Malvinas. O conflito acabou no dia 14 de junho, quando os militares britânicos tomaram Porto Stanley, depois da rendição argentina.

<sup>5</sup> Fonte: <http://brechtportoalegre.com/fotos-photos/fotos-photos-2/>

especificamente a partir de elementos formais que identificam o trabalho do grupo, tais sejam, a ação sob as comunidades e a educação através do teatro.

Em 1984 inauguram a “Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz”, um espaço de plena produção e experimentação, onde passaram a ser ministradas oficinas, realizadas algumas montagens e intervenções artísticas, palco das mais diversas atividades encabeçadas pelo grupo.

Os espetáculos feitos para a rua tinham uma temática mais relacionada à denúncia politizante e eram realizados a partir de textos, em sua grande maioria, elaborados pelo grupo, ou de autores brasileiros como Augusto Boal, Arnaldo Jabor e João Siqueira. As montagens apresentadas na sede geralmente encenavam clássicos da dramaturgia universal, como Goethe, Brecht, Beckett, Genet e Arrabal com temáticas que envolvem as grandes questões humanas.

O processo das oficinas iniciava-se com práticas de expressão, jogos dramáticos e improvisações. Para o grupo, o trabalho com jogos, brincadeiras e improvisações era fundamental para propiciar que os participantes se questionassem sobre valores próprios e enfocassem questões da sua comunidade. Destacava-se também a busca por novas relações ator – espectador, a investigação de novos modelos de espetáculo e interpretação e criação de novos espaços cênicos. O conhecimento dos conteúdos e dos procedimentos metodológicos destas oficinas, permite inferir que o processo era mais enfatizado do que o produto. Sobre esta escolha pedagógica do grupo, Telles comenta que “a ênfase no PROCESSO está vinculada à uma concepção pedagógica – Escola Nova – que se contrapõe à preocupação com a qualidade do PRODUTO, defendido mais arduamente pela Escola Tradicional” (TELLES, 1999, p. 3).

Os teóricos dedicados aos estudos teatrais na atualidade identificam a tendência das produções contemporâneas em não distinguir ambos os momentos da criação. Ao conceituar espetáculo, Patrice Pavis (1999), leva em consideração a simultaneidade dos acontecimentos referentes ao processo e ao produto de uma montagem. O teatro de grupo, neste caso exemplificado pelo Ói Nóis Aqui Traveiz, pode ser considerado uma das práticas que possibilita este tipo de pesquisa, na qual o viés da continuidade se sobrepõe perante o grande fluxo de produções e elencos relâmpago.

Na trajetória do grupo é importante destacar a forte influência das teorias de Antonin Artaud, onde com base na luta política, conforme Sandra Alencar (1997), “o Ói Nós encontrou o sentido de sua obstinada busca pelo novo teatro, um teatro que seja capaz de romper a linguagem para tocar na vida” (ALENCAR, 1997, p. 33). Outra referência de grande importância para o grupo perpassa pela linha de trabalho do Teatro Oficina (São Paulo, 1958), cuja experiência do Te-Ato<sup>6</sup> incentivou a inspiração do viver em comunidade.

Tais caminhos nortearam a criação do ideário do grupo desde sua formação. Segundo Vinícius Silva de Lima (2010, p. 6-7), o Teatro “ritualístico” proposto por Artaud configura-se com um caminho profícuo para se compreender a função política e social desta arte:

[...] no sentido de encarar forças inconscientes, arquetípicas e muitas vezes ameaçadoras, possibilitando assim certo controle e purificação. Este era o projeto de teatro de Antonin Artaud, projeto este que se distanciava da visão de uma expressão artística voltada para o entretenimento.

Além de se aproximar do universo proposto por Artaud, nos seus aspectos “míticos ou de encantamento”, segundo Clóvis Massa, a Tribo de Atuadores no seu Teatro de Vivência encontra semelhanças com as propostas do grupo americano *Living Theatre* quando propõe uma “ruptura com a utilização do palco italiano, seja por meio da montagem num espaço inusitado, não tradicional, seja pela acentuada configuração ritual do espetáculo” (MASSA, 2008, p. 46).

Nesse sentido, a alternativa encontrada pelos integrantes do Ói Nós Aqui Traveiz para conciliar a luta política à pesquisa estética foi elaborar e sintetizar as duas vertentes de forma que ambas se estabeleçam no seu meio de representação. Ou seja, na rua, a tradição popular ganha destaque e auxilia como forma de dar suporte à luta política, e na sala, ou melhor, na sede, eles investem nas suas pesquisas estéticas procurando romper com o tradicionalismo da cena.

O núcleo do Ói Nós Aqui Traveiz é atualmente formado pelos integrantes: Paulo Flores, Clélio Cardoso, Tânia Farias, Marta Haas, Renan

---

<sup>6</sup> Durante tal experiência os atores do Oficina adotaram a estrutura do happening (onde a ação do ator é mais importante do que a criação do personagem) e passaram a viver em comunidade.

Leandro, Edgar Alves, Sandra Steil, Paula Cardoso, Eugênio Barboza e Roberto Corbo.

### **1.2.2 Riscos férteis na exploração da cidade**

A busca por um teatro vivo e desafiador é o mote do grupo teatral Falos e Stercus, cujos artistas vêm pesquisando uma proposta estética e construindo uma linguagem específica há vinte anos. O coletivo nasceu no início da década de 1990 da fusão dos grupos Falos de Mel e Stercus Teatralis. Na época os artistas de Porto Alegre envolviam-se numa forte campanha de incentivo para ir às ruas, estimulada principalmente pelos sindicatos trabalhistas, fábricas e pela Prefeitura Municipal.

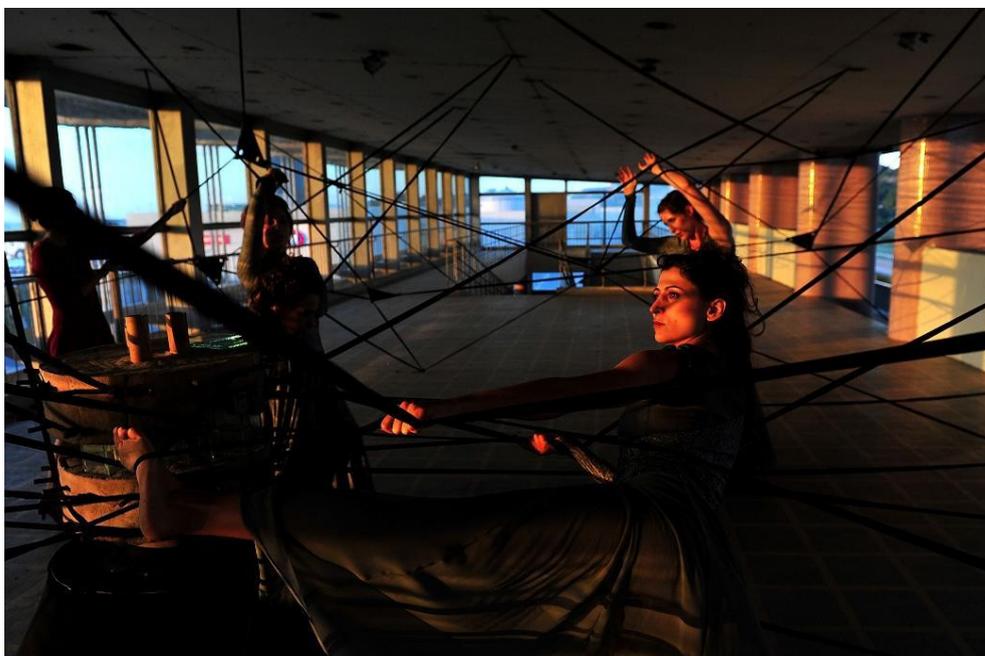
Dois fatos foram marcantes para a tomada da iniciativa de ir às ruas pelo grupo: o primeiro aconteceu em agosto de 1993, quando ocorreu uma chacina na favela de Vigário Geral, Rio de Janeiro, deixando vinte e um moradores mortos; e o segundo diz respeito à problemática entorno dos preconceitos que envolvem a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS), que, na década de 90, assumiu proporções de epidemia no Brasil, ocasionando polêmicas discussões.

Naquele período já existia um forte incentivo às propostas de ida às ruas, principalmente por parte dos sindicatos trabalhistas, com os quais determinados grupos da época se identificavam. A identificação com as causas e ideologias, além do estímulo financeiro, motivou os integrantes do Falos e Stercus a se reunirem e criarem intervenções com cenas de forte impacto. Nesse sentido, é importante ressaltar que na trajetória do grupo um dos espetáculos de maior alcance e duração no repertório, o “Mithologias do Clã” (1999), surgiu da necessidade de modificar a estética conservadora do teatro de rua, para Marcelo Restori (GRUPO FALOS E STERCUS, 2009), muito panfletária, ideologia que o grupo era contra.

Apesar dos estímulos por parte de alguns órgãos, como sindicatos, por exemplo, muitas vezes o grupo foi preso, como no espetáculo “PM II” (1993), por fazer suas apresentações em espaços públicos, mas principalmente por que os temas utilizados nas peças tinham um caráter violento e sexual marcante.

Desde o início das suas atividades, o grupo se interessou pelo desafio da atuação em espaços alternativos, como ilhas, hospitais, como o Hospital Psiquiátrico São Pedro,<sup>7</sup> onde realizaram duas temporadas do espetáculo “In Surto”, casarões antigos, galpões (como o Galpão A5 do Cais do Porto,<sup>8</sup> onde fizeram temporada do espetáculo “Www.Prometeu” em 2002), dentre outros. Sobre esta vertente, André Borba, na sua Dissertação de Mestrado sobre a relação criativa entre diretor e atores do grupo Falos, comenta que:

[...] tanto o Falos e Stercus como o *The Performance Group*, trabalham com uma ocupação particular do espaço, longe dos teatros, mas sem ser necessariamente teatro de rua (embora ambos os grupos tenham apresentado espetáculos desta natureza) (BORBA, 2011, p. 40)



Hybris (2010). Falos e Stercus. Hipódromo Cristal. Porto Alegre<sup>9</sup>

<sup>7</sup> O Hospital Psiquiátrico São Pedro, nomeado Hospício São Pedro em homenagem ao padroeiro da Província, foi a primeira instituição psiquiátrica de Porto Alegre e da Província de São Pedro. Fundado em 13 de maio de 1874, foi inaugurado somente dez anos após, no dia 29 de junho, data consagrada a São Pedro. Designado como Hospício São Pedro até 1925, passou a ser chamado Hospital São Pedro até 1961, quando então assumiu a atual identidade de Hospital Psiquiátrico São Pedro.

(Disponível em:

<http://www.saude.rs.gov.br/wsa/portal/index.jsp?menu=organograma&cod=2551>)

<sup>8</sup> O porto de Porto Alegre é o maior porto fluvial do País, em extensão. Mantém oito quilômetros de cais acostável, dividido entre os cais Mauá, Navegantes e Marcílio Dias, sendo os armazéns A e B disponíveis para visitação pública ao longo do ano, dentre os 26 armazéns existentes. O Cais do Porto, além de receber e embarcar insumos e produtos de diversos segmentos, abriga um complexo de centros culturais que recebe apresentações, expressões artísticas, feiras e exposições. (Disponível em: [http://www.portoalegre.tur.br/ponto\\_turistico/cais\\_do\\_porto-porto\\_alegre-21-2-16-53.html](http://www.portoalegre.tur.br/ponto_turistico/cais_do_porto-porto_alegre-21-2-16-53.html))

<sup>9</sup> Fonte: <http://wp.clicrbs.com.br/quartaparede/?topo=13,1,1,,13>

A ideia de fertilidade motiva o nome dado ao grupo, que é representado pelo “falo”, símbolo usado nos rituais dionisíacos e nos festivais de teatro da Grécia antiga, e pelo “esterco”, relacionado, por sua vez, à base da vida, ao adubo que dá crescimento às plantas. Numa metáfora que o o artista deve retornar à sua essência dionisíaca.

Segundo Jessé Oliveira (2010), a controvérsia e o escândalo são marcas particulares do grupo, expressos através de ousados espetáculos com forte conotação sexual e provocativos nas cenas que enfocam a violência. Como consequência desta característica, o grupo foi por vezes impedido de realizar suas apresentações em espaços públicos e até mesmo intimado judicialmente.

O Falos & Stercus se insere na chamada cena contemporânea brasileira e suas investigações caminham na busca de uma linguagem própria, ou, no mínimo, de uma maneira própria de realizar sua arte. Sua pesquisa propõe novos paradigmas dramaturgicos, estéticos, interpretativos e espaciais. Por isso não teme flertar com outras disciplinas, transformando-as em uma estética fundamentalmente teatral.<sup>10</sup>

Para o grupo, O Falos e Stercus apresenta-se como um espaço onde os indivíduos exercem suas personalidades na construção de um projeto artístico no qual todos são autores, “onde os talentos individuais sirvam de suporte para o trabalho e aprofundamento das relações humanas”.<sup>11</sup>

Atualmente, o núcleo de integrantes do Falos e Stercus é formado por Fábio Cunha, Fábio Rangel, Carla Cassapo, Cris Kessler, Jeremias Lopes, Fredericco Restori, Marcelo Restori, Veridiana Matias e Luiz Marasca.

### **1.2.3 Pesquisa e atuação, uma usina**

A Usina do Trabalho do Ator (UTA) originou-se em 25 de maio de 1992 na Usina do Gasômetro<sup>12</sup> em Porto Alegre, a partir de um projeto da Secretaria

---

<sup>10</sup> Disponível em: <http://www.falosestercus.com.br/index2.html>

<sup>11</sup> Idem

<sup>12</sup> O nome do grupo advém de uma “referência a este espaço ocupado pelo trabalho – a Usina do Gasômetro -, mas, também, ao significado das palavras Usina (lugar onde se produz energia), Trabalho (ação contínua e progressiva duma força natural, e o resultado desta ação), Ator (agente da ação) e a relação com o trabalho desenvolvido pelo grupo” (Disponível em: <http://www.utateatro.com/grupo.html>).

Municipal de Cultura (SMC) da cidade, com base na ideia do então Diretor da Oficina Teatral Carlos Carvalho, Maurício Guzinski. Tal projeto visava à criação de um núcleo de pesquisa teatral, cujos atores foram selecionados por intermédio de uma concorrência pública, com encaminhamento de projetos de pesquisa. Inicialmente o grupo funcionou no Espaço Cultural do Trabalho Usina do Gasômetro, contando com o apoio da SMC.



Mundéu (1998). Usina do Trabalho do Ator. Usina do Gasômetro.<sup>13</sup>

Uma ramificação desse grupo inicial de atores se desvinculou, com o passar de alguns meses, para desenvolver seu trabalho de forma independente. Desta maneira foi se concretizando a Usina do Trabalho do Ator, atualmente ligado ao Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance – GETEPE, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Está no cerne de ação do grupo a pesquisa, principalmente em torno do trabalho do ator, mas também muito vinculada aos processos pedagógicos aliados à linguagem teatral. Sobre as motivações da origem, Icle (2012) comenta que há no grupo *uma relação que vai além do espetáculo...a gente iniciou em função disso, a gente queria ser ator, a gente não queria necessariamente fazer espetáculos*. Nesse sentido, durante a trajetória do grupo a vertente de estudos sobre o trabalho do ator desdobrou-se tanto em

---

<sup>13</sup> Fonte: <http://www.utateatro.com/espetaculos/mundeu.html>

espetáculos, apresentados no Brasil e no exterior, como em demonstrações técnicas e trabalhos escritos publicados.

A relação com o espaço também é abordada pelo grupo como um dos aspectos pertinentes à investigação da linguagem cênica. Portanto, o trabalho do grupo nessa relação espacial caracterizou-se, sobretudo, “na exigência corpóreo-vocal; na incorporação de elementos teatralizados; no uso da música; e, na configuração de um modo identitário próprio”<sup>14</sup>.

Dentre as pesquisas desenvolvidas a partir da relação com o espaço, o grupo explorou diferentes propostas em salas, palco à italiana, ocupação de espaços alternativos e a rua como espaço cênico. A intenção em experimentar tais lugares advinha da possibilidade de modificação das conformações corpóreo-vocais dos atores, em função das demandas dos espaços.

Como parte de um projeto submetido ao FUMPROARTE em 1996, chamado “Trilogia mascarada”, o primeiro espetáculo realizado foi “O ronco do bugio”. Resultado de uma oficina montagem proposta pelo grupo, cuja linguagem utilizava-se de pernas-de-pau, mesclando as figuras do bufão e do bugio<sup>15</sup>, segundo Icle (2012), ao fim da oficina o núcleo totalizava dezessete atores o que os fez pensar que *aquilo tinha que ser pra rua*. Segundo Ana Cecília de Carvalho Reckziegel (2009), em 1998 o grupo estreou “Mundéu o segredo da noite”, e, em 2006, “A mulher que comeu o mundo”, respectivamente, o segundo e terceiro espetáculo a compor o projeto da trilogia, sendo os dois últimos pensados num molde que contemplasse tanto o espaço cênico da rua como de salas fechadas.

No que se refere à configuração de modos identitários próprios do grupo, duas dimensões se destacam. A primeira aborda as temáticas existentes nos modos de vida gaúchos. A segunda, nos modos de fazer teatro, na maneira dos atores se imporem disciplina e rigor em seu trabalho, buscando descobrir

---

<sup>14</sup> Idem

<sup>15</sup> Bugio é uma denominação comum a primatas da família Atelidae e gênero *Alouatta*. Possuem uma ampla distribuição geográfica, desde o México até o norte da Argentina. São animais de porte relativamente grande e de dieta predominantemente folívora. Vivem em grupos de em média 10 indivíduos em um sistema poligínico de acasalamento. Possuem vocalizações características, que podem ser ouvidas a quilômetros de distância. (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bugio>)

nesse aspecto uma maneira de manifestar “um modo de pensar o mundo, atestando a imersão em uma comunidade específica”<sup>16</sup>.

Nesse sentido, entre outras características, o UTA procura em seus trabalhos incorporar diversos elementos teatrais, manifestados pelo uso de pernas-de-pau, máscaras e instrumentos musicais, sendo o trabalho com a música ponto central no desenvolvimento da linguagem do grupo.

O núcleo do UTA é atualmente formado pelos integrantes: Gilberto Icle, Celina Alcântara, Ciça Reckziegel, Dedy Ricardo, Gisela Habeyche, Thiago Pirajira, Anna Fuão e Shirley Rosário.

#### **1.2.4 O depósito sem fronteiras**

O grupo Depósito de Teatro, quarto grupo em apresentação, surgiu em 1996, instituindo sua sede de trabalho, de mesmo nome, na cidade de Porto Alegre. O espaço rapidamente assumiu importância na pesquisa do grupo e referência na encenação dos seus espetáculos.

Paralelamente ao trabalho desenvolvido na sede, o Depósito de Teatro buscava imprimir em suas experimentações a apropriação de espaços não-convencionais, como parques e escadarias de igrejas, para a realização de seus espetáculos.

Compondo este último exemplo está a montagem da peça “O Pagador de Promessas”, que estreou em 29 de julho de 2000 na escadaria da Igreja de Nossa Senhora das Dores, centro de Porto Alegre. A obra teve grande repercussão, tendo circulado por diversos estados do país, bem como ido ao exterior. Um trabalho que se debruça rigorosamente sobre a história da peça pelo grupo é “Do adro à coxia: Uma viagem pelo fazer teatral através da montagem de O Pagador de Promessas pelo Depósito de Teatro”, da autora Mara Frantz, sendo sua monografia de fim de curso de especialização.

Na sede mantida durante dez anos o grupo pode sustentar seu trabalho na qual funcionava uma espécie de centro cultural onde desenvolvia atividades próprias e abrigava outros grupos da cidade que interagem no ambiente, ministrando oficinas, realizando performances, apresentando espetáculos.

---

<sup>16</sup> Idem

Atualmente o grupo está sediado no Centro Cultural Usina do Gasômetro<sup>17</sup> (sala 402), espaço mantido pela Prefeitura, onde mantém suas experimentações na busca da constituição de sua identidade.



Solos Trágicos (2010). Depósito de Teatro. Cais do Porto.<sup>18</sup>

Nos seus quinze anos de história, o Depósito de Teatro produziu 25 montagens que foram reconhecidas pelo público e pela crítica em teatro, rendendo várias indicações aos Troféus Açorianos<sup>19</sup> e Tibicuera<sup>20</sup> da Prefeitura de Porto Alegre.

---

<sup>17</sup> A usina termelétrica do Gasômetro foi inaugurada no dia 11 de novembro 1928, na então chamada Praia do Arsenal, produzindo energia de carvão vegetal. Devido à crise do petróleo e à falta de condições de atender à demanda de energia, em 1974 a usina foi desativada. Após algumas tentativas de demolição, em 1982 a Eletrobrás transfere para o município o uso do terreno. Neste mesmo ano, o governo estadual tomba a chaminé e, em 1983, o governo municipal tomba o prédio. Desde 1991, a Usina do Gasômetro funciona como Centro Cultural abrigando auditórios, salas multiuso, anfiteatros para vídeo e atividades múltiplas, laboratório fotográfico, estúdio de gravação, videoteca, espaços para exposições, centro de documentação com biblioteca, cinema, teatro e praça de variedades com restaurante e bares. (Disponível em: [http://www2.portoalegre.rs.gov.br/vivaocentro/default.php?p\\_secao=90](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/vivaocentro/default.php?p_secao=90))

<sup>18</sup> Fonte: <http://solostragicos.blogspot.com.br/2010/02/solos-julio-zanotta-vieira.html>

<sup>19</sup> O Prêmio Açorianos é o mais importante prêmio artístico da cidade de Porto Alegre. Foi instituído pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre em 1977, inicialmente apenas para os melhores de cada ano em teatro e dança. A partir de 1990, começaram a ser premiados os melhores do ano em música e, a partir de 1994, os melhores do ano em literatura. A partir de 2006, começou a ser entregue também o Prêmio Açorianos de Artes Plásticas. O nome escolhido para o prêmio é uma homenagem aos açorianos, os fundadores e primeiros habitantes da cidade de Porto Alegre.

(Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio\\_A%C3%A7orianos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_A%C3%A7orianos))

Na definição do grupo sobre o próprio trabalho:

Ao longo destes anos, o grupo foi construindo um lugar (de relações, identidade e historicidade), diferente dos não-lugares produzidos pela lógica contemporânea das relações de mercado. O Depósito, portanto, é um espaço de experimentação, de busca artística, vital para a existência do grupo na constituição de sua identidade e na criação de mundos (im)possíveis.<sup>21</sup>

Os artistas do Depósito de Teatro consideram fundamental o permanente contato e troca com a comunidade, sendo este um dos pontos mais característicos do coletivo. Nesse sentido, o grupo procura manter uma programação diversificada (intercâmbio com outros grupos, *workshops* espetáculos, performances, debates, eventos festivos, palestras e oficinas de formação de atores), cujo objetivo principal reside na troca humana, na constituição de sujeitos criativos, autênticos e sensíveis.

Atualmente, o núcleo de integrantes do Depósito é composto por Roberto Oliveira, Elisa Heidrich, Marcelo Johann, Francine Kliemann, Aloísio Dias e Francisco de Los Santos.

### **1.2.5 Na boca do povo**

O quinto grupo em estudo, Povo da Rua – teatro de grupo foi criado no ano de 1997, com o intuito de se dedicar ao teatro de grupo. Seu primeiro espetáculo, intitulado “Os 7 pecados do capital”, estreou em 1999; e a segunda e terceira montagens do grupo foram, respectivamente, “O mistério das quatro-chaves – uma brincadeira espetáculo” (2001) e “Pedro Malazartes da Silva” (2003), que constituíram o que o grupo chama da “trilogia do resgate da identidade expressiva de um povo bom e guerreiro: o povo brasileiro.”

---

<sup>20</sup> O Prêmio Tibicuera foi instituído pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre dedicado ao teatro infantil produzido na cidade.

<sup>21</sup> Disponível em: [http://depositodeteatro.com.br/?page\\_id=7](http://depositodeteatro.com.br/?page_id=7)



Pedro Malazartes da Silva (2003). Povo da Rua. Usina do Gasômetro. Porto Alegre.<sup>22</sup>

No ano de 2004, o Povo da Rua passou a ocupar um espaço físico no Hospital Psiquiátrico São Pedro, integrando o chamado Movimento dos Grupos de Teatro de rua de Porto Alegre. O Espaço Cultural CASA do POVO, localizado no Centro Cênico Estadual – H.P.S.P., bem como o Projeto de inclusão cultural Teatro do POVO – Inclusão na Vida!, são exemplos da incessante busca do grupo por momentos de celebração entre artistas e cidadãos que ocupam o espaço urbano.

Conforme consta no *site* de divulgação do grupo, o Povo da Rua sedia “as atividades de pesquisa de linguagens artísticas, treinamento de atores, estudo de temáticas e pensamentos contemporâneos, oficinas artísticas livres e abertas para a comunidade local, montagem e apresentação de espetáculos”<sup>23</sup>.

Em 2006, o grupo estreou o espetáculo de teatro e música “A Ciranda dos Orixás”, que foi apresentado no atual espaço de trabalho e teve a

---

<sup>22</sup> Fonte:

[http://www.povodarua.com.br/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3:pedro-malazartes-da-silva&catid=7:fotos&Itemid=18](http://www.povodarua.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=3:pedro-malazartes-da-silva&catid=7:fotos&Itemid=18)

<sup>23</sup> Disponível em:

[http://www.povodarua.com.br/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7&Itemid=21](http://www.povodarua.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=21)

linguagem popular e religiosa brasileira como tema de pesquisa e experimento da peça.

Desde 2007, o grupo mantém o Projeto de Inclusão Cultural Teatro do Povo – Inclusão na Vida!, que inclui propostas de oficinas de teatro na Vila São Miguel, no Bairro Partenon, zona leste de Porto Alegre. Uma destas oficinas resultou na formação do grupo Quadrilha Teatral, que, em 2011, teve a participação do grupo de teatro de Belém Novo e do Ponto de Cultura da Vila Santa Rosa, com oficinas de teatro e música mantidas pelos artistas do grupo.

O núcleo atual do grupo é formado pelos artistas<sup>24</sup>: Alessandra Carvalho, Evelise Mendes, Tiago Demétrio e Marcos Castilhos. Reunindo artistas com interesse comum na construção de uma linguagem teatral, o coletivo vem consolidando sua estética com projetos desenvolvidos com entidades e movimentos de luta por direitos sociais e humanos, pelas ruas, praças, escolas, fábricas, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul e em festivais de teatro, mostras e encontros nacionais e internacionais.

### 1.3 OS PROCEDIMENTOS DE COLETA E ANÁLISE

Na etapa que se inicia descrevo os caminhos percorridos durante o desenvolvimento da pesquisa, de forma a indicar os procedimentos escolhidos como metodologia de coleta e análise de dados do trabalho. No primeiro momento, empreendeu-se uma pesquisa bibliográfica sobre as possíveis caracterizações da prática do teatro na cidade, buscando peculiaridades de termos como “teatro de rua” e “teatro na rua”. Concomitantemente aos estudos com vistas à conceituação dos termos a serem trabalhados, realizaram-se leituras para aprofundar o estudo sobre a trajetória do teatro na rua no Ocidente, no Brasil e em Porto Alegre, cidade onde os grupos de teatro enfocados na pesquisa iniciaram seus trabalhos e na qual estão sediados atualmente.

Noutro momento, ocorrido paralelamente à pesquisa bibliográfica, e justificado pela primeira etapa, realizaram-se seminários intitulados “*Relatos e Experiências na formação do ator no teatro de rua de Porto Alegre*”, nos quais

---

<sup>24</sup> O núcleo de artistas que compõe o Povo da Rua passa por reestruturação, pois Rogério Lauda, um dos fundadores do grupo, faleceu em 07 de janeiro de 2013.

alguns grupos que já tiveram vivências na rua compartilharam suas experiências em relação a esta prática, tanto no que se refere à preparação dos espetáculos quanto aos demais fatores que envolvem o processo de criação e ocupação do espaço urbano. Estes três encontros, com duração aproximada de duas a três horas cada, foram realizados nos dias 15, 17 de junho e 13 de julho de 2011, e sediados no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Estiveram presentes os seguintes coletivos e seus respectivos representantes: Falos e Stercus com o representante Alexandre Vargas, Depósito de Teatro representado pelo diretor Roberto Oliveira e pela atriz Elisa Heidrich, Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, cuja representante foi a atriz Martha Haas, Povo da Rua – teatrogrupo com a representação do ator e diretor Marcos de Castilhos e a Cia Teatral di Stravaganzza, representada pela atriz e diretora Adriane Mottola.

É importante destacar que a motivação inicial para a realização desses seminários deu-se ainda na fase inicial da pesquisa, enquanto a proposta centrava-se na investigação e na sistematização do treinamento do ator para o teatro de rua. Dessa forma, os encontros constituíram-se de momentos de questionamentos e reflexões sobre o trabalho dos grupos, no que diz respeito, principalmente, ao trabalho de preparação dos atores, ao modo de produção e ao histórico de cada grupo.

Entretanto, com o aprofundamento das leituras e à medida que o projeto de pesquisa foi se modificando, fui percebendo gradativamente que o material coletado com as entrevistas possibilitava refletir sobre o teatro que se faz na rua de forma a abarcar outros aspectos, que não só a preparação do ator. Assim, considero que o conteúdo exposto pelos representantes foi determinante na configuração da nova proposta de pesquisa. Ou seja, a visão que abrange os procedimentos de preparação e ocupação da rua foi revelada pelos depoimentos, sendo propiciada através de questionamentos mais específicos com relação ao trabalho do ator. Ao constatar que estas inquietações estavam irremediavelmente entrelaçadas, resolvi consolidar o foco do trabalho nos processos de ocupação, dando continuidade à pesquisa com os grupos e os dados já coletados.

Durante a terceira etapa da pesquisa foram feitas as transcrições<sup>25</sup> dos relatos gravados durante os seminários, das quais levantei algumas categorias preliminares que foram problematizadas no último capítulo da então estrutura do trabalho durante o período pré-qualificação.

As quatro principais categorias, levantadas a partir de um primeiro exame dos dados relacionavam-se a quatro aspectos que expressavam o teatro de rua em Porto Alegre e que, de certo modo, foram observados nos discursos dos sujeitos.

Em *Um teatro em busca de si mesmo* eram discutidas questões pertinentes à caracterização da noção de teatro de rua, destacando-se as dúvidas com relação aos fazeres dos grupos ao tentarem conceituar suas práticas. A intenção naquele momento era refletir sobre alguns aspectos que envolviam a manifestação do teatro de rua, levando em consideração os procedimentos de preparação do espetáculo e ocupação da rua, segundo os grupos estudados e os teóricos referenciados durante o trabalho.

As categorias *Uma prática transgressora* e *Um fazer em Grupo* indicavam dois aspectos, levantados pelos entrevistados, pertinentes à prática teatral na rua. A primeira buscava contextualizar o movimento de teatro de rua após o período da ditadura militar no Brasil, evidenciando determinadas manifestações desse caráter que se encontravam diretamente ligadas às questões de ordem política enfrentadas pela sociedade da época. E a segunda abarcava algumas discussões acerca dos modos de se organizar e produzir em grupo, evidenciado dois fatores principais: a pesquisa em torno de uma linguagem e os procedimentos de preparação do ator.

A quarta categoria intitulada *Uma experiência de risco e surpresa* evidenciava o momento do estar na rua, representado em grande maioria pelo espetáculo, destacando suas características desafiadoras. Dessa forma, ela agregava as discussões anteriores, enfocando a questão da ocupação da rua como momento efetivo de contato com a cidade e o público.

De uma forma geral, observei a dificuldade na maioria das falas dos sujeitos de identificar uma maneira para descrever os processos de preparação

---

<sup>25</sup> Nesse sentido, é importante destacar que optei por adequar os trechos dos depoimentos utilizados no trabalho à formalidade da escrita, de modo a possibilitar maior compreensão ao leitor, principalmente no que tange as expressões locais adotadas pelos representantes.

do espetáculo dentro de cada grupo. Tal dificuldade tornou-se aspecto propulsor da mudança do foco da pesquisa, sobre o qual esclarecerei melhor adiante.

Paralelamente ao trabalho de revisão de literatura e fichamento dos trabalhos já desenvolvidos na área e que abarcam a teoria que este projeto envolve, desenvolveu-se a quarta etapa do trabalho de pesquisa que se constituiu da análise das transcrições. Tal etapa buscou apontar e relacionar, no discurso dos representantes dos grupos, alguns dos elementos que compunham o processo de criação, preparação e ocupação da cidade pelo teatro, evidenciados também na minha prática como atriz e como pesquisadora. A partir de tais evidências, a intenção era confrontar e embasar os pensamentos e reflexões levantados pelos representantes dos grupos, na relação com os referenciais teóricos do teatro, especialmente com aqueles que se dedicam ao teatro de rua e ao teatro de grupo.

A quinta etapa do trabalho que consolidou a presente pesquisa como “qualificada” acarretou algumas mudanças que considero pertinentes de serem citadas, como forma de situar o leitor a respeito dos novos rumos do trabalho.

A dificuldade dos representantes dos grupos em articular um pensamento que discutisse os procedimentos de preparação do ator para a cena na rua, reflexo, provavelmente, das minhas indefinições em relação ao meu objeto de pesquisa, no primeiro momento de coleta de dados, ocorrido em início de 2011, foi decisiva para a redefinição do objeto de trabalho. Tais circunstâncias, aliadas ao meu amadurecimento com o aprofundamento das leituras e os apontamentos da Banca, fizeram-me enxergar que a abrangência do tema da pesquisa precisava ser maior, ou seja, propus-me a compreender os procedimentos de ocupação da rua, como parte integrante do processo criativo artístico na cidade.

Nesse sentido, uma das contribuições da Banca de qualificação foi sugerir a abdicação da discussão em torno da preparação, em detrimento de um aprofundamento dos aspectos que envolvem a ocupação da rua pelo teatro. Tal sugestão foi acolhida, de maneira que o foco da pesquisa passou a ser investigar a relação entre teatro e cidade, a partir das experiências de ocupação da rua pelos grupos nos espaços da cidade de Porto Alegre.

Quanto à estrutura do trabalho, no que se refere à ordem seguida pelo fio discursivo, bem como à forma de abordagem dos aspectos relevantes na análise, sugeriu-se que os discursos dos representantes permeassem a escrita desde o início da Dissertação, ao invés de concentrar-se no último capítulo, como proposto na versão para qualificação. Sendo assim, diante da nova estrutura, optei por desenvolver as falas dos artistas dos grupos em paralelo aos conceitos dos teóricos, pois, os deixando por último, de certa forma, os discursos soariam deslocados.

Desse modo, quatro categorias compõem a estrutura integral do texto, baseando-se nos materiais das entrevistas, paralelamente aos postulados dos teóricos e pesquisadores envolvidos com a temática em questão. Entretanto, seus focos de conteúdo diferem-se da primeira estrutura, pois centralizam-se nas questões da ocupação, enfocando mais as práticas dos grupos nos espaços da cidade de Porto Alegre e apontando novas premissas da relação entre teatro e cidade na contemporaneidade.

Sendo assim, as categorias *Um teatro em busca de si mesmo* e *Uma prática transgressora* compõem numa nova roupagem o primeiro capítulo, no intuito de apontar determinados pontos pertinentes na história da manifestação teatral na cidade, num âmbito mais brasileiro e porto alegreense.

*Uma prática de grupo* e *Uma experiência de risco e surpresa* permanecem como categorias estudadas em capítulos distintos, entretanto o último centraliza menos na atuação e mais nos processos de ocupação dos espaços de Porto Alegre e nas circunstâncias possibilitadas por tais ocasiões, como a interação com o público.

A criação do capítulo *Na contaminação* surgiu, primeiramente, por sugestão indireta da banca, pois foram apontadas tendências do teatro contemporâneo na cidade que mereciam ser levadas em consideração no trabalho. Concomitantemente, participei de alguns eventos<sup>26</sup> em que pude dialogar com outros pesquisadores da área e, dessa forma, ampliar minha visibilidade sobre o tema, fato que igualmente despertou em mim a necessidade de inserir tal categoria no corpo do trabalho.

---

<sup>26</sup> Seminário Interseções corpo e memória (Recife – PE, setembro de 2012); XI Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua (João Pessoa – PB, setembro de 2012); VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Porto Alegre – RS, outubro de 2012).

Finalizada a etapa da qualificação, decidi que era preciso realizar uma nova bateria de entrevistas com os representantes dos grupos para afunilar melhor as questões discutidas no trabalho, não por sugestão da banca, mas por necessidade da pesquisa no seu novo foco. Desse modo, entrei em contato com os grupos, enviando-os uma nova carta-convite na qual expliquei os motivos pelos quais um novo encontro era necessário.

É importante ressaltar que, por sugestão da banca, a Usina do Trabalho do Ator (UTA) foi convidada a participar como sujeito da pesquisa, pelas suas experiências de teatro na cidade, igualmente, pela sua trajetória ligada à universidade.

Outra mudança ocorrida com relação à continuidade dos sujeitos da pesquisa deu-se devido à desistência da representante da Cia. Teatral di Stravaganza que, por motivos particulares, decidiu não participar da segunda etapa das entrevistas. Tal medida ocasionou perda considerável para o aprofundamento de algumas questões do trabalho, acarretando a supressão dos depoimentos concedidos na etapa anterior.

O período correspondente à segunda etapa das entrevistas deu-se no período entre setembro e outubro de 2012, em espaços diversificados, cuja escolha procurou atender aos critérios de maior viabilidade para os representantes dos grupos. No intuito de que as conversas fossem direcionadas ao foco atual da pesquisa, planejei um novo roteiro de entrevista semiestruturada organizado por assuntos pertinentes à investigação atual.

Logo no início da segunda etapa das entrevistas me chamou muita atenção o fato de que os representantes dos grupos se mostraram, de certa forma, tanto mais receptivos na prontidão em agendar os encontros quanto generosos nas reflexões propostas pelas perguntas. Tal reação foi mais surpreendente por que alguns dos entrevistados eram novos, não apenas em relação ao UTA, grupo que foi acrescentado pós-qualificação, mas por que alguns grupos sofreram mudanças no corpo dos integrantes desde o início do ano de 2011<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Do grupo Falos e Stercus o integrante Alexandre Vargas desvinculou-se, sendo assim, o diretor Marcelo Restori disponibilizou-se para a entrevista. Do grupo Povo da rua os integrantes Rogério Lauda, Alessandra Carvalho e Evelise Mendes participaram da entrevista em substituição ao ator Marcos de Castilhos que concedeu o discurso a respeito do grupo no ano de 2011.

No que concerne aos blocos de temas selecionados para o roteiro, o primeiro abarcou a questão da necessidade, ou dos motivos de ir à rua, expressando, desse modo, a mudança no foco da pesquisa que antes centrava-se na questão da caracterização acerca do termo “teatro de rua”. O segundo bloco de questões tratava da relação com o teatro de grupo, ou seja, buscava incentivar a pensar os processos de criação com base em coletivos e como que tais estruturas poderiam viabilizar a atividade artística na cidade.

O terceiro bloco buscou questionar sobre os grupos quanto à sua atuação nos espaços da cidade de Porto Alegre, induzindo uma reflexão acerca da relação entre teatro e cidade, a partir de uma perspectiva tanto própria do coletivo quanto num âmbito do Brasil. Nesse sentido, questionei os representantes acerca das políticas públicas de incentivo à circulação, das iniciativas privadas e das particularidades dos espaços “tradicionais” e não habituais.

O último bloco, concentrado numa única pergunta, direcionava o representante para um posicionamento mais particular, onde ele era questionado a respeito das possibilidades de conceituar as práticas teatrais realizadas nos espaços urbanos, a partir de enquadramentos correntes como “teatro de rua”, “teatro na rua” e “teatro de invasão”, para citar alguns exemplos.

Durante o período de desenvolvimento das novas entrevistas pude perceber como sua forma semiestruturada pode viabilizar o trabalho do pesquisador. De certo modo, o roteiro utilizado como base na primeira entrevista desmembrou-se em dois que surgiram de forma espontânea ao longo das conversas, segundo a necessidade colocada por cada diálogo estabelecido com os representantes. Verifico que tal fato deu-se igualmente em função da relação de cumplicidade que foi estabelecida com os entrevistados, na sua maioria, como citado anteriormente.

Tal constatação alia-se ao que Maria Laura Barbosa Franco (2007) discute sobre as teorias de Laurence Bardin, no que concerne ao seu estudo sobre a análise de conteúdo na pesquisa qualitativa. Para a autora, “torna-se indispensável considerar que a emissão das mensagens, sejam elas verbais, silenciosas ou simbólicas, está necessariamente vinculada às condições contextuais de seus produtores” (FRANCO, 2007, p. 12).

Tais ideias são consonantes ao que Roberto Hernandez Sampieri (2006) considera em relação às entrevistas semiestruturadas, ou seja, que elas constituem a possibilidade de apresentar temas previamente estipulados, permitindo ao pesquisador incorporar outros que sejam relevantes ao objetivo e ao problema de pesquisa, à medida que surgem durante os encontros.

## **2. NOTAS SOBRE UMA HISTÓRIA DA RELAÇÃO ENTRE TEATRO E CIDADE NO BRASIL**

Neste momento desenvolvo algumas reflexões acerca do campo em que se situa o trabalho, em que determinados fatos norteiam seu percurso. O trecho introdutório apresenta uma das trajetórias traçadas pelo teatro na cidade, levando-se em consideração a perspectiva da história desta arte no Brasil. *Do eixo ao porto* segue linha semelhante, entretanto enfoca em algumas experiências teatrais da cidade de Porto Alegre, seus grupos, movimentos e articulações.

No que concerne às origens das manifestações teatrais ao ar livre no Brasil, verifica-se que na época da colônia estas eram essencialmente realizadas em espaços abertos, de acordo com a infraestrutura que existia naquele momento. Em sua grande maioria os autos aconteciam ao ar livre nas aldeias indígenas, porém também ocupavam o interior das igrejas quando o público era composto pela população em geral. As comédias e tragédias apresentavam-se dentro das salas de estudo dos colégios, onde os espectadores eram representados por estudantes e cidadãos da sociedade reconhecidos como intelectuais.

As práticas de evangelização implementadas pelos padres jesuítas, responsáveis pela catequização, tomavam como base a estrutura do drama para catequizar os índios e cidadãos portugueses que viviam no Brasil.

Durante o século XVII, começaram a ser utilizadas as representações teatrais nas celebrações de caráter civil. Conforme André Carreira (2007), até o século XVIII criou-se uma forte tradição de espetáculos na rua mesclando as celebrações sacras e profanas. Por volta do ano de 1729, a Igreja passou a proibir os espetáculos nos espaços dos templos, e em 1734, o bispo de Pernambuco proibiu terminantemente qualquer tipo de manifestação teatral. Só

em 1777 as autoridades civis decretaram a construção de teatros públicos permanentes em prol do valor educativo que os espetáculos teatrais trariam.

Segundo Lanis (apud Carreira, 2007), conforme o Padre Serafim Leite, os espetáculos poderiam acontecer de duas formas: concentrada ou dispersiva. No primeiro caso as manifestações teatrais aconteciam em um só lugar, dentro ou fora da igreja. Na forma dispersiva o cortejo guiava a representação, seguindo um trajeto pré-elaborado no decorrer do qual os personagens ficavam distribuídos.

Nesse momento histórico evidenciam-se os primeiros movimentos migratórios do teatro em direção aos espaços fechados. Até o final do século XIX, as festas populares e religiosas foram os únicos espetáculos de rua de destaque. Durante o século XX pode-se notar o trabalho feito nos grêmios anarquistas dos imigrantes europeus, onde, a partir da segunda década, a festa proletária saiu dos salões e começou a ocupar os parques públicos com quermesses e eventos teatrais.

Segundo Carreira (2007), estas experiências não conformaram o que se passou a chamar de “teatro de rua”, mas contribuíram para a formação do “moderno uso dos espaços da cidade para espetáculos teatrais”. O teatro de rua como uma modalidade particular define-se no Brasil nos anos 1960, e se estabeleceu naquele momento com caráter explicitamente político militante (CARREIRA, 2007, p. 108). Os Centros Populares de Cultura (CPC's) da União Nacional dos Estudantes (UNE) produziam espetáculos de sala e de rua que expressavam a busca de vínculos com os setores populares, “considerados a base para as transformações sociais naquele momento histórico”.

Essas manifestações, apesar de não atingirem o objetivo de sua proposta, representaram as únicas referências de maior concretude até então para o teatro brasileiro. Dessa forma, os grupos de rua que surgiram posteriormente ao período citado (1970-1980) seguiram como modelo inspirado nas práticas dos CPC's.

A improvisação a partir de notícias de jornais, o diálogo direto com o público e a urgência de intervir no momento político, que caracterizaram o teatro revolucionário russo e posteriormente o alemão dos anos 1920, foram os elementos constituintes do teatro de rua dos Centros Populares de Cultura. (CARREIRA, 2007, p. 109)

Além disso, havia uma forte influência do momento pelo qual passava o país, por volta de 1968, quando foi instituído o Ato Institucional n.º5, atingindo o teatro de forma direta através da censura e da violência contra os artistas. Para Zilá Muniz (2011, p. 77), nesse período “as ruas representam um símbolo de liberdade política e artística e o edifício teatral é visto como um símbolo da cultura capitalista e elitista”.

Nesse sentido, um acontecimento que influenciou de forma definitiva os trabalhos posteriores relacionados ao teatro de rua foi a visita do grupo americano, de projeção internacional, o *Living Theatre*, que veio ao Brasil com o intuito de fazer um intercâmbio com o Grupo Oficina, coordenado pelo diretor José Celso Martinez Corrêa. Com esta visita o *Living Theatre* fez diversas apresentações pelo país e ministrou oficinas que abrangeram importantes coletivos brasileiros. Para alguns artistas, o teatro de rua começava a se apresentar como uma modalidade de trabalho, e, para a maioria, significava uma alternativa de espaço ausente de “burocracias” e uma possibilidade de interação mais direta com o público.

Movidos pela crise que se instaurava no Brasil, muitos grupos do sudeste e de outras regiões do país começaram a protestar efetivamente nas ruas. Greves, passeatas e assembleias tomavam conta das cidades brasileiras, buscando acelerar o processo de liberalização. Por convergência de interesses políticos, aproximavam-se membros de sindicatos, estudantes e grupos de teatro popular, situando-se na “vanguarda das lutas” (CARREIRA, 2007, p. 112).

Apesar da força destes movimentos, é precipitado dizer que o teatro de rua começou a se consolidar como modalidade devido a este fato exclusivamente. Carreira (2007) relata que o gradual aparecimento e crescimento dos apoios a partir das iniciativas institucionais contribuíram em grande parte para a abertura de espaços. O potencial comunicativo favorável à ênfase pedagógica foi um dos fatores que permitiu que o teatro de rua se configurasse como um recurso a ser investido. Aos poucos, os festivais de teatro do país começaram a incluir apresentações de teatro de rua nas suas programações, o que incentivou a criação e possibilitou a circulação dos grupos que já produziam.

À medida que a repressão herdada da ditadura militar ia adormecendo, o teatro de rua tomava corpo e se apropriava de espaços que antes eram inacessíveis. Segundo Carreira (2007), foi naquela época que se iniciou a aproximação dessa modalidade com o circo, associado à noção do espaço democrático sendo apropriado para uma linguagem popular e tradicional.

Nesse sentido, segundo Fernando Peixoto (1999), um dos grupos que se destacou em tal vertente foi o Teatro de Anônimo do Rio de Janeiro, cujo trabalho com o ator e diretor Pepe Núñez<sup>28</sup> foi determinante para a inserção de números circenses no repertório do coletivo. Outro grupo de notória existência, criado em Sergipe no ano de 1977, é o Imbuça, cujo trabalho de resgate com a cultura popular, principalmente ligado à literatura de cordel, lhe conferiu papel de emblemática representação no panorama do teatro do Nordeste brasileiro.

Dessa forma, o teatro de rua que começou a se desenvolver a partir dos anos 1980 no Brasil estava baseado, dentre outros aspectos, na reivindicação contra o discurso teatral dominante, neste caso, aquele baseado no discurso televisivo. Tal discurso marginalizava as propostas de teatro que não se constituíam de atores ou atrizes famosos pelo sucesso conquistado através da televisão. Nessa busca pela fuga “da força contaminante e poderosa da mídia e dos meios de comunicação”<sup>29</sup> surge o Tá na Rua no ano de 1980, cujo trabalho o fez um dos grupos mais reconhecidos do teatro brasileiro. Criado a partir de um desejo de investigar e discutir o fazer teatral e seu papel social, o grupo busca, desde seu início, refletir sobre as relações entre teatro e poder, ideologia e arte, segundo Peixoto (1999).

Seguindo linha paralela de discussão, concorriam os estudos de Augusto Boal, que defendia um teatro politicamente comprometido, sendo assim um dos modelos predominantemente adotados pelo teatro politizado, ou seja, aquele que se propunha a romper com os cânones da linguagem habitual propagada pelo meio televisivo/comercial. Para Boal, o teatro de vigência realista, baseado na representação televisiva, incitava os atores-empresários, verdadeiros divos a provocar uma distância que impedia qualquer aproximação com o universo dos personagens. Dessa forma, ele propunha “fazer um teatro

---

<sup>28</sup> Ex-integrante do Teatro Vagalume, grupo de rua e circo de Granada, Espanha.

<sup>29</sup> Entrevista publicada pelo jornal *Inverta* do Rio de Janeiro, 1994 (HADDAD apud CRUCIANI, 1999, p. 148).

que estivesse perto” (BOAL, 2010, p. 243), perto deles mesmos, neste caso, os atores integrantes do Teatro de Arena (1953).

O teatro de rua da década de 1980, apesar de haver estado em contato com estas ideias, buscou uma teatralidade que, sem deixar de lado o compromisso político, aprofundasse a experimentação da linguagem teatral de rua. (CARREIRA, 2007, p. 151)

Os artistas de teatro daquele momento, em sua grande maioria jovens, por terem presenciado pouco, ou quase nada, do período de repressão, estavam empenhados na investigação de um novo discurso teatral. Sobre este assunto, Flores (2012) acrescenta que

o teatro de rua no Brasil está sendo criado pelos grupos, quer dizer, é uma prática ainda muito nova, existiram poucas experiências antes do final da ditadura, que é quando começam esses grupos mais antigos, Ói Nóis, Imbuça, Tá na rua, Galpão, então não havia uma experiência no sentido de ter assistido o teatro de rua, como hoje. (FLORES, 2012)

Segundo Carreira (2007) esses artistas propõem uma nova teatralidade baseada especialmente na atividade em grupo e na busca de novos discursos teatrais. Para Vargas (2011), durante os anos 90 no Brasil começou a acontecer os primeiros movimentos de grupo em estados como São Paulo e Minas Gerais, com isso, iniciando um processo de descentralização do teatro brasileiro. A partir daí, o movimento de teatro de rua no Brasil passou a ser representado, em sua grande maioria, pelos grupos que também faziam parte do movimento chamado teatro de grupo.

Nesse sentido, ao contextualizar o movimento de teatro de rua que surge no período pós-ditadura militar no Brasil, verifico que, naquele momento, as manifestações teatrais de rua estavam diretamente ligadas às questões de ordem política enfrentadas pela sociedade. Entretanto, atualmente, existem outras relações do teatro com a sociedade, ou seja, as demandas são de outra ordem e implicam questões contextuais de uma cultura e de uma sociedade.

Na visão de Carreira,

[...] para analisar as características transgressoras do espetáculo teatral de rua na nossa sociedade é necessário buscar uma compreensão do processo de formação da cultura do uso da rua, pois, a representação teatral de rua – como parte do repertório de usos – se desenvolveu dialeticamente

Na busca por compreender o teatro de rua feito na cidade de Porto Alegre por volta dos anos 1970 em diante, deparo-me com a relação teatro-cidade, apontada por Carreira. Nesse sentido, é importante frisar que o teatro, como manifestação cultural, diz muito sobre a contextualização de uma época, ou seja, sobre o modo como as pessoas interagem entre si e com o espaço público.

Sob esse prisma, é necessário entender que cada espaço traz consigo uma bagagem de significados, onde residem muitos níveis de uso, histórias e tradições. Ao ocupar a rua, o teatro se “encarrega”, ou deveria se encarregar, de compreender este espaço e apropriar-se do mesmo de forma solidária, ou seja, levando em consideração seus aspectos físicos e sociais.

Ao focar a relação do teatro com a cidade na atualidade, levando em consideração a sua inserção no espaço da rua, Vargas (2011) comenta que essa relação perpassa o país, e com ele as cidades e suas ruas, da mesma forma, essas relações interferem nos espetáculos e no modo como as pessoas os assistem. E apesar dessa relação ir se modificando ao longo do tempo, caminhando junto com as transformações pelas quais a sociedade passa, o teatro de rua, ainda assim, se apresenta como uma prática transgressora frente à própria atitude de fazer teatro. Segundo Carreira (2011, p. 17), “como lugar das lutas políticas e da festa, a rua apresenta um potencial de renovação cultural através de uma teatralidade que extrapola a dimensão da representação formal”.

Entretanto, considero que esta característica, no caso do teatro de rua brasileiro, carrega heranças que dificultam, muitas vezes, a aproximação com a modalidade, gerando uma busca por outras terminologias que se diferenciem do estereótipo criado acerca do termo. Sobre esta tradição, Vargas (2011) aponta que *existe um nicho no teatro de rua que é quase corporativista, ele vai criticar muito se é rua, se não é, se é palco na rua, se não é, ou se o discurso está muito atrelado ainda a uma reivindicação daquele período da ditadura.*

Nesse sentido, observo que o posicionamento de Vargas demonstra determinada resistência em apoiar tais práticas de teatro de rua, por entender que o vínculo estabelecido por alguns grupos em torno da manifestação limita o

abarcamento de outras práticas que não necessariamente se identificam com a tendência “transgressora” do movimento do pós-ditadura militar.

Inevitavelmente, foram muitos os grupos que, em períodos próximos, principalmente na época posterior à ditadura militar no Brasil, se aproximaram da investigação cênica como prática transgressora. Para o Ói Nós Aqui Traveiz, a necessidade de “estar na rua” relaciona-se intensamente com esta motivação.

No início, a necessidade de estar na rua surge de..., é um período de redemocratização e surge a necessidade de estar falando sobre as coisas na rua, de se manifestar, de trazer enfim a rua de novo, então o teatro de rua surge da necessidade de fazer manifestações sociais. (HAAS, 2011)

Assim também aconteceu com o Povo da rua, cujas propostas teatrais foram pautadas pela inconformidade, transformando o teatro numa arma de intervenção política. Para Castilhos (2011), o primeiro espetáculo de rua do grupo surgiu da necessidade de se comunicar com as pessoas que estavam nesse espaço, daí o grupo investiu durante três anos numa pesquisa relacionada às intervenções políticas para sindicatos.

A experiência do Falos e Stercus se destaca ao pensar sobre tal transgressão, pois para o grupo, desde o início das suas atividades, sempre foi muito forte a ênfase dada na questão do espaço urbano e a curiosidade em explorar lugares supostamente inusitados para um acontecimento teatral.

As nossas propostas eram fazer o espetáculo em lugares diferentes. Então, Brique da Redenção<sup>30</sup>, na Voluntários da Pátria<sup>31</sup>, ali onde tinha as prostitutas à noite, no Bonfim<sup>32</sup>, na frente do Ocidente<sup>33</sup>, à meia-noite, tentava fazer aonde a gente achava que o pessoal não tinha feito ainda. [...] tu tinhas uma experiência ali diferenciada. (VARGAS, 2011)

---

<sup>30</sup> O "Brique da Redenção", um dos pontos turísticos de Porto Alegre, localiza-se no Bairro Bom Fim, em toda extensão da Rua José Bonifácio, junto ao Parque Farroupilha. Ocorre todos os domingos, das 09h00min as 18h00min. Eventualmente, artistas de diversos segmentos apresentam-se ao longo da avenida, enriquecendo a exposição com suas manifestações culturais. (Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Brique\\_da\\_Reden%C3%A7%C3%A3o](http://pt.wikipedia.org/wiki/Brique_da_Reden%C3%A7%C3%A3o))

<sup>31</sup> A Rua Voluntários da Pátria é uma via pública do centro histórico da cidade de Porto Alegre. Começa na Rua Marechal Floriano Peixoto, em frente à Praça Pereira Parobé e termina na Rua Júlio Castilhos de Azevedo, no bairro Navegantes.

(Disponível em:

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Rua\\_Volunt%C3%A1rios\\_da\\_P%C3%A1tria\\_%28Porto\\_Alegre%29](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rua_Volunt%C3%A1rios_da_P%C3%A1tria_%28Porto_Alegre%29))

<sup>32</sup> Bairro da cidade de Porto Alegre.

<sup>33</sup> O Ocidente é um bar, referência na vida noturna de Porto Alegre desde sua inauguração, em 1980. (Disponível em: <http://vejabrasil.abril.com.br/porto-alegre/bares/ocidente-29747>)

Vargas (2011) esclarece que o intuito do Falos e Stercus, quando se propõe a ir às ruas, não é repetir o que os outros grupos de teatro já fazem: *isso vai pra além da perna-de-pau, da gaita, do bumbo, sabe? E que relação é essa com a rua?* (VARGAS, 2011). Na busca inquieta por relações profundas e pelo rompimento com as práticas comumente relacionadas à rua, é que se baseia o pressuposto do Falos e Stercus de ir às ruas.

À procura por aprofundar as características intrínsecas às práticas teatrais realizadas na rua chego à ideia de interferência. Tal ideia remete às mudanças causadas pelo cotidiano do espaço urbano, lugar que agrega vários tipos de espectadores em potencial: os que habitam a rua, os passantes, os que trabalham nos arredores, além dos que vieram assistir ao espetáculo. Segundo Evelyn Furquim Lima (2008), a invasão acarreta interferência na lógica da cidade, intromissão ao uso cotidiano dos espaços. Para Carreira (1998, p. 126),

O espaço adverso da urbe exige que a representação conviva com a interferência permanente de toda classe de ruídos, e especialmente, com a interferência da própria vida social que flui incessantemente pelas ruas enquanto o teatro tenta conquistar o seu espaço.

Sob essa perspectiva é possível verificar que além de interferir no espaço, ressignificando-o, o teatro que se faz na rua também é permeado pelas interferências, acidentais ou não, propostas pelo espaço no qual se insere. Estas interferências, configuradas numa via de mão dupla, representam grande desafio para o acontecimento teatral que se propõe ir às ruas.

Nesse sentido, Muniz (2011) considera que o acontecimento cênico que se insere no ambiente público não se apropria apenas do espaço, mas transforma-o e interfere nas relações estabelecidas na cidade. Indo ao encontro do que é considerado, a autora observa que

esta interferência acontece em mão dupla, pois assim como o acontecimento teatral rompe com o fluxo e com a estrutura imagética da cidade, o ambiente também determina a dinâmica interna do teatro e da sua relação com a cidade e seus habitantes. (MUNIZ, 2011, p. 77)

Como premissa básica do teatro de invasão, Carreira propõe ir além da noção de “teatro de rua” como simples transposição geográfica do teatro de

sala, para se compreender o espetáculo no espaço urbano como “outro teatro”, que se processa a partir de “outra ordem e outros princípios”. Segundo Jussara Trindade (2010), é a proposição de um teatro que, operando pela intensificação do jogo teatral, propõe ao público a descoberta de um novo ordenamento da cidade e outro modo de decifrar o espetáculo.

Nesse sentido, é importante citar as experiências de alguns grupos brasileiros que propõe, de certa forma, um teatro na cidade que se diferencia por propor novas linguagens que dialogam, prioritariamente, com o espaço. Segundo Oliveira (2012), por volta do ano de 1995 havia muitas experiências no Rio de Janeiro e em São Paulo do que ele chama de *teatro deslocado do teatro*. Tais experiências, manifestadas principalmente na figura do grupo Teatro da Vertigem, foram propulsoras para a realização do espetáculo “O Barão nas árvores” do Depósito, a ser discutido adiante.

O Teatro da Vertigem é um grupo paulista surgido na década de 90, cujas propostas de trabalho rapidamente destacaram-se devido a sua “inconfundível linguagem”. Para Cristiano Cezarino Rodrigues (2008, p. 75), “uma de suas principais características é o fato de se apresentar em espaços ditos “alternativos” tais como igreja, hospital e presídio”, o que lhes confere uma nova maneira de estabelecer a relação entre cena e público, bem como de configurar o espaço cênico e a arquitetura teatral.

Entretanto, atualmente no Brasil há grande dificuldade em ocupar os espaços das cidades, pois o poder público vem instaurando determinadas limitações, através de leis, que impedem a livre expressão artística em lugares considerados, muitas vezes, “tradicionalistas” de apresentação. Segundo Flores (2012):

Como o grupo tem viajado nos últimos anos pelo país todo, a gente nota que também está acontecendo nas grandes cidades brasileiras, ou seja, fecham-se os espaços públicos. Cada vez é mais difícil apresentar em praças nas grandes cidades brasileiras. Criam-se leis como: é necessário pagar pra apresentar em praça ou a questão da autorização. É preciso ter autorização pra uma manifestação artística. (FLORES, 2012)

Nesse sentido, a viabilidade da prática cênica nos espaços públicos das cidades tem se tornado uma problemática de discussão entre os grupos e

articuladores de movimentos<sup>34</sup>. Tal tendência aponta para uma política burocrática extrema que restringe e limita o acontecimento de algumas manifestações, nesse sentido, outros países, como Estados Unidos e Canadá, igualmente, vêm adotando há certo tempo tais práticas em relação à ocupação dos espaços da cidade.

## 2.1 DO EIXO AO PORTO

Considerando a atuação dos grupos de teatro em estudo na pesquisa, traço um breve panorama dos principais momentos históricos em que as manifestações teatrais de rua se fizeram marcantes na cidade de Porto Alegre. Nesse apanhado, são mencionados também outros grupos cujas trajetórias foram relevantes pra história do teatro brasileiro e gaúcho, bem como aqueles surgidos recentemente, responsáveis por renovações das formas estéticas da rua e pela exploração de novos espaços, ou antigos espaços a partir de novas formas, que merecem ser contextualizados.

O período histórico que compreende o movimento teatral que me dedico a estudar contempla a segunda metade do século XX em diante, levando em consideração que este representa um momento fértil da produção teatral da cidade, bem como aponta o início do trabalho dos grupos sujeitos da pesquisa.

O pesquisador Newton Pinto da Silva, em sua Dissertação de Mestrado, traça um panorama da cena teatral em Porto Alegre durante os anos 1980. Ao contextualizar a época de forma mais abrangente, o autor traça três fases que representam o teatro feito na cidade durante a segunda metade do século XX. A primeira fase estende-se de 1950 a 1964, quando surgem diversos grupos de teatro amador, e se instaura um grande movimento de pesquisa e renovação teatral baseado nas vanguardas artísticas mundiais. Segundo Silva (2010), nessa fase despontam na cena gaúcha grandes expoentes do teatro como Linneu Dias, Lillian Lemmertz, Antônio Abujamra, Fernando Peixoto, Ítala Nandi, Paulo José, Paulo César Peréio e Luthero Luiz. Mas a falta de motivação da classe artística, frente à escassez de espaço de produção na cidade, ocasionou o deslocamento de muitos artistas para o sudeste,

---

<sup>34</sup> Nesse sentido, a Rede Brasileira de Teatro de Rua e seus articuladores têm tomado iniciativas de protesto em relação a tais questões, muitas expressas nas cartas oficiais dos encontros anuais do movimento.

principalmente rumo ao chamado eixo Rio – São Paulo, onde eram oferecidas melhores oportunidades de trabalho na área.

A segunda fase, permeada pelos anos da ditadura militar no Brasil, inicia-se no ano de 1964 e estende-se até o final da década de 1970, no limiar do processo de abertura democrática. O Teatro de Arena e o Grupo de Teatro Província, este último originário do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, representam bem esta época em que a resistência de alguns grupos desempenhou papel mobilizador em relação ao regime que estava sendo instaurado. Neste sentido, os grupos que atuavam naquela época tinham por propósito utilizar o teatro como ferramenta de discussão a respeito do poder estatal que então vigorava. Segundo Vanessa Volcão Oliveira (2010), os objetivos políticos dos grupos vinham antes do divertimento, indiciando a função social que era atribuída ao teatro naquele momento.

A terceira fase, segundo Silva (2010), momento que interessa particularmente ao trabalho em questão, visto que corresponde ao surgimento dos grupos que compõem o seu campo empírico, desenvolve-se a partir do final dos anos 1970. De modo geral, ele caracteriza um momento marcado pela recriação dos grupos e suas formas, significando novos caminhos à experimentação cênica e novas formas de compreender a relação do teatro com o seu público.

Mesmo que já houvesse sinais de renovação em momentos anteriores, intensificam-se características como diversidade estética, exploração de novas linguagens e de concepção de espaço cênico, espetáculos que se distanciam do textocentrismo, investimento em dramaturgia realizada através de improvisação e da criação coletiva e fomento da pesquisa do trabalho do ator. (SILVA, 2010, p. 49)

Em 1971, como tentativa de desestabilização do regime militar, foi criado, dentro do Teatro de Arena de Porto Alegre, o Teatro Jornal. A professora universitária e diretora Eleni Guariba e a psicanalista Cecília Boal, ambas colegas de militância, foram as idealizadoras do projeto, cuja encenação partia da escolha de uma determinada notícia de jornal que era dramatizada e trabalhada junto ao público. A intenção era provocar debates a respeito de temas atuais e questionar qual era o intuito dos autores que

escreviam aquelas reportagens, ou seja, lançar um olhar crítico sobre as notícias que eram informadas pela mídia daquela época.

No mesmo período, destaca-se o trabalho do Teatro Província, que embora fosse parceiro do Teatro de Arena em alguns momentos, tinha um cuidado em não abdicar da pesquisa estética em prol do conteúdo, ao contrário do Teatro de Arena, que era norteado por uma forte preocupação em investigar um teatro engajado que suscitasse a crítica contra o regime militar. O que não significava que os espetáculos do Teatro Província não denunciassem, a seu modo, os regimes americanos e da antiga União Soviética, engajando-se principalmente à linguagem do *happening* como meio radical de crítica da atitude militarista vigente nos sistemas autoritários.

Diante das particularidades de cada grupo foi inevitável que se estabelecesse uma dicotomia entre conteúdo e forma, resistência política e estética, arte engajada e “arte pela arte”, ou seja, entre as propostas do Teatro de Arena e do Teatro Província. Segundo Oliveira V. (2010) é precipitada a declaração de que o Teatro Província não se comprometia com a questão política e social, pois a realidade era tema constante das peças do grupo. Porém, a maneira como a crítica era encarada nos seus espetáculos se diferenciava da abordagem direta feita pelo teatro engajado do Teatro de Arena.

Segundo Oliveira V. (2010), as propostas teatrais surgidas naquele momento foram variadas: uns preocupavam-se com o debate das questões da classe média, outros se engajavam mais com as questões sociais, e ainda havia os que escolhiam impactar o público com cenas de violência explícita.

Esse cenário heterogêneo, no entanto, foi marcado por alguns elementos comuns: a escassez de público, a dificuldade de encontrar espaços para as apresentações, o desejo de ter uma sede própria para o grupo, a falta de incentivos governamentais destinados ao teatro, as discussões em torno da função do teatro e do papel que os artistas teriam na sociedade. (OLIVEIRA V., 2010, p. 70)

Apesar de divergirem nas propostas, esses dois grupos possuíam um elemento marcante em comum que motivava a prática do teatro, tal seja, a crítica à censura, à repressão e à violência.

É no contexto dessa terceira fase, identificada por Silva (2010), que se desenvolve o trabalho dos grupos enfocados na investigação, nascidos em diferentes momentos, desde os anos 70 até fins dos anos 90. Dentre outros aspectos, esses coletivos têm em comum a ocupação de espaços públicos da cidade de Porto Alegre, através da prática teatral.

O estudo dos grupos de teatro de Porto Alegre e suas trajetórias com experiências de teatro na rua evidencia a necessidade de investigar também os espaços da cidade de Porto Alegre, ocupados frequentemente pela prática teatral desses grupos. Assim, lanço algumas questões a serem desenvolvidas no decorrer do trabalho: quais são os espaços de Porto Alegre em que se costuma observar acontecimentos teatrais de rua? Quais são os critérios de escolha de um grupo em relação aos espaços a serem ocupados para suas apresentações? Como o poder público encara o teatro de rua em Porto Alegre em relação à ocupação dos espaços públicos?

Ao estudar o teatro que se realiza nos espaços urbanos na sua concepção atual torna-se cada vez mais complexo separá-lo da noção de cidade que presenciamos. Nesse sentido, as ruas refletem a sociedade e as pessoas que por elas transitam, e o teatro que nelas se processa sofre interferência e interfere no cotidiano desses espaços e dessas pessoas.

Desse modo, traço um breve apanhado histórico acerca da constituição das ruas de Porto Alegre há algumas décadas atrás, em relação à sua configuração atual, com base nos estudos realizados pela pesquisadora Sandra Jatahy Pesavento, em sua obra intitulada “O Espetáculo da Rua”, em que são citados alguns espaços da cidade de Porto Alegre, considerando seus respectivos “usos”, principalmente durante a segunda metade do século XIX.

O recorte feito pela autora resgata um momento histórico em que a sociedade passava por múltiplas transformações. A rua, antes ambiente apenas de passagem, passa a ser vista como espaço de convívio social. Segundo Pesavento (1996), as causas desta mudança foram marcadas pela instauração do capitalismo no mundo e pela progressiva expansão da burguesia. A rua, tão antiga quanto a própria cidade, estava sendo reinventada pela nova cena que se estabelecia. “Não mais elemento de separação entre as casas, a rua se define agora como espaço público, por oposição ao espaço privado” (PESAVENTO, 1996, p. 9).

Busco compreender a constituição dos espaços urbanos de Porto Alegre, principalmente no que se refere à rua como meio de convívio social e expressão artística. Para isso, não é o bastante entender apenas do funcionamento da cidade, mas também da sua estruturação, do seu desenho arquitetônico. Movidos pelo processo de urbanização pelo qual passava Porto Alegre na época estudada, desenvolveram-se os transportes urbanos; ruas e praças foram modificadas, as calçadas começavam a se estreitar, dando passagem ao esgoto que se acumulava.

O uso das ruas era o mais variado, não só destinado à circulação de pessoas e veículos, mas também definindo percursos de carnaval, de enterros solenes, dos desfiles e das trocas cotidianas da população. (PESAVENTO, 1996, p. 12)

Neste cenário, que foi sendo construído aos poucos, a rua mostrou-se como espaço habitado por diversos públicos, onde a burguesia exibia seu bem-estar, usufruía do comércio e se divertia com o entretenimento oferecido. Havia também as pessoas que dela sobreviviam: os vendedores ambulantes, motoristas, “biscateiros e cangueiros”. Porto Alegre, em fins do século XIX, teve suas ruas povoadas de acontecimentos festivos (sagrados e profanos), fúnebres, políticos, artísticos (circos, touradas) e revoltosos. Neste último caso, ratificando a característica transgressora do ato de ir às ruas, a cidade abrigou enfrentamentos entre os operários em greve e a Brigada Militar, passeatas, comícios, debates e discursos inflamados.

Na ausência de considerações que se refiram diretamente ao teatro feito na rua (pois a época compreendida pela autora Sandra Pesavento, como já foi visto, não abarca os anos de produção artística relevante na cidade, bem como no país), recorro a outros autores no intuito de encontrar maiores informações a respeito do espaço público e sua ocupação pelo teatro em Porto Alegre, assim, me adianto no tempo histórico, aproximando-me do momento em que surgiram os grupos estudados na pesquisa.

No seu livro “Um Teatro Fora do Eixo”, Fernando Peixoto (1993) enfoca a trajetória do teatro em Porto Alegre entre os anos de 1953 a 1963, relacionando-a ao movimento teatral do eixo cultural Rio de Janeiro – São Paulo. Em busca dos espaços ocupados pelas manifestações teatrais de rua na capital gaúcha encontro uma evidência de que o teatro de rua,

principalmente na época referida, assume um papel transgressor frente à sociedade e suas causas. Ao descrever o momento político vivido pelo país no ano de 1961, Peixoto (1993) refere-se ao funcionamento de um comitê criado pelos alunos do Curso de Arte Dramática e integrantes do Teatro de Equipe, que se instalou na Rua dos Andradas, avenida central da cidade, em frente ao Cine Ópera, com o nome de Teatrinho da Legalidade. Conforme descreve Peixoto, as práticas do comitê envolviam:

Fantoches, marionetes e ventríloquo a serviço da democracia. Teatro político, esclarecendo o público sempre numeroso sobre a situação política atual. Os personagens são sempre Brizola, Jango, Gen. Machado Lopes, Denys, Lacerda, Cordeiro etc. (PEIXOTO, 1993, p. 303).

Além da região central da cidade, onde existia uma grande concentração de pessoas, praças, parques e locais “propícios” às apresentações, as periferias de Porto Alegre também foram palco de diversos espetáculos.

No livro “Os Cacos do Teatro”, Suzana Kilpp enfoca o teatro em Porto Alegre nos anos 1970, situando o leitor sobre quais eram e como funcionavam as casas de espetáculos na cidade. Segundo Kilpp (1996), grupos como o Teatro Jornal, o Grupo de Teatro Gral e o Ói Nós Aqui Traveiz, dedicavam-se ao Teatro Popular, com o intuito de levar o teatro às camadas da população que normalmente não teriam acesso aos grandes centros culturais e aos edifícios teatrais. Tais grupos realizavam suas apresentações na periferia de Porto Alegre onde se dedicavam às vilas populares, estimulando a criação de novos grupos nessas comunidades.

Naquele período, alguns órgãos públicos (Secretaria Nacional do Transporte; Governo Estadual e Municipal) estimulavam os grupos quanto à produção de espetáculos para espaços fechados e também incentivavam a circulação das montagens, através de um projeto de Teatro Itinerante. Por parte dos patrocinadores, o projeto previa a disseminação dos espetáculos pelo interior do estado, com o intuito de contribuir para a formação de plateia. No entanto, para os grupos, apesar desta se apresentar como uma oportunidade de interagir com públicos diferenciados, também se configurava como um trabalho árduo, que muitas vezes os mantinha fora do circuito da capital e do seu meio por muito tempo. Outro aspecto que desestimulava por vezes os

grupos era que “o teatro itinerante, principalmente o subvencionado pelo governo estadual, voltava-se quase que exclusivamente para o público infantil” (KILPP, 1996, p. 84-85), o que obrigava os grupos a montar peças para crianças para dispor do incentivo do governo. Não que isto significasse necessariamente um aspecto negativo, mas por que impunha limites à criação.

Ao retomar a reflexão sobre o período de renovação no teatro de Porto Alegre, expresso por Silva (2010) em características como a diversidade estética, a exploração de novas linguagens, bem como novas concepções de espaços cênicos, aproximo-a de uma época considerada crucial na trajetória da cena na cidade. Para Oliveira J. (2010), a década de 1990 pode ser considerada como o apogeu do teatro de rua, uma época em que muitos grupos surgiram tomados por um forte impulso de comprometer-se com a coletividade.

Movidos por esse impulso, os grupos envolvidos criaram uma organização chamada “Movimento de Grupos de Teatro de Rua de Porto Alegre” no intuito de possibilitar um espaço de discussão ética e estética sobre as práticas teatrais. A partir de tal iniciativa, criou-se a Mostra de Teatro de Rua onde, segundo Carvalho (2012) *os grupos se organizavam coletivamente e realizavam com o apoio da prefeitura*. Nesse sentido, o Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre, em vigor há quatro anos, descende das mostras antes organizadas coletivamente, cuja trajetória se estendeu até à 11ª edição.

Os anos 2000 configuram certo impacto diante das produções realizadas na década anterior, ocasionando o desaparecimento de alguns grupos e movimentos coletivos. Entretanto, Oliveira J. (2010) aponta um aspecto positivo que se expressa na consolidação de determinados coletivos como: Ói Nós Aqui Traveiz, UTA, Falos e Stercus, Manjericão e na criação de outras articulações, como, por exemplo, a Rede Brasileira de Teatro de Rua – RS. Alguns dos coletivos que iniciaram seus trabalhos durante esta época foram o Sarcaústico (2003), com seu trabalho de rua em 2008, a Cia Teatro Ideia e Ação – TIA (2004) e a Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela (2008), grupos que permanecem em atuação na cidade.

## II NA PRÁTICA DE GRUPO

Como forma de situar o surgimento do movimento de teatro de grupo, em sua expressão mais recente no Brasil, Trotta (1995) aponta para o fato de que, nos anos 70, ainda existia muito fortemente instaurada a cultura de valorização do culto ao intérprete. Ela observa que foi a partir do trabalho do Teatro de Arena que os artistas de teatro passaram a dar mais valor ao seu campo ideológico, dando margem ao surgimento de uma cultura de grupo na qual o coletivo procurava se fortalecer, e não apenas o indivíduo.

Sobre as características desses grupos, a autora aponta a questão da identificação entre os integrantes e suas participações de forma consciente; da eliminação da divisão social do trabalho; da formação do ator em outras funções além da de intérprete, entre outros pontos importantes a analisar se observarmos o contexto daquele momento.

Telles (2006) traça a trajetória de alguns grupos brasileiros apresentando alguns questionamentos em torno das suas práticas pedagógicas teatrais, em especial os que se utilizam das formas teatrais da rua como objeto do seu exercício artístico. Observa-se que existe no Brasil uma prática de formação de atores a partir de grupos que fazem teatro de rua e que essa formação se encontra diretamente vinculada à pesquisa estética e aos ideais de convívio de cada grupo. O autor ressalta que, apesar desta relação não ser obrigatória, o teatro de grupo, em sua grande maioria, tem contribuído historicamente para o crescimento e a produção teatral de rua na América do Sul.

Observa-se assim que, no Brasil, a produção de teatro de rua é realizada em geral, por coletivos que se identificam com a prática do teatro de grupo, ou seja, que busca investigar formas de criação cênica e modos de convívio social. Para Telles (2008, p. 29), “a produção teatral de rua latino-americana, historicamente, foi e vem sendo realizada, substancialmente, pelo teatro de grupo”.

A partir dessas discussões, alguns fatores podem ser evidenciados, tais como, o fator histórico aqui exposto através da contextualização dos movimentos do teatro de rua e do teatro de grupo que justifica a relação existente entre as duas “modalidades”, pois esclarece o momento em que

ambas surgiram, impulsionadas por razões relativamente semelhantes. Para Flores (2012), o teatro de rua quando ressurgiu no período pós-ditadura, ele vai sendo construído por esses grupos, quer dizer, as escolas de teatro de rua são os grupos que fazem a prática do teatro de rua.

Sobre as mudanças ocorridas nos grupos atualmente, Trotta (1995) considera que diferentemente dos anos 90, a relação nos grupos está se tornando de coexistência, ou seja, seus integrantes têm opiniões e atitudes diferentes, mas colaboram em prol de um único objetivo. Dessa forma, identifico, no depoimento de Vargas (2011), um posicionamento semelhante, ao referir-se que o Movimento de Teatro de Grupo, ocorrido no Brasil por volta dos anos 90, começou de forma unida, mas tendeu à descentralização. *Os grupos hoje em dia coexistem, não existe consenso* (VARGAS, 2011).

Ao discutir sobre a dialética das condições de existência dos grupos no Brasil, Kil Abreu (2008) organiza o pensamento em torno da discussão acerca do conceito de teatro de grupo. Para o autor,

trata-se, antes, de um projeto estético, de um conjunto de práticas marcadas pelo procedimento processual e em atividade continuada, pela experimentação e pela especulação criativa, que pode inclusive se desdobrar ou alimentar desejos de intervenção de outra ordem que não a estritamente artística (ABREU, 2008, p. 22)

Entretanto, o panorama contemporâneo de atuação dos grupos no Brasil direciona a reflexão para algumas contradições, apontadas a partir dos estudos realizados por Trotta (2008, p. 35) que destaca que a “descontinuidade parece ser o maior sintoma no diagnóstico de debilidade do teatro”. Tal afirmação se contrapõe diretamente aos pressupostos discutidos, principalmente, no âmbito do surgimento do movimento, tais como a assiduidade na formação, criação, produção e circulação. Nesse sentido, a “crise” vivida pelo teatro de grupo no Brasil atualmente se reflete, igualmente, na constituição de alguns grupos estudados e seus panoramas atuais.

Como forma de situar as atividades dos grupos brasileiros num âmbito mais atual, é necessário destacar a existência do Redemoinho – Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo. Tal mobilização ressurgiu no ano de 2012, depois de ter suspenso suas atividades desde o ano de 2009, quando realizou sua última reunião em Salvador, Bahia. O movimento Redemoinho surgiu no ano de 2004, em Belo Horizonte, Minas Gerais, durante um encontro

que acontecia no Galpão Cine Horto<sup>35</sup>, com o objetivo de fundar uma rede nacional que discutisse as políticas públicas para o teatro em âmbito federal. Outro evento de amplo alcance que, na edição de 2006 destacou a discussão do papel do teatro de grupo, é o Próximo Ato – Encontro internacional de Teatro Contemporâneo<sup>36</sup> que acontece com o intuito de criar um espaço para a reflexão e a prática do teatro.

## 1. MANUTENÇÃO

*Grupo é uma coisa complicada por que está sempre em crise.*

Marcelo Restori

Na discussão acerca do teatro de grupo um primeiro aspecto a considerar é que a coletividade representada pelo grupo é resultado não da soma das divergências dos participantes de um grupo, mas de uma unidade obtida através das suas individualidades, que se reúnem em torno de um mesmo ideal. Tal evidência fica clara no posicionamento de Restori (2012) quando iniciávamos a entrevista, para ele foi importante deixar claro, antes de qualquer coisa: *vou falar muito do ponto de vista meu, por que eu acho que no grupo tem vários pontos de vista.*

Nesse sentido, Peter Pelbart reflete sobre as questões que envolvem a grupalidade, desde o entendimento do indivíduo até o desejo de buscar o outro, e questiona-se

como então pensar a comunidade, ou o grupo, ou um coletivo, não segundo o modelo da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesmo, mas da heterogeneidade, da pluralidade, do jogo, até mesmo das distâncias reinventadas no seu interior? (PELBART, 2008, p. 36)

Pensar sobre este “como” é justamente buscar compreender os desafios que a prática de produzir em grupo impõe. Nesse sentido, para Trotta (1995), um grupo se estabelece quando as individualidades se colocam disponíveis para criar uma cultura comum a ser formada por elas, ou seja, a prática de

---

<sup>35</sup> O Galpão Cine Horto é um centro de pesquisa e memória do teatro criado pelo grupo Galpão no ano de 1997 no intuito de “inventar e reinventar caminhos que possibilitem o desenvolvimento do teatro como ação importante para a construção de uma sociedade mais humana e justa” (SUBTEXTO, 2010, p. 7).

<sup>36</sup> O evento conta com oficinas, debates, leituras dramáticas e relatos de experiência.

grupo só tem sentido, segundo a autora, se for contínua e coletiva, de forma que as técnicas desenvolvidas possam se transformar em expressão estética autêntica. Nesse sentido, conforme Restori (2012), o Falos e Stercus iniciou seus trabalhos com base na ideologia de que o grupo deveria ser um lugar das diferenças, tal atitude fez com que, anos mais tarde, os integrantes se dividissem por unidades de desejo, na busca por atender as necessidades individuais nos processos de criação, o que aparentemente representa uma inovação nas estratégias de manutenção que compõem o panorama atual de organização dos grupos de teatro.

Outra problemática que vem atrelada à noção de coletividade, expressada pelo Falos e Stercus nos seus depoimentos, é a questão do pertencimento, ou seja, num dado momento os integrantes começam a se questionar: *Nas nossas relações de grupo, o que é privado? O que é meu é público? Como lidar com isso?* (VARGAS, 2011). Sentimento igualmente expressado por Restori (2012) ao verificar que a trajetória da prática *gera uma estrutura que é terceira*, ou seja, onde existe o indivíduo e o grupo, então é válido perguntar-se: *o que é teu e o que é do grupo?*

Ao deparar-se com tal crise, Restori (2012) explica que o grupo buscou mecanismos, inclusive no campo da psicanálise, que solucionassem tais questionamentos para, só assim, retomar o trabalho. Dessa forma, o Falos e Stercus passou algum tempo buscando entender e atacar os problemas que estavam tornando as relações de trabalho insalubres, por este motivo resolveram que *só voltariam a trabalhar quando estivesse legal, ou então que a gente acabasse, e tivesse a dignidade de acabar, e isso a gente passou quase dois anos discutindo, conversando pra ver o que são essas renovações* (RESTORI, 2012).

Outra característica inerente à organização em grupo é que, geralmente, nela o espetáculo está atrelado a um processo e não é o seu fim. Ou seja, o trabalho de grupo parte de uma ideologia na qual o processo contínuo de pesquisa possibilita o fortalecimento e criação de uma identidade grupal, que nem sempre resulta na criação de um espetáculo. Nesse aspecto, o UTA destaca-se de forma singular, principalmente no que diz respeito à relação que estabelece com a Universidade e a pesquisa. Em detrimento de tal característica, Icle (2012) acrescenta que *tem uma relação que vai além do*

*espetáculo, que eu acho que é... a gente iniciou em função disso, a gente queria ser ator, a gente não queria necessariamente fazer espetáculos.*

Um desafio que se coloca nessa questão da identidade, e que é subvertido quando a pesquisa está no cerne do trabalho do grupo, refere-se à renovação. No caso do Falos e Stercus, por exemplo, que encontrou certa linguagem particular ao longo de anos de trabalho, é preciso questionar-se: *como que a gente pega essa bagagem e não reproduz, mas ao mesmo tempo não abandona, esse é o ponto de discussão do grupo.* (RESTORI, 2012)

Retomando a questão da continuidade, é interessante destacar tal característica e ao mesmo tempo refletir sobre sua viabilidade, no sentido de que a pesquisa e o próprio grupo têm condições de existir, ou coexistir, enquanto há indivíduos envolvidos. Em relação a esse fator, Oliveira (2012) expõe a situação em que se encontra o grupo atualmente: *sou eu e a Elisa, e o Depósito é muito mais uma empresa, assim, pelo fato de ter nota, ter tudo em dia, ele continua existindo muito mais no âmbito da empresa do que como um grupo de teatro.* Ao lamentar tal situação, alcançada devido aos diversos rumos que os integrantes foram tomando, ele reconhece que *é legal tu ter uma continuidade, ter uma linguagem, um entendimento, uma coisa assim que é muito mais fácil,* referindo-se ao processo de trabalho em grupo (OLIVEIRA, 2012).

Na estrutura de grupo é concebida a ideia de que a formação do ator está vinculada a uma prática contínua de trabalho, seja voltada à criação de espetáculos ou ao oferecimento de cursos e oficinas de teatro envolvendo a comunidade. Esta conformação grupal permite a execução de uma dinâmica de trabalho que contribui ou facilita a produção do teatro de rua.

Entendo que esta evidência não é percebida como um acontecimento isolado, surgido na atualidade, pois, como foi visto, o movimento do teatro de grupo no Brasil teve seu surgimento em outro contexto, que remonta às décadas de 70 e 80. Entretanto, acredito que, apesar de diferirem de contexto de surgimento e proliferação, o teatro de grupo, bem como o teatro de rua, se apresentam como atitudes transgressoras frente à realidade de produção artística atual.

Sobre esse aspecto, dentre as inúmeras definições que são aplicadas à noção de teatro de rua, está a que o considera uma prática artística que se

contrapõe, antes de qualquer coisa, aos discursos autoritários, inclusive no que diz respeito à forma estagnada de apropriação do espaço urbano. Para Carreira (2003), a percepção do grupo como um lugar de resistência frente às dinâmicas impostas pela hegemonia é legítima e funciona como mecanismo que impulsiona a criação de projetos que se pensam independentes.

Pensando nesta característica intrínseca ao teatro de rua é que o aproximo do teatro de grupo, concebendo ambas como formas de resistência “ao sistema hegemônico da produção teatral brasileira” (CARREIRA, 2003, p.1). Nessa perspectiva:

[...] o contato com grupos espalhados pelo país permite afirmar a ideia de que o teatro de grupo em sua totalidade é algo que se opõe aos modelos mais empresariais e que não se coaduna com a realidade observada. (CARREIRA, 2008, p. 11)

Entretanto, tal característica de resistência, muitas vezes, é um fator que desafia a própria subsistência da estrutura. Nesse sentido, a manutenção, não só das relações interpessoais, como da própria rede de elementos que compõem um grupo, é constantemente abalada. Para tanto, a importância da sede, ou de um local fixo de trabalho, é fator imprescindível na questão da continuidade.

No caso do Depósito de Teatro, ao perderem sua sede, emblema do próprio nome do grupo, houve um grande retrocesso no trabalho, fato que vem sendo remediado com a oportunidade de utilizar uma das salas da Usina Cultural do Gasômetro. Oliveira (2012) enfatiza que *o espaço é importantíssimo para o grupo*. Já no caso do Povo da Rua, a “garantia” do espaço da sede várias vezes foi motivo da insistência em continuar, segundo Carvalho (2012), *em vários momentos a gente esteve por acabar, sem dinheiro, sem ator, um ou dois aqui, e todo grupo passa por isso*.

Mais uma vez, é importante enfatizar que a base do trabalho de grupo está na continuidade, que se reflete em aspectos que envolvem os processos criativos, a pesquisa estética e o núcleo de integrantes e seus processos de organização. A respeito dos elementos apontados que envolvem as práticas em questão, considero que o modo de produção adotado no teatro de grupo, relaciona-se diretamente com a identidade de cada grupo, elemento que também se expressa no modo de se relacionar com o público e o espaço. Da

mesma forma, o teatro de rua no Brasil, em sua grande maioria praticado por grupos, tem como características principais a preocupação no modo de se relacionar com o público e de ocupar o espaço da rua.

Tomando como base da discussão as considerações levantadas, verifico que diversos fatores contribuem para que haja no Brasil uma grande quantidade de grupos teatrais que mantêm práticas na rua, estruturando-se igualmente como grupos.

Além deste, destaco o fator da logística de produção que está fortemente relacionado à coletivização dos procedimentos de criação. Sendo assim, a formação do ator em outras funções além da de intérprete, como já foi mencionado, exemplifica este fator. Nesse sentido, sobre as dinâmicas de produção de um grupo, Trotta (1995) entende que elas costumam ser organizadas da forma mais equilibrada possível entre seus integrantes, ou seja, o que evidencia um processo de coletivização presente.

Tal processo constitui-se como um importante fator para a prática do teatro na rua, pois nessa manifestação observa-se que, geralmente, o artista é exposto a situações de risco e improviso constante em que ele pode ser solicitado a agir de diversas maneiras, o que lhe exigirá habilidades não necessariamente ligadas à função de ator. Além disso, o processo de ocupação da rua requer um ideal de coletividade que identifique nos grupos, tanto pela minha prática como atriz, como pelos depoimentos transcritos a partir das entrevistas feitas com os grupos sujeitos da pesquisa, que encontram ressonância nas teorias sobre o teatro de grupo.

Este modo de criação, característico do teatro de grupo, que permite aos envolvidos vivenciar diversas funções que não só a da atuação reflete-se no pensamento de Castilhos (2011), para ele *o interessante num processo de grupo é passar por todos os papéis, é cumprir todas as funções, ter esse aprendizado*. Nesse sentido, o Povo da Rua enfatiza a importância das relações interpessoais chegando a buscar *estabelecer uma relação superior ao trabalho*, partindo do princípio de que *um grupo que se alimenta junto, fortalece vínculos, laços, digamos assim, viscerais, como uma família* (CARVALHO, 2012).

Sobre a estrutura de trabalho, possibilitada pela organização em grupo, Haas (2011) considera que dentro do Ói Nós Aqui Traveiz o treinamento, que

se relaciona com a formação do ator, vai sendo ensinado dentro do grupo, dos mais experientes para os mais recentes e gradativamente sendo assimilado no próprio fazer.

Entretanto, a formação do ator dentro de um grupo não provém exclusivamente das suas atividades internas. Segundo Telles (2006), a formação individual dos atores, através de oficinas, intercâmbios e cursos é um aspecto importante no processo de criação da identidade do grupo. Vargas (2011) reconstitui alguns momentos em que os integrantes do Falos e Stercus sentiram a necessidade de buscar fontes externas para a sua formação e a própria identidade do grupo.

[...] essa formação se dava em várias oficinas. Tem momentos que a gente tem uma preparação que é conjunta, isso muda muito. [...] Eu, em 1993 saio daqui e vou para São Paulo faço um curso lá que pra mim foi fundamental com o *Living Theatre* que tinha essa relação com a rua e tinha a relação com o discurso político, social, então era uma, eles nos questionavam o que é que vocês querem falar? O que é que está demandando este país de falar? (VARGAS, 2011)

Para o Falos e Stercus a oportunidade de aproximar-se do trabalho do *Living Theatre* foi marcante na trajetória do grupo, pois esclareceu, de certa forma, determinadas questões que já estavam latentes e precisavam ser colocadas em prática pelos seus integrantes, como as próprias indagações acerca das motivações do fazer teatral, bem como sobre as demandas sociais do país. A noção de comprometimento com o trabalho também é relatada por Vargas como um dos fundamentos principais experimentados no referido intercâmbio, que influenciou a pesquisa sobre a linguagem do grupo posteriormente.

## **2. CIRCULAÇÃO**

Ao questionar os representantes dos grupos durante as entrevistas a respeito da inserção dos coletivos num contexto nacional, gradativamente, o aspecto da circulação foi sendo introduzido nas discussões. Desse modo, pude verificar as iniciativas de cada grupo com relação a este aspecto, bem como as oportunidades geradas, a partir das atividades de outros grupos, instituições e

políticas públicas em relação à divulgação dos trabalhos dos coletivos de Porto Alegre.

O tema da circulação é assunto constante no debate que envolve a luta da classe artística brasileira por políticas públicas que viabilizem os trabalhos no setor. Entretanto, verifico que os grupos estudados diferem-se consideravelmente em relação às estratégias que envolvem tal iniciativa. Para Abreu (2008, p. 21), “a definição das estratégias de circulação dos trabalhos é fator imperioso sem o qual uma parte dos grupos não sobrevive enquanto tal”.

No que se refere à mobilização dos grupos de teatro da capital, num âmbito brasileiro, é importante ressaltar a existência do Movimento de Grupos de Investigação Cênica de Porto Alegre<sup>37</sup>, criado em janeiro de 2005, durante o V Fórum Social Mundial. Tal iniciativa surgiu motivada pela criação do Redemoinho, em cuja fundação esteve presente o Ói Nós Aqui Traveiz, representando os grupos do estado do Rio Grande do Sul.

Nesse sentido, uma das lutas do movimento abarcava a criação de mecanismos que assegurassem a circulação de espetáculos, bem como a pesquisa e a estruturação de espaços culturais que abarcassem as necessidades da população. No entanto, dois anos após a criação do Movimento de Porto Alegre, no ano de 2007, o Ói Nós Aqui Traveiz publica novo artigo anunciando o baixo volume das respostas advindas das iniciativas do movimento. Em relação a essa “inércia”, o grupo relata que “a desarticulação do Movimento se deu por várias razões, mas principalmente pela falta de políticas públicas para a área da cultura no âmbito dos governos municipal, estadual e federal” (2007, p. 64).

Ao dialogar com os representantes dos grupos durante as entrevistas, o primeiro desafio colocado ao pensar a circulação de espetáculos, refere-se ao transporte. No caso do Povo da Rua, Mendes (2012) destaca que o fato de não ter veículo próprio dificulta consideravelmente a divulgação do trabalho do grupo. No caso do Ói Nós Aqui Traveiz, o grupo se centrou, desde o início, por opção na cidade de Porto Alegre. Portanto, mantém dentro da sua prática a

---

<sup>37</sup> Na época da criação integravam o Movimento de Grupos de Investigação Cênica de Porto Alegre os grupos: Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, Terpsi Teatro de Dança, Depósito de Teatro, Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais, Teatro Di Stravaganza, Os Enganadores, Grupo dos Cinco, Teatro Íntimo, Ameixa Fúcsia, Povo da Rua Teatro de Grupo, Firuliche, Cia Teatro Lumbra, Corpo Estranho, Gente Falante.

criação de um circuito regular de apresentações em todas as partes da cidade tornando, segundo Flores (2012) *o grupo singular por ter essa prática de todos os finais de semana ir pra um bairro apresentar um espetáculo, então a gente cria toda a motivação, a divulgação na comunidade.*

Nesse sentido, a circulação acaba por fazer parte do próprio ideal do grupo, no caso do Ói Nós Aqui Traveiz está diretamente vinculado à ideia de transformação social e de utilizar o teatro na rua para atingir o máximo de público possível, principalmente aqueles das comunidades periféricas com menor acesso ao teatro. Por volta dos anos 90 o grupo já iniciava suas atividades, sendo uma época *em que só o Ói Nós Aqui Traveiz em Porto Alegre tinha essa circulação, por que eram períodos mais difíceis do teatro de rua receber algum dinheiro público via edital, por que os próprios editais eram cerceadores* (FLORES, 2012).

Entretanto, mesmo sem a pretensão de realizar uma circulação do trabalho num âmbito nacional, como prioridade, o Ói Nós Aqui Traveiz começou a ser reconhecido pelo país através de grupos que vinham se apresentar em Porto Alegre e divulgavam nos estados de origem. Dessa forma, o grupo

ficou durante muitos anos conhecido fora da cidade pelo seu teatro de rua. E com o teatro de rua a gente viajou para o centro do país e para alguns outros estados, tendo um reconhecimento tanto dessa nossa pesquisa de conteúdo, mas também formal do teatro com uma preocupação de reflexão crítica da sociedade. (FLORES, 2012, p. 5)

Outros marcos na história do grupo, no que se refere à circulação, foram o convite para participar do projeto Palco Giratório, do SESC, e a conquista do edital da Petrobrás em 2010 para divulgar o espetáculo “O Amargo Santo da Purificação”.

No caso do Falos e Stercus, Restori (2012) comenta que no início o grupo se responsabilizava pelos custos e *era uma coisa corajosa, as duas primeiras temporadas no Rio de Janeiro fomos nós que bancamos com os cachês das apresentações.* Nesse sentido, o grupo reconhece que tal iniciativa foi importante e fundamental para o seu reconhecimento posterior, abrindo caminhos para outros convites e oportunidades de divulgação do trabalho. Para o Povo da Rua, entretanto, a iniciativa de circular esteve, geralmente, vinculada

à inscrição e aprovação em projetos como o “Artes Cênicas na Rua” da Funarte, dentre outros para viajar pelo próprio estado do Rio Grande do Sul.

### 3. FOMENTO

Na prática do teatro de grupo são encontradas algumas dificuldades relacionadas à sobrevivência dos seus integrantes, que necessitam dedicar tempo considerável às atividades que envolvem o trabalho com o grupo, além de buscar alternativas de subsistência. A respeito dessa configuração estabelecida pelo modo de se organizar em grupo, Peixoto aponta que o teatro de rua:

[...] é uma das manifestações mais vivas e significativas da arte cênica nacional. Até mesmo porque o trabalho de rua implica uma organização econômica mais fácil do que as realizações em salas, assim como tem permitido, de forma mais consequente, a existência efetiva de um “coletivo de trabalho”, um teatro de grupo, sem dúvida a forma mais produtiva de criação teatral. (PEIXOTO apud CRUCIANI, 1999, p. 143-144).

Observo que, em alguns aspectos, a realidade identificada por Peixoto (1999) não se aplica ao contexto de produção atual do teatro de rua no Brasil. Tal discordância apoia-se no fato de que a ocupação de espaços públicos por parte dos grupos se torna cada dia mais um processo burocrático. Atualmente, em grande parte das grandes cidades do país, instaura-se uma política de agendamento para o uso de alguns espaços públicos urbanos, como praças, parques, átrios e pátios. Este fato tem agravado as discussões a respeito dos direitos de livre expressão do cidadão, e se faz presente em muitos debates de movimentos como a Rede Brasileira de Teatro de Rua<sup>38</sup>, sendo tema de pesquisas acadêmicas e fóruns de políticas culturais no país.

Para Flávia Janiaski (2008), a busca por financiamento de projetos no teatro de grupo está fundamentada numa prática de resistência, ou seja, que rompa com a lógica do teatro comercial. Tal busca por um sistema alternativo

---

<sup>38</sup> A Rede Brasileira de Teatro de rua - RBTR, criada em março de 2007, em Salvador/BA, é um espaço físico e virtual de organização horizontal, sem hierarquia, democrático e inclusivo. Seus integrantes, dentre eles: grupos de teatro, artistas-trabalhadores, pesquisadores e pensadores envolvidos com o fazer artístico da rua, têm como objetivo serem articuladores no sentido de ampliar e capilarizar, cada vez mais, reflexões e pensamentos, com encontros, movimentos e ações que promovam o Teatro de rua em suas localidades. (Disponível em: <http://teatroderuanobrasil.blogspot.com.br/>)

de fomento manifesta-se em alguns movimentos como: o Movimento dos grupos de Investigação teatral de Porto Alegre, citado anteriormente, o Movimento Artes contra a Barbárie de São Paulo, o Movimento de Teatro de Grupos de Minas Gerais, além da formação de Cooperativas e Centros de Pesquisa.

Em se tratando de burocracias, o fomento, no que se refere aos editais de estímulo à criação e montagem de espetáculos, também se configura como uma realidade de difícil acesso aos grupos no Brasil. Nesse sentido, a expectativa de subsídio advinda de tal fonte é praticamente descartada pelos grupos, segundo o Povo da Rua, cuja trajetória completa quinze anos, *nós fizemos pouquíssimos espetáculos, podemos dizer que tivemos dois financiamentos de montagem e um financiamento de circulação* (CASTILHOS, 2011). Realidade reforçada por Flores (2012) que constata que *a gente está numa situação que não existe fomento para o teatro de rua, não existe fomento pra criação de teatro de rua*<sup>39</sup>.

Pensando sobre a problemática em questão é válido perguntar quais são os critérios de avaliação dos projetos submetidos aos editais públicos de fomento ao teatro no Brasil? Os aspectos “curriculares” dos grupos, levando em conta suas trajetórias de atuação e produção da cena contemporânea, são levados em consideração? A experiência da iniciativa própria, o *feed back* de alguns projetos pelo público e pela crítica, o tempo de atuação, a proposta estética, o acesso a outros projetos, são esses elementos pertinentes na avaliação?

Nesse sentido, o fator de manutenção no que se refere à sobrevivência, ou seja, como os grupos se sustentam, é pertinente à discussão e foi tema abordado nas entrevistas. Em muitos casos, os integrantes não conseguem dedicar-se exclusivamente ao exercício do grupo e suas tarefas, situação que os impele a buscar outras fontes de renda que subsidiem a prática do coletivo. No caso do UTA, todos os integrantes estão ligados à docência, de forma que, eles *vivem ou sobrevivem do salário, quer dizer se esse mês não tem cachê de*

---

<sup>39</sup> No âmbito da cidade de Porto Alegre, existe um fundo de cultura (FUMPROARTE) que conta com uma verba que fica muito aquém das necessidades das atividades artísticas do município. Esse fundo não tem interesse em apoiar projetos de continuidade, e nunca destinou verbas para apoio à manutenção de sedes de grupos de teatro, por exemplo. (ÓI NÓIS, 2007, p. 64)

*teatro, a gente não vai passar fome, a gente tem o nosso salário então essa condição dá um respiro pra gente fazer do jeito que a gente quer* (ICLE, 2012).

Em outros casos, os grupos buscam alternativas internas para fomentar sua manutenção. Com relação a este aspecto, Telles (2006) discorre sobre as oficinas de teatro como recurso financeiro e formativo através do qual os grupos conseguem certa estabilidade econômica, além de proporcionar uma ampliação das habilidades artísticas e técnicas individuais dos integrantes dos grupos.

Nesse sentido, eles continuam exercitando suas capacidades de atuação/interpretação e passam a se desenvolver como praticantes/facilitadores pedagógicos, assumindo assim o que o autor chama de artistas-docentes, “configurando uma pedagogia teatral” (TELLES, 2006, p. 143).

Muitos grupos de teatro de rua têm como filosofia de trabalho o oferecimento de oficinas que são ministradas pelos integrantes à comunidade. Alguns exemplos são: a “Oficina de experimentação e pesquisa teatral”, desenvolvida pelo Ói Nós Aqui Traveiz em alguns bairros de Porto Alegre, a “Oficina de Despressurização”, do grupo Tá na Rua no Rio de Janeiro na qual os atores passavam por diversos estímulos musicais durante algumas horas e o “Movimento Bixigão”<sup>40</sup>, projeto surgido em 2002 do encontro entre a Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona e um grupo de jovens moradores do Bixiga, bairro cuja história está fortemente ligada a identidade cultural de São Paulo. Este projeto partiu da necessidade do grupo de abrir as portas de seu teatro, para trocar experiências com as crianças e adolescentes do bairro, pela montagem de “Os Sertões” do autor Euclides da Cunha.

Nesse sentido, verifico que tais iniciativas concretizam-se como modo de manutenção financeira dos grupos, além disso, constituem parte significativa da pesquisa em torno da construção da identidade dos coletivos, bem como da acolhida de novos integrantes, como, por exemplo, no caso do Ói Nós Aqui Traveiz.

---

<sup>40</sup> Hoje transformado em Ponto de Cultura, o Movimento Bixigão conta com 18 arte-educadores e já contabiliza atividades desenvolvidas junto a cerca de 700 jovens, desenvolvendo ações em música, teatro, cinema, vídeo e cultura digital, entre outras. Sua base é a criação de oficinas das mais diversas áreas, norteadas pelo estudo (e/ou montagem) de uma obra teatral. (Disponível em: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Participantes/Paginas/participante.aspx?p=243>)

### III NA EXPERIÊNCIA DE RISCO E SURPRESA

O trecho que segue refere-se aos depoimentos dos entrevistados relativos ao momento de “estar na rua”, principalmente no que concerne às motivações que o envolvem. A expressão “na experiência de risco e surpresa” intitula este capítulo, pois parto do princípio que o caráter efêmero do teatro é potencializado pelo espaço e o tempo na cidade.

Na procura por abranger os limites do estudo, busco em Pavis (1999, p. 141) uma conceituação do termo “espetáculo” que se aplique à situação em questão. Segundo o autor, “é espetáculo tudo o que se oferece ao olhar”. Ou seja, aplica-se, genericamente, “à parte visível da peça, a todas as formas de artes da representação e a outras atividades que implicam uma participação do público”.

Entretanto, ao explicar as razões da preferência pelo uso do termo “espetáculo” na cena contemporânea, Pavis (1999) considera que o seu emprego deve-se à recusa da ideia de produção de uma ilusão de mascaramento dos processos de fabricação, bem como ao questionamento de uma dinâmica que se encontra integrada à representação em si. O autor afirma, assim, uma das tendências do teatro contemporâneo, no qual o processo e o produto não se encontram desconexos, pois representam ações simultâneas de criação contínua, nunca acabada. É nesta perspectiva do espetáculo, no sentido do acontecimento teatral na rua, que reflito sobre o teatro em Porto Alegre, com base nos grupos pesquisados.

Dentre as categorias emergidas, a partir das transcrições dos discursos dos representantes, pude constatar a necessidade em dissertar sobre o momento presente da ocupação da rua, seu acontecimento vivo, presente, real, representado em grande maioria pelo instante do espetáculo, no caso dos grupos estudados.

Com base na questão fundamental do trabalho, a primeira pergunta das entrevistas feitas, ponto crucial para reflexão sobre as práticas dos grupos, referia-se às necessidades e motivações de ir às ruas. Nesse sentido, muito mais do que investigar sobre o “o quê” os grupos faziam, conforme se configurava anteriormente, as novas conversas caminhavam em busca de investigar os “porquês”. Essa questão inicial foi fundamental para a

compreensão da visão de cada grupo sobre os processos de ocupação da cidade e de como eles encaram as estruturas envolvidas nessa prática.

É interessante notar, ao analisar os depoimentos dos representantes, quão diversos são os motivos pelos quais os grupos começaram a pensar seus projetos para os espaços da cidade. Nesse sentido, convém destacar que, para grupos como o Ói Nós Aqui Traveiz e o Falos e Stercus, a ida às ruas surgiu de uma questão ideológica. Sendo assim, as escolhas não estavam atreladas a uma *falta de opção*, como destaca Flores (2012), e sim a uma filosofia do grupo que, segundo Restori (2012) baseava-se em encontrar formas de *poluir o sistema*, no caso do Falos e Stercus, referindo-se ao capitalismo.

Já o Depósito de Teatro e A Usina do Trabalho do Ator iniciaram seus espetáculos para a rua movidos por outras instâncias. Na opinião de Oliveira (2012), as experiências com o teatro deslocado do edifício teatral, advindas do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, impulsionaram o grupo a, por volta do ano de 1998, explorar o espaço da cidade, partindo desta tendência da época. De outro modo, motivada pela experiência da realização de uma *performance* com pernas-de-pau na rua, criada a convite de uma instituição, a UTA elaborou o projeto Oficina-montagem. Além da montagem de uma peça, este visava agregar outros integrantes ao grupo e finalizou-se no primeiro espetáculo de rua da companhia chamado “O Ronco do Bugio” (1996).

Tais motivos apresentados representam o início da trajetória dos grupos em estudo no que se refere às suas intervenções na cidade. Da fagulha inicial em diante diversos outros fatores incentivaram esses coletivos a continuar pensando projetos para a rua. Nesse sentido, muitas descobertas são relatadas pelos representantes a partir da própria vivência do teatro no espaço urbano.

Assim, a escolha em explorar a cidade através do teatro partiu de alguns dos grupos em estudo porque o espaço da rua possibilitava um alcance maior no que se refere à quantidade e à diversidade de público nos espetáculos. Segundo explicita Flores (2012), a necessidade de levar o teatro do Ói Nós Aqui Traveiz às ruas configura-se como uma premissa de trabalho do grupo, num espaço ampliado que os possibilita chegar à maior parte da população, sendo este diálogo de interesse fundamental, pois traz a possibilidade de

encontrar públicos de faixas etárias e categorias sociais e culturais diversificadas.

Seguindo a mesma lógica de raciocínio, mas movidos por necessidades diferentes, os depoimentos de Oliveira (2012) e Icle (2012) em relação aos espetáculos “O Pagador de Promessas” (2000) e “O Ronco do Bugio” (1996), respectivamente, reforçam a prerrogativa do maior alcance pela população. Entretanto, nestes casos, o desejo de encontro com um número maior de espectadores no espaço da rua emergiu das condições geradas pelas peças que estavam sendo trabalhadas.

No caso de “O Pagador de Promessas”, o teor do texto teatral trazia em si uma carga de popularidade que impulsionou o diretor a tomar a decisão de realizá-lo em frente a uma igreja do centro histórico da cidade, bem como de tornar mais acessível o ingresso do público, visto que a entrada era simbolicamente paga com um quilo de alimento.



O pagador de promessas. Depósito de Teatro. Escadaria da Igreja de Nossa Senhora das Dores. Porto Alegre.<sup>41</sup>

Por outro lado, ao longo da montagem de “O Ronco do Bugio”, diversos fatores como: a quantidade de atores integrantes do elenco; a “personalidade” da figura formada pelo bugio e pelo bufão em conjunto e a necessidade de

<sup>41</sup> Fonte: <http://depositodeteatro.com.br/?p=813>

explorar o espaço nas suas potencialidades para a cena foram determinantes para a escolha da rua como espaço cênico do espetáculo. Ao dissertar sobre as escolhas da UTA no que se refere à ocupação da rua, Icle (1999) considera que

A rua era o melhor lugar para levar a cabo a ideia do espetáculo de formar um bando de bugios. Então, optou-se, entre outras coisas, por um espaço múltiplo. A ação acontecia em quatro diferentes espaços. Os bugios chamavam a atenção do público ou conduziam-no até o espaço sequente. Aproveitavam-se os recursos de cada local de apresentação. Uma fonte, árvores ou paredes; quaisquer particularidades dos locais eram utilizadas. Traduzia-se cada espaço para uma correspondência do local (ICLE, 1999, p. 104-105).



O Ronco do Bugio (1996). Usina do Trabalho do Ator. Parque da Redenção. Porto Alegre.<sup>42</sup>

Aliado à motivação de obter maior alcance de público, citada anteriormente, outro fator, destacado por muitos dos representantes dos grupos entrevistados, agrega-se a esta noção que se refere ao tipo de relação que se estabelece com o público da rua. Em respeito a este dado, verifico que, mesmo sem a intenção de romantizar tal participação, muitos depoimentos expressam certo interesse, troca, gratidão e comunicação intensificados por parte do espectador da rua. Mesmo que, como destaca Restori (2012), essa

<sup>42</sup> Fonte: <http://www.utateatro.com/espeticulos/ronco-bugio.html>

comunicação possa vir, igualmente, para chocar o público, mais do que agradá-lo.

Nesse sentido, observo que a intenção dos grupos em levar o teatro para além dos espaços fechados, surge, em sua maioria, da necessidade de encontrar outros tipos de diálogo com o público, que são proporcionados, provavelmente, pelas peculiaridades de cada espaço e pelo modo de abordagem que cada espetáculo proporciona.

Além das motivações apresentadas, os representantes do Povo da Rua e do Falos e Stercus afirmaram que a rua é uma escolha para as propostas dos grupos por que proporciona certa liberdade que se difere dos demais espaços. Essa liberdade que pode ser exercida no campo da estética do espetáculo, bem como da estrutura arquitetônica mais ampla do local manifestam-se como premissas que impulsionam a criação teatral desses grupos.

É interessante ressaltar que, para Restori (2012), a liberdade estética opõe-se, inclusive, às próprias convenções estabelecidas pelo teatro que, tradicionalmente se faz na rua, como, por exemplo, a organização do espetáculo em forma de roda.

Esse tipo de conformação espacial do espetáculo é emblemático na prática do teatro que se realiza na cidade, principalmente na trajetória de determinados grupos, como é o caso do Tá na Rua. Segundo Ana Carneiro (2005), a roda proporciona contato direto com o público, configurando espaço determinante na linguagem e na formação dos atores do Tá na Rua. Esse contato direto com o público manifesta-se através da estrutura da roda, possibilitando o estabelecimento de certa “comunhão” que, segundo a autora

Por suas características e estruturas, a roda facilita o afloramento dessa comunhão, na medida em que permite maior movimentação tanto do público como dos atores e que, em seu interior, as imagens da representação se espraiam por todos os pontos (CARNEIRO in TELLES, 2005, p. 124).

Em estudo sobre o ator e as possibilidades da cena no espaço urbano, Telles (2005) discorre sobre três espetáculos do grupo Revolucena realizados na rua, que dispõem de maneiras distintas de ocupar o espaço urbano. Dentre os escolhidos, o espetáculo “Fingindo de Gente” (1979) utilizou-se da roda,

visto que concedia aos atores maior liberdade de atuação e, aos espectadores, mais possibilidades de visualização das cenas que aconteciam no centro.

Em relação à estrutura física da rua, Carvalho (2012) aponta que essa liberdade de não ter delimitações, ou seja, esse sentimento de risco proporcionado pelas “dimensões” do espaço urbano impulsiona a atuação.

Nesse sentido, trago a ideia de Carreira (2012)<sup>43</sup>, de que “a cidade é transparente, vertical e dinâmica”, visto que a mesma é análoga ao pensamento de Carvalho (2012), que considera que a urbe configura-se como um espaço propenso a interferir e ser interferido pelo teatro, sendo esse provável impulso da liberdade referida.

Outro aspecto apontado por Icle (2012) que, de certa forma, alia-se à questão da liberdade estética, inerente às artes, mas despertada pelo espaço da rua nos casos apontados, refere-se ao efêmero. Para o diretor da UTA, na rua o efêmero é potencializado e essa característica foi fundamental para o grupo quando decidiu pesquisar uma linguagem e elaborar um projeto que apresentasse certo teor de “frescor” intensificado.

Considerando as motivações mencionadas pelos representantes, é válido ressaltar que tal liberdade pode, igualmente, ser considerada um aspecto negativo do espaço da cidade, já que este impõe outros limites, menos físicos, no sentido da estrutura do edifício teatral, e mais permeáveis, no que se refere às múltiplas interferências advindas das estruturas constituintes do espaço que, neste caso, não são previsíveis.

Ao questionar os representantes acerca das motivações de ir à rua, outros aspectos foram evidenciados nas suas falas, principalmente, no que se refere aos espaços da cidade de Porto Alegre. Nesse sentido, na inclusão das discussões acerca da experiência de risco e surpresa senti que era necessário desmembrá-la em duas subcategorias: (1) Espaços da cidade; e (2) Condições de ocupação e relação com o público.

## **1. ESPAÇOS DA CIDADE**

---

<sup>43</sup> Disponível em: Caderno de anotações da Disciplina “Atelier de composição e montagem, Cidade e Teatralidade” ministrada pelo Prof. Dr. André Carreira em 05 de novembro de 2012 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Entendendo que a relação das artes com a cidade permeia muitos momentos da história, sendo encarada de diversas maneiras pelas sociedades, busquei refletir sobre alguns modos de como ela acontece na cidade de Porto Alegre atualmente. Para tanto, direcionei o diálogo com os representantes com vistas a propiciar que eles pensassem sobre os espaços ocupados pelo teatro na capital. Nesse sentido, busquei impulsioná-los a refletir sobre quais seriam as diferenças entre os locais em que o teatro se realiza e a que fatores tais diferenças se deviam.

Para pensar a cidade de Porto Alegre e seus espaços acredito que, primeiramente, é importante questionar o que se entende por “cidade”. Nesse sentido, coube indagar os sujeitos sobre quais são esses espaços ocupados pelo teatro e como eles se constituíram como tais? Seguindo a linha de raciocínio do trabalho, opto por problematizar tais noções à medida que os depoimentos dos sujeitos foram despertando os assuntos.

Partindo da questão: “é possível pensar a cidade como um todo?” Néstor Garcia Canclini (1997, p. 12) considera que a estrutura da cidade pode ser encarada como um palimpsesto, ou seja, como uma composição de aspectos que se formulam e são reformulados a todo o tempo. A analogia com o manuscrito em pergaminho, reescrito e sobreposto de informações constantemente, é pertinente para a discussão atual, pois permite pensar a cidade sob muitos pontos de vista, segundo certa configuração sempre mutável.

Nesse sentido, um breve histórico da cidade de Porto Alegre<sup>44</sup> relata que sua região foi inicialmente ocupada em 1752, com a chegada de sessenta casais portugueses açorianos trazidos por meio do Tratado de Madri. Esses casais vieram para se instalar nas Missões, região do Noroeste do Estado, que estava sendo entregue ao governo português em troca da Colônia de Sacramento, nas margens do Rio da Prata. Em 26 de março de 1772 o núcleo urbano, formado inicialmente pelos sessenta casais, se desenvolveu, originando oficialmente a capital do estado que, naquele momento, chamava-se Freguesia de São Francisco do Porto dos Casais. Um ano depois, a vila

---

<sup>44</sup> Disponível em: [http://www2.portoalegre.rs.gov.br/turismo/default.php?p\\_secao=257](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/turismo/default.php?p_secao=257)

mudou de nome e de status tornando-se Nossa Senhora da Madre de Deus de Porto Alegre.

Em 1773, Porto Alegre tornou-se a capital da capitania, o que a fez receber, a partir de 1824, imigrantes de todo o mundo, em particular alemães, italianos, espanhóis, africanos, poloneses, judeus e libaneses. Tal fato histórico contribuiu para que a cidade que hoje se configura congregue múltiplas faces e origens étnicas, religiosas e linguísticas.

Nesse entremeio de diferenças culturais me insiro como pesquisadora e espectadora de uma cidade consideravelmente rica, no que se refere às manifestações das artes cênicas, campo abrangido por este trabalho. A partir das considerações levantadas, acredito ser fundamental discutir determinadas noções de cidade, a partir de Canclini (1997) e Lynch (1997), no intuito de fomentar o debate a respeito dos espaços destacados pelos representantes nas entrevistas.

Assim, recorro à ideia de Germani (1996, apud Canclini, 1997), segundo a qual a cidade opõe-se ao que é rural, ao que pertence ao campo. Sob essa perspectiva, o campo seria o lugar das relações primárias e comunitárias e a cidade das relações secundárias, nas quais os papéis (funções) são bem delimitados. A respeito da teoria apresentada surgem críticas de oposição, visto que muitas vezes podemos perceber interseções entre características rurais e urbanas.

Uma segunda possibilidade de delimitação da noção é acessada em Wirth (1938, apud Canclini, 1997, p. 70), que compreende a cidade como localização permanente relativamente extensa e densa de indivíduos socialmente heterogêneos. Por último, a terceira colocação de Canclini apresenta a cidade como resultado do desenvolvimento industrial e da concentração capitalista. A partir do estudo das possibilidades apresentadas, Canclini considera que

[...] as cidades não são apenas um fenômeno físico, um modo de ocupar o espaço, de aglomerar-se, mas também lugares onde ocorrem fenômenos expressivos que entram em tensão com a

racionalização, com as pretensões de racionalizar a vida social (Tradução minha)<sup>45</sup>

Outra perspectiva de cidade apresentada pelo autor relaciona-se às suas aproximações ao estudo da narrativa. Para Canclini, a cidade surge também do imaginário e da dúvida, sendo assim, as narrações também são patrimônios que contam sobre as cidades. Esta reflexão apontada pelo autor descentraliza o “contar” a partir do viés histórico, nesse sentido, é interessante pensar que o teatro pode ser um elemento de forte potencial na composição do imaginário urbano, a partir do momento em que ocupa seus espaços e cria memórias que auxiliam na construção da ideia de cidade/cidadão. Em consonância com essa ideia, Pesavento considera que “o imaginário coletivo comporta, pois, os desejos, sonhos e utopias de uma época” (PESAVENTO, 1996, p. 9).

A seguinte abordagem da noção de cidade surge a partir do estudo da obra de Lynch, a partir das imagens que emergem da cidade. O livro intitulado “A imagem da cidade” (1997) trata da fisionomia das estruturas urbanas, a partir do exame de três localidades norte-americanas: Boston, Jersey City e Los Angeles. Na sua análise, Lynch sugere um método que viabiliza a relação com a forma visual das cidades apontando alguns princípios básicos de *design* urbano.

Para o autor, o *design* de uma cidade só pode ser compreendido com o tempo, visto que a cidade se apresenta como uma construção espacial em grande escala. Segundo ele,

[...] a cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados. Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às sequências de elementos que a ele conduzem, à lembrança de experiências passadas. (LYNCH, 1997, p. 1)

Ao discutir as premissas básicas do estudo sobre a imagem da cidade, Lynch acrescenta que uma imagem ambiental pode ser entendida por três componentes, que são: identidade, estrutura e significado. Para o estudo do ambiente urbano a questão do significado, ou seja, a relação prática ou

---

<sup>45</sup> “Las ciudades no son sólo un fenómeno físico, una manera de ocupar el espacio de la agrupación, sino también los lugares donde hay fenómenos significativos que entren en tensión con la racionalización, con pretensiones de racionalizar la vida social”. (CANCLINI, 1997, p. 72)

emocional entre o observador e o objeto é tarefa complexa e, por isso, o estudo concentra-se na identidade e na estrutura das imagens da cidade.

Para o autor, a cidade é formada por um tecido relacional cuja trama se constitui de elementos estáticos (projeto de urbanismo e paisagismo, plano viário, arquitetura das edificações, monumentos, dentre outros) e dinâmicos (trânsito de carros e de pessoas, ciclos de trabalho diurno e noturno, mudanças de luminosidade, sonoridade, dentre outros).

Nesse sentido, pensando sobre as dinâmicas de funcionamento da urbe, ao conversar com os representantes dos grupos, observo que determinados espaços da cidade de Porto Alegre possuem certa tradição histórica no que se refere à ocupação pelo teatro. São eles: o Brique da Redenção, a Esquina Democrática, o bairro da Restinga, o Parque Germânia e a Ilha Grande dos Marinheiros. Portanto, acredito ser válido discorrer brevemente sobre tais espaços, no intuito de possibilitar a compreensão de como se deu o processo de escolha e manutenção da prática teatral nesses lugares.

O Brique da Redenção é uma feira localizada na Rua José Bonifácio, entre duas importantes avenidas da cidade: Osvaldo Aranha e João Pessoa, no bairro Bom Fim, e ao lado do Parque Farroupilha, ou, como é popularmente chamado, Parque da Redenção. A feira foi inaugurada no ano de 1978 e atualmente comporta aproximadamente 300 expositores que se distribuem entre artistas, artesãos, colecionadores de antiguidades e comerciantes de lanches<sup>46</sup>.

Considerado Patrimônio Cultural do Estado do Rio Grande do Sul, o Brique da Redenção congrega nos fins de semana diversas atrações culturais e comerciais ao ar livre, o que acarreta a interrupção do trânsito de veículos, ficando a rua exclusivamente disponível para a circulação dos pedestres.

A ocupação de grupos como o Ói Nós Aqui Traveiz e o Rapazes do Pé de Palco<sup>47</sup> nesse espaço foi, gradativamente, reforçando uma prática de utilização do Brique, a partir das mais diversas manifestações artísticas, que

---

<sup>46</sup> (GARCIA, 2001, p. 4-5)

<sup>47</sup> Grupo que surgiu no ano de 1988, a partir do Grupo Pé de Palco, tinha como diretor Júlio Conte. (OLIVEIRA J, 2010, p. 108)

compunham seu cotidiano<sup>48</sup>. Devido a esse fator, os depoimentos dos representantes demonstram certa “segurança” por parte dos artistas em apresentar seus espetáculos no Brique, por este ser um espaço de lazer que cultivava a tradição do teatro e, conseqüentemente, agregar um público mais habituado e menos “difícil” de conquistar, no sentido de dispor tempo e atenção para assistir.

Formada pelo cruzamento entre a Rua dos Andradas e a Avenida Borges de Medeiros, a chamada Esquina Democrática foi assim batizada, em 1982, por congregar em seu espaço passeatas e manifestações populares desde o século XIX. Segundo documento gerado pela Prefeitura de Porto Alegre, a Esquina “era o centro cívico, o ponto de reunião de políticos, de estudantes, o núcleo principal dos cafés, confeitarias e cinemas”<sup>49</sup> da cidade.

O Tombamento do espaço aconteceu em 17 de setembro de 1997, com o objetivo de destacar e preservar o passado político e democrático da área. Em 1999 foram efetuadas reformas no sentido de permitir o tráfego de veículos no período da noite, como forma de viabilizar o funcionamento da Rua 24 Horas, adjacente à Esquina.

Atualmente, os grupos de teatro encontram certas dificuldades em ocupar a esquina devido ao trânsito de alguns veículos que foram autorizados a cruzá-la. Entretanto, o espaço continua representando um recorte histórico privilegiado da cidade de Porto Alegre, onde encontros e manifestações acontecem entre parte da população que frequenta a região central.

O bairro da Restinga, localizado na zona sul de Porto Alegre, divide-se pela Avenida João Antônio da Silveira, em Restinga Nova e Restinga Velha. Suas partes possuem características próprias, que remetem à ocupação de seus respectivos territórios nas décadas de 60 e 70 do século XX. Nos anos 60, Porto Alegre, ao mesmo tempo em que mostrava um rápido processo de urbanização, através da abertura de avenidas e construção de prédios modernos, tinha graves problemas de infraestrutura na área habitacional.

---

<sup>48</sup> Determinadas fontes registram que a região conformada pelo Parque da Redenção era, desde a década de 1880, utilizada como palco de diversas atrações da época como touradas, números circenses e cantorias.

(Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria\\_de\\_Porto\\_Alegre](http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_de_Porto_Alegre))

<sup>49</sup> Disponível em:

[http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/smc/usu\\_doc/historico\\_esquina\\_democratica1.pdf](http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/smc/usu_doc/historico_esquina_democratica1.pdf)

Nesse sentido, na busca por encontrar alternativas para as regiões alagadiças da cidade, o Departamento Municipal de Habitação – DEMHAB, criado em 1965, transferiu os moradores das Vilas Theodora, Marítimos, Ilhota e Santa Luzia para a Vila Restinga Velha. Entretanto, por falta de planejamento, o mesmo problema se repetiu na nova localidade deixando aos habitantes do bairro poucas condições salubres de moradia.

A Restinga conta atualmente com um contingente populacional três vezes maior daquele para o qual foi pensado inicialmente, e apesar de todos problemas estruturais (esgotos a céu aberto, falta de calçamento, moradias precárias), foi através de um empenhado trabalho de sua comunidade que o bairro tornou-se oficial, via Lei nº 6571 de 1990, passando a contar com serviços de transporte, telefone, com posto de saúde e instituições de ensino, sendo considerado um núcleo urbano auto-suficiente dentro de Porto Alegre.<sup>50</sup>

O Parque Germânia, quarto espaço apresentado, localiza-se no bairro Vila Ipiranga, zona norte da cidade, que teve o início de sua ocupação a partir de 1960, com a implantação de transportes e infraestrutura.

O bairro Vila Ipiranga tem características residenciais, mas possui diversificado comércio e serviços que atendem tanto aos seus moradores como aos dos bairros do entorno. Possui uma ampla rede escolar, bem como um número considerável de praças arborizadas, dentre as quais destaco o Parque Germânia que, inaugurado em 26 de março de 2006, recebeu esse nome devido a uma homenagem à imigração alemã no Rio Grande do Sul<sup>51</sup>.

O último espaço destacado é a Ilha Grande dos Marinheiros, pertencente ao Arquipélago, bairro de Porto Alegre composto por dezesseis ilhas banhadas pelo lago Guaíba. A primeira ocupação das ilhas do Arquipélago, conforme indícios arqueológicos, data do século XVI, e seus primeiros habitantes eram índios guaranis. Segundo os moradores antigos do Arquipélago, no século XVIII as ilhas Saco do Quilombo, Maria Conga, também

---

<sup>50</sup> Disponível em:

[http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu\\_doc/historia\\_dos\\_bairros\\_de\\_porto\\_alegre.pdf](http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu_doc/historia_dos_bairros_de_porto_alegre.pdf)

<sup>51</sup> O parque possui 15,11 hectares de extensão, um lago e diversas quadras de tênis, basquete e futebol, além disso, possui ao todo 460 bancos, lixeiras para coleta seletiva, segurança em tempo integral e 105 vagas de estacionamento. (Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Parque\\_Germ%C3%A2nia](http://pt.wikipedia.org/wiki/Parque_Germ%C3%A2nia))

chamada Ilha do Quilombo (atual Ilha das Flores), e Maria Majolla abrigaram ancestrais escravos.

Com a construção da ponte do Guaíba, o acesso entre as ilhas e o centro da cidade foi facilitado, aumentando consideravelmente a população habitacional destas. A Ilha dos Marinheiros está entre as mais populosas, junto da Ilha da Pintada, da Ilha das Flores e da Ilha do Pavão. Entre as alternativas de atividades econômicas encontradas pelos seus habitantes destaca-se o trabalho das catadoras de lixo da Ilha Grande dos Marinheiros, que desenvolvem um importante trabalho de reciclagem e sustentabilidade, traduzindo-se como fonte de renda e preservação ambiental<sup>52</sup>.



Ilha Grande dos Marinheiros. Porto Alegre.<sup>53</sup>

Num primeiro momento, ao pensar as diferenças entre os espaços da cidade, detive meu olhar sobre suas localizações geográficas, distinguindo-os entre centrais e periféricos. Num segundo momento, ou seja, no decorrer dos diálogos proporcionados pelas entrevistas, me chamou atenção um aspecto, colocado por Icle (2012), que apontava para a peculiaridade dos espaços, independentemente do seu posicionamento na cidade.

---

<sup>52</sup> Disponível em:

[http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu\\_doc/historia\\_dos\\_bairros\\_de\\_porto\\_alegre.pdf](http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu_doc/historia_dos_bairros_de_porto_alegre.pdf)

<sup>53</sup> Fonte: [http://www.antropologiavisual.cl/carvahlo\\_&\\_vedana\\_por.htm](http://www.antropologiavisual.cl/carvahlo_&_vedana_por.htm)

Na perspectiva de Icle, qualquer lugar é diferente, se comparado a outro, seja pela conformação física ou por outros fatores como a acessibilidade e o “tipo” do público que congrega. Outro fator que chama atenção é a existência ou não de uma formação prévia de “plateia” em um determinado espaço, pois que, como aponta Restori (2012), muitas vezes o poder aquisitivo da população que habita ou frequenta um lugar não determina um “bom” diálogo, ou seja, muitas vezes a relação acontece *na confrontação*.

Sendo assim, a exploração da cidade, vivenciada pela maioria dos grupos estudados, relaciona-se a experiências em suas trajetórias vinculadas a projetos para circular pelas diversas zonas que formam a capital. Em relação a estes espaços e à peculiaridade de seus usos, Vargas (2011) rememora uma das apresentações do espetáculo “PM II”<sup>54</sup> no Morro da Cruz<sup>55</sup>, ressaltando a diferença de recepção entre os públicos que frequentavam ruas paralelas. Vargas destaca esta apresentação por perceber o quão diferentes eram as reações dos indivíduos daquela comunidade diante da temática da peça, dentro de um espaço restrito do bairro, porém, que congregava públicos distintos.

Ratificando a ideia de que cada espaço é determinante na sua ocupação, Vargas (2011) traça sua consideração a respeito do resultado obtido em um espetáculo apresentado no Parque Moinhos de Vento<sup>56</sup>. Esse espaço localiza-se no sofisticado bairro que leva o mesmo nome e que congrega um público, geralmente, de classe alta e pouco habituado a presenciar manifestações artísticas nas ruas. Vargas ressalta que a relação dos espectadores com o espetáculo no Moinhos de Vento é extremamente diferente de outros espaços da cidade.

---

<sup>54</sup> Espetáculo de rua do grupo Falos e Stercus que estreou em 1993, dirigido por Marcelo Restori, causou grande polêmica durante algumas apresentações, pois colocava em questão o poder e o autoritarismo da Polícia Militar.

<sup>55</sup> Localizado no Bairro São José, em Porto Alegre, o Morro da Cruz se desenvolveu de forma desordenada e antigamente era conhecido como Chácara José Murialdo. (Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o\\_Jos%C3%A9\\_%28Porto\\_Alegre%29](http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Jos%C3%A9_%28Porto_Alegre%29))

<sup>56</sup> O Parcão, como também é conhecido pelos porto-alegrenses, foi oficialmente criado em 1972, possui 115 mil metros quadrados e localiza-se no bairro Moinhos de Vento, cujo crescimento deu-se no ano de 1893, a partir da implantação da linha de bondes “Independência” pela Companhia Carris Urbanos. Atualmente o Moinhos de Vento é considerado um dos bairros mais arborizados da cidade, residencial, com sofisticadas lojas, prédios comerciais e muitas opções de diversão e lazer. (Disponível em: [http://www.riogrande.com.br/turismo/palegre\\_parques\\_parcao.htm](http://www.riogrande.com.br/turismo/palegre_parques_parcao.htm); [http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu\\_doc/historia\\_dos\\_bairros\\_de\\_orto\\_alegre.pdf](http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu_doc/historia_dos_bairros_de_orto_alegre.pdf))



Parque Moinhos de Vento. Porto Alegre.<sup>57</sup>

Tal diferença manifesta-se não somente pelo distanciamento dos indivíduos, mas, sobretudo, pela falta de entendimento dos espectadores a respeito da manifestação artística teatral, que os leva, inclusive, a confundir os atores com animadores do parque. Nesse sentido, a atitude de distanciamento demonstrada pelos espectadores do bairro reforça que a percepção dos mesmos frente a um acontecimento artístico não está necessariamente vinculada à classe social, acesso à informação ou educação, mas à cultura que se associa à prática em participar de eventos de tal caráter.

Nesse sentido, Flores (2012) destaca o papel crucial da divulgação dos trabalhos, principalmente quando o grupo se propõe a realizar espetáculos em locais inusitados, ou que não têm a tradição de sediar manifestações de caráter teatral. Ele justifica a opção do grupo por realizar com antecedência um trabalho de preparação no bairro, ou com a comunidade envolvida, pois enxerga que a proposta do Ói Nós Aqui Traveiz também cumpre a função de formar plateia nos locais onde se apresenta.

Posicionamento semelhante apresenta Carvalho (2012), ao refletir sobre a periferia da cidade, onde ela evidencia a necessidade não só de um trabalho de divulgação prévia do espetáculo, mas a criação de formas de chegar nos

---

<sup>57</sup> Fonte: [http://www.brasilhoteis.com.br/thumb.php?path=fotospbh&secaoimg=foto&file=14-10-2005\\_14-17-02\\_portoalegre11.jpg](http://www.brasilhoteis.com.br/thumb.php?path=fotospbh&secaoimg=foto&file=14-10-2005_14-17-02_portoalegre11.jpg)

espaços que se diferenciem das formas usualmente praticadas em ambientes mais centrais, que supostamente congregam pessoas mais habituadas a participar de manifestações desse caráter. Essa recepção diferenciada, segundo Restori (2012), é o que motiva o grupo a fazer teatro na rua. Em sua opinião, a rua é o local onde os artistas se “nutrem”, ou seja, se fortalecem como criadores de seus espetáculos e se descobrem como tal. Da mesma forma, a vivência de apresentar por diversos espaços da cidade confere fortalecimento aos espetáculos.

Verifico que a experiência da relação do teatro com a cidade é muito particular de cada grupo, visto que todos buscam formas de estabelecer contato com os espectadores em potencial. Em alguns casos existe uma política de circulação por grande parte das áreas da cidade e isso se configura como um fundamento do próprio grupo. Restori (2012) comenta que no início do trabalho o Falos e Stercus elaborou um projeto para o FUMPROARTE, que abarcou a circulação por trinta e oito vilas da cidade de Porto Alegre.

Nesse sentido, Restori acrescenta que, atualmente, o grupo não se arrisca mais a propor projeto de tamanha dimensão, pois que a primeira experiência assegurou-os do desafio que se configurava, bem como da sua importância como iniciativa de experimentação de seus integrantes na época. Nesse sentido, no ano de 2012, o Falos e Stercus propôs para o mesmo edital a circulação com o espetáculo “Despedida de Palhaços” por doze espaços da cidade de Porto Alegre, sendo dois deles do centro e os outros dez em vilas localizadas num âmbito periférico da capital.

É pertinente destacar a característica do Falos e Stercus em, de certa forma, subverter a própria prática do teatro, seja pela iniciativa de realizar um circuito extenso de apresentações, ou pelo ímpeto de curiosidade que move os seus integrantes, desde o início da formação do grupo. Sobre esse ímpeto, Restori (2012) ressalta que o grupo sempre buscou espaços inusitados da cidade para fazer suas apresentações, segundo ele, essa é uma marca forte do coletivo que buscava desafiar os usos de determinados espaços em busca de estabelecer uma nova relação com a cidade e seus habitantes.

Para citar alguns exemplos, o Falos e Stercus chegou a realizar apresentações no bairro do Bonfim que, por volta dos anos 90, abrigava

diversos movimentos *punk*. Além disso, o grupo também se apresentou na região da Rua Voluntários da Pátria, zona de prostituição do centro da cidade.

Outro ponto crucial no debate acerca dos espaços da cidade de Porto Alegre foi a mobilidade do espetáculo. Nesse sentido, Restori (2012) cita dois exemplos de apresentações do espetáculo “Despedida de palhaços” (2011), uma ocorrida no Parque Germânia, onde o desafio foi que o público, ao se deparar com um espaço com muitos bancos, resolveu assistir o espetáculo sentado.



Parque Germânia. Porto Alegre.<sup>58</sup>

O segundo espaço foi na Praça da Alfândega, no centro da cidade, onde os atores estabeleceram uma roda que impedia a passagem dos pedestres, induzindo a interrupção do fluxo daquele lugar, o que acarretou que determinadas pessoas comesçassem a cruzar o espaço da roda, no intuito de continuar seu percurso, bem como outras se colocassem “dentro” do espetáculo, participando *demasiadamente*, segundo Restori (2012), o que tornava difícil estabelecer o limite entre a cena e a realidade.

Verifico que os dois exemplos citados por Restori demarcam a característica da mobilidade do espetáculo como um aspecto que se aproxima da capacidade deste de dialogar com o espaço e seus constituintes, nestes

---

<sup>58</sup> Fonte: <http://parquegermania.com.br/>

casos, o público. Ou seja, trata-se de um jogo de abertura e restrição em que as circunstâncias, a estrutura física, e os demais elementos do lugar estabelecerão as condições de ocupação e de acontecimento do espetáculo.

## **2. CONDIÇÕES DE OCUPAÇÃO E RELAÇÃO COM O PÚBLICO**

A contínua busca por refletir acerca dos processos de trabalho dos grupos estudados objetiva, numa escala mais distanciada, subsidiar a compreensão sobre as práticas teatrais contemporâneas na cidade. Para tanto, durante as entrevistas questioneei os representantes sobre como eles enxergavam a relação entre teatro e cidade, principalmente no que se refere às condições do “estar na rua”. Muitos aspectos foram levantados, dentre os quais se destacam as possibilidades, os limites, os desafios e os riscos que permeiam e caracterizam a prática em destaque.

O espaço da rua é o espaço cênico, enquanto é apropriado pelo teatro, ou seja, o espaço real onde evolui o espetáculo. Segundo Pavis (1999), o espaço teatral caracteriza-se pela relação entre o público e os atores durante a representação, resultante de todos os espaços (dramático, cênico, lúdico, textual e interior). Sendo assim, o espaço cênico constrói-se a partir do olhar único do espectador para o espaço que o ator configura com seu corpo; ao passo que, o espaço teatral surge “a partir de uma arquitetura, de uma mirada sobre o mundo” (UBERSFELD, 1981 apud PAVIS, 1999, p. 132).

Dessa forma, o espaço teatral do teatro que se faz na rua é a própria rua ressignificada, apropriada de outras formas, que permite ao espectador novos olhares a partir da configuração habitual, rotineira daquele ambiente. Para Renata Kely da Silva Lemes (2010, p. 21),

A paisagem com a qual o ator de rua se depara e irá compor sua escrita cênica constitui-se de objetos concretos que ocupam um espaço: são vistos, estabelecem trajetos, alturas, obstáculos, velocidades, ações, comportamentos, regras, evocam memórias e estão sujeitos às funções sociais que desempenham. Ao mesmo tempo, esta paisagem não deixa de se constituir por “imaginários”, “símbolos” e “subjetividades”, que se misturam no cotidiano da cidade, compondo uma linguagem no espaço que é, também, uma escrita do tempo e da ação do homem sobre este espaço.

Nesse sentido, Oliveira (2012) diferencia o teatro que se propõe a realizar na rua, ou seja, em “qualquer” espaço disponível, e o teatro que ele chama de “localizado”. A partir das experiências do Depósito, o diretor afirma que o teatro localizado do grupo é pensado para um espaço específico e, por isso, difere-se na produção e no modo de se relacionar com o público, proporcionando *um convívio diferente com o espectador*. Enquanto que um espetáculo que se propõe a ser “de rua” não tem esse compromisso com o espaço a ser ocupado.

Entretanto, outras experiências parecem subverter tal diferenciação, como é o caso do espetáculo “A mulher que comeu o mundo” da UTA, que relativiza a sua proposta de acordo com as características e exigências de cada apresentação ou temporada. O grupo pensou a peça de forma que pudesse ser realizada tanto em locais fechados como abertos, no intuito de proporcionar uma versatilidade que permitisse abarcar diversos espaços nos momentos de apresentação. Segundo Icle (2012), tal característica conferiu às criações dois resultados consideravelmente diferentes, tanto no que se refere à atuação como ao desenvolvimento do espetáculo.

Tais exemplos permitem afirmar que a perspectiva do artista sob a paisagem urbana modifica-a e cada olhar lançado, configura uma espacialidade distinta da outra, na medida em que existe grande carga de subjetividade no ato de olhar. Nesse sentido, Restori (2012) reflete sobre o olhar na medida em que faz uma analogia entre um pensamento advindo do campo das artes visuais e o pedestre da cidade. Ele fundamenta que o artista plástico trabalha com a consciência de que o olhar do ser humano é treinado para o diferente, sendo assim, o desafio do espetáculo é despertar esse tipo de visão por parte do pedestre.

Outra colocação que cabe ser somada a essa discussão é a de Icle (2012), ao problematizar a colocação do professor e pesquisador Jean-Marie Pradier<sup>59</sup>, segundo o qual o indivíduo percebe no mundo aquilo que aprendeu a perceber. Para Icle (2012), voltando seu olhar sobre as artes cênicas, o espetáculo, e seu momento de ocupação em cada espaço, que é peculiar, é

---

<sup>59</sup> Jean-Marie Pradier é professor emérito da Universidade Paris 8, doutor em Psicologia e Letras, responsável pela Equipe de Pesquisa “Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados” (C.H.S.O.).

capaz de construir novas possibilidades de percepção, novos olhares sobre o espaço, sobre o indivíduo e sobre o próprio espetáculo.

Nesse sentido, acredito que o espetáculo é capaz de revelar, ressignificar, reforçar ou contrariar as características e o próprio espaço onde se realiza. O teatro na cidade age como um interferente direto transformando, mesmo que momentaneamente, suas dinâmicas de funcionamento.

Um exemplo dessa reconfiguração mostra-se na peça “O Pagador de Promessas”, montagem do Depósito de Teatro, realizada na Igreja de Nossa Senhora das Dores<sup>60</sup>, no centro de Porto Alegre.



Igreja de Nossa Senhora das Dores. Porto Alegre.

Em crítica no jornal “Estado de Minas”, Marcello Castilho Avellar (2002) considera que o espetáculo possui três qualidades fundamentais, sendo a terceira a decisão em ocupar os espaços do adro e da escadaria de igrejas. Conforme o jornalista,

A montagem gaúcha de *O Pagador de Promessas*, ao colocar intérpretes e público percorrendo espaços reais aparentados aos da cenografia da peça, redimensiona seu conteúdo simbólico. Não trata de uma igreja hipotética ou de uma comunidade hipotética, mas de uma igreja concreta representada por seus templos, e de uma

---

<sup>60</sup> Fonte: <http://caminhosdaculturareligiosa.blogspot.com.br/2012/09/igreja-nossa-senhora-das-dores.html>

comunidade real e concreta marcada por contradições, das quais a peça é apenas símbolo. (AVELLAR, 21/08/2002)

Para Oliveira (2012), a utilização não convencional daquele espaço despertou outro olhar do público sobre o mesmo. Referindo-se ao espectador da peça, o diretor afirma: *ele nunca tinha reparado que aquele lugar era tão bonito, ou talvez aquela Igreja das Dores nunca tivesse sido tão sagrada como foi naquele dia em que nós colocamos a maior “macumba” na frente da igreja.*

Da mesma maneira, a cidade incita o artista de formas diferentes, de acordo com seus usos, imagens e significados. Esta relação teatro – cidade se estabelece a partir da vivência acontecida no momento da ocupação. Tal momento estabelece um espaço criado onde o que estava “previsto” se reconfigura a cada instante.

Desta forma, refletir sobre os processos de ocupação da rua requer uma reflexão também sobre como este espaço é apropriado pelo teatro que nele se propõe. Opto por utilizar a expressão “teatro que se faz na rua” para designar as práticas dos grupos em estudo, principalmente, na intenção de não generalizá-los como “teatro de rua”, visto que, tal denominação resgata determinados imaginários sobre a manifestação que nem sempre estão de acordo com as propostas dos grupos. Nesse sentido, é igualmente pertinente abordar a noção de “rua”, pois que, sendo um espaço em menor escala dentro da cidade, comporta em sua estrutura formas de convívio peculiares.

Partindo do pressuposto de que no Brasil se observa uma multiplicidade de definições do termo “rua”, apoio-me nas ideias de teóricos e representantes dos grupos, na busca por levantar alguns aspectos que ajudem a compreender as estruturas que compõem os espaços da cidade em estudo.

Para Pesavento (1996, p. 9), a partir da segunda metade do século XIX a rua surge no cenário urbano com uma identidade própria, representando “não mais um elemento de separação entre as casas”, mas se definindo “como espaço público, por oposição ao espaço privado”.

Roberto DaMatta (1997) discorre sobre a “casa” e a “rua”, num âmbito brasileiro, como categorias sociológicas, abstendo-os da representação de simples espaços geográficos ou estruturas comensuráveis. Ressalta que são, acima de tudo, entidades morais “capazes de despertar emoções, reações,

leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas” (DAMATTA, 1997, p. 8).

Considero pertinente acessar tais escritos na medida em que o trabalho reflete sobre o teatro que se realiza na cidade, manifestação que se diferencia espacialmente, a priori, do teatro que se faz em recintos fechados comumente destinados a esse fim. Nesse sentido, a discussão de DaMatta, sobre a casa, como espaço privado, em relação à rua, como espaço público, acrescenta pontos relevantes às análises em questão.

Em relação à figura da praça, DaMatta a considera um símbolo marcante das cidades ibéricas e brasileiras, onde se instala um território especial que é dedicado, ao menos teoricamente, ao “povo”. O professor e jurista Nelson Saldanha reflete sobre as dimensões do público e do privado em relação à praça e ao jardim. Suas ideias aproximam-se das considerações de DaMatta, pois ambos compreendem a “praça” como um “significado social, correlato do próprio espírito da cidade onde se insere” (SALDANHA, 1993, p. 15), ou seja, para além da sua extensão meramente espacial ou geográfica.

Para Saldanha, o viver social consiste em várias dimensões, sendo que uma delas ocorre na casa. Assim, as sociedades emergem para as cidades, que constam de casas, estas colocadas em ruas. As ruas, como as praças, são ambientes públicos, sendo estas, o momento em que as duas esferas se tocam. Nesse sentido, verifico que a rua representa um espaço de contradição, pois que esferas fortemente distintas coexistem. A respeito desse encontro, DaMatta (1997, p. 39) destaca que “a rua é local de individualização, de luta e de malandragem”, ao mesmo tempo em que “nos transforma em seres exemplarmente coletivos: ou somos dupla ou somos torcida, partido, público, multidão” (DAMATTA, 1997, p. 28).

Por se tratar de um trabalho que, apesar de consciente da abrangência das práticas do teatro que se faz na rua, num âmbito brasileiro, mantém seu foco nas manifestações de alguns grupos de Porto Alegre, acabo por me deter com maior precisão nos espaços da cidade estudada, como mencionei anteriormente.

Além de tudo, acredito ser de extrema relevância o entendimento de que a rua não representa o palco transposto das salas para os ambientes abertos, mas ela se configura como um espaço que traduz “a matéria-prima de uma

poética” (LEMES, 2010, p. 77), elemento determinante para a construção da teatralidade inerente à cidade. Sendo assim, “a heterogeneidade, característica das práticas de uso do espaço urbano, é que marca explicitamente e de modo radicalmente diferente o encontro teatral na rua” (LEMES, 2010, p. 89).

No teatro que se pensa para a rua, segundo a forma de apropriação do fenômeno aqui analisado, “a cidade é antes de tudo um espaço cênico diversificado, no qual não existe um fundo protetor, como na cena convencional. Um espaço penetrável e imprevisível que sempre será parte dinâmica do espetáculo.” (CARREIRA, 2011, p. 02). Sendo a cidade esse espaço predisposto a trocas com os agentes do meio é pertinente pensar que o espetáculo e seus atores/*performers* têm de estar num estado semelhante, que chamarei de “estado de abertura”. Nesse sentido, “abertura” não se refere a ser agradável com o público, mas estar disposto a jogar com o espaço e seus constituintes.

Diversos depoimentos apontaram o “estado de abertura” como um desafio estabelecido pelo teatro que se faz na cidade, pois que *não depende da linguagem* (MENDES, 2012) ou da existência de um espetáculo *pré-determinado* (ICLE, 2012), mas se relaciona à disponibilidade ou susceptibilidade frente às múltiplas possibilidades de desdobramento ali inerentes. Reconheço que tal característica não é inerente apenas do teatro que se realiza na cidade, porém ela se encontra potencializada nesses espaços, onde o grau de “dissimulação” do ambiente e seus indivíduos é menor se comparado às salas de espetáculo. Observo que essa característica relaciona-se com a “mobilidade” mencionada anteriormente e aciona outro aspecto que se refere às interferências.

Icle (2012) define bem esse elemento, ao ressaltar que a experiência do teatro parte do encontro. E, nesse sentido, a relação entre espetáculo e público não *pode* ser unilateral. Dessa forma, observo que outros tipos de relação podem se estabelecer a partir do momento em que o espetáculo ocupa o espaço da rua e assume um “estado de abertura” que lhe permite jogar com as possíveis interferências sem se *diluir* (CARVALHO, 2012).

Carreira (2011, p. 2) considera que “habitar é definir lugares, é construir zonas relacionais, é estabelecer territórios culturais. Fazer teatro na rua é uma atividade que deve ser compreendida como prática construtiva da cidade”.

Nessa perspectiva,

[...] invadir não é impor a linguagem do teatro sobre o funcionamento da cidade, mas descobrir neste funcionamento potencialidades que impulsionem a construção da teatralidade e de interfaces com os usuários da cidade. Invadir é produzir fraturas momentâneas nos fluxos da cidade, e, desses lugares, propor novas possibilidades para a cidade. Invadir é construir uma fala cidadã - teatral - que dialogue com a cidade a partir da compreensão desta como um lugar sócio-cultural em que qualquer indivíduo possa propor novos ritmos, novos fluxos e novos sentidos. (CARREIRA, 2009)

Encontrar, invadir, ocupar. Dentre as expressões utilizadas para definir a ação de ir às ruas, o autor recorre à noção de “habitar”, advinda dos estudos urbanísticos dos anos 1960 e 1970, referindo-se, desse modo, à complexa teia de relações existentes no âmbito urbano.

Essa produção de “fraturas momentâneas nos fluxos da cidade”, citada pelo autor, aproxima-se da ideia de *irrupção no cotidiano* mencionada por Icle no seu depoimento. Para grande parte dos representantes dos grupos investigados esse desafio é predominante na prática do teatro na rua e vai além da concorrência com as interferências (sonoras, visuais, climáticas, políticas). Ou seja, a provocação parte de uma “responsabilidade” que a ocupação teria de surpreender o indivíduo passante.

Para Haas, esse desafio relaciona-se à conquista do público accidental.

O que tu queres é captar as pessoas que estão passando ali, ou seja lá o que for, tu poder fazer com que aquilo signifique alguma coisa pra elas então, se tu não tens essa capacidade de se conectar com as pessoas, óbvio que as pessoas vão passar, e não vai fazer diferença pra elas. (HAAS, 2011)

Na mesma perspectiva de Haas, Castilhos (2011) considera que a rua confere todo o poder ao público, pois que é o espaço onde o espectador pode escolher. Tal liberdade permite que ele decida se quer permanecer no local da apresentação ou não, a partir do momento que foi tocado, ou provocado, de certo modo.

Restori (2012) refere-se a uma espécie de “autoridade” da qual o ator/*performer* deve se investir para se colocar no contrafluxo. Nesse sentido, Carreira (2009, p. 7) considera que “o teatro tem a vocação de se colocar no espaço como obstáculo às continuidades”. Inspirando-se nos estudos de Guy

Debord (1958) acerca da Teoria da Deriva<sup>61</sup>, Carreira acrescenta que essa intervenção deve causar certo distúrbio no fluxo, mesmo que esse não se desenvolva “até a dimensão dos procedimentos de Deriva”.

Cabe esclarecer que, neste trabalho, a adoção dos termos “espectador” e “público” se opera por noções que se complementam na busca por caracterizar o pedestre, transeunte, passante do espaço urbano, ou o conjunto formado por suas individualidades. Conforme Pavis (2005, p. 140), o espectador é tema de estudo frequente da estética da recepção, entretanto, o autor afirma que se faz necessário refletir acerca de uma abordagem “homogênea” sobre o termo que inclua a sociologia, a sociocrítica, a psicologia e a antropologia, visto que é inviável desvincular o espectador da noção de público, “enquanto agente coletivo”.

Nesse sentido, no campo da estética da recepção visualiza-se certo espectador “implícito ou ideal”, figura sobre a qual Pavis (2005, p. 141) questiona a possibilidade de existência. Para o autor, “o olhar e o desejo do e dos espectadores é que constituem a produção cênica”, sendo assim, é possível afirmar que eles estejam, a todo momento conscientes das convenções, “manipulando”, de certa forma, o acontecimento da cena.

Exergo que as dimensões abarcadas pelos termos mencionados tangem diversos pontos referentes ao espectador acidental da rua, ou seja, àquele que não espera pelo acontecimento artístico, objeto principal nas discussões levantadas pelos sujeitos da pesquisa. Verifico que tais dimensões não se contrapõem à ideia referida, sendo assim, opto por utilizar-me de ambos no texto, na busca por tratar do universo da rua com maior abrangência, em sua realidade inerentemente “pública” e “heterogênea”.

No que tange as relações que se estabelecem entre espetáculo e público, no teatro que se faz na rua a comunicação pode acontecer em diversas instâncias do acontecimento teatral. Em alguns depoimentos dos artistas entrevistados foi colocado que o espetáculo muitas vezes começa

---

<sup>61</sup> “A Teoria da Deriva, de Guy Debord, além de principal procedimento situacionista, é o fundamento das hipóteses acerca de uma cidade situacionista. A tese situacionista da revolução do cotidiano, em parte, funda-se na ideia de uma experimentação radical dos lugares da cidade ou mesmo no desenho de uma arquitetura nova, que não transforme a vida “em *happenings* e *performances*”, mas faça superar “a dicotomia entre momentos artísticos e momentos banais””.  
(Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.027/758>)

antes do seu início, propriamente dito, pois os primeiros movimentos de aproximação e ocupação do espaço já despertam a chegada e o olhar do público. É importante ressaltar que essa não é uma via de regra, pois alguns espetáculos chegam de surpresa, chamados de “tomada”.

Da mesma forma pode acontecer com o término do espetáculo, pois na rua, geralmente, não se predispõe de coxias, ou de uma estrutura que possibilite ao ator desvincular-se rapidamente do público, principalmente nos casos em que há material de cenário e os atores precisam permanecer no local da apresentação até a sua desmontagem.

Diante das múltiplas relações que podem se estabelecer a partir do momento de ocupação da rua, questiono como o teatro que se realiza neste espaço pode lidar com as instâncias de relação entre espetáculo e público?

Nesse sentido, alguns pontos que entremeiam a questão da “autoridade” e da “comunicação em diversas instâncias” geram questionamentos, tais como: como definir o exato momento em que o espetáculo se estabelece? E o que é “se estabelecer”? Tais perguntas incitam a reflexão sobre temas de caráter subjetivo que podem, igualmente, relacionarem-se à noção de “eficácia” do espetáculo teatral, termo de difícil abordagem e delineamento, provavelmente por estar ligado culturalmente ao “gosto pessoal” mais do que a uma discussão estética.

Segundo os depoimentos de Flores e Restori (2012), o ato de “estar na rua” demanda certa *clareza* e *autoridade* na atitude que são determinantes para a prática proposta. Mesmo sem o intuito de aprofundar os estudos acerca do trabalho do ator/*performer* na rua, compreendo que tais noções podem, de certa forma, aproximar-se do entendimento acerca da presença cênica, ou seja, a capacidade do ator em atrair/manter o olhar do público sobre a cena.

Nesse sentido, Narciso Telles, Lilian Paiva e Luciana Fontes (2006), em artigo sobre a atuação em espetáculos de rua, que trata das experiências do grupo de pesquisa “Teatro de Rua: processos criativos e formação do ator/atuador”, da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, no período de 2002 a 2003, analisam um primeiro ensaio do grupo num espaço público da cidade.

Nessa experiência os integrantes do grupo observaram que a proposta de estabelecer a roda não se concretizou, pois a conformação do espaço

impulsionou o público a posicionar-se de forma frontal. Além disso, sobressaiu-se o fato de que outros elementos daquele lugar, tais como, o badalar dos sinos da igreja e o ruído dos carros, interferiram de forma a alterar a estrutura do espetáculo.

Relacionado a essas características, o grupo percebeu que o trabalho dos atores não estava bem ancorado, de certa forma, a determinadas posturas de presença, o que lhes conferiu um sentimento de falta no momento da atuação, principalmente no que se referia ao tipo de vínculo que o público tinha estabelecido com a cena.

Dessa forma, observo que é possível traçar relações entre a “presença”, referida anteriormente pelos autores, e as noções mencionadas pelos representantes. Nesse sentido, Restori (2012) resgata a noção de “autoridade” baseando-se em trabalhos e estudos do ator e diretor Amir Haddad, fundador do grupo carioca Tá na Rua. Segundo o diretor do Falos e Stercus, para Amir Haddad, o ator que está na rua tem que se investir de sua autoridade, no sentido de se colocar no espaço público de forma a conquistá-lo.

Outro aspecto da relação com o público que comumente se apresenta nos discursos é a questão da “generosidade”, fator que se constituiria em um dos aspectos prazerosos da prática. Entretanto, é preciso relativizar esse pensamento que, de certa forma, constitui um “senso comum” a respeito do público da rua, principalmente por que se trata de uma generalização que pode não se aplicar a casos e “públicos” peculiares e diversos de cada espaço, como visto anteriormente.

É preciso lembrar que o espectador talvez seja um dos fatores de maior imprevisibilidade do fenômeno teatral na rua, superando o próprio espaço urbano nas suas inúmeras interferências. Sobre a relação ator *versus* espectador a autora Renata Lemes (2010, p. 89) coloca:

Na rua, a relação entre mim (atriz) e o outro que passa ou fica se apresenta como dois lados de uma mesma moeda: de um lado o espectador – um praticante do espaço urbano, do outro o ator em cena – outro praticante do espaço urbano. Ambos neste contexto, praticando a cidade. Portanto, não é possível pensar numa relação dual – palco X plateia, ator X espectador, cena X público, mas em multiplicidades, vetores que atravessam o acontecimento teatral e o espaço urbano reconfigurando cada lado em muitos.

O teatro realizado na cidade entra em contato com um público supostamente acidental, heterogêneo. Sobre isto, Vargas (2011) cita como exemplo dois tipos de público da cidade de Porto Alegre: o Brique da Redenção e a Esquina Democrática. Ele ressalta que, no primeiro caso, o público (família, artistas, artesãos, atletas) está predisposto ao tipo de intervenção que o teatro na rua propõe, pois o Brique da Redenção se configura como um espaço de lazer onde existe certa tradição em sediar apresentações artísticas. No caso da Esquina Democrática, espaço situado no centro da cidade, permeado pela frenética atuação e divulgação comercial e de serviços, além da agitação do trânsito (transeuntes, carros e ônibus) o público coloca-se numa posição mais defensiva, pois não espera pelo acontecimento teatral.



Espectáculo Mithologias do Clã. Grupo Falos e Stercus (1999). Esquina Democrática. Porto Alegre<sup>62</sup>

Nesse sentido, outro aspecto que se assemelha à questão da generosidade e que precisa ser relativizado, visto que cada espaço é, igualmente, delimitador de certo público, é a visão de que a prática do teatro que se faz na rua é *democrática* (LAUDA, 2012). A ideia de que o teatro na cidade não seleciona o público que dele participa pode ser um fundamento do

<sup>62</sup> Fonte: <http://www.flickr.com/photos/ftropa/4224052214/>

grupo que se propõe cultivar tal prática, entretanto, é preciso salientar que o próprio espaço determina as condições de acesso do público. Somada a essa questão está a forma de abordagem do espaço adotada pelo espetáculo, fator que, igualmente, pode tornar-se “cerceador” da participação “geral”.

Posicionamento similar apresenta-se na concepção de que o teatro que se faz na rua tem uma função social mais evidente do que o teatro que se faz nas casas de espetáculos. Essa *limitação está posta no imaginário teatral* (ICLE, 2012) gerando, muitas vezes, certo *descontentamento* (RESTORI, 2012) da própria classe de artistas que, por isso, se sente aprisionada em determinadas formas estéticas conservadoras e limitantes.

Considerando a cidade como elemento dramático da criação, não é apenas sua estrutura física que é levada em consideração durante a representação. O espectador assume um papel diferente do público “tradicional”. Assim, a rua configura um tipo de espaço cênico que não propõe lugares ideais de conforto e visibilidade, mas tende a induzir a existência de uma via de mão dupla em que aquele que observa é também observado.

Nesse sentido, as considerações de Trindade (2010) a respeito da prática do teatro de invasão mostram que o público não está no foco do processo criativo, portanto, a preocupação do artista não é mantê-lo confortável ou com a visibilidade total da cena. A intenção é instigar a participação do espectador de forma a fazer com que ele perceba novas possibilidades de se relacionar com a cidade a cada momento de procura por uma cena, ou de surpresa pelo encontro inesperado de outra, ressignificando o espaço urbano e ampliando a sua relação com a cidade, com as pessoas e consigo mesmo.

A postura manifestada pelo teatro que se propõe de invasão é atual e pertinente. Entretanto, ao analisar os depoimentos dos representantes, observo que existe forte tradição “conservadora” na compreensão deles a respeito da relação entre teatro e cidade. O primeiro posicionamento se traduz na visão expressa por Carvalho (2012), segundo a qual um dos desafios de estar na rua é ampliar a capacidade vocal e se colocar frente às possíveis interferências sem perder ou *diluir* o personagem. A segunda característica, apontada por Restori (2012), refere-se à preponderância da palavra, ou seja a uma tradição do teatro de utilizar-se das formas eminentemente verbais ou textuais em detrimento da corporeidade.

Cláudia Muller Sachs (2011) analisa a maneira como as linguagens utilizadas nos espetáculos dos coletivos Oigalê Cooperativa de Artistas, de Porto Alegre, e ErroGrupo, de Florianópolis interferem no ato representacional dos artistas envolvidos, seja como atores ou como *performers*. Sua reflexão vem ao encontro das colocações anteriores, pois seu estudo traça uma analogia entre as noções de ator/personagem e *performer*, relativizando, segundo as propostas, as formas destes relacionarem-se com diversos aspectos, como o espaço, a atuação, a atitude política, dentre outros.

Por fim, considero que as tendências apontadas, de ocupação dos espaços e relação com o público, não configuram aspectos que determinam “qualidade”, se pensarmos o termo como valor comparativo, ou melhores condições, no que se refere às manifestações cênicas na rua. As experiências relatadas pelos grupos permitem aproximação com a multiplicidade de formas que constituem as práticas do teatro na cidade de Porto Alegre. Acredito ser importante ponderar tais escolhas e refletir sobre as mesmas, como modo de possibilitar a experimentação teatral nas suas mais diversas maneiras e a compreensão em torno das relações entre teatro e espaço urbano atualmente.

## IV NA CONTAMINAÇÃO

O capítulo que se inicia aponta algumas interfaces criativas no que tange ao campo do teatro que se faz e se pensa para a cidade. Todavia, sua intenção não está centrada no aprofundamento de tais noções, mas almeja destacar a pertinência da discussão que envolve o tema do teatro na cidade atualmente. A escolha por discutir tais interfaces fez-se necessária ao longo do período de estudos e descobertas que compreendeu o Mestrado, permeado pelas leituras, debates em sala de aula, orientações e participações em eventos de divulgação científica e de natureza artística (seminários, encontros, congressos, jornadas, espetáculos, *workshops*).

O acesso a determinadas fontes foi fundamental para o desenvolvimento da pesquisa, possibilitando o acesso a alguns temas, bem como o alargamento das fronteiras que compreendem a delimitação do objeto de trabalho. Nesse sentido, duas publicações merecem destaque por apresentarem mapeamentos acerca da produção dos referenciais teóricos sobre o teatro na cidade.

Em ordem cronológica de publicação, a primeira é “Teatro de rua (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto”, escrita pelo professor e pesquisador André Carreira (2007). A obra traz em sua introdução um breve apanhado de algumas publicações acerca do tema abordado, reconhecendo sua importância diante do panorama que configura o número de estudos, ainda insatisfatório, que compreendem “o teatro de rua como modalidade com regras e códigos próprios” (CARREIRA, 2007, p. 20).

A segunda obra intitula-se “Teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio”, e foi organizada pelos pesquisadores Licko Turle e Jussara Trindade (2010). No subcapítulo “O teatro de rua em páginas de livros” os autores apresentam algumas produções teóricas significativas realizadas por pesquisadores brasileiros, dentre as quais apontam a produção de alguns grupos que documentaram seus processos de trabalho, viabilizando tais materiais através de patrocínios, financiamentos via editais públicos e trabalhos acadêmicos.

Constantemente, o discurso acerca da escassez de produção de materiais repete-se nas publicações e no entorno do debate acerca do teatro

que se faz na rua. Entretanto, com o passar do tempo esse quadro vem tomando outras proporções que apontam para uma reversão de tal realidade.

Nesse sentido, acredito que este trabalho situa-se como parte da tendência de amenizar a falta de material sobre o tema. Incluo-me no panorama de pesquisadores que trabalham em prol de tal reversão e enxergo a prática teatral na rua como um exercício gradativamente mais discutido, em destaque, igualmente, no âmbito acadêmico.

## **1. PREMISSAS CONTEMPORÂNEAS DO TEATRO NA CIDADE**

Estudar as práticas teatrais na cidade implica permear diversas áreas do conhecimento, pois o espaço em que elas acontecem representa âmbito de convívio social, manifestando práticas, poderes e usos. Da mesma forma, verifico que, na contemporaneidade, pensar o teatro que se faz na rua não implica estudar “um fazer teatral” específico. Tal espaço de reflexão é difuso, visto que, segundo as práticas dos grupos em estudo, implica relacionar-se com múltiplos fatores, tais como: as motivações, as escolhas e os subsídios.

Nesse sentido, observo atualmente nas práticas teatrais na rua algumas interseções que diferenciam tais manifestações de uma linguagem estética mais próxima do tradicional. É importante deixar claro que a intenção deste capítulo não é dissertar sobre o teatro contemporâneo em toda sua complexidade, mas apontar algumas premissas percebidas por mim, como espectadora em geral e como pesquisadora dos grupos estudados, que configuram novas tendências do teatro na cidade.

Em artigo sobre a arte nos espaços públicos, a professora e pesquisadora Zalinda Cartaxo<sup>63</sup> aborda a questão das intervenções urbanas na contemporaneidade, a partir da ruptura com determinados condicionamentos da arte moderna. Segundo a autora, na década de 1960 os artistas sentiram a necessidade de adotar novas posturas e procedimentos que buscavam

---

<sup>63</sup> Zalinda Cartaxo é artista visual, autora do livro *Pintura em distensão* e professora adjunta na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Graduada em Licenciatura em Artes Plásticas e especializada em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). É mestre em História e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e em Artes Visuais pela UFRJ.

resgatar uma relação mais próxima com o real, “não apenas numa dimensão estética, mas também política, cultural e social” (CARTAXO, 2009, p. 3).

Nesse sentido, as estruturas institucionais e os “lugares” da arte, como museus, galerias e edifícios teatrais, passaram a ser questionados, suplantados, em favor de uma ampliação da arte contemporânea no espaço urbano. Ao se colocarem na cidade, reaproximando o sujeito do mundo, essas manifestações concebem acontecimentos que se infiltram nas estruturas do espaço urbano de modo que, muitas vezes, não são percebidas como tais. Nesse momento, o transeunte passa a ser público de arte, onde sua participação torna-se, com frequência, relevante e imperceptível, simultaneamente (CARTAXO, 2009).

De forma geral, a expressão “intervenção urbana” advém dos movimentos artísticos realizados no campo das artes visuais em espaços públicos, porém, atualmente, vem abarcando outros segmentos que extrapolam o campo em que se originou. Nesse sentido, “mais do que marcos espaciais, a intervenção urbana estabelece marcas de corte”<sup>64</sup>, desse modo, intenciona recriar paisagens na cidade particularizando os espaços que a constituem. A noção de intervenção urbana é diversa, pois abarca operações dos mais diversos portes, desde a inserção de adesivos (*stickers*) ou miniaturas<sup>65</sup> até instalações artísticas de grande porte.

A respeito de tais manifestações, Cartaxo (2009, p. 4) destaca as de *site-specific* e o grafite. Em oposição à escultura modernista indiferente ao espaço, “ao manter-se sob um pedestal, revelando, assim, uma ausência de *lugar*<sup>66</sup> ou de um *lugar* determinado”, a obra de *site-specific* incorpora o espaço em que acontece, dando ênfase ao mesmo. Nessas manifestações as dimensões e condições físicas do lugar são seus constituintes fundamentais revelando, assim, “a impossibilidade de separação entre a obra e o seu *site* de instalação”.

---

<sup>64</sup> Disponível em: <http://www.intervencaourbana.org/>

<sup>65</sup> Um exemplo é a obra de Slinkachu, artista de Londres que realiza intervenções em miniatura nas grandes cidades e depois as fotografa. (Disponível em: <http://little-people.blogspot.com.br/> ; <http://slinkachu.com/home>)

<sup>66</sup> Em seu artigo a autora não especifica a concepção de lugar adotada, nesse sentido, verifico que a abordagem trazida aproxima-se de Michel de Certeau (1998, p.100) que considera lugar “uma configuração instantânea de posições, indicação de estabilidade”.

Tal característica é relativizada pela autora ao acrescentar que a obra pode ser mobilizada por espaços, desde que os mesmos mantenham as circunstâncias exigidas. Nesse mesmo sentido, destaco a experiência do Depósito de Teatro com a montagem da peça “O Barão nas Árvores”, cujo espetáculo foi concebido para acontecer numa região específica do Parque da Redenção, em Porto Alegre. Oliveira (2012) mencionou que a conformação das árvores no espaço escolhido permitiu, e até determinou o acontecimento da montagem, mas ponderou que, caso houvesse outros cenários apropriados à ocupação, o espetáculo provavelmente teria sido realizado outras vezes.



O Barão nas Árvores (1998). Depósito de Teatro. Parque Farroupilha (Redenção). Porto Alegre.<sup>67</sup>

Rodrigues (2008, p. 84), em estudo sobre o espaço cênico contemporâneo, trata da peça “O livro de Jó” do grupo Teatro da Vertigem<sup>68</sup>, que escolheu o hospital como *site specific* da peça. Para o autor, a montagem do Vertigem explorou o espaço dos hospitais em que se apresentou das mais

<sup>67</sup> Fonte: [http://depositodeteatro.com.br/?attachment\\_id=377](http://depositodeteatro.com.br/?attachment_id=377)

<sup>68</sup> O grupo de teatro paulista Teatro da Vertigem é considerado um dos grandes expoentes do teatro brasileiro contemporâneo. Surgiu na década de 1990 com propostas alternativas ao teatro comercial como as montagens – *Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995), *Apocalipse 1,11* (2000), que compõem a *Trilogia Bíblica* e *BR-3* (2005/2006). Com uma linguagem inconfundível, a produção do Vertigem conquistou, rapidamente, o respeito da crítica e do público. Uma de suas principais características é o fato de se apresentar em espaços ditos “alternativos” tais como uma igreja, um hospital e um presídio (RODRIGUES, 2008).

variadas formas, “buscando sempre evidenciar as memórias, acentuando os significados” de cada lugar em particular.

Diferentemente das obras *site-specific*, as obras *site-oriented* possuem maior mobilidade, podendo ser transformadas ou adequadas a outros lugares. Em geral, as obras *site-oriented* impulsionam questionamentos que giram em torno da relação entre a arte e a organização político-social, bem como “suscitam uma redefinição dos valores tradicionais de originalidade e autenticidade ao lidarem com as ‘recriações’” (CARTAXO, 2009, p. 6).

Qualitativamente itinerante, o *site funcional* lida com a dinâmica da desterritorialização, pois se utiliza dos meios impressos de circulação (jornais, cartazes, panfletos), bem como do rádio e da *internet*. Segundo Cartaxo (2009, p. 7), apesar de se tratar de um lugar desmaterializado, pois que se encontra em constante circulação, essa manifestação está próxima do “lugar-cidade, tendo em vista o seu caráter dinâmico e interativo”.

O grafite, última manifestação artística em espaços públicos destacada pela autora, surgiu como manifestação política, cultural, social e ideológica. Segundo Cartaxo (2009, p. 7), “a arte do grafite (pública por natureza) foi absorvida pelas artes visuais, tendo em vista sua *vontade* de expressão, de *ser-no-mundo*, de presentificação, muito próxima do universo estético”. A palavra é oriunda do italiano *grafito*, que significa arranhado ou rabiscado; nesse sentido, esse tipo de manifestação foi incorporada à concepção de arte urbana, de caráter crítico, pois que intervém diretamente na cena pública (muros das cidades, túneis de superfície e de metrô).

Agregando-se aos estudos das práticas do teatro contemporâneo na cidade, o teatro urbano, segundo Rodrigues (2008), pode ser encarado como um evento *site specific*, pois propõe um vínculo semelhante com o espaço da cidade em que se insere. Na sua concepção, tal prática tem como principal característica o “vínculo com o contexto da cidade em que o evento insere-se, propondo, assim, uma espécie de releitura dos espaços” (RODRIGUES, 2008, p. 15). Nesse sentido, no teatro urbano a relação entre o espaço cênico e o espaço urbano é indissociável, além disso, busca outras formas de relação entre a cena e o público.

O conceito de teatro ambientalista relaciona-se às manifestações apresentadas, nesse sentido, o livro “The Environmental Theatre”, de Richard

Schechner (1971), traz reflexões sobre as práticas realizadas com o *The New Orleans Group* (1964-1967) e o *The Performance Group* (1967-1980). A partir do trabalho desses grupos, o teatro ambientalista, como ficou conhecido em português, tem influenciado artistas de várias áreas e motivado também outras práticas como, por exemplo, as *performances* “*site specific*”. O termo “*environment*” foi inspirado do artista Allan Kaprow, um dos precursores do movimento dos “*happenings*”, surgido por volta do ano de 1966.

Segundo Schechner (1994), os significados teatral e ecológico da palavra “*environment*” não são necessariamente antitéticos, pois o ambiente teatral também é o que circunda, sustenta, envolve, contém, sem deixar de ser participativo e ativo, é uma concatenação de sistemas vivos. Ou seja, “com relação ao planeta Terra, o ambiente está onde a vida acontece. [...] Com relação à performance, o ambiente está onde as ações ocorrem” (Tradução minha)<sup>69</sup>.

A partir de tais afirmações entende-se que as ações às quais Schechner se refere não estão localizadas apenas no palco ou limitadas ao que acontece com os atores, mas permeiam o público e todos aqueles que com ele se relaciona, e assim sucessivamente. Para o autor, uma *performance* ambientalista é aquela em que

[...] todos os elementos ou partes que compõem a performance são reconhecidos como vivos. Para “ser vivo” é preciso mudar, desenvolver, transformar; ter necessidades e desejos; até mesmo, possivelmente, adquirir, expressar, e usar a consciência. (Tradução minha)<sup>70</sup>

No prefácio da edição de 1994, Schechner reflete sobre a leitura de um modo geral – quer seja de um livro, de uma paisagem, de uma pessoa ou de uma *performance* –, acrescentando que esta leitura “de mundo” é todo o tempo influenciada ou renovada por seus “leitores”. Sendo assim, a visão de ambiente e o próprio teatro ambientalista de Schechner tornam-se uma das premissas pertinentes ao estudo das relações entre teatro e espaço urbano na contemporaneidade.

---

<sup>69</sup> In terms of the planet earth, the environment is where life happens. [...] In terms of performance, an environment is where the actions takes place. (SCHECHNER, 1994, p. IX-X)

<sup>70</sup> [...] all the elements or parts making up the performance are recognized as alive. To “be alive” is to change, develop, transform; to have needs and desires; even potentially, to acquire, express, and use consciousness. (SCHECHNER, 1994, p. X)

No capítulo anterior discorri sobre a prática do teatro de invasão como elemento multiplicador das formas de abordagem de ocupação da cidade. A discussão acerca da invasão parte do próprio teatro de rua, entendido como uma modalidade que “interfere nos segmentos da cidade” (CARREIRA, 2009, p. 1) e que dialoga com sua silhueta, além de permear outros campos do conhecimento como o urbanismo e a geografia cultural.

Partindo do pressuposto de que o acontecimento cênico na cidade é uma atitude invasora, no sentido de que toma o espaço urbano sem a prévia anunciação do mesmo, Carreira (2009) propõe refletir acerca dos desdobramentos de tal ação frente àqueles que habitam a cidade.

Nesse sentido, os materiais que configuram a criação no teatro que se dispõe invasor são todos aqueles que constituem a rua, como o vendedor ambulante, o policial, o pedestre, o morador de rua, os sons, anúncios e cheiros. A conformação essencialmente mutante desses elementos fabrica o ambiente da rua e produz “a teatralidade que representa a matriz das intervenções teatrais que tem o espaço aberto da cidade como lugar” (CARREIRA, 2009, p. 3).

Nesse sentido, é possível observar que a estrutura da cidade comporta certa teatralidade que lhe é inerente, independentemente da ação do teatro sobre ela. O referido termo é objeto complexo de estudo no campo da arte, da antropologia, da psicologia, dentre outros. Para Josette Féral (2003), uma das mais importantes estudiosas da questão da teatralidade, a discussão acerca do tema fez-se imprescindível com a progressiva dissolução das fronteiras que se estabeleceu entre os gêneros, à medida que a especificidade do teatro tornou-se mais difícil de determinar.

Conforme Féral (1988, apud, FERNANDES, 2009, p. 16), a teatralidade não é uma qualidade exclusiva do teatro, mas

[...] ela é consequência de um processo dinâmico de teatralização produzido pelo olhar que postula a criação de outros espaços e outros sujeitos. Esse processo construtivo resulta de um ato consciente que pode partir tanto do *performer* no sentido amplo do termo – ator, encenador, cenógrafo, iluminador – quanto do espectador.

No estudo das artes cênicas, a teatralidade é entendida por diversos vieses, dentre os quais destaco a abordagem de Nicolai Evreinov (1936, p. 42,

apud CABALLERO, 2010, p. 142) que a reivindica como uma “situação pré-estética, determinada por um instinto de transfiguração capaz de criar um “ambiente” diferente do cotidiano, de subverter e transformar a vida”. Tal concepção encara a teatralidade como característica intrínseca da vida cotidiana, aproximando-se, assim, daquela resgatada por Carreira (2009) ao reunir nos constituintes da cidade os elementos dramáticos para a criação no chamado teatro invasor.

Nesse sentido, o teatro de invasão tem por pressuposto o exercício de criação que aborda o espaço da cidade como material dramático, e não como cenografia, constituindo-se numa abordagem que redimensiona os procedimentos da cena do teatro que se faz na rua. Seguindo a lógica de raciocínio, conforme Carreira:

Se a cidade é um texto dramático, uma encenação invasora será sempre lida como uma releitura da cidade. Ler a cidade como dramaturgia significa utilizar a lógica da rua percebendo que o fluxo de energia dos usuários é fundamental na formulação das possibilidades de significação das performances teatrais invasoras<sup>71</sup>.

Além disso, na prática do teatro de invasão não apenas a relação com o espaço urbano é modificada, mas também a relação com o próprio espectador. Podemos dizer que o espectador passa por dois processos de mudança ao se deparar com um tipo de espetáculo inspirado nesta modalidade teatral. Uma, quando ele deixa de ser pedestre e passa a ser um espectador acidental da representação; e outra quando ele, “convidado” a ser espectador participante, se dispõe a entrar no jogo da ação e ser surpreendido pela forma como passará a redescobrir espaços próprios de convívio urbano e social.

Outra perspectiva do teatro na cidade, mais ligada à luta pela garantia de subsídios de políticas públicas às manifestações artísticas, relaciona-se à noção de arte pública. Na sua Tese de Doutorado, intitulada “Teatro de Rua é Arte Pública: uma proposta de construção conceitual”, Turle (2011) fortalece os estudos acerca da manifestação em questão, ressaltando que o conceito de “arte pública” deve estar aliado ao de teatro de rua, principalmente pela

---

<sup>71</sup> Disponível em:  
[http://www.andrelg.pro.br/simp%F3sios/Andr%E9\\_Carreira\\_\\_A\\_CIDADE\\_COMO\\_DRAMATURGIA.pdf](http://www.andrelg.pro.br/simp%F3sios/Andr%E9_Carreira__A_CIDADE_COMO_DRAMATURGIA.pdf)

possibilidade de garantir a este liberdade de expressão e direito a receber fomento público para produção e manutenção.

Segundo o autor, a expressão “arte pública” tem sua origem no campo das artes plásticas, tratando-se de uma “arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário” (TURLE, 2011, p. 23). Para Turle (2011), definir que uma arte seja pública implica dois entendimentos: o primeiro, em sentido literal, remete aos monumentos instalados nas ruas e praças que, teoricamente, proporcionam livre acesso à população, além das obras pertencentes aos museus, galerias e acervos; e o segundo corresponde a um sentido corrente, que designa toda arte realizada fora dos espaços destinados a sua expressão como arte pública.

Nesse sentido, o conceito de arte pública pode ser estendido à realização de *performances*, instalação de monumentos, intervenções, revitalização e apropriação dos espaços. Conforme o historiador Fernando Pedro da Silva, citado na obra de Turle:

A arte pública apresenta, sobretudo, a complexidade do ambiente ao estabelecer mudanças no cenário, estimular o debate comunitário, interagir com a arquitetura do entorno, pois acredita que tudo isso contribui para a construção de um novo olhar sobre o lugar, além de gerar o diálogo com as comunidades, propiciando desse modo a conscientização coletiva, o (re) conhecimento e a denúncia de problemas político-sociais. (SILVA, 2008 apud TURLE, 2011, p.26)

Sendo assim, observo que a abordagem da arte pública estabelece aproximações com a ideia de *site-specific* e seus desdobramentos (*site-oriented, site funcional*) no que tange às motivações em ocupar o espaço urbano. Verifico que essa concepção aliada à prática do teatro que se faz na cidade pode ser positiva, na medida em que amplia as possibilidades de reconhecimento do poder público sobre as iniciativas grupais em experimentar as interações frente os lugares da cidade.

Nesse sentido, mesmo considerando que as discussões acerca da noção de “teatro de rua” e seus derivados não se enquadrem em visões simplificadas ou totalizantes, visto que a dimensão das práticas do teatro na cidade compreende aspectos que ultrapassam a mera categorização, no decorrer da segunda bateria das entrevistas decidi indagar os representantes dos grupos sobre como eles encaravam tais derivações.

A maioria dos representantes afirmou que expressões como “teatro de rua”, “teatro na rua” e “teatro de invasão” não comportam as diversificadas práticas do teatro na cidade. Nesse sentido, uma contribuição importante surge na fala de Flores (2012), que afirma que os conceitos podem ter a finalidade de esmiuçar as práticas, pois eles sustentam a capacidade de diferenciá-las em alguns aspectos, porém sem contrapô-las entre si.

Nas análises dos depoimentos fica evidente que, segundo os entrevistados, a multiplicidade das formas de ocupar a rua configura aspecto relevante no quadro das manifestações cênicas brasileiras. Nesse sentido, mais uma vez, constato que o “como” se sobrepõe ao “o quê”, pois o espaço da cidade proporciona determinadas liberdades e limites que concebem, inevitavelmente, a criação de outros modos de acontecimento do espetáculo.

A esse respeito, é interessante notar nos depoimentos, principalmente naqueles referentes à segunda bateria de entrevistas, o quanto vem se desmistificando a prática do “teatro de rua” no que se refere à sua qualificação. Analiso tal aspecto como mérito da atuação dos grupos que, gradativamente, exigem melhores condições de trabalho e, simultaneamente, capacitam-se, seja no intercâmbio com outros coletivos, na formação acadêmica, no exercício da elaboração de projetos, que viabilizam a obtenção de subvenção ou apoio aos seus trabalhos.

Diante das discussões fomentadas, observo que as práticas teatrais aqui estudadas reafirmam suas buscas em torno de si mesmas, conforme apontei no primeiro capítulo. Verifico que tal sintoma de busca manifesta-se de forma abrangente no campo das artes cênicas, à medida que as manifestações artísticas contemporâneas encontram-se irremediavelmente entrelaçadas por práticas e discursos que se contaminam.

Ao propor refletir sobre determinadas noções como: intervenção urbana, arte pública, *site-specific*, teatro ambientalista e teatro de invasão, observo que o isolamento de tais expressões já implica grandiosa responsabilidade, ainda mais a considerar o curto espaço de escrita de uma Dissertação de Mestrado e suas limitações. Entretanto, reforço a relevância de apontar tais tendências, reconhecendo que representam uma parcela significativa das práticas contemporâneas, visto que este estudo se propõe a abarcar as práticas de ocupação da cidade de Porto Alegre pelo teatro nos dias atuais.

A esse respeito é pertinente reforçar que a ideia de discutir algumas das práticas contemporâneas do teatro na cidade partiu da confluência de diversas instâncias ao longo do Mestrado, tais sejam, as leituras e discussões em sala de aula, as orientações, as duas etapas de entrevistas, a Qualificação, as participações em eventos de natureza científica e a função de espectadora, ao assistir aos trabalhos dos grupos estudados, dentre tantos outros.

Portanto, a iniciativa de escrita deste capítulo revela-se como um “grande suspiro” diante das múltiplas contaminações pelas quais o trabalho passa, além disso, indica a possibilidade de desdobramentos futuros que desenvolvam de forma mais aprofundada as questões relativas às práticas artísticas contemporâneas no espaço urbano.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Malgrado a ficção da página em branco, sempre escrevemos sobre algo escrito”

Michel de Certeau

A frase de Certeau (1998, p. 54) consta num ensaio sobre o estatuto da análise e a sua relação com seu objeto. Talvez por imaturidade, ingenuidade ou simplesmente um ponto de vista equivocado, quando almejei realizar a pesquisa que ora encontra rumos momentaneamente finais não considerei a ideia de “página em branco”, mas cogitei certo ineditismo e autenticidade na minha empreitada, o que me fascinou e me impulsionou a concretizá-la desde seu início.

Não considero propriamente negativas as características de imaturidade, de ingenuidade, e tampouco o equívoco, mas os percebo a partir da escrita, como fundamentais para que eu viesse a desenvolver o que atualmente se apresenta. Nesse sentido, desejo continuar reescrevendo-os, paralelamente, sendo reescrita, repensada e fazendo repensar, semelhantemente ao palimpsesto que representa a cidade, apontado por Canclini (1997).

Pude observar que o processo da escrita aproxima-se em muitos pontos da criação artística. Ambas sustentam-se no ideal que as impulsiona. Verifiquei dificuldades, facilidades e desafios, corri riscos, passei por frustrações e momentos de sucesso, crença. Tais momentos oscilaram constantemente no decorrer da elaboração do texto da Dissertação, que acredito que toquem instâncias do fazer teatral.

Nesse sentido, o objetivo geral da pesquisa desenvolvida esteve calcado na reflexão sobre os procedimentos de ocupação da rua pelo teatro, na busca por investigar aspectos da relação entre teatro e cidade. No caso em questão, cinco grupos da cidade de Porto Alegre participaram de encontros em que foram realizadas entrevistas semiestruturadas no intuito de revelar suas práticas em determinados espaços, modos de produção e convívio grupal.

Para tanto, o texto estruturou-se em quatro capítulos, organizados a partir das categorias que emergiram da minha leitura dos depoimentos, ao notar que determinadas questões faziam-se evidentes e pertinentes de serem discutidas em diálogo com os teóricos.

O primeiro capítulo introduziu o caminho a ser percorrido pelo leitor, pois ele se iniciou com o detalhamento da metodologia do trabalho, caracterizando a investigação, relatando os procedimentos de coleta e análise e apresentando os sujeitos da pesquisa.

O subcapítulo *Notas sobre uma história da relação entre teatro e cidade no Brasil* relatou breves momentos da história em que o teatro dialogou com a cidade, num âmbito brasileiro e porto alegreense, à procura de situar o lugar em que se encontram os grupos estudados e a cidade em questão. É importante frisar que, apesar das contextualizações, o referido trecho buscou, de forma sucinta, apresentar o terreno de onde surge a pesquisa, inclusive trazendo pequenas inferências dos representantes sobre o assunto, mais do que relatando uma trajetória histórica dos fatos.

O segundo capítulo partiu das considerações dos representantes a respeito da prática de grupo, unindo-se a estudos recentes dos teóricos sobre tal tendência no quadro da criação teatral no Brasil. Conforme apontaram os depoimentos, as discussões acerca da manutenção das relações interpessoais, dos mecanismos e aportes para divulgação dos trabalhos, além das alternativas de subsídio financeiro foram recorrentes.

Nesse sentido, verifico que é possível encontrar aspectos em comum nas práticas de ocupação dos grupos estudados, nas suas formas de produção, nas suas motivações e ideais próprios; e os diálogos estabelecidos ao longo do trabalho comprovam tal possibilidade.

Entretanto, observo nas experiências relatadas, e acredito ser importante salientar, que os grupos nas suas diversidades criaram, de certa forma, uma cultura de ocupação que gerou/gera mudanças nos espaços da cidade de Porto Alegre. Provavelmente, a partir de tais iniciativas que, muitas vezes, foram e ainda são realizadas por conta própria, ou, como menciona Flores, de forma “braçal”, a cidade tenha se tornado um polo de produção teatral reconhecido na sua devida dimensão, ou seja, ainda distante de outros no Brasil, mas não menos importante e considerável por isso.

Nesse sentido, reconheço que, gradativamente, a cidade de Porto Alegre vem sendo tomada e ocupada por iniciativas de pequenos grupos que sentem a necessidade de recuperar, ressignificar e se apropriar de novos espaços. Na área do teatro é importante frisar o “Festival de Teatro de Rua”,

citado anteriormente, que se encontra na sua quinta edição, cujos primórdios estiveram nas Mostras antes organizadas pelos grupos da capital.

O evento “Serenata Redenção Iluminada” apresenta-se como outra iniciativa que confirma tal tendência, pois que objetivou chamar a atenção da população e do poder público a respeito da iluminação pública e da segurança no parque. A manifestação reuniu centenas de pessoas numa caminhada noturna ao som de música e iluminada por lanternas, celulares e velas, cuja idealização partiu de um projeto voluntário chamado PortoAlegre.cc<sup>72</sup>, ocorrido pela primeira vez em 2012.

O trabalho da Casa da Cultura Digital – CCD representa o terceiro exemplo que evidencia o movimento que está acontecendo na cidade. Em artigo sobre o meio digital como possibilidade de permanência do efêmero alguns movimentos em prol da ocupação de Porto Alegre são citados, dentre os quais destaco a experiência do grupo Rastro Urbano de Amor – RUA. A intervenção “Poesia Ex-Pressa”, realizada por dez amigos durante uma noite, permeou onze espaços da cidade onde eles escreviam com pedaços de gesso poemas e letras de músicas de artistas diversos.

A proposta chamou atenção dos transeuntes, porém durou pouco tempo, visto que o material utilizado para escrita era bastante “perecível”. Conforme os autores, “esse olhar, que no espaço físico durou um tempo limitado, ganhou memória permanente ao ser registrado nos meios digitais” (CCD, 2012, p. 25).

O terceiro capítulo, central na estrutura do trabalho, congrega, de certa forma, as discussões abarcadas pelos capítulos anteriores, mas se detém no momento de “estar na rua”, ou seja, no instante da ocupação e suas motivações, que compreendem “antes” e o “durante” do espetáculo teatral. Nesse sentido, além do material dos depoimentos, foi necessário para a escrita pesquisar outras fontes que me dessem subsídio para dissertar sobre os espaços da cidade, que são apresentados no primeiro subcapítulo.

Impulsionada pelos diálogos estabelecidos entre os teóricos, nas discussões acerca da noção de “cidade”, e os artistas entrevistados, no que se refere às experiências das apresentações, migrei de uma perspectiva mais

---

<sup>72</sup> Disponível em: <http://blog.portoalegre.cc/serenata-redencao-iluminada/>

geográfica dos espaços para adentrar nas suas características mais sociais, ou seja, passei a abordar aquelas que se referem aos usos dos lugares.

Portanto, esteve em destaque a peculiaridade dos espaços, principalmente, em relação ao seu público, aspecto determinante, condicionante, na ocupação. Tais condições foram discutidas, segundo as experiências de cada grupo em espaços diversificados da cidade, onde se evidenciaram alguns limites, possibilidades, desafios e riscos que caracterizam a prática.

Destacou-se, igualmente, a questão do “olhar” como ação perceptiva do indivíduo que está habituado a enxergar a cidade de modo “automático” ou, provavelmente, funcional. Nesse sentido, ressaltou-se o potencial do teatro em instaurar pequenas irrupções nesses hábitos, de certa forma, trazendo novos olhares e possibilidades sobre os espaços urbanos.

O quarto e último capítulo, intitulado *Na contaminação*, foi incorporado à estrutura do trabalho na medida em que percebi sua necessidade, motivada por algumas discussões geradas na etapa de Qualificação. Vale destacar as experiências que pude ter como atriz em diversos *workshops* na cidade, como público de determinadas montagens, como participante de eventos acadêmicos e como estudante de Mestrado, em discussões de sala de aula e de orientação.

Nesse sentido, o acesso às publicações, em função do intercâmbio com outros artistas, professores e áreas do conhecimento, permitiu-me ampliar o campo de visão que abrange a manifestação em estudo. Acredito ser válido ressaltar a riqueza da possibilidade de acesso à *internet*, pois que muitos dos artigos, teses e dissertações utilizados como fontes para a escrita foram viabilizados por tal ferramenta.

Desse modo, observo que o último capítulo inseriu-se no trabalho, de certa forma, como reflexo ou resposta aos “teatros em busca de si mesmos” discutidos desde o início da minha pesquisa. Para tanto, a contaminação apresenta-se como um ponto de partida para outras buscas, apontando novos rumos, caminhos e perspectivas do teatro contemporâneo que podem agregar-se, contrapor-se, complementar-se, dentre outras múltiplas combinações.

Assim como dito no início, sempre escrevemos sobre algo já escrito. Acredito que tal “escrita”, abordada por Certeau, pode ser relativizada,

principalmente, quando relacionada à reflexão da arte. O “algo já escrito” pode estar registrado noutra código, que não este do qual me utilizo. Conforme o autor, “a arte pode ser esclarecida pela reflexão, mas a reflexão não é o seu elemento essencial” (CERTEAU, 1998, p. 70).

Nesse sentido, é preciso reconhecer que a escrita, como instrumento da reflexão pretendida, apesar de fascinante em muitos momentos, mostrou-se limitante em tantos outros. Principalmente, diante da dificuldade que os termos, igualmente limitados para abarcar a complexidade que envolve discutir o universo urbano em relação ao teatro, impõem em relação à subjetividade que envolve o assunto em algumas instâncias.

De qualquer modo, reconheço aspectos positivos no esbarrar das fronteiras pela escrita. Uma delas é a necessidade despertada em mim para voltar à prática do teatro, aos solos das cidades, ao convívio grupal. O cuidado com a escrita em um trabalho que se propõe qualitativo não recomenda “postular”, “certificar” ou “atestar”. Entretanto, posso afirmar, sem sombra de dúvida, que esse trabalho continuará reverberando decisivamente nas minhas próximas caminhadas, pois muitos rastros, dos que consigo vislumbrar, ficam latentes e merecem pertencer a essa contínua busca.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Kil. A dialética das condições e a fatura estética no teatro de grupo. **Subtexto**: Revista de teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, v. 5, n. 5, p.21-30, 2008.

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da paixão**. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1997. 320 p.

ARIETA, André Borba. **Falos, de nós para vocês**: uma interface entre a imagem eletrônica e o acontecimento teatral. 179 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000791309&loc=2011&l=814f68cdb2acc39b>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

AVELLAR, Marcello Castilho. Em cena por inteiro. **Estado de Minas**, Belo Horizonte. 21 ago. 2002.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. 303 p.

CABALLERO, Ileana Dieguez. Cenários expandidos. (Re) apresentações, teatralidades e performatividades. **Urdimento**, Florianópolis, p.135-148, 2010.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto In BIÃO, Armindo; GREINER, Christine. **Etnocenologia**. São Paulo: Annabluma, 1998.

CARREIRA, André. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. **Moringa**: Artes do espetáculo, João Pessoa, v. 2, n. 2, p.13-25, 18 abr. 2011. Semestral. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/index>>. Acesso em: 23 mar. 2012.

\_\_\_\_\_. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 01, n. 01, p.01-10, 2009.

\_\_\_\_\_. Teatro de grupo: a busca de identidades. **Revista Subtexto**. Belo Horizonte. nº 5. Ano V. 2008.

\_\_\_\_\_. Teatro de grupo: conceitos e busca de identidade. In: **Memória Abrace VII**. Anais do III Congresso da ABRACE. 2003.

\_\_\_\_\_. Teatro de Invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Espaço e Teatro**: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7letras, 2008. p. 67-78.

\_\_\_\_\_. **Teatro de rua (Brasil e Argentina nos anos 1980)**: uma paixão no asfalto. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2007.

\_\_\_\_\_. Teatro de rua: mito e criação no Brasil. **Artcultura**, Uberlândia, n. 2, p.108-113, 2000. NEHAC/UFU.

CARTAXO, Zalinda. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 01-16, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/381>>. Acesso em: 03 jan. 2013.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. **Teatro de rua**. São Paulo: Hucitec, 1999.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIGITAL, Casa da Cultura. **Urbe: Cultura Visual Urbana e Contemporaneidade**, Porto Alegre, n. 04, p. 20-25, 2012.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidades Contemporâneas. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. **Texto e imagem: estudos de teatro**. Rio de Janeiro: 7letras, 2009. p. 9-28.

FÉRAL, Josette. **Acerca de la Teatralidad**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

FRANCO, Maria Laura Puglisi Barbosa. **Análise de conteúdo**. Brasília: Liber Livro, 2007.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Imaginários urbanos**. Buenos Aires: EUDEBA, 1997.

GRUPO FALOS E STERCUS. **Falos & Stercus: ação e obra**. Porto Alegre: Bestiário, 2009. 268 p.

ICLE, Gilberto. Usina do Trabalho do Ator: um teatro canibal. **Latin American Theatre Review**, Kansas, p.97-108, 1999. Disponível em: <<http://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/3371/1/latr.v33.n1.097-108.pdf>>. Acesso em: 09 nov. 2012.

JANIASKI, Flávia. O Produtor e o Produto no Teatro de Grupo. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, n. 11, p.67-77, 2008.

KILPP, Suzana. **Os cacos do teatro: Porto Alegre, anos 70**. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1996. 190 p.

LEMES, Renata Kely da Silva. **Entre o corpo e a rua: percursos de um teatro**. 2010. 116 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000779234&fd=y>>. Acesso em: 05 mar. 2012.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

LIMA, Vinícius Silva de. O TEATRO RITUAL DE ARTAUD E A CURA XAMÂNICA. **Boitatá**: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, Londrina, p. 52-64, jan. 2010. Semestral. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-9-2010/B904.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2012.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MASSA, Clóvis Dias. Poéticas de hoje e poéticas de ontem. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana. **Próximo Ato**: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. p. 40-47. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/001081.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2012

MUNIZ, Zilá. O espaço público como espaço cênico: possibilidade de acontecimento e experiência. **Cadernos do Urdimento**: Teatralidade e Cidade, Florianópolis, n. 01, p.75-84, 2011. Semestral.

OLIVEIRA, Vanessa Volcão. **Há uma bomba no teatro**: um estudo sobre o movimento teatral em Pelotas e Porto Alegre (1964-1975). 2010. 206 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Departamento de Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <[http://tede.pucrs.br/tde\\_arquivos/15/TDE-2010-10-27T182126Z-2831/Publico/426505.pdf](http://tede.pucrs.br/tde_arquivos/15/TDE-2010-10-27T182126Z-2831/Publico/426505.pdf)>. Acesso em: 29 fev. 2012.

OLIVEIRA, Jessé. **Memória do Teatro de rua em Porto Alegre**. Porto Alegre, RS: Editora UEBA, Impressão Lorigraf, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Fernando. **Um Teatro Fora do Eixo**: Porto Alegre: 1953-1963. São Paulo: Hucitec, 1993.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro de Rua no Brasil**. In CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. Teatro de Rua. São Paulo: Hucitec, 1999.

PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana. **Próximo Ato**: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. p. 32-37. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/001081.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Espetáculo da rua**. 2. ed. Porto Alegre: Universidade/ufrgs, 1996.

RECKZIEGEL, Ana Cecília de Carvalho. A mulher que comeu o mundo: o processo de montagem e a função ator diretor. In: **Memória Abrace Digital**. Anais da V Reunião Científica da ABRACE. 2009. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/etnocenologia/Ana%20Cec%EDia%20de%20Carvalho%20Reckziegel%20-%20A%20mulher%20que%20comeu%20o%20mundo.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **O espaço do jogo: espaço cênico teatro contemporâneo**. 2008. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Escola de Arquitetura e Urbanismo, UFMG, Belo Horizonte, 2008.

SACHS, Cláudia Muller. Rua: ator x performer. **Cadernos do Urdimento: Teatralidade e Cidade**, Florianópolis, n. 01, p.09-16, 2011. Semestral

SALDANHA, Nelson. **O jardim e a praça: o privado e o público na vida social e história**. São Paulo: Edusp, 1993.

SAMPIERI, Roberto Hernandez; COLLADO, Carlos Fernández; BAPTISTA, Lucio Pilar. **Metodología de la investigación**. México: Mc Graw Hill, 1997.

SCHECHNER, Richard. **Environmental Theater**. Nova York: The Applause Acting Series, 1994.

SILVA, Newton Pinto da. **Palcos da vida: O vídeo como documento do teatro em Porto Alegre nos anos 1980**. 2010. 154 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/26199/000757433.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 28 fev. 2012.

SILVA, Noeli Turle da. **Teatro de rua é arte pública: uma proposta de construção conceitual**. 2011. 163 f. Tese (Doutorado) - Unirio, Rio de Janeiro, 2011.

**SUBTEXTO**: Revista de teatro do Galpão Cine Horto. Belo Horizonte: CPMT, n. 7, 2010.

TELLES, Narciso. Grupos e suas pedagogias. In: **Memória Abrace X**. Anais do IV Congresso da ABRACE. Os trabalhos e os dias das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações. Rio de Janeiro, UNIRIO, maio de 2006. v.1. p. 142-143.

\_\_\_\_\_. PAIVA, Lilian Morais de; FONTES, Luciana. Notas acerca da atuação em espetáculo teatral de rua. **Ouvirouver**, Uberlândia, n. 02, p.133-139, 2006.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do teatro e o teatro de rua**. Porto Alegre: Mediação, 2008.

\_\_\_\_\_. **Poética e política na pedagogia teatral: a formação de atores/atuidores do Grupo Ói nós aqui traveiz**. 2006. Disponível em: <<http://teatroderuaelt.blogspot.com/2006/04/potica-e-poltica-na-pedagogia-teatral.html>>. Acesso em: 24 maio 2010.

\_\_\_\_\_. **Por uma revolução cênica: o estudo da linguagem de teatro de rua do Grupo Revolucena**. CLA/UNIRIO, 1999, sob a orientação do Prof. Dr. Zeca Ligiéro

\_\_\_\_\_. CARNEIRO, Ana. **Teatro de rua: Olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ (Porto Alegre). Porto Alegre: Movimento de grupos de investigação cênica. **Subtexto**: Revista de teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, v. 2, n. 2, p.76-78, 2005.

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ (Porto Alegre). Porto Alegre: Teatro de grupo em Porto Alegre. **Subtexto**: Revista de teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, v. 4, n. 4, p.63-65, 2007.

TROTTA, Rosyane. Grupos de teatro no Brasil: convergências e divergências. **Subtexto**: Revista de teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, v. 5, n. 5, p.21-30, 2008.

TROTTA, Rosyane. **O paradoxo do teatro de grupo**. 1995. 1 v. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teatro, Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

\_\_\_\_\_. A política na rua: um olhar sobre a tribo de atuidores Ói Nói Aqui Traveiz. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana. **Teatro de rua: olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005. p. 150-163.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio**. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

UBERSFELD, Anne. **L'École du Spectateur**. Éditions Sociales, Paris, 1981.

VENTURA, Magda Maria. O Estudo de Caso como Modalidade de Pesquisa. **Revista da Socerj**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, p.383-386, 25 set. 2007.

## REFERÊNCIAS A DOCUMENTOS EM MEIO ELETRÔNICO

A REDENÇÃO. **Histórico.** Disponível em: <<http://www.aredencao.com.br/historico.htm>>. Acesso em: 24 mar. 2012.

ANDRÉ CARREIRA. **A cidade como dramaturgia do Teatro “de Invasão”.** Disponível em: <[http://www.andrelg.pro.br/simp%F3sios/Andr%E9\\_Carreira\\_\\_A\\_CIDADE\\_CO\\_MO\\_DRAMATURGIA.pdf](http://www.andrelg.pro.br/simp%F3sios/Andr%E9_Carreira__A_CIDADE_CO_MO_DRAMATURGIA.pdf)>. Acesso em: 29 dez. 2012

BIENAL. **Movimento Bixigão.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Participantes/Paginas/participante.aspx?p=243>>. Acesso em: 25 abr. 2012.

BRASIL, Veja. **Ocidente.** Disponível em: <<http://vejabrasil.abril.com.br/porto-alegre/bares/ocidente-29747>>. Acesso em: 04 mar. 2012.

DEPÓSITO DE TEATRO. **História.** Disponível em: <[http://depositodeteatro.com.br/?page\\_id=7](http://depositodeteatro.com.br/?page_id=7)>. Acesso em: 18 jan. 2012.

ENCICLOPÉDIA LIVRE. **Brique da Redenção.** Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Brique\\_da\\_Reden%C3%A7%C3%A3o](http://pt.wikipedia.org/wiki/Brique_da_Reden%C3%A7%C3%A3o)>. Acesso em: 04 mar. 2012.

ENCICLOPÉDIA LIVRE. **Bugio.** Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Bugio>>. Acesso em: 26 nov. 2012.

ENCICLOPÉDIA LIVRE. **Esquina democrática.** Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Esquina\\_Democr%C3%A1tica](http://pt.wikipedia.org/wiki/Esquina_Democr%C3%A1tica)>. Acesso em: 04 mar. 2012.

ENCICLOPÉDIA LIVRE. **História de Porto Alegre.** Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria\\_de\\_Porto\\_Alegre](http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_de_Porto_Alegre)>. Acesso em: 13 dez. 2012.

ENCICLOPÉDIA LIVRE. **Morro da Cruz.** Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o\\_Jos%C3%A9\\_%28Porto\\_Alegre%29](http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Jos%C3%A9_%28Porto_Alegre%29)>. Acesso em: 04 mar. 2012.

ENCICLOPÉDIA LIVRE. **Parque Germânia.** Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Parque\\_Germ%C3%A2nia](http://pt.wikipedia.org/wiki/Parque_Germ%C3%A2nia)>. Acesso em: 11 dez. 2012

ENCICLOPÉDIA LIVRE. **Prêmio Açorianos.** Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio\\_A%C3%A7orianos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_A%C3%A7orianos)>. Acesso em: 23 mar. 2012.

ENCICLOPÉDIA LIVRE. **Voluntários da Pátria.** Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Rua\\_Volunt%C3%A1rios\\_da\\_P%C3%A1tria\\_%28Porto\\_Alegre%29](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rua_Volunt%C3%A1rios_da_P%C3%A1tria_%28Porto_Alegre%29)>. Acesso em: 04 mar. 2012.

FALOS E STERCUS. **Ação e obra.** Disponível em: <<http://www.falosestercus.com.br/index2.html>>. Acesso em: 09 mar. 2012.

INTERVENÇÃO URBANA. **Intervenção urbana.** Disponível em: <<http://www.intervencaourbana.org/>>. Acesso em: 27 dez. 2012.

PORTO ALEGRE.CC. **Serenata Redenção Iluminada.** Disponível em: <<http://blog.portoalegre.cc/serenata-redencao-iluminada> >. Acesso em: 29 dez. 2012.

POVO DA RUA. **Nossa história.** Disponível em: <[http://www.povodarua.com.br/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7&Itemid=21](http://www.povodarua.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=21)>. Acesso em: 07 fev. 2012.

PREFEITURA DE PORTO ALEGRE. **Centro cultural Usina do Gasômetro.** Disponível em: <[http://www2.portoalegre.rs.gov.br/vivaocentro/default.php?p\\_secao=90](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/vivaocentro/default.php?p_secao=90)>. Acesso em: 15 fev. 2012.

PREFEITURA DE PORTO ALEGRE. **História dos bairros de Porto Alegre.** Disponível em: <[http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu\\_doc/historia\\_dos\\_bairros\\_de\\_porto\\_alegre.pdf](http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu_doc/historia_dos_bairros_de_porto_alegre.pdf) > Acesso em: 12 dez. 2012.

REDE BRASILEIRA DE TEATRO DE RUA. **Carta de Santos.** Disponível em: <<http://teatroderuanobrasil.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 13 mar. 2012.

RS VIRTUAL. **Parque Moinhos de Vento.** Disponível em: <[http://www.riogrande.com.br/turismo/palegre\\_parques\\_parcao.htm](http://www.riogrande.com.br/turismo/palegre_parques_parcao.htm)>. Acesso em: 12 dez. 2012.

RS VIRTUAL. **Os parques da capital.** Disponível em: <[http://www.riogrande.com.br/turismo/palegre\\_parques\\_parcao.htm](http://www.riogrande.com.br/turismo/palegre_parques_parcao.htm)>. Acesso em: 05 maio 2012.

SECRETARIA DA SAÚDE. **Hospital psiquiátrico São Pedro.** Disponível em: <<http://www.saude.rs.gov.br/wsa/portal/index.jsp?menu=organograma&cod=2551>>. Acesso em: 27 fev. 2012.

SLINKACHU. **Slinkachu.** Disponível em: < <http://slinkachu.com/home> >. Acesso em: 27 dez. 2012.

TURISMO, Az. **Cais do porto.** Disponível em: <[http://www.portoalegre.tur.br/ponto\\_turistico/cais\\_do\\_porto-porto\\_alegre-21-2-16-53.html](http://www.portoalegre.tur.br/ponto_turistico/cais_do_porto-porto_alegre-21-2-16-53.html)>. Acesso em: 10 mar. 2012.

USINA DO TRABALHO DO ATOR. **O grupo.** Disponível em: < <http://www.utateatro.com/grupo.html>>. Acesso em: 11 nov. 2012.

VITRUVIUS. **Cotidiano selvagem.** Disponível em: <  
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.027/758>>. Acesso em:  
20 dez. 2012.

## APÊNDICES

## CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado(a) Senhor(a),

Como é do seu conhecimento, desenvolvo uma pesquisa sobre os processos de preparação cênica e de ocupação da rua pelo teatro da perspectiva de grupos atuantes na cidade de Porto Alegre.

Para a coleta dos dados que constituirão a base empírica das análises, organizei, no dia **Dia, Mês e Ano**, uma “conversa guiada” nos moldes de uma entrevista semiestruturada, no qual contei com a sua colaboração, mediante depoimentos acerca da sua prática relacionada ao teatro de rua, ou na rua.

Assim, solicito a sua autorização – abaixo assinada – para que os seus depoimentos, devidamente identificados, possam compor ou ilustrar as minhas reflexões sobre o tema da pesquisa, corroborando para a elaboração do texto da minha Dissertação de Mestrado, a ser defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Desde já agradeço a sua colaboração, que tem sido fundamental para a realização da minha pesquisa, e ponho-me à disposição para quaisquer esclarecimentos ou sugestões.

## DECLARAÇÃO

.....**Nome do representante**.....declara que foi esclarecido sobre os objetivos e justificativas da pesquisa de Mestrado de Cecília Lauritzen Jácome; e concorda com a utilização dos dados fornecidos por ele para a sua realização.

DATA: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Assinatura do participante \_\_\_\_\_

Assinatura do pesquisador \_\_\_\_\_  
Cecília Lauritzen Jácome