

Práticas de Ocupação pelo Teatro em Porto Alegre: reflexões sobre cinco grupos

Cecília Lauritzen Jácome Campos

Universidade Regional do Cariri - URCA, Crato/CE, Brasil

E-mail: cecilia.campos@urca.br

Vera Lúcia Bertoni dos Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

E-mail: bertonica@gmail.com

Resumo

Com base na atuação e no histórico dos grupos “Tribo de Atuadores Ôi Nós Aqui Traveiz”, “Falos e Stercus”, “Depósito de Teatro”, “Usina do Trabalho do Ator” e “Povo da Rua”, este artigo traça um panorama dos principais momentos 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 para a 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. Através de tal apanhado histórico, possibilita-se refletir sobre as motivações, os desafios e as relações estabelecidas pelo teatro na sua ocupação da cidade, expressando as afinidades e diferenças que norteiam as práticas dos grupos estudados.

Palavras-chave

Teatro. Cidade. Porto Alegre. Ocupação.

Abstract

Based on the activity and historical of the groups “Tribo de Atuadores Ôi Nós Aqui Traveiz”, “Falos e Stercus”, “Depósito de Teatro”, “Usina do Trabalho do Ator” and “Povo da Rua”, this article provides an overview of the key moments where street theatrical events became memorable in the city of Porto Alegre. In this overview, are also mentioned other groups whose trajectories were relevant to the history of Brazilian and southern theater, as well as those that have arisen recently, accounting for renewals of aesthetic forms of the street and the exploration of new spaces, or old spaces from new forms that deserve to be contextualized. Through such historical overview, makes it possible to reflect on the motivations, challenges and relationships established by the theater in its occupation of the city, expressing the similarities and differences that guide the practices of groups studied.

Keywords

Theatre. City. Porto Alegre. Occupation.

Este trabalho apresenta resultados parciais da investigação que deu origem à Dissertação de Mestrado intitulada “Práticas de ocupação da cidade pelo teatro: um estudo a partir de grupos atuantes em Porto Alegre”¹, que se propunha a refletir sobre os processos de ocupação da rua pelo teatro, na busca de compreender aspectos que caracterizam a relação entre teatro e cidade na contemporaneidade, a partir de depoimentos de integrantes de grupos de teatro em atividade na cidade de Porto Alegre que, em alguma medida, desenvolvem propostas direcionadas ao espaço urbano.

Situado num campo de estudos emergente, relacionado ao teatro que se realiza em espaços urbanos, o texto busca, inicialmente, contextualizar o lócus da pesquisa, considerando o movimento teatral que nele se processa, ou seja, a cidade de Porto Alegre, compreendida a partir de estudos acerca do surgimento dos grupos de teatro que marcaram época, abrindo caminhos para as trajetórias dos grupos enfocados no trabalho.

Na sequência, apresenta-se uma descrição sucinta da trajetória de cada grupo, buscando dar a conhecer suas origens, seu tempo de existência, seus trabalhos, sua conformação, com enfoque nos seus projetos de teatro desenvolvidos especificamente para a rua.

——— Teatro de grupo em Porto Alegre: breve histórico

O pesquisador Newton Pinto da Silva (2010) traça um panorama da cena teatral em Porto Alegre durante os anos 1980. Ao contextualizar

zar 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. 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, 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.

A terceira fase, segundo Silva (2010), momento que interessa particularmente à reflexão em questão, 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

¹ Defendida em 2013, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da profa. dra. Vera Lúcia Bertoni dos Santos

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.

Para 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 em questão, 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.

Ao estudar o teatro que se realiza nos espaços urbanos torna-se cada vez mais complexo separá-lo da noção de cidade que presenciávamos. 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 na dinâmica seja das pessoas como do próprio espaço. 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.

Neste recorte resgata-se 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).

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).

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 Nóis 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 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 for-

mação 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.

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, implica aproximar-se 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”, que veio a se constituir num espaço de discussão ética e estética sobre as práticas teatrais. A partir de tal iniciativa, criou-se a Mostra de Teatro de Rua – que se estendeu até a 11ª edição – originando o atual Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre, em vigor desde 2009.

———— Os grupos e suas trajetórias: um apanhado

Os coletivos enfocados no estudo e os seus respectivos integrantes, que colaboraram com a investigação, foram: a “Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz”, representada por Marta Haas e Paulo Flores; o “Falos e Stercus”, por Alexandre Vargas e Marcelo Restori; a “Usina

do Trabalho do Ator”, por Gilberto Icle; o “Depósito de Teatro”, por Elisa Heidrich e Roberto Oliveira; e o Povo da Rua, por Marcos Castilhos, Rogério Lauda, Evelise Mendes e Alessandra Carvalho.

Tais grupos foram escolhidos, principalmente, por terem trajetórias consistentes de atuação com teatro na cidade de Porto Alegre, bem como pelo fato de que estes possuem práticas diversificadas. Além disso, seus representantes, quando convidados, manifestaram sua concordância em colaborar como sujeitos da pesquisa.

———— 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 Nós 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. 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 Nóis 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 “atuadores”, para caracterizar um “tipo de trabalho que os integrantes da segunda formação começam a realizar em 1981, participando de passeatas e atos públicos” (TROTТА, 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 e o pedido de paz nas Ilhas Malvinas, no ano de 1982.

Figura 1: A exceção e a regra (1978), Ói Nóis Aqui Traveiz. Rua dos Andradas, Porto Alegre.



Fonte: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/modules/item/934-oinois-excecao>

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. 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.

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 in-

terna de formar seus atores/atuadores 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 Nós 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.

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).

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-Ato² incentivou a inspiração do viver em comunidade.

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 sede, eles investem nas suas pesquisas estéticas procurando romper com o tradicionalismo da cena.

————— 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

² 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.

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 em torno 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 gru-

po se interessou pelo desafio da atuação em espaços alternativos, como ilhas, hospitais, como o Hospital Psiquiátrico São Pedro³, onde realizaram duas temporadas do espetáculo “In Surto”, casarões antigos, galpões (como o Galpão A5 do Cais do Porto⁴, onde fizeram temporada do espetáculo “www.Prometeu” em 2002), dentre outros. Sobre esta vertente, André Arieta, 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)” (ARIETA, 2011, p. 40).

Figura 2: Hybris (2010), Falos e Stercus. Hipódromo Cristal, Porto Alegre.



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

3 O Hospital Psiquiátrico São Pedro foi a primeira instituição psiquiátrica de Porto Alegre. Fundado em 13 de maio de 1874, foi inaugurado somente dez anos após, no dia 29 de junho, data consagrada a São Pedro. Disponível em: <http://www.saude.rs.gov.br/hospital-psiquiatrico-sao-pedro-hpsp>.

4 O porto de Porto Alegre mantém oito quilômetros de cais acostável, dividido entre os cais Mauá, Navegantes e Marcílio Dias. 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.turismo.rs.gov.br/atrativo/5346/cais-do-porto#sobre_.

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 dramáticos, estéticos, interpretativos e espaciais. Por isso não teme flertar com outras disciplinas, transformando-as em uma estética fundamentalmente teatral.⁵

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”.⁶

5 Disponível em: <http://www.falosestercus.com.br/index2.html>. Site desativado, acessado em 19/11/2015

6 *Idem*.

Pesquisa e atuação, uma usina

A Usina do Trabalho do Ator (UTA) originou-se em 25 de maio de 1992 na Usina do Gasômetro⁷ em Porto Alegre, a partir de um projeto da Secretaria 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. Inicialmente o grupo funcionou no Espaço Cultural do Trabalho Usina do Gasômetro, contando com o apoio da SMC.

Figura 3: Mundéu (1998), Usina do Trabalho do Ator. Usina



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

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

7 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: <https://issuu.com/difusaoddc/docs/agendamarcoabril>).

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 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”⁸.

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 FUMPROARTE⁹ em 1996, chamado “Trilogia Mascarada”, o primeiro espetáculo rea-

lizado 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 bugio¹⁰, 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 nesse aspecto uma maneira de manifestar “um modo de pensar o mundo, atestando a imersão em uma comunidade específica”¹¹. Nesse sentido, entre outras características, a 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 depósito sem fronteiras

8 Fonte: <https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2016/09/teatro-de-rua-artes-publica-de.html>.

9 O Fumproarte caracteriza-se por ser um fundo de natureza contábil especial, que tem por finalidade financiar projetos de bolsas de pesquisa e de produção artístico-cultural no município de Porto Alegre.

10 Bugio é uma denominação comum a primatas da família Atelidae e gênero *Alouatta*. Possuem vocalizações características, que podem ser ouvidas a quilômetros de distância.

11 Disponível em: <https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2016/09/teatro-de-rua-artes-publica-de.html>.

O grupo Depósito de Teatro, quarto grupo enfocado, 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.

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

Atualmente o grupo está sediado no Centro Cultural Usina do Gasômetro¹² (sala 402), espaço mantido pela Prefeitura, onde se realizam experimentações na busca da constituição de sua identidade.

¹² 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. Desde 1991, a Usina do Gasômetro funciona como Centro Cultural abrigando diversos espaços de produção, formação e exposição artística. (Disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/vivaocentro/default.php?p_secao=90).

Figura 4: Solos Trágicos (2010), Depósito de Teatro. Cais do Porto Alegre.



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

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 Açorianos¹³ e Tibicuera¹⁴ da Prefeitura de Porto Alegre. 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.¹⁵

Os artistas do Depósito de Teatro consideraram 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

¹³ O Prêmio Açorianos é o mais importante prêmio artístico da cidade de Porto Alegre

¹⁴ O Prêmio Tibicuera foi instituído pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre dedicado ao teatro infantil produzido na cidade.

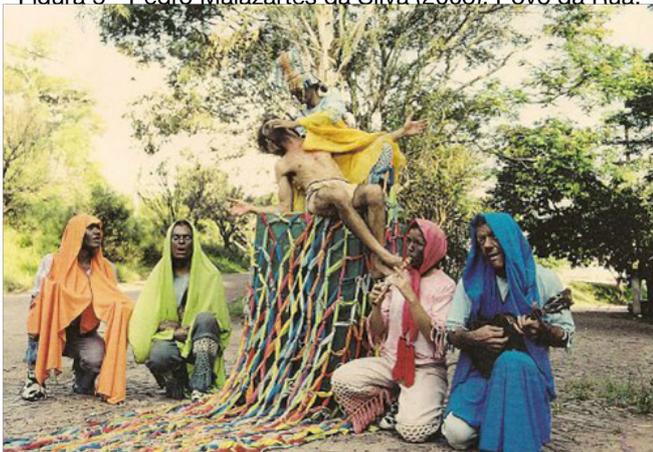
¹⁵ Disponível em: http://depositodeteatro.com.br/?page_id=7.

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.

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.”

Figura 5 - Pedro Malazartes da Silva (2003). Povo da Rua.



Fonte: <https://www.facebook.com/565071630190664/photos/a.565256560172171/565257106838783/?type=3&theater>.

No ano de 2004, o Povo da Rua passou a ocupar um espaço físico no Hospital Psiquiátrico São Pedro, integrando o chamado Movi-

mento 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 constava 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”¹⁶.

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

Desde 2007, o Povo da Rua 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.

Reunindo participantes 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,

¹⁶ Disponível em: http://www.povodarua.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=21. Site desativado, acessado em 19/11/2015.

pelas ruas, praças, escolas, fábricas, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul e em festivais de teatro, mostras e encontros nacionais e internacionais.

Considerações finais

A oportunidade de aproximar a pesquisa da prática de grupos que viveram experiências profundamente diversificadas do teatro na cidade permitiu 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, acredita-se que se debruçar sobre as propostas de alguns grupos de teatro, a partir da reflexão sobre os seus discursos acerca da relação entre teatro e cidade permitiu 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 não foram analisados anteriormente em conjunto, e tampouco pensados sob a perspectiva do teatro na cidade.

Referências

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.

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

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

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.

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.

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

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

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

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Espetáculo da rua*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da 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.

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.

TELLES, Narciso. *Poética e política na pedagogia teatral: a formação de atores/atuadores 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.

TELLES, Narciso. *Por uma revolução cênica: o estudo da linguagem de teatro de rua do Grupo Revolucionera*. CLA/UNIRIO, 1999, sob a orientação do Prof. Dr. Zeca Ligiero.

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

Recebido: 28/12/2015
Aprovado: 31/08/2018