



Revista Brasileira de Estudos da  
Presença [Brazilian Journal on Presence  
Studies]

E-ISSN: 2237-2660

rev.presenca@gmail.com

Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul

Jácome Campos, Cecília Lauritzen; Bertoni dos Santos, Vera Lúcia  
Experiências Teatrais de Grupo na Ocupação do Espaço Urbano em Porto Alegre  
Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies], vol. 6,  
núm. 3, septiembre-diciembre, 2016, pp. 460-480  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463546899007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# **Experiências Teatrais de Grupo na Ocupação do Espaço Urbano em Porto Alegre**

**Cecília Lauritzen Jácome Campos**

Universidade do Estado de Santa Catarina – UESC, Florianópolis/SC, Brasil

**Vera Lúcia Bertoni dos Santos**

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

**RESUMO – Experiências Teatrais de Grupo na Ocupação do Espaço Urbano em Porto Alegre** – O artigo enfoca aspectos do teatro de grupo que se faz na rua, na cidade de Porto Alegre: suas motivações, condições e relações estabelecidas como consequência da ocupação do espaço urbano por meio de espetáculos. Através de análises de discursos de representantes de cinco grupos de teatro de Porto Alegre (coletados através de um seminário e de entrevistas), em diálogo com estudiosos das artes cênicas, da história e da antropologia, reflete-se sobre a busca pela ocupação da cidade como escolha estética e sobre o tipo de relação estabelecida entre o espetáculo de teatro e o público da rua, com vistas a ampliar a compreensão acerca das relações entre teatro e cidade na contemporaneidade. Palavras-chave: **Teatro. Cidade. Ocupação. Espetáculo. Grupo.**

**ABSTRACT – Group Theater Experiences in the Occupation of the Urban Space in Porto Alegre** – This article focuses on group theater aspects that take place in the streets, in the city of Porto Alegre, Brazil: its motivations, conditions, and relationships established as a consequence of an urban space occupation through theatrical performances. Through the analysis of discourses from representatives of five theater groups from Porto Alegre (which were collected through a seminar and interviews), in a dialogue with performing arts, history, and anthropology scholars, we reflect on the attempt to occupy the city as an aesthetic choice and on the type of relationship established between theater performances and street audiences, aiming to broaden the understanding of the relationships between the theater and the street in the present times.

Keywords: **Street. City. Occupation. Performance. Group.**

**RÉSUMÉ – Les Expériences Théâtrales en Groupe dans l’Occupation de l’Espace Urbain au Porto Alegre** – L’article se concentre sur les aspects du théâtre en groupe dans les rues du Porto Alegre: ses motivations, conditions et relations établies en conséquence de l’occupation de l’espace urbain par voie de représentations théâtrales. À travers des analyses du discours de représentants de cinq groupes de théâtre à Porto Alegre (recueillies dans un séminaire et un entretien), en dialogue avec des chercheurs des arts du spectacle, de l’histoire et de l’anthropologie, on réfléchit sur l’occupation de la ville comme un choix esthétique et la relation établie entre le spectacle et le public dans la rue, en vue d’élargir la compréhension sur les relations entre le théâtre et la ville contemporaine.

Mots-clés: **Théâtre. Ville. Occupation. Spectacle. Groupe.**

### Introdução

Este artigo apresenta algumas das reflexões de uma pesquisa<sup>1</sup> sobre processos de ocupação da rua pelo teatro, cujo propósito central foi compreender aspectos que caracterizassem a relação entre teatro e cidade na contemporaneidade. Para tanto, concentrou-se no trabalho de cinco grupos atuantes na cidade de Porto Alegre (Estado do Rio Grande do Sul, Brasil), em diálogo com teóricos do campo das Artes Cênicas que enfocam o teatro como manifestação coletiva de ocupação do espaço urbano, e com autores da história e da antropologia.

Neste recorte, que principia pela contextualização da referida pesquisa, considerando os seus propósitos e seu traçado metodológico, a atenção recai sobre dois aspectos da relação entre teatro e cidade, em particular: as motivações dos grupos de teatro investigados pela escolha da rua como espaço de realização das suas propostas cênicas, a serem enfocadas num primeiro momento, e as condições de ocupação dos espaços da cidade de Porto Alegre na concepção desses grupos, a serem exploradas no segundo momento.

No projeto inicial da pesquisa, a hipótese que a norteava era a existência de uma preparação específica para o ator que desenvolve seu trabalho na rua, o que parecia pressupor uma certa delimitação do fenômeno conhecido como *teatro de rua*. Entretanto, a partir de leituras de novas publicações, apreciação de espetáculos e práticas teatrais emergentes processadas no espaço urbano, conversas com artistas e reflexões mais aprofundadas sobre a legitimidade dos pressupostos da investigação, a hipótese inicial foi posta em xeque, suscitando questionamentos acerca da própria possibilidade de uma caracterização que contemplasse a diversidade e complexidade estética e política dos grupos estudados, o que possibilitou compreender que o tema da investigação e as inquietações que a motivavam iam além do que estava sendo proposto.

Assim, se numa etapa preliminar a pesquisa parecia implicar a conceituação do chamado *teatro de rua* e suas variáveis, nas etapas subsequentes o propósito de caracterizar a prática (mesmo que de forma localizada, como o caso de Porto Alegre, na visão dos grupos selecionados) foi suplantado ante a necessidade de abarcar a complexidade dos processos que envolvem a ocupação da rua pelo teatro, o que ocasionou uma mudança de rumo na investigação. Desse modo, o trabalho passou a abranger os procedimentos de preparação do es-

petáculo e seus desdobramentos na ocupação da rua, através do exame de aspectos como a dinâmica das relações de grupo, as motivações dos grupos por ocupar a cidade, o efetivo acontecimento do teatro na rua e o encontro com espaço e com o público, frente à diversidade de criações, de modos de produção e de formas de convívio do teatro que se realiza na cidade.

Tendo por objetivo estudar, de forma aprofundada, um fenômeno isolado, neste caso o teatro na rua feito por grupos de teatro de Porto Alegre, a investigação apresentou-se como um estudo de caso múltiplo<sup>2</sup>, de abordagem qualitativa, com enfoque em aspectos do trabalho de cinco grupos de teatro da cidade de Porto Alegre, com experiências distintas em teatro na rua, expressos em depoimentos de artistas representantes dos grupos<sup>3</sup> pesquisados, colhidos através de entrevistas semiestruturadas realizadas pela própria pesquisadora.

A escolha dos grupos deu-se, primordialmente, em função de serem todos atuantes na cidade de Porto Alegre e de vivenciarem, em suas trajetórias, experiências de levar o teatro à rua, bem como pelo fato de desenvolverem práticas artísticas diversificadas. O trabalho de campo realizou-se em dois momentos: o primeiro (em 2011) reuniu representantes dos grupos em diálogos, nos moldes de um seminário envolvendo questões lançadas pela pesquisadora, que exploravam a possibilidade de existência de um treinamento específico do ator para a rua; e o segundo (em 2012), realizado a partir da reformulação do foco de pesquisa, e ante a necessidade de aprofundar questões não abordadas no primeiro momento, envolveu entrevistas semiestruturadas com os mesmos sujeitos, individualmente, enfocando aspectos dos processos de ocupação da rua por parte de cada grupo. Nos dois momentos utilizou-se equipamento de registro audiovisual, o que facilitou as transcrições dos depoimentos, feitas posteriormente.

A análise dos depoimentos dos representantes foi realizada com base no método da análise de conteúdo, o que permitiu o levantamento de temas recorrentes nos discursos registrados. Aliada a estudos de teóricos do teatro, do teatro de grupo e do teatro de rua, tais como Patrice Pavis, Narciso Telles, Ana Carneiro, André Carreira, Jussara Trindade e Renata Lemes, a análise possibilitou a formulação de categorias<sup>4</sup>, que vieram a constituir o fio discursivo do trabalho, permitindo caracterizar as práticas de ocupação da cidade de Porto Alegre pelo teatro.

Na procura por abranger os limites do estudo, busca-se no estudo de 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, o termo se aplica, genericamente, “[...] à parte visível da peça, a todas as formas de artes da representação e a outras atividades que implicam uma participação do público”.

Ao explicar as razões da adoção do termo “espetáculo” na cena contemporânea, Pavis (1999) considera que o emprego se deve 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. Desse modo, o autor afirma uma das tendências do teatro contemporâneo, manifestada em formas que evidenciam conexões entre processo e produto, na medida em que representam ações simultâneas de criação contínua, nunca acabada. É nesta perspectiva do espetáculo, no sentido do *acontecimento teatral na rua*, que este trabalho reflete sobre o teatro em Porto Alegre, com base nos discursos dos grupos pesquisados.

No levantamento das categorias emergentes das transcrições dos depoimentos dos representantes, constatou-se a necessidade de dissertar sobre o momento presente da ocupação da rua, seu acontecimento vivo, real, representado, no caso dos grupos estudados, pelo instante do espetáculo, o que leva a pensar nas motivações que levam os grupos a optar pela rua como espaço cênico.

## Dos Porquês

Com base na questão fundamental do trabalho, a primeira pergunta das entrevistas, ponto crucial para a reflexão sobre as práticas dos grupos, referia-se às necessidades e motivações de ir às ruas. Mais do que investigar sobre *o quê* os grupos faziam, buscava-se investigar os *por quês*. 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.

Na análise dos depoimentos dos representantes, notou-se o 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 coletivos como a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz e o Falos e Stercus, a ida às ruas surgiu de uma questão ideológica.

Ou seja, suas escolhas não estavam atreladas à *falta de opção*, como destaca Flores (2012), e sim a uma filosofia do grupo, que, segundo Restori (2012), no caso do Falos e Stercus, baseava-se em encontrar formas de *poluir o sistema*, referindo-se ao capitalismo.

Já o Depósito de Teatro e a Usina do Trabalho do Ator (UTA) iniciaram seus espetáculos para a rua movidos por outras instâncias. Conforme 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 dessa tendência da época. De outro modo, motivada pela experiência da realização de uma prática cênica com pernas-de-pau na rua, criada a convite de uma instituição, a UTA elaborou o projeto Oficina-montagem, que visava agregar outros integrantes ao grupo, culminando no primeiro espetáculo para a rua da companhia, chamado *O Ronco do Bugio* (1996).

Tais motivos mencionados pelos entrevistados representam o início da trajetória dos grupos estudados 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.

A escolha por explorar a cidade através do teatro partiu de alguns dos grupos pesquisados porque o espaço da rua possibilitava-lhes um alcance maior no que se refere à quantidade e à diversidade de público nos espetáculos. Segundo Flores (2012), a necessidade de levar o teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz às ruas configura-se como uma premissa de trabalho do grupo, num espaço ampliado que lhe permite chegar a maior parte da população, sendo esse diálogo de interesse fundamental, pois traz a possibilidade de encontrar públicos de faixas etárias e categorias sociais e culturais diversificadas.

Sob essa mesma óptica, mas movidos por necessidades distintas, 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, mas, nesses 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.

Na experiência de *O Pagador de Promessas*, o teor do texto teatral trazia em si uma carga de popularidade que impulsionou o diretor a apresentá-lo em frente a uma igreja do centro histórico da cidade, tornando mais acessível o ingresso do público, visto que este era simbolicamente adquirido com um quilo de alimento. Por outro lado, ao longo da montagem de *O Ronco do Bugio* (1996), 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 explorar o espaço nas suas potencialidades para a cena foram determinantes para a escolha da rua como espaço cênico. Ao enfocar as escolhas da UTA no que se refere à ocupação da rua, Icle (1999, p. 104-105) considera:

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.

Aliado à motivação de ampliação do alcance de público, citada anteriormente, outro fator destacado pelos representantes dos grupos entrevistados refere-se ao tipo de relação que se estabelece com o público da rua. Em respeito a este dado, verifica-se 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 comunicação possa ocorrer, igualmente, para chocar o público, mais do que para agradá-lo.

Nesse sentido, observa-se que, na maior parte dos entrevistados, a intenção dos grupos de levar o teatro para além dos espaços fechados, surge da necessidade de estabelecer outros tipos de diálogo com o público, proporcionados, dentre outros aspectos, pelas peculiaridades de cada espaço e pelos modos de abordagem de cada espetáculo.

Além das motivações citadas, os representantes do Povo da Rua e do Falos e Stercus afirmaram que a rua é uma escolha para as propostas dos grupos, porque proporciona certa liberdade, diferenciando-se de outros espaços. Essa liberdade, que pode ser exercida no campo

da estética do espetáculo, bem como da estrutura arquitetônica mais ampla do local, manifesta-se como premissa impulsor da criação teatral desses grupos. 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 da encenação em forma de roda.

Esse tipo de conformação espacial do espetáculo é emblemático na prática do teatro que se realiza na cidade, especialmente na trajetória de determinados grupos de expressão nacional, como é o caso do Tá na Rua, do Rio de Janeiro. Para a pesquisadora 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, através da estrutura da roda, possibilita o estabelecimento de certa *comunhão*. 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 espalham por todos os pontos (Carneiro apud Telles, 2005, p. 124).

Num estudo sobre o ator e as possibilidades da cena no espaço urbano, Telles (2005) discorre sobre três espetáculos do grupo carioca 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 esta conformação 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 físicas, ou seja, esse sentimento de risco proporcionado pelas *dimensões* do espaço urbano, impulsiona a atuação. A ideia de Carreira (2012)<sup>5</sup>, de que “a cidade é transparente, vertical e dinâmica”, é análoga ao pensamento de Carvalho (2012), que considera a urbe um espaço propenso a interferir e ser interferido pelo teatro, impulsionando a liberdade referida.

Outro aspecto apontado por Icle (2012), aliado, de certa forma, à questão da liberdade estética, inerente às artes, mas despertado pelo espaço da rua nos casos apontados, é a efemeridade. Para o diretor da UTA, na rua, o caráter efêmero do teatro é potencializado, e isso foi fundamental para o seu 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, por outro lado, constituir um aspecto negativo do espaço da cidade, na medida em 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, nesse caso, são imprevisíveis.

### **Espaços da Cidade e suas Condições de Ocupação**

Entendendo que as relações das artes com a cidade permeiam muitos momentos da história, sendo encaradas de diversas maneiras pelas sociedades, buscou-se refletir sobre alguns modos de como elas acontecem na cidade de Porto Alegre atualmente. Essa busca motivou a formulação de questões que impulsionaram os integrantes dos grupos pesquisados a pensar sobre os espaços ocupados pelo teatro na capital, a apontar diferenças existentes entre os locais em que o teatro se realiza e a identificar fatores que as determinam.

O propósito de refletir acerca dos processos de trabalho dos grupos estudados objetiva, numa escala mais distanciada, subsidiar a compreensão sobre as práticas teatrais contemporâneas na cidade. Nesse sentido, os sujeitos da pesquisa foram indagados sobre os espaços por eles ocupados, e de como eles se constituíram como tais, e também sobre suas concepções acerca das relações 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 o espetáculo evolui. Segundo Pavis (1999), o espaço teatral caracteriza-se pela relação entre o público e os atores durante a representação, resultante de diversos 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 cênico 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 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.

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 de Teatro, 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*.

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 em espaços abertos, no intuito de proporcionar uma versatilidade que permitisse abranger diversos espaços nos momentos de apresentação. Segundo Icle (2012), tal característica conferiu à criação 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, na medida em que existe grande carga de subjetividade no ato de olhar. Nesse sentido, Restori (2012) reflete sobre o olhar mediante uma analogia entre esse pensamento advindo do campo das artes visuais e o transeunte da cidade. Para ele, 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 observação que se soma à discussão refere-se à problematização de Icle (2012), no que tange à colocação do pesquisador Jean-Marie Pradier, segundo a qual o indivíduo percebe no mundo aquilo que aprendeu a perceber. Voltando o olhar sobre as artes cênicas, Icle (2012) considera que o espetáculo, e seu momento de ocupação em cada espaço, que é peculiar, é capaz de construir novas possibilidades de percepção, novos olhares sobre o espaço, sobre o indivíduo e sobre o próprio espetáculo.

Nessa perspectiva, entende-se que o espetáculo é capaz de revelar, ressignificar, reforçar, ou mesmo 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>6</sup>, no centro de Porto Alegre. Em crítica publicada no jornal *Estado de Minas*, Marcello Castilho Avellar (2002) considera que o espetáculo possui qualidades fundamentais, dentre as quais se destaca 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 comunidade real e concreta marcada por contradições, das quais a peça é apenas símbolo (Avellar, 21 ago. 2002).

Para Oliveira (2012), a utilização não convencional do 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’<sup>7</sup> na frente da igreja”.

Da mesma maneira, a cidade incita o artista de formas distintas, de acordo com seus usos, imagens e significados. Esta relação teatrocidade é estabelecida a partir da vivência ocorrida no momento da ocupação. Tal momento estabelece um espaço criado no qual o que estava *previsto* se reconfigura a cada instante.

Dessa forma, refletir sobre os processos de ocupação da rua requer uma reflexão também sobre como esse espaço é apropriado pelo teatro que nele se propõe. Opta-se por utilizar a expressão *teatro que se faz na rua* para designar as práticas dos grupos em estudo. Tal escolha deu-se, principalmente, porque grupos como o Falos e Stercus, a Usina de Trabalho do Ator e o Depósito de Teatro afirmaram em seus discursos não se considerarem grupos de teatro de rua.

Compreende-se esse posicionamento dos representantes dos grupos como reflexo de um imaginário que associa tal modalidade teatral, e consequentemente as escolhas estéticas a ela relacionadas, a manifestações de cunho estritamente popular. A respeito da reincidência desse imaginário, Carreira (2007, p. 44) ressalta que “[...] o teatro de rua costuma aparecer identificado apenas por suas possíveis conexões com a cultura popular. Atitude que reduz o olhar crítico a perceber uma característica que não está presente na totalidade do teatro de rua”. Ressalte-se neste trabalho a intenção de ampliar o olhar sobre essa modalidade de teatro: ao incluir como referencial as vozes dos grupos em questão, opta-se por tratar, de modo geral, do teatro que se propõe a ocupar a cidade, e não especificamente das manifestações categorizadas como *teatro de rua*.

Nesse sentido, convém 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*, recorre-se às ideias de teóricos e de representantes dos grupos, na busca por levantar alguns aspectos que auxiliem a compreender as estruturas que compõem os espaços da cidade.

Segundo a historiadora Sandra 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”.

Num âmbito brasileiro, o antropólogo Roberto DaMatta (1997) discorre sobre a *casa* e a *rua*, como categorias sociológicas, abstendo-as da representação de simples espaços geográficos ou estruturas comensuráveis e compreendendo-as como entidades morais “[...] capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas” (DaMatta, 1997, p. 8).

Para Nelson Saldanha (1993), 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, espaços em que as duas esferas se tocam. Desse modo, a rua representa um espaço de contradição, no qual esferas fortemente distintas coexistem. A respeito desse encontro, DaMatta (1997, p. 39) considera 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).

Sob essa óptica, entende-se que a rua não representa o palco transposto das salas para os ambientes abertos, mas, como afirma Lemes (2010, p. 77), ela se configura como um espaço que traduz “a matéria-prima de uma poética”, elemento determinante para a construção da teatralidade inerente à cidade. No teatro que se pensa para a rua, segundo a forma de apropriação do fenômeno analisado na pesquisa, “[...] 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 são impelidos a estar num estado semelhante, que denominaremos *estado de abertura*, postura que não implica necessariamente ser agradável com o público, mas estar disposto a se relacionar com as emergências do espaço. 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.

Icle (2012) define com precisão 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, observa-se 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). Tais interferências aproximam-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). De acordo com Haas (2011, entrevista), esse desafio relaciona-se à conquista do público acidental.

O que tu queres é captar as pessoas que estão passando ali, ou seja lá o que for, tu podes 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.

Castilhos (2011) considera que a rua confere todo o poder ao público, pois é o espaço onde o espectador dispõe de mais liberdade de escolha. Tal liberdade permite a ele decidir se deseja permanecer no local da apresentação ou não, a partir do momento que foi ou não tocado, ou provocado, de certo modo.

Restori (2012) refere-se a uma espécie de *autoridade* da qual o ator deve se investir para se colocar no contrafluxo em relação a espectadores em potencial. 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)<sup>8</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, igualmente de outras áreas como a sociologia, a sociocrítica, a psicologia e a antropologia, dado que reafirma o vínculo do espectador com a noção de público, “enquanto agente coletivo”. As dimensões abarcadas pelos termos mencionados tangem diversos pontos referentes ao espectador acidental da rua, ou seja, àquele que não espera pelo acontecimento artístico. Tais dimensões não se contrapõem à ideia referida, sendo assim, utiliza-se ambos os termos no texto, na busca por tratar do universo da rua com maior abrangência, em sua realidade inherentemente *pública* e *heterogênea*.

No que compete às relações que se estabelecem entre espetáculo e público no teatro que se faz na rua, a comunicação pode ocorrer em diversas instâncias do acontecimento teatral. Em alguns depoimentos dos artistas entrevistados foi mencionado que o espetáculo costuma começar antes do seu início propriamente dito, pois os primeiros movimentos de aproximação e ocupação do espaço pelo grupo já despertam o olhar e a chegada do público. 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 artistas 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, questiona-se: como definir o exato momento em que o espetáculo se estabelece? Tal pergunta incita a reflexão sobre temas de caráter subjetivo que podem, igualmente, se relacionar 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.

São recorrentes nos depoimentos dos representantes, afirmações de que o ato de estar na rua demanda certa “clareza” (Flores, 2012) e “autoridade” (Restori, 2012) na atitude, fatores determinantes para a prática proposta. Mesmo sem o intuito de aprofundar os estudos acerca do trabalho do ator na rua, observa-se 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.

Outro aspecto da relação com o público, abordado nos depoimentos, é a questão da *generosidade*, fator referido pelo *senso comum* como prazeroso da prática do teatro na rua, mas que foi relativizado pelos sujeitos da pesquisa, por se tratar de uma generalização dificilmente aplicável a *públicos* e espaços peculiares, o que leva a pensar no espectador como um dos fatores de maior imprevisibilidade do fenômeno teatral na rua, superando o próprio espaço urbano nas suas inúmeras interferências. Sobre a relação ator-espectador, Lemes (2010, p. 89) considera:

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 congrega públicos supostamente acidentais, heterogêneos. Vargas (2011) cita exemplos de dois tipos de público da cidade de Porto Alegre: o do Brique da Redenção<sup>9</sup> e o da Esquina Democrática<sup>10</sup>; e ressalta que, no primeiro caso, o público está predisposto ao tipo de intervenção que o teatro na rua propõe, pois o espaço se configura como local de lazer, que tradicionalmente sedia acontecimentos artísticos; e, no caso da Esquina Democrática, espaço permeado pela frenética atuação e divulgação comercial e de serviços, além da intensa agitação do trânsito (transeuntes e veículos), o público coloca-se numa posição mais defensiva, pois não espera pelo acontecimento teatral.

Outro aspecto a ser também relativizado, e que se assemelha à questão da generosidade, é a visão de que a prática do teatro que se faz na rua é “democrática” (Lauda, 2012). A ideia de que o teatro que se faz na cidade não seleciona o público que dele participa pode até ser um fundamento do grupo que se propõe a tal prática, entretanto, é preciso reconhecer 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 se tornar *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 desenvolve 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 se sente aprisionada em determinadas formas estéticas conservadoras e limitantes.

Considerando a cidade como elemento dramatúrgico 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*. 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 propiciar novas possibilidades de percepção do entorno, a se surpreender pelo encontro inesperado de cenas que, gradativamente, ressignificam o espaço urbano, 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, os depoimentos dos representantes dos grupos pesquisados evidenciam forte tradição *conservadora* no que se refere à relação entre teatro e cidade. Um 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 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 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.

Considera-se que as tendências apontadas, de ocupação dos espaços e relação com o público, não configuram aspectos determinantes da *qualidade*, se pensarmos o termo como valor comparativo, ou de melhores condições, no que diz respeito 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 e ampliam a compreensão quanto às relações entre teatro e espaço urbano atualmente.

A oportunidade de aproximar a pesquisa da prática de grupos que viveram experiências radicalmente distintas de teatro na cidade conferiu ao trabalho a complexidade necessária à reflexão sobre os processos de ocupação da rua, sem restringir seu alcance ou limitá-lo a um grupo em específico ou linguagem particular. Ou seja, os cinco *casos* estudados possibilitaram ampliar a compreensão de um fenômeno maior, tal seja, a ocupação da rua pelo teatro, num contexto determinado, a Porto Alegre da atualidade, na busca por uma reflexão abrangente e multifacetada.

### Notas

1 A Dissertação que originou este artigo intitula-se “Práticas de ocupação da cidade pelo teatro: um estudo a partir de grupos atuantes em Porto Alegre” e foi defendida no ano de 2013 junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob orientação da Profa. Dra. Vera Lúcia Bertoni dos Santos.

2 O estudo de caso múltiplo conforma-se quando vários estudos são conduzidos simultaneamente: diversos indivíduos, ou várias organizações, por exemplo. No que diz respeito aos objetivos da pesquisa, podem ser classificados em: intrínseco, instrumental e coletivo. Dentro 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).

3 Os grupos estudados, e seus respectivos integrantes, foram: Depósito de Teatro – Elisa Heidrich e Roberto Oliveira; Falos e Stercus – Alexandre Vargas e Marcelo Restori; Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz – Marta Haas e Paulo Flores; Povo da Rua – Marcos Castilhos, Rogério Lauda, Evelise Mendes e Alessandra Carvalho; Usina do Trabalho do Ator – Gilberto Icle. A participação desses representantes na pesquisa foi formalizada mediante assinatura de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, que atesta ciência em relação aos objetivos da investigação e ao uso dos seus depoimentos.

4 Tais categorias foram agrupadas segundo as relações que estabeleciam e se materializaram em capítulos da Dissertação, tais sejam: (1) *Um teatro em busca de si mesmo*; (2) *Na prática de grupo*; (3) *Na experiência de risco e surpresa*; e (4) *Na contaminação*.

5 Anotações realizadas na disciplina *Atelier de composição e montagem, Cidade e Teatralidade*, ministrada pelo Prof. Dr. André Carreira, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2012.

6 A Nossa Senhora das Dores é a igreja mais antiga existente em Porto Alegre e constitui um marco arquitetônico da cidade, possuindo uma escadaria monumental que conduz a uma fachada em estilo eclético e influência germânica. Sua pedra fundamental data de 1807, mas a conclusão da sua obra ocorreu somente em 1904, e o seu tombamento deu-se em 1938, quando foi declarada patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: <<http://caminhosdaculturareligiosa.blogspot.com.br/2012/09/igreja-nossa-senhora-das-dores.html>>. Acesso em: 20 dez. 2012.

7 Designação genérica dos cultos afro-brasileiros que receberam influências de outras religiões africanas, e também ameríndias, católicas, espíritas e ocultistas. Oliveira (2012) utiliza-se da expressão em sentido figurado para se referir aos rituais realizados pela peça que contrariavam àqueles típicos do catolicismo.

8 Esta teoria é o fundamento das hipóteses acerca de uma cidade situacionista. A tese situacionista da revolução do cotidiano funda-se, em parte, 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>>. Acesso em: 20 dez. 2012.

9 Importante ponto turístico e de lazer de Porto Alegre, o *Brique da Redenção* localiza-se no Bairro Bonfim, junto ao Parque Farroupilha, ao longo da Avenida José Bonifácio; funciona aos domingos, nos turnos da manhã e da tarde, e congrega expositores de arte, artesanato e antiguidades, manifestações artísticas e culturais diversificadas e atividades de turismo, esporte e lazer. Disponível em: <[http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smic/default.php?p\\_secao=200](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smic/default.php?p_secao=200)>. Acesso em: 20 dez. 2012.

10 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. 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. Disponível em: <[http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/smc/usu\\_doc/historico\\_esquina\\_democratical.pdf](http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/smc/usu_doc/historico_esquina_democratical.pdf)>. Acesso em: 20 dez. 2012.

## Referências

- AVELLAR, Marcello Castilho. Em cena por inteiro. **Jornal Estado de Minas**, Belo Horizonte, 21 ago. 2002.
- CARREIRA, André. **Teatro de rua** (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2007.
- CARREIRA, André. Ambiente, Fluxo e Dramaturgias da Cidade: materiais do Teatro de Invasão. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, v. 01, n. 01, p. 01-10, 2009.
- CARREIRA, André. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. **Moringa: Artes do espetáculo**, João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, v. 2, n. 2, p. 13-25, 18 abr. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/index>>. Acesso em: 23 mar. 2012.
- CARREIRA, André. **A Cidade como Dramaturgia do Teatro 'de Invasão'**. 2012. 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)>. Acesso em: 29 dez. 2012.
- CARVALHO, Alessandra. Entrevista realizada em 06 de outubro de 2012 na sede do Povo da Rua Teatro de Grupo, concedida mediante termo de consentimento livre e esclarecido. Porto Alegre, 2012.
- CASTILHOS, Marco. Entrevista realizada em 13 de julho de 2011 no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, concedida mediante termo de consentimento livre e esclarecido. Porto Alegre, 2011.
- DAMATTA, Roberto. **A Casa e a Rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FLORES, Paulo. Entrevista realizada em 05 de setembro de 2012 na Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, concedida mediante termo de consentimento livre e esclarecido. Porto Alegre, 2012.

HAAS, Martha. Entrevista realizada em 17 de junho de 2011 no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, concedida mediante termo de consentimento livre e esclarecido. Porto Alegre, 2011.

ICLE, Gilberto. Usina do Trabalho do Ator: um teatro canibal. **Latin Amercian 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.

ICLE, Gilberto. Entrevista realizada em 02 de outubro de 2012 na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, concedida mediante termo de consentimento livre e esclarecido. Porto Alegre, 2012.

LAUDA, Rogério. Entrevista realizada em 06 de outubro de 2012 na sede do Povo da Rua Teatro de Grupo, concedida mediante termo de consentimento livre e esclarecido. Porto Alegre, 2012.

LEMES, Renata Kely da Silva. **Entre o Corpo e a Rua**: percursos de um teatro. 2010. 116 f. Dissertação (Mestrado em 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.

MENDES, Evelise. Entrevista realizada em 06 de outubro de 2012 na sede do Povo da Rua Teatro de Grupo, concedida mediante termo de consentimento livre e esclarecido. Porto Alegre, 2012.

OLIVEIRA, Roberto. Entrevista realizada em 09 de setembro de 2012 na residência do representante, concedida mediante termo de consentimento livre e esclarecido. Porto Alegre, 2012.

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Espetáculo da Rua**. 2. ed. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.

RESTORI, Marcelo. Entrevista realizada em 22 de outubro de 2012 na Casa de Cultura Mário Quintana, concedida mediante termo de consentimento livre e esclarecido. Porto Alegre, 2012.

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

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

TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana. **Teatro de Rua**: olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

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

VARGAS, Alexandre. Entrevista realizada em 15 de junho de 2011 no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, concedida mediante termo de consentimento livre e esclarecido. Porto Alegre, 2011.

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.

Cecilia Lauritzen Jácome Campos é mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Atualmente é bolsista CAPES-FAPESC, cursa o Doutorado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e participa do coletivo Mapas e Hipertextos.

E-mail: ceci.lauritzen@gmail.com

Vera Lúcia Bertoni dos Santos é doutora e Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bacharel e Licenciada em Artes Cênicas pela UFRGS. Professora Associada e pesquisadora vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e ao Departamento de Arte Dramática (DAD) do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

E-mail: bertonica@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 29 de setembro de 2015  
Aceito em 24 de abril de 2016*