

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO  
CURSO DE BACHARELADO EM MUSEOLOGIA

BARBARA DE JESUS HOCH

**UTOPIA, PAIXÃO E RESISTÊNCIA:  
A Museologia em prol da preservação do fazer coletivo da Tribo de  
Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**

Porto Alegre  
2022

BARBARA DE JESUS HOCH

**UTOPIA, PAIXÃO E RESISTÊNCIA:  
A Museologia em prol da preservação do fazer coletivo da Tribo de  
Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Faculdade de  
Biblioteconomia e Comunicação da  
Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Bacharel em  
Museologia.

Orientação:  
Profa. Dra. Ana Celina Figueira da  
Silva

Porto Alegre  
2022

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

Reitor: Carlos André Bulhões Mendes

Vice-Reitora e Pró-Reitora de Coordenação Acadêmica: Patrícia Pranke

**FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

Diretora: Ana Maria de Moura

Vice-Diretora: Vera Regina Schmitz

**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO**

Chefe: Rita do Carmo Ferreira Laipelt

Chefe Substituta: Samile Andréa de Souza Vanz

**COMISSÃO DE GRADUAÇÃO DO CURSO DE MUSEOLOGIA**

Coordenadora: Márcia Regina Bertotto

Coordenadora Substituta: Vanessa Barrozo Teixeira Aquino

CIP - Catalogação na Publicação

Hoch, Barbara de Jesus

UTOPIA, PAIXÃO E RESISTÊNCIA: A Museologia em prol  
da preservação do fazer coletivo da Tribo de Atuadores  
Ói Nós Aqui Traveiz / Barbara de Jesus Hoch. -- 2022.  
85 f.

Orientador: Ana Celina Figueira da Silva.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade  
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Museologia,  
Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Teatro. 2. Tribo de Atuadores Oi Nós Aqui  
Traveiz. 3. Musealização. 4. Documentação museológica.  
5. Tainacan. I. Silva, Ana Celina Figueira da, orient.  
II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Departamento de Ciência da Informação

Rua Ramiro Barcelos, 2705 – Bairro Santana CEP: 90035-007

Porto Alegre RS Tel.: (51) 3308 5138

E-mail: fabico@ufrgs.br

BARBARA DE JESUS HOCH

**UTOPIA, PAIXÃO E RESISTÊNCIA:  
A Museologia em prol da preservação do fazer coletivo da Tribo de  
Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Faculdade de  
Biblioteconomia e Comunicação da  
Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Bacharel em  
Museologia.

Orientação:  
Profa. Dra. Ana Celina Figueira da Silva

Aprovado em 03 de outubro de 2022.

Banca Examinadora:

---

Profa. Dra. Ana Celina Figueira da Silva (orientadora) – UFRGS

---

Me. Elias Palminor Machado – UFRGS

---

Profa. Dra. Vanessa Barrozo Teixeira Aquino – UFRGS

*À Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço quem ajudou a construir o caminho que hoje trilho e que, conseqüente, faz parte do que hoje sou. Agradeço meu avô, que já voou, mas que antes ensinou que é possível reaprender a olhar o mundo com cuidado e a conversar com os pássaros, agradeço aquele que me ensinou a subir o mais alto possível em árvores com toda coragem possível e aquela que me amparava todas as vezes que caía do alto das árvores, incentivando que voltasse a subir, pai e mãe. Agradeço quem me ensinou a dizer não, exemplo de firmeza e amor, minha avó. Agradeço a Eugênio, por lapidar afeto com cuidado e atenção, enquanto caminha junto nessa avenida de carnavais. À minha amiga Mariana, agradeço por ter ensinado a abraçar me abraçando, pela presença constante e paciência. Às amigas, Nina e Catarina, agradeço a escuta e trocas sobre a vida, grata e doce surpresa foi encontrar vocês. Às professoras do curso de Museologia da UFRGS, Jeniffer Cuty e Márcia Bertotto, pelos conselhos e oportunidades de aprendizado. Agradeço com muito carinho, Ana Celina, que incentivou e colaborou com a execução desse trabalho, permitindo que um exercício acadêmico fosse também exercício de liberdade e criatividade. Agradeço aos queridos Elias e Vanessa, por aceitarem o convite de compor a banca de avaliação deste trabalho, e também agradeço pelas constantes trocas, ambos foram essenciais para minha formação como pessoa e profissional. Por último, agradeço quem faz e fez parte da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, que cotidianamente demonstra que a utopia é um caminho possível, e que para alcançá-la se faz necessário acreditar e sonhar enquanto se constrói, sou o que sou por ter a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz como escola de vida, desejo e teimosia.

*O Museu pode e deve ser o deflagrador das utopias.*

*Waldisa Russio Camargo Guarnieri*

## RESUMO

A presente pesquisa visa refletir sobre as possibilidades de preservação da memória do teatro de grupo no Brasil através de um exercício reflexivo da necessidade de preservação do acervo da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, grupo de teatro que possui a criação coletiva como método orientador de toda sua produção, fundado na década de 1970 na cidade de Porto Alegre/RS e ainda hoje em plena atividade. O trabalho apresenta conceitos relacionados ao teatro de rua, teatro de vivência e o histórico do grupo Ói Nóis Aqui Traveiz, bem como o desejo de preservação de sua memória através da proposta de criação do Museu da Cena Ói Nóis Aqui Traveiz. Indica a salvaguarda intencional de materiais de variados suportes produzidos pelo grupo ao longo de sua existência que representam a trajetória de seu trabalho, constituindo-se no acervo do futuro Museu. O principal objetivo da monografia foi realizar um mapeamento de padrões de metadados existentes que atendam às necessidades de preservação da memória do coletivo, considerando a possibilidade de padronização de descritores, visando futura interoperabilidade do referido acervo em rede. Os testes de funcionalidade dos metadados foram realizados na descrição de um dos itens do acervo tridimensional, o primeiro estandarte do Grupo, através do software Tainacan, devido às potencialidades oferecidas pela ferramenta. A investigação utilizou como base para pesquisa os conceitos de musealização, preservação e documentação museológica, bem como o conceito de teatro de grupo. A pesquisa caracteriza-se como um estudo de caso de abordagem qualitativa, visando compreender quais são as necessidades específicas para indexação de informações de acervos ligados à realidade do teatro de grupo e especificamente a produção artística da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. A investigação conclui que o processo de registro padronizado, seguindo normativas museológicas, contribui para a salvaguarda e preservação do acervo do Grupo, o que fortalece o movimento de criação do Museu da Cena.

**Palavras-chave:** Teatro. Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz. Musealização. Documentação museológica. Tainacan.

## ABSTRACT

The present research aims to reflect on the possibilities of preserving the memory of group drama in Brazil through a reflective exercise of the necessity of preservation of the collection from Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, a drama club that entails collective creation as an orientation method of its entire production, founded in the 1970s in the city of Porto Alegre, RS, and still active to this day. The work presents concepts related to street drama, experience drama, and the group Ói Nós Aqui Traveiz's history, as well as the need for preservation of its memory through the proposed creation of the Museum "Museu da Cena Ói Nós Aqui Traveiz". The intentional safeguard of materials of various supports produced by the group throughout its existence represents the trajectory of its work, compiling itself in the collection of the future museum. The main objective of the monography was to create a mapping of existing metadata patterns that attend to the necessities of preservation of the collective memory, considering the possibility of standardization of descriptors, aiming for future interoperability of the referred collection in the network. The functionality tests of metadata were performed in the description of one of the tridimensional collection items, the first banner of the group, through the software Tainacan, due to the potentiality offered by such tool. The study used the concept of musealization, preservation and museological documentation, as well as the concept of group drama as a base for research. The research is of qualitative properties, aiming to understand what are the specific necessities for indexation of information of collections linked to the reality of group drama and, specifically, the artistic production of Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Findings conclude that the process of standardized registration, following museological norms, contributes to the safeguarding and preservation of the collection of the group, which strengthens the movement of creating Museu da Cena.

**Key Words:** Theatre. Tribo de Atuadores Oi Nós Aqui Traveiz. Musealization. Museum documentation. Tainacan.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Paulo Flores (Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz) e vereador Marcos Klassmann presos durante uma manifestação pela Anistia em agosto de 1978, Porto Alegre - RS	25
Figura 2 - Fachada do Teatro Ói Nóis Aqui Traveiz, R. Ramiro Barcelos 485, ano de 1978	27
Figura 3 Paulo Flores e Júlio Zanotta ensaiam para divulgação do grupo, 1978	27
Figura 4 - Recorte de crítica de Cláudio Heemann sobre o espetáculo "A Felicidade Não Esperneia, Patati, Patatá", 1978	29
Figura 5 - Cartaz da intervenção cênica "Rosa de Hiroshima", 1985	31
Figura 6 - Intervenção cênica "O Guaíba vai virar Copacabana", 1988	32
Figura 7- Cartaz Oficina de Experimentação e Pesquisa Cênica	33
Figura 8 - A Saga de Canudos, Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz	36
Figura 9 - Atuadora Tânia Farias apresentando conceitos de criação de figurinos do espetáculo A Missão: Lembrança de Uma Revolução (2020)	43
Figura 10 - Cena do espetáculo Aos que Virão Depois de Nós: Kassandra In Process, com o objeto cênico "Cavalo de Tróia"	45
Figura 11 - Atuador Paulo Flores, junto de parte do acervo de figurinos da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz	46
Figura 12- Primeiro estandarte Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz	61
Figura 13 - Printscreen pop-up configuração de metadado Número de Registro Tainacan	63
Figura 14- Printscreen pop-up configuração de metadado Desdobramento	65
Figura 15 - Printscreen visualização de metadados Criação e Execução	67
Figura 16 - Printscreen visualização de metadado Dimensões - Tainacan	69
Figura 17- Printscreen visualização interna de taxonomia Local de Produção - Tainacan	70
Figura 18 - Printscreen visualização externa de conjunto de metadados propostos preenchidos com informações do objeto "Estandarte Ói Nóis Aqui Traveiz" (1)	73
Figura 19- Printscreen visualização externa de conjunto de metadados propostos preenchidos com informações do objeto "Estandarte Ói Nóis Aqui Traveiz" (2)	74
Figura 20 - Printscreen visualização externa de conjunto de metadados propostos preenchidos com informações do objeto "Estandarte Ói Nóis Aqui Traveiz" (3)	75

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>2 RESISTÊNCIAS EM CENA: Abertura de caminhos para o emergir de um Cavalo Louco no sul do Brasil</b>	<b>19</b>
<b>2.1 Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz: “Cabeludos, desalinhados e quase sempre imprevisíveis”</b>	<b>25</b>
<b>2.2 Aos que virão depois de nós: memória e acervo de uma Tribo</b>	<b>40</b>
<b>3 DOCUMENTANDO O ATO, TECENDO UTOPIAS</b>	<b>49</b>
<b>3.1 Teatro (e Museologia) Laboratório para Imaginação Social: Proposta de conjunto e metadados para documentação e difusão de acervos</b>	<b>57</b>
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>77</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>79</b>
<b>APÊNDICE A – Roteiro de Entrevista</b>	<b>84</b>
<b>APÊNDICE B - Termo de autorização de uso de imagem, voz, nome e demais características físicas</b>	<b>85</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Cada pequeno fragmento do fazer e conseqüentemente das memórias do Teatro de Grupo brasileiro é composto por ações e materialidades que preenchem e transformam as ruas, espaços cênicos e palcos, eventos que se repetem, mas que nunca acontecem da mesma maneira, momentos únicos de uma arte efêmera por natureza, que deixa vestígios no campo do imaterial e do material.

O Teatro de Grupo é uma categoria de organização específica da produção teatral, em que um grupo de atores se reúnem em prol de um mesmo ideal social e político, a fim de desenvolver um fazer teatral contínuo, com concepção estética própria, possuindo então uma linguagem artística única que o identifica. O conceito Teatro de Grupo é oriundo do conceito do Terceiro Teatro, cunhado por Eugênio Barba<sup>1</sup> no ano de 1978, e definido pelo autor como um “conjunto de todos aqueles teatros que constroem um sentido para si mesmos, ou seja, cada um deles define, de forma autônoma, um sentido pessoal da ação de fazer teatro” (BARBA, 2010, p. 250). Ação praticada na América Latina antes mesmo da criação do termo, que começa a ser utilizado no Brasil no ano de 1980, e que não define um tipo de organização coletiva de teatro e sim, marca o posicionamento político de coletivos que surgem às margens da sociedade no campo das artes cênicas, demonstrando-se divergente do teatro comercial ou empresarial, com um fazer que visa o teatro como laboratório para análise da realidade na qual está socialmente inserido, através da linguagem artística, destinado aos atores e público.

Entre as décadas de 1950 a 1980, o teatro de grupo se expande e diversos grupos são criados na América Latina onde eventos como o I Seminário de Teatro de Cuba (1967), Primeiro Festival Latino-americano de Teatro de Manizales (1968) e a criação da Frente Latino-americana de Trabalhadores da Cultura (1973) vem a convergir com o efervescente momento de mudanças sociais e políticas em todo o mundo. Este movimento, que ocorre em todo o ocidente, possui diversos expoentes de relevância internacional em território brasileiro, que surgem a partir da primeira metade do século XX, tendo como principais referências o Teatro de Arena (São

---

<sup>1</sup> Eugenio Barba (1936), nasceu em Brindisi, no sul da Itália. No início dos anos 1960 estudou e trabalhou nas pesquisas do Teatro Laboratório do diretor polonês Jerzy Grotowski. Fundador do Grupo Odin Teatret (1964), em Oslo, Noruega e idealizador da ISTA – Escola Internacional de Antropologia Teatral, em 1979.

Paulo, 1953) e o Teatro de Oficina (São Paulo, 1958), que possuíam como característica de seu trabalho a desconexão com o teatro comercial, ação politicamente engajada e ligação com movimentos artísticos do período, como o Tropicalismo. Os grupos pioneiros acabaram exercendo forte influência em grupos que surgem durante o fim da década de 1970, período que se inicia no Brasil o gradual e lento processo de redemocratização, dentre esses grupos destaque: Tá na Rua (Rio de Janeiro, 1980), Grupo Galpão (Belo Horizonte, 1982) e a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz (Porto Alegre, 1978). Segundo Carreira (CARREIRA, 2008), os grupos citados, e os demais em atividade no campo das artes cênicas brasileiras, passaram por um processo de revisionismo estrutural do fazer teatral coletivo consolidado na década de 1960. Nesse sentido, a orientação política do fazer artístico se manteve, porém os olhares se voltam à criação de espaços de experimentação, desenvolvimento de projetos pedagógicos e busca de sustentabilidade social e econômica em prol da possibilidade de poder seguir desenvolvendo uma linguagem artística própria de maneira contínua visando a transformação social como um dos resultados de sua produção.

Chama a atenção o fato dessa expansão teatral ocorrer concomitante ao intenso movimento de renovação do campo museal, impulsionado por eventos como o Seminário Regional da Unesco (1958) e a Mesa de Santiago do Chile (1972), o último evento ligado à Museologia define em resolução aprovada que

O museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante, e que traz consigo os elementos que lhe permitem participar da formação da consciência das comunidades que atende. Por meio dessa consciência, os museus podem incentivá-las a agir, situando suas atividades em um contexto histórico para ajudar a identificar problemas contemporâneos; ou seja, ligando o passado ao presente, comprometendo-se com mudanças estruturais em curso e provocando outras mudanças dentro de suas respectivas realidades nacionais (ICOM, 1999, p. 116).

O conceito de museu indicado está, portanto, em consonância com a ideia do fazer teatral, defendido por Bertold Brecht (1967, p. 196), dramaturgo, poeta e encenador alemão, autor de práticas, dramaturgias e teorias que embasam um fazer teatral socialmente engajado, sobre a necessidade de que a sociedade tenha acesso a

[...] um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que

empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto.

A breve aproximação acima citada é por mim percebida após o primeiro semestre do Curso de Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ao me tornar estudante de Museologia, aos vinte anos, estava já imersa no cotidiano da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz a cinco anos, como aluna de uma das ações pedagógicas oferecidas de maneira gratuita pelo grupo, chamada “Teatro como instrumento de discussão social”, criada no ano de 1988 e que tem como objetivo, conforme apontado por Alencar (1997, p. 156), a “articulação política e cultural das comunidades distantes do centro de Porto Alegre”. Essa ação se dá através de práticas teatrais baseadas em temáticas trazidas pelos próprios alunos da oficina, que com o processo reflexivo para encenação teatral e debates em torno do processo criativo possibilitam uma reflexão cidadã e a tomada de consciência social. Como graduanda do curso de Museologia, não pude em momento algum deixar de lembrar da produção artística do grupo e da sua influência positiva na vida de tantas pessoas que participaram de atividades oferecidas pelo grupo e da sua relevante produção artística no campo das artes cênicas, que envolve a criação musical, performance, dança, artes plásticas e gráficas.

Durante a disciplina de Introdução à Museologia, refletia em qual tipologia um museu do grupo de encaixaria, em Teoria Museológica percebia que a prática de produção teatral do grupo se aproxima do conceito e prática de musealização e em Documentação Museológica pensava em como esta prática poderia ser fundamental para salvaguarda e comunicação de produção artística tão potente, sabendo que a preservação da memória e do fazer coletivo do Ói Nóis Aqui Traveiz não viria a colaborar somente com a preservação de sua produção, mas também com a valorização das memórias individuais e coletivas de todos os grupos que surgiram após participar de formações e oficinas oferecidas gratuitamente, de todos que fruíram da produção do grupo como alunos ou espectadores e também puderam colaborar com a ampliação da divulgação de ações do grupo, inspirando e aproximando mais pessoas que possam vir a ter sua vida transformada através da arte.

A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz possui atuação contínua desde sua fundação em 31 de março de 1978. O Grupo surgiu em um momento no qual o país se encontrava sobre o arbítrio da ditadura militar, e acabou lançando-se contra

tudo aquilo que reduz o direito mínimo de acesso à cidadania e humanidade, buscando resistência contra a produção artística mercantilizada e em busca de uma utopia em que as liberdades individuais e coletivas sejam respeitadas.

Durante anos de atuação o grupo sempre esteve preocupado com a criação de ações pedagógicas, produção de espetáculos e celebrações teatrais e também com o registro de suas memórias. Como ações de preservação da memória destaco o selo editorial “Ói Nóis na Memória”, criado no ano de 2003 pelo grupo e atribuído a revistas, livros e produções audiovisuais organizadas e publicadas pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz sobre sua produção artística e parcerias com outros coletivos de teatro.

O Ói Nóis seleciona e guarda quatro décadas de acervo concebido e produzido pelo próprio grupo de maneira coletiva, composto por cartazes, roteiros, ingressos, diários de processos de criação e circulação de espetáculos, folders, banners, figurinos, fotografias, máscaras, bonecos, alegorias, objetos cênicos e outras materialidades e imaterialidades de suma importância para compreensão e resistência desta célula autônoma e criativa que pulsa viva no campo das artes. Cabe salientar que o acervo do grupo não apresenta, até o momento, metodologia de organização, porém o grupo reconhece a necessidade de desenvolver práticas de salvaguarda de seu acervo a partir de parâmetros do campo da Museologia e pretende instituir o Museu da Cena Ói Nóis Aqui Traveiz, a partir disso se faz necessário realizar ação de documentação museológica inicial. Como passo inicial em direção à prática de documentação museológica, se faz possível o desenvolvimento de propostas de metadados para efetivação de registro e difusão de informações referentes à produção do grupo. Esta pesquisa acadêmica, que utilizou metodologia de cunho qualitativo, realizando entrevistas semiestruturadas (Apêndice A) e análise documental de acervos do grupo, procurou responder a seguinte pergunta: Como preservar, através de práticas de documentação museológica, ações de produção coletiva no campo do teatro de grupo?

O objetivo geral foi compreender a viabilidade de utilizar instrumentos de documentação museológica em prol da preservação da produção coletiva do teatro de grupo, desdobrando-se nos seguintes objetivos específicos: justificar, através de pesquisa documental e bibliográfica, a criação do Museu da Cena Ói Nóis Aqui Traveiz; registrar a compreensão do grupo sobre as especificidades do processo criativo, que resulta em registros materiais e imateriais de seu fazer artístico; definir

estratégias de indexação de informações que deem conta do registro de processos criativos do grupo e definir descritores mínimos que atendam, em primeiro momento, às especificidades dos acervos criados pela e para atuação artística da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

A preservação da memória do teatro tem sido abordada de maneira recorrente nas últimas duas décadas, tendo destaque as pesquisas e ações desenvolvidas pelo Laboratório de Informações e Memória do Departamento de Artes Cênicas (LIM CAC) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pelo Núcleo Traje de Cena da Universidade de São Paulo e também pelo Centro de Pesquisa e Memória do Teatro que é gerenciado pelo grupo Galpão que realiza a preservação da memória e acervo do coletivo, bem como de seu centro cultural, o Galpão Cine Horto. Em relação a pesquisas que aproximam as pautas do teatro e da Museologia, sobre temas como, as instituições museológicas voltadas à coleta e comunicação da memória do teatro (PICON-VALLIN, 2012), ações de preservação do patrimônio material e imaterial do teatro brasileiro (AZEVEDO, 2017) e a compreensão do traje de cena como documento (VIANA, 2017), as referências destacadas são bases importantes para compreender que a discussão não é recente, tendo em vista apontamentos de Constantin Stanislavski (1997) realizado na primeira década do século XIX, em que sinaliza a necessidade de instituições de memória voltadas exclusivamente à produção teatral. Diretamente ligadas às práticas de documentação museológica, pesquisas sobre documentação e diversidade (LOPES; PADILHA; LADEIA, 2021) e documentação museal cidadã (MIRANDA, 2020), colaboram com conceitos como, gestão de acervos (BOYLAN; MUSEUMS ASSOCIATION, 2004) e documentação museológica (BOTTALLO, 2010). Como referência para esta pesquisa, destaco a relevância do projeto “Gestão de Acervos Museológicos da UFRGS”, coordenado por Ana Celina Figueira da Silva e Elias Palminor Machado, onde tive a possibilidade de conhecer diferentes sistemas de informação aplicados às necessidades do campo museal, destacando o uso da plataforma Tainacan, que será abordada no terceiro capítulo. Não foram encontrados até o momento documentos, pesquisas ou normativas sobre documentação e teatro de grupo que pudessem orientar diretamente esta pesquisa, reforçando a urgência de produções acadêmicas sobre ações de documentação museológica voltadas à preservação deste patrimônio, justificando a intenção desta pesquisa de colaborar com a construção de um olhar sensível a contextos sociais

específicos, respeitando as peculiaridades de acervos artísticos com característica de construção coletiva e afetiva que se encontram às margens da sociedade, estando o Terceiro Teatro ou Teatro de Grupo também neste local.

Buscando estabelecer um processo linear de apreensão do conteúdo desta pesquisa, além desta Introdução, o trabalho está organizado em dois capítulos e as Considerações Finais. O Capítulo 2, denominado **Resistências em Cena: Abertura de caminhos para o emergir de um Cavalo Louco no sul do Brasil**, realiza contextualização histórica sobre o Teatro de Grupo no cenário brasileiro das décadas de 1960 e 1970, essa contextualização serve para introduzir o surgimento do grupo Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz, objeto desta pesquisa. Em dois subcapítulos, nomeados Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz: “Cabeludos, desalinhados e quase sempre imprevisíveis”, cujo título faz referência a reportagem do Jornal Zero Hora de 1993<sup>2</sup>, e Aos que Virão Depois de Nós: Memória e acervo de uma Tribo, a trajetória do grupo é narrada, visando compreender a atuação e relevância do coletivo no município de Porto Alegre, bem como destacar as percepções do grupo acerca de suas memórias e acervos, convergindo no desejo de criação de um Museu dedicado exclusivamente à produção da Tribo.

O terceiro capítulo denominado **Documentando o Ato, Tecendo Utopias**, estabelece relações entre o desejo de criação do Museu da Cena Ói Nós Aqui Traveiz e as relações desse desejo com o campo da Museologia, buscando compreender quais conceitos do campo museal podem orientar a possibilidade de realização de ação direta em prol da preservação de relevante acervo, sendo complementado pelo subcapítulo Teatro (e Museologia) Laboratório Para Imaginação Social: Proposta De Conjunto De Metadados Para Documentação E Difusão De Acervos, onde, através de diretrizes nacionais e internacionais, é elencado conjunto mínimo de metadados para que o trabalho de documentação museológica do acervo da Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz possa ser efetivado. Por fim, o último capítulo apresenta as considerações e reflexões sobre a pesquisa a partir dos dados apresentados até o momento.

---

<sup>2</sup> “Cabeludos, desalinhados e quase sempre imprevisíveis, os atadores da tribo Ói Nós Aqui Traveiz não combinam com os palcos italianos e foyers requintados. Esse grupo de teatro de características muito particulares conseguiu construir ao longo de 15 anos uma personalidade marcante que divide as platéias. De um lado, o desconforto dos que se sentem agredidos pelas provocações, às vezes constrangedoras, de um teatro que convoca o público a participar dos espetáculos. Do outro, o reconhecimento da qualidade cênica de peças premiadas como Fim de Partida, Ostal ou Antígona. Difícil é ficar indiferente quando o assunto é a produção da Terreira da Tribo.” (ZERO HORA, 1993, p. irreg.)

## **2 RESISTÊNCIAS EM CENA: Abertura de caminhos para o emergir de um Cavalo Louco no sul do Brasil**

Diversos foram os caminhos trilhados na América Latina visando a possibilidade de estabelecimento de uma ordem social e política baseada em pilares de igualdade e justiça social, opondo-se à lógica capitalista e imperialista que vinha se estabelecendo de maneira intensa no continente. Na década de 1950, partidos políticos de diversos países latino-americanos alinhados à ideologia de esquerda desenvolvem estratégias teórico-políticas condizentes com suas realidades, mirando a possibilidade de participação em processos políticos eleitorais, ascendendo ao poder através da decisão popular. Nessa perspectiva, Jorge G. Castañeda reforça que

[...] o objetivo central e a longo prazo dos partidos comunistas continuava sendo uma revolução nacional-democrática, a reforma agrária e uma aliança com as classes médias e a burguesia nacional. Mas agora o principal inimigo voltava a ser o imperialismo, reduzido a sua expressão mais simples, ou seja, o governo dos Estados Unidos (CASTAÑEDA, 1994, p. 40).

Porém, no ano de 1959, em contraponto às estratégias de inserção no sistema político-democrático que vinham se estabelecendo por meio dos partidos comunistas, e impactando as práticas políticas do continente, a Revolução Cubana se estabelece como uma “revolução na revolução” (CASTAÑEDA, 1994, p. 68), por conter em seu cerne propostas consideradas radicais, mesmo pela esquerda, em relação a políticas econômicas, culturais e sociais, em que se defendia uma ação política direta e organizada com dimensão continental, visando frear a influência imperialista norte-americana utilizando da luta armada como instrumento para tal. Com o intuito de impedir o crescimento dos movimentos orientados por uma ideologia de esquerda, se estabelecem de maneira sequencial temporalmente, em menos de meia década após a Revolução Cubana, ditaduras militares em países do Cone Sul, apoiadas pelos Estados Unidos, tendo como fatores influenciadores, segundo Enrique Padrós, a

pressão exercida pelo capital internacional e pelas elites locais para a imposição de um novo modelo de acumulação. Por outro, a radicalização das contradições de classe e do avanço de projetos reformistas ou revolucionários, principalmente, a partir da vitória da Revolução Cubana (2004, p. 45).

Anos de violação dos direitos humanos, censuras e violências diretas e indiretas se estabeleceram na América Latina contra todo e qualquer sujeito ou coletivo que viesse a se manifestar contra os regimes ditatoriais estabelecidos a partir da metade do século XX, mas a repressão acabou por incendiar inquietações de uma classe de trabalhadores da cultura, engajados artisticamente e sintonizados com processos de lutas sociais populares do campo e da cidade, estando já ativa e imersa em profundo processo de modernização do pensar e fazer teatral, apropriando-se do pensamento de teatrólogos e dramaturgos como Constantin Stanislávski, Bertold Brecht, Antonin Artaud e Eugênio Barba, tensionando-os a refletir sobre a relação de sua produção “com a realidade e sobre o estatuto do objeto artístico” (MUGUERCIA; SCUDELER, 2013, p. 224). A criação teatral do período acaba por articular-se de acordo com o pensar e fazer político posicionado à esquerda, desenvolvendo articulações e dinâmicas de ensino e produção artística a fim de estimular o desenvolvimento de organizações sociais conscientes da realidade latino-americana, envolta por situações de ausência de acesso à saúde e educação de qualidade, desemprego e fome vivenciada diariamente por parte da população.

O teatrólogo, dramaturgo e ativista político brasileiro Augusto Boal e o diretor, autor e dramaturgo Eugênio Barba, desenvolveram teorias e aplicaram diferentes modos de ver e ser teatro na América Latina, propondo um teatro transformador, como forma de incentivo a uma ascensão coletiva, estabelecendo na vida de quem prova dessa arte “um vínculo [...] mais além da profissão, tornou-se atitude ética, com um modo próprio e diferente de perceber, de agir” (BARBA, 2010, p. 209). Augusto Boal, diretor que colaborou na década de 1950 com a difusão do pensamento de Brecht e do “método” Stanislavski na América Latina, criou e difundiu ao mundo o método teatral “Teatro do Oprimido”. O processo de criação do método teatral, acontece após sua experiência no Teatro de Arena, através de intercâmbios em espaços europeus de teatro e após sobreviver a e experiência de sequestro, prisão e tortura pela ditadura militar estabelecida no Brasil. Em seu exílio, entre os anos de 1972 e 1976, articula e aplica práticas teatrais como ferramenta pedagógica para a reflexão política. O percurso de Boal durante o período de exílio inicia na Argentina, experimentando o teatro invisível, que consiste em preparar uma cena para apresentar em um espaço de acesso público, sem que ninguém, exceto os

atores, venha a saber que se trata de uma encenação, visando o envolvimento do público de maneira orgânica. Em sua parada seguinte, em 1973 no Peru, Boal participa de um programa de alfabetização popular instituído pelo Governo Revolucionário Peruano que possuía a meta de erradicar o analfabetismo em até 4 anos. Ao lado de Paulo Freire, Boal compartilha a criação e aplicação de pedagogias em prol da alfabetização de alunos peruanos, em sua maioria indígenas que dominavam diversas línguas originárias e dialetos mistos do espanhol. Diante de tal desafio o teatrólogo investiga a possibilidade de utilização da comunicação não-verbal, propondo teatro-imagem como ferramenta de aproximação e troca. Ainda no Peru, junto de trabalhadores do campo, desenvolve o teatro-fórum, modalidade do Teatro do Oprimido que se espalhou pelo mundo, em que o espectador entra em cena e torna-se também ator, ou nas palavras de Boal (2013, p. 162), espect-ator.

“Tenho impressão que toda minha aprendizagem teatral tenha sido uma preparação para América Latina” (BARBA, 2010, p. 226). Assim inicia a narrativa de Eugênio Barba sobre suas experiências fora da Eurásia. Junto de seu grupo, o Odin Teatret, incursiona ao interior da América Latina no ano de 1976, estabelecendo intercâmbios relativos à produção teatral, realizando residências em grupos latino-americanos, assistindo os trabalhos deles e apresentando os seus. Tais ações influenciaram no desenvolvimento de encontros e festivais internacionais de teatro, favorecendo o compartilhamento criativo e a realização de seminários sobre teatro, em que Barba colaborava diretamente com contatos e estabelecimento de programação. O caráter essencialmente pedagógico dos encontros tinha como esteio o estudo de trabalho de ator desenvolvido por Eugenio Barba, a Antropologia Teatral, sendo este “um estudo do comportamento cênico” (BARBA, 1994, p. 24), que propõe uma prática teatral na qual o ator busca a própria identidade pessoal e artística através do exercício de seu ofício, essa prática destaca a personalidade e bases sociais que orientam o trabalho de cada sujeito que a experimenta, permitindo a valorização da identidade histórica e cultural atrelada a existência de quem produz teatro.

As práticas acima citadas, e outras, corroboram com o rompimento latino americano do fazer prático do teatro ou drama burguês, definido por Peter Szondi (2004) como forma teatral ou cênica da representação de uma sociabilidade que valoriza o mundo privado separado do público, utilizando símbolos do cotidiano burguês, como narrativas sobre pequenas famílias patriarcais e seus dramas,

focados no embate moral, entre seus membros. O teatro burguês, então comum no ocidente, é descrito pelo ensaísta, jornalista, ativista político e fundador da Escola de Madrid José Ortega y Gasset (2010, p. 32–33), por meio de exemplo prático, que envolve espaço e fazer artístico cênico:

A sala está cheia de assentos: as poltronas e os camarotes. Isto indica que o espaço “sala” está disposto para que alguns seres humanos – os que integram o público – estejam sentados e, portanto, sem fazer mais nada senão ver. Em troca, a cena é um espaço vazio, elevado a um nível mais alto que a sala, a fim de que nela se movam outros seres humanos que não permanecem quietos como o público, mas sim ativos, tão ativos que por isso se chamam atores. [...] Com efeito, em comparação com o que fazemos o resto do dia, quando estamos no teatro e nos convertemos em público não fazemos nada ou pouco mais; deixamos que os atores nos façam – por exemplo, que nos façam chorar, que nos façam rir.

Em oposição a prática supracitada, nos anos de 1957 e 1958, o Grupo de Teatro Arena (São Paulo), já com 4 anos de existência, submerge na efervescência cultural e política com a criação e execução da dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri, intitulada “Eles não usam black tie” A peça narra a história de pai e filho operários face às circunstâncias de uma greve, utilizando como espaço cênico um palco circular e não o comum palco italiano<sup>3</sup>, demonstrando ser, após um ano em cartaz,

a melhor forma para o teatro-realidade; pois é o único que permite usar a técnica do close-up: todos os espectadores estão próximos a todos os atores, o público pode sentir o cheiro do café servido no palco, observar o macarrão que se come no palco em processo de deglutição. A “furtiva” lágrima expõe seu segredo (BOAL, 1977, p. 178).

O nome do grupo faz referência a esta arquitetura teatral, em que o público ocupa o entorno do espaço utilizado por atores e atrizes para realização das cenas. Assim, cada espectador possui um ângulo de visão que atravessa a cena por completo, nada se esconde, propondo uma realista neste momento de troca. Além disso, esta configuração de cena apresenta baixo custo para montagem, pois não depende de grandes estruturas cenográficas, bem como é adaptável para demais espaços, possibilitando levar a cena para os mais diversos espaços, incluindo a rua.

---

<sup>3</sup> Tipologia frontal de palco, conhecida como tipologia italiana, na qual todos os espectadores eram dispostos à frente da face principal do palco. Assim, a arquitetura cênica se conformava por um palco retangular no qual a quarta parede, que separava o palco da platéia, possuía uma abertura – a boca de cena – que se abria ao espectador por meio de cortinas. Entre o palco e a plateia, o fosso da orquestra fazia a separação. O palco, então, ganhava volume tanto devido ao fosso quanto pela caixa acústica acima do palco: a caixa cênica. A mecânica cênica, iniciada por Aleotti, aos poucos ganhou dinamicidade e complexidade. Os bastidores, precursores das atuais varas de movimentação e fixação de cenografia e iluminação, eram presas em roldanas e deslizavam em trilhos no piso do palco, articulados com contrapesos fora do palco (ZILIO; YOSHIOKA, 2010, p. 159).

Negando a estética tradicional e até os princípios criativos ligados a reflexões comunistas ou socialistas de grupos como o Teatro de Arena, o Teatro de Oficina foi criado no ano de 1958, de maneira amadora através de aproximações com o Teatro de Arena, por discordar em parte do fazer teatral deste grupo, optou por profissionalizar seu fazer no ano de 1961, saindo em busca de uma identidade e uma concepção estética próprias. Nesse momento, aluga a antiga sede do Teatro Novos Comediantes, na Rua Jaceguai, cidade de São Paulo, onde cria peças com repercussão positiva referente à crítica e público. Os espetáculos tinham sempre como pano de fundo discussões políticas e sociais. Mas, foi com *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, já na ditadura, que o grupo alcançou o auge. Além do sucesso de público, a peça marcou o estilo próprio a partir do qual o Oficina passa a ser reconhecido, se estabelecem como características do fazer teatral do Oficina a interação estreita e provocativa com o público, o deboche e um olhar antropofágico no que se refere a valorização da cultura brasileira. O grupo teve suas peças censuradas, sua sede invadida, integrantes presos e exilados. A perseguição política fez com que o grupo saísse do Brasil e encerrasse suas atividades entre os anos de 1974 e 1979, José Celso Martinez Corrêa, um dos membros fundadores do grupo, afirmava que,

o teatro não pode ser um instrumento de educação popular, de transformação de mentalidades na base do bom meninismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalcada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos abstratos e que somente levam à ineficácia. Num momento de desmistificação, o importante é a procura de caminhos que levem a ações novas. Neste momento portanto o sentido da inovação, da descoberta, do rompimento com o passado no campo de teatro deve ecoar, ser o reflexo e ao mesmo tempo refletir todo um esquema de projetos e de conscientização de nossa realidade(CORRÊA, 1995 apud GARCIA, 2008, p. 133).

A diferença e ao mesmo tempo semelhança das características ligadas à criação artística de grupos teatrais, voltados ao fazer teatral coletivo, apontam que a opção por atuar desta maneira na cultura possibilita que artistas possam ter espaço, autonomia e independência para com a prática criativa.

A produção teatral de caráter experimentalista e militante, acima evidenciados através da atuação do Teatro do Oprimido, Teatro de Arena e Teatro de Oficina, exerceu forte influência em grupos que surgem e atuam no período da ditadura militar, bem como no período da redemocratização, onde as práticas

experimentalistas e militantes não se extinguem, mas se transformam durante os primeiros anos de retorno do regime político democrático brasileiro. Assim, ao final da década de 1970 e início de 1980, a produção de grupos de teatro, seja parte dos já existentes e novos coletivos que se formam, aderem ao Teatro de Grupo, no qual a produção possui base de criação coletiva e necessita de maior tempo para produção, levando em conta as necessidades de sustentabilidade financeira e particularidades de processos de pesquisa vinculados à experimentação estética alinhada a princípios éticos de quem opta por assim atuar no campo das artes cênicas. O conceito Teatro de Grupo se aproxima em teoria do que vem a ser compreendido como Terceiro Teatro, sendo este cunhado por Eugênio Barba na década de 1970 após período de imersão e convivência com grupos de teatro no Brasil, Argentina, Uruguai, México, Peru, Costa Rica, Colômbia e Chile, por ele, definido em primeiro manifesto como um teatro que:

[...] vive às margens, normalmente está fora ou na periferia dos centros e das capitais da cultura. É um teatro de pessoas que se definem atores, diretores ou homens do teatro mesmo sem terem passado pelas tradicionais escolas de formação ou pela tradicional aprendizagem teatral, e que por isso não são reconhecidos como profissionais. Mas não são amadores. O dia inteiro cada um deles é marcado pela experiência teatral, às vezes por meio daquilo que chamamos de treinamento ou através de espetáculos que têm que lutar para encontrar seu próprio público (BARBA, 2010, p. 187).

Durante os anos de 1980, o conceito foi questionado por sua intensa difusão e apropriação, tanto na Europa, quanto na América Latina, como afirma Barba, “virou moda” (2010, p. 196). O movimento causou incômodo principalmente por não definir diretamente o que é o Terceiro Teatro, porém tais discussões contribuíram para definir que, o mais importante a se estabelecer são as discussões sobre o “papel do grupo nos processos de criação e de intercâmbio dos espetáculos” (CARREIRA, 2011, p. 44), propiciando que os coletivos que se identificassem com esse modo de fazer teatro buscassem procedimentos com foco no estabelecimento de práticas pedagógicas, na criação e instituição de espaços de criação e laboratórios de preparação contínua de atores, servindo como micro experiência propulsora de um espaço social desejado pelo grupo para sociedade e como espaço de criação e experimentação cênica, onde se definem as características e linguagens estéticas de cada coletivo. Tais características orientam o trabalho de coletivos latino-americanos que às margens de um fazer teatral inserido num circuito essencialmente comercial criaram mecanismos de subsistência, se tornaram

referência e construíram ao longo de décadas extenso legado que pode ser acessado através de seus acervos e saberes. Dentre estes grupos, destaco a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

### **2.1 Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz: “Cabeludos, desalinhados e quase sempre imprevisíveis”**

Jovens inflamados pelo desejo de restabelecimento de um regime político democrático, empalmado pela ditadura militar estabelecida no ano de 1964, compunham grupos que ocupavam as ruas do país exigindo o fim da repressão, liberdades democráticas e anistia aos presos e exilados políticos.

**Figura 1- Paulo Flores (Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz) e vereador Marcos Klassmann presos durante uma manifestação pela Anistia em agosto de 1978, Porto Alegre - RS**



Fonte: Acervo Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

Entre esses jovens, destacamos no final da década de 1970, os estudantes do curso de artes cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Paulo Flores e Rafael Baião e o jornalista e dramaturgo Júlio Zanotta. O encontro deles revelou suas afinidades políticas e o desejo fazer uma arte politicamente engajada, uma arte que

não se propunha a ocorrer nos moldes de um "teatro panfletário", ou que se restringisse a um discurso textual de contestação à "ditadura militar", ao "capitalismo" e às "instituições burguesas", três temas recorrentes do teatro

político da época. O desejo de mudança social deveria se refletir também - e necessariamente, para que o tipo de reflexão desejada pudesse existir - na forma, seja ela do texto, do tipo de encenação, da cenografia. Estes e outros elementos afetariam a relação entre atores e espectadores, um dos principais alvos de suas críticas em relação ao teatro realizado em Porto Alegre na época (TOLEDO, 2007, p. 28).

A partir deste desejo, a ideia de criação da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz é gestada no ano de 1977 e surge oficialmente na cena cultural porto alegreense em 31 de março de 1978, 13 anos após o golpe militar, data propositalmente escolhida como forma de contestação ao regime ditatorial. A criação e abertura do primeiro espaço cênico do grupo, o Teatro Ói Nóis Aqui Traveiz<sup>4</sup>, converge com a criação de um manifesto orientador do fazer do grupo, divulgado em jornais da mesma época:

Pedra nas veias para tentar criar uma demonstração coerente da barbárie. A selvageria como uma relação entre 'civilizados'. A humilhação como coragem de suportá-la. Pedra nas veias para buscar um acontecimento teatral que negue a desumanização do indivíduo e denuncie a descaracterização consumista. Pedra nas veias para deformar aquilo que até ontem chamávamos teatro. Pedra nas veias para expor cruamente, no espaço cênico, uma figuração crítica do cotidiano. Pedra nas veias para encontrar no ator a sua desilusão, a sua frustração, a sua raiva, os seus pesadelos. Pedra nas veias para não fazer concessões ao esteticismo burguês, nem aos pregões do teatro-palavra. Pedra nas veias para ir um pouco adiante da cultura de resistência. Para ousar opor-se (Manifesto da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, 1978).

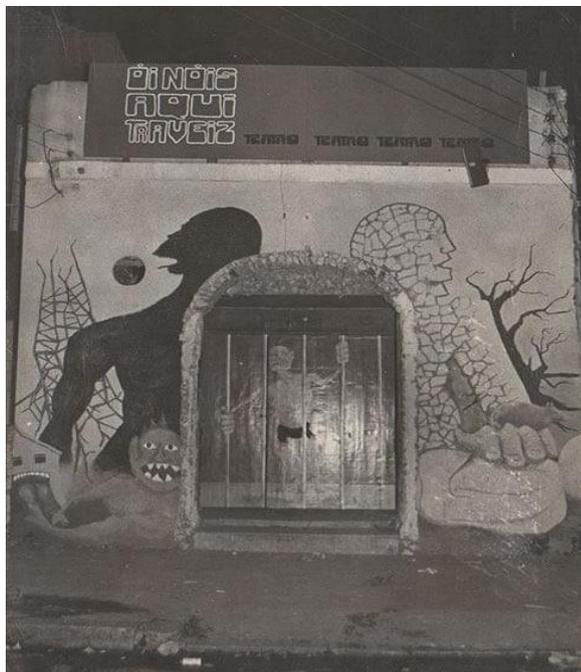
A expressão “pedra nas veias” faz alusão a contracultura, ao momento político do país e inspirados nas pedras que compunham paredes e fachadas da primeira sede do grupo, que remetia ao grupo o alucinógeno Dietilamida do Ácido Lisérgico (LSD), associando o teatro, por eles realizado, como possibilidade de transcendência e fuga de realidades sociais não desejadas. Na sede que antes abrigava a boate “Las Piedras”, com área de aproximadamente 60m<sup>2</sup>, os integrantes da primeira formação do grupo assumem funções de atores, eletricitistas, pintores, pedreiros, carpinteiros, responsáveis pela gerência administrativa e divulgação, dividindo o tempo de maneira compartilhada entre ensaios e reformas. A fachada da sede foi estampada com intervenção da artista plástica Lisete Alves, representando a ditadura e o povo, por dois monstros que protegem uma cela, que contém em seu interior figura humanóide de corpo magro (Fig. 2). Dois meses antes da inauguração da sede, três atores, ao sair do espaço de ensaios, são detidos e

---

<sup>4</sup> Teatro Ói Nóis Aqui Traveiz, primeira sede do grupo, tinha como endereço a rua Ramiro Barcelos nº 485, Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Ocupada de 1978 a 1980.

levados à Polícia Federal, após interrogatório são acusados de agitação pública e permanecem no local, incomunicáveis, até o dia seguinte.

**Figura 2 - Fachada do Teatro Ói Nóis Aqui Traveiz, R. Ramiro Barcelos 485, ano de 1978**



Fonte: Acervo Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

Os ensaios e reformas continuaram. Júlio Zanotta e Paulo Flores visitavam redações de jornais da cidade vestindo bermuda e chinelo de dedos, tocando tuba e violino com um serrote (Fig. 3), divulgando o surgimento do grupo, abertura do teatro e estreia de dois espetáculos, apresentados em uma sessão com intervalo, sendo ambos dramaturgias de Júlio Zanotta.

**Figura 3 Paulo Flores e Júlio Zanotta ensaiam para divulgação do grupo, 1978**



Fonte: Acervo Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

O grupo propõe, já em sua estreia, ingressos com valores populares. O público era convidado a ocupar todo o contorno do palco, que ficava centralizado na sala e era envolto por arame farpado, o chão replicava grande lixão, do qual os atores emergiram nus, assim então, a programação iniciava com “A Divina Proporção” cuja questão habitacional é tema central. Quatro personagens desgastam-se em conflitos fúteis perdendo a sensibilidade ao se submeterem às engrenagens do sistema capitalista. Os personagens são o Construtor, proprietário poderoso de um conjunto habitacional composto por centenas de minúsculos apartamentos, o Técnico da Arte de Construir, legislador a serviço do Estado, fiscal encarregado de zelar pela harmonia social, o Proletário e a Cabeleireira, que chegam ao subúrbio para adquirirem um dos novos apartamentos anunciados.

Após o intervalo, iniciava “A Felicidade Não Esperneia, Patati-Patatá” (Fig. 4) onde a medicina é tratada como instituição desumana. O espetáculo propõe que não seja possível existir afeto nas relações entre os personagens. A história apresenta ao público paciente destroçado, formado por dois atores enrolados em ataduras cirúrgicas, é apresentado à instituição médica, este é tratado por dois médicos encapuzados e deformados fisicamente, para iniciar o ritual selvagem que salvará o paciente de uma enfermidade incurável, os médicos são auxiliados por duas enfermeiras siamesas, unidas pelas costas, sendo uma com corpo de animal e outra com cabeça de animal, durante a “cirurgia” os atadores jogam pedaços de carne crua contra a plateia. A crítica da época classifica o espetáculo como uma celebração da anarquia, recebendo os adjetivos de crua, debochada, violenta, livre e grotesca, pela sua linguagem, novidade na capital, segundo o crítico Cláudio Heemann (1978, p. irreg.).

O ritmo pausado e os absurdos das atitudes buscam uma denúncia global de um mundo em decomposição, bárbaro, cômico, cruel e paranóico. E o espetáculo tem força e convicção, com uma atmosfera densa e coerente, criada com a coragem e a invenção que estamos acostumados a ver nos teatros experimentais de Londres, Greenwich Village ou Paris. A primeira chama-se “A Divina Proporção” e a sociedade de consumo é o alvo mais óbvio. Mas é na segunda peça do espetáculo, “A Felicidade Não Esperneia, Patati, Patatá”, que as forças irracionais se soltam com mais ímpeto, nos levando em tom delirante a um universo próximo de Genet, Arrabal e Artaud. Há vinte anos, Porto Alegre não produzia um espetáculo com propósitos tão devastadores. Resta esperar que o “Ói Nós Aqui Traveiz” não caia no beco sem saída do ritual bárbaro que por tudo destruir fica sem ouvintes e sem ter para onde ir, não conseguindo depois encontrar

ferramentas para construir um mundo novo, que sem dúvida deve estar escondido no fundo de sua fúria iconoclasta.

**Figura 4- Recorte de crítica de Cláudio Heemann sobre o espetáculo "A Felicidade Não Esperneia, Patati, Patatá", 1978**



Fonte: Acervo Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz

Na inauguração, três espectadores causaram tumulto na plateia, obrigando que o grupo interrompesse a apresentação. No dia 7 de abril, o ator José Paulo Nunes é espancado ao sair do teatro. No dia 24 de abril, vinte espectadores são presos após assistir a peça, em frente ao Teatro Ói Nós Aqui Traveiz. Em 25 de abril, a polícia solicita que a temporada seja encerrada e íntima que Paulo Flores compareça ao Serviço de Fiscalização de Diversões Públicas, recebendo no dia 26 de abril a comunicação de que o teatro seria fechado para “acabar com a anarquia” (FLORES; FARIAS; LACERDA, 2021). Mesmo diante da apresentação de alvarás que comprovaram o funcionamento legal do espaço cultural, alegava-se que o espaço não era apto para atividades. Após contratação de advogados e manutenção do fechamento arbitrário estabelecido pelo estado, o diretor do Serviço de Fiscalização de Diversões Públicas da Secretaria de Segurança do Estado sugere que o nome do grupo siga as normas cultas da língua portuguesa, devendo ser renomeado como "Olhem-nós Aqui Outra vez", o que não é aceito pelo grupo, que escolhe o nome do coletivo em referência a música “Ói Nós Aqui Tra Veis” do grupo Demônios da Garoa, com letra de Adoniram Barbosa, que para o grupo significa a

fuga das normas e irreverência, pela grafia utilizada, e signo de resistência, conforme explícito na letra da canção

Se voceis pensam que nós fumos embora (Nunca jamais, camará)/ Nós enganemos voceis (Nóis semo maloquero)/ Fingimos que fumos e vortemos/ Ói nós aqui traveis/ Nós tava indo/ Tava quase lá/ E arresovemo/ Vortemos prá cá/ E agora, nós vai ficar fregueis/ Ói nós aqui traveis (DEMÔNIOS DA GAROA, 1969).

O grupo acaba por ficar sem acesso a sua sede, apesar da mobilização de advogados, de deputados da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul e da classe artística através da Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos do Rio Grande do Sul. Para resistir, o grupo começa a se apresentar em universidades do estado, com entrada franca, mas as propostas cênicas do grupo, sempre potentes e provocativas, causavam represálias aos atuadores ou organizadores dos eventos.

Enfrentando diversas provações, devido ao movimento contestatório estabelecido pelo fazer artístico do grupo, a sede do grupo é reaberta em 29 de agosto de 1979, quatro meses após o fechamento arbitrário, para mais duas montagens, “A Bicicleta do Condenado” e “O Rei Já Era Parará Tim Bum” e precisa encerrar as atividades no Teatro Ói Nós Aqui Traveiz, por falta de condições financeiras para manter o aluguel do espaço nos primeiros meses de 1980. A instabilidade material dos dois primeiros anos de atividade do grupo e a ausência de sede no início da década de 1980, ocasiona a saída de quase todos os membros do coletivo, permanecendo apenas Paulo Flores e Jussemar Weiss. Os dois atuadores criam novo projeto, o espetáculo “O Amargo Santo da Purificação”, que utilizaria textos de Sartre, Ginsberg e Renato Tapajós para falar sobre o movimento de guerrilha, porém o projeto é completamente tolhido pela Censura Federal. Meses depois em busca de uma alternativa, é alugada uma casa de dois andares e nove novos membros se unem ao coletivo, a casa é nomeada “Casa para Aventuras Criativas<sup>5</sup>” e o grupo opta por não tornar o espaço em palco para apresentações e sim em uma residência e laboratório de pesquisa. Viver em comunidade e fazer teatro durante todo o dia era a proposta do grupo, tornando o Ói Nós Aqui Traveiz um coletivo não somente voltado à produção teatral, mas também na estimulação da

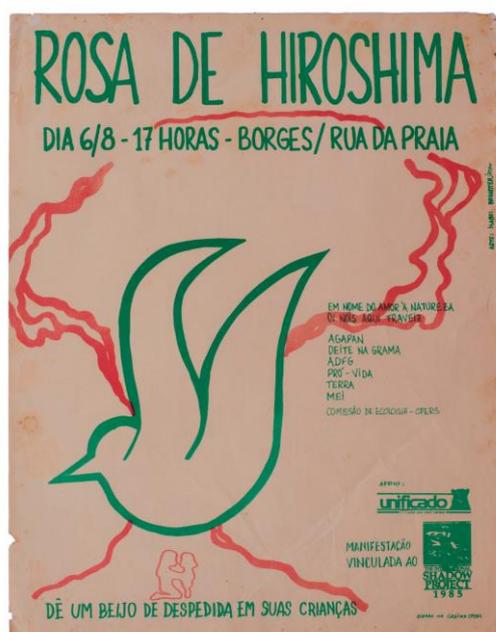
---

<sup>5</sup> Casa para Aventuras Criativas Ói Nós Aqui Traveiz, segunda sede do grupo, tinha como endereço a rua Ramiro Barcelos nº 228, Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Ocupada de 1981 a 1984.

criação coletiva, no cultivo da autogestão, na resistência ao consumo desenfreado e no viver da arte à margem do sistema econômico. A ausência de espaço de apresentações com o público, faz com que o grupo procurasse salas tradicionais para apresentar “Ananke, a luta pela vida”, porém os espaços municipais negam receber o grupo, e a peça é realizada no Cine Theatro Presidente<sup>6</sup>, com estreia em dezembro de 1980.

A partir de 1981 o grupo utiliza a arte como ferramenta de discussão política nas ruas de maneira mais intensa, elaborando intervenções teatrais junto a movimentos políticos, como o protesto contra as usinas nucleares (Fig. 5), a poluição do Guaíba (Fig. 6), Greves Gerais, Diretas Já e outros movimentos relevantes no período. Ações de rua alinhadas a manifestações políticas se tornam uma das marcas do grupo e raiz para realização de espetáculos de rua nos anos seguintes.

**Figura 5 - Cartaz da intervenção cênica "Rosa de Hiroshima", 1985**



Fonte: Acervo Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

<sup>6</sup> Inaugurado em 03 de outubro de 1923, com o nome de Cine Theatro Orpheu. Oferecia 1395 assentos, dispostos entre platéia e alguns camarotes nas laterais e nos fundos [...] Além das sessões de cinema, sua programação também contava com apresentações teatrais e musicais. Para esse fim havia palco, com espaço para movimentação de pessoas, assim como camarins para os artistas e apresentadores. Em 1963 passou por significativa reforma, trocando também seu nome para Cine Theatro Astor - que permanece na memória dos porto-alegrenses até hoje. Nessa modificação foram instalados som estereofônico (som reproduzido por dois canais distintos sincronizados), projetor e tela novos (agora para filmes de 70mm) e poltronas reclináveis (do tipo Pullman). Durante os anos subsequentes foi considerado um dos maiores cine-teatros de Porto Alegre, um grande atrativo para os moradores dos bairros Floresta, São Geraldo e proximidades. Compartilhava público com os outros cinemas da avenida Benjamin Constant, o Cine Theatro Presidente e o Cine Rosário. (RENCK, 2020, p. 02)

Figura 6 - Intervenção cênica "O Guaíba vai virar Copacabana", 1988



Fonte: Acervo Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz

No ano de 1984 o grupo aluga um galpão no bairro Cidade Baixa, na rua José do Patrocínio. O espaço possuía dois andares, cinco salas e amplo pátio, em um mutirão, os atores realizam reformas no galpão visando a adaptação do mesmo para uso cultural. O espaço é nomeado Terreira da Tribo<sup>7</sup> e mantendo consonância com as propostas fundadoras do grupo, ele se torna espaço de vivência em comunidade, ativismo e centro alternativo de experimentação e produção teatral. A inauguração é realizada com a apresentação de bandas de música *punk*, prática que se manteve, pois durante três anos a Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz disponibilizou seu espaço a qualquer iniciativa musical, veterana ou iniciante, independentemente de suas condições técnicas, financeiras ou artísticas, todas às quartas-feiras.

Durante os demais dias da semana o grupo oferecia oficinas gratuitas de teatro, sessões de cinema com filmes alternativos e fora do circuito comercial, shows de MPB ou música instrumental e claro, programação teatral extensa. O princípio da autogestão, opção do grupo, propõe que os atores convivessem durante

<sup>7</sup> Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, terceira sede do grupo, tinha como endereço a rua Ramiro Barcelos nº 228, Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Ocupada de 1984 a 1999.

apresentações, ensaios, processo de produção e montagem, mas também que criassem alternativas de manter o espaço, portanto os atores criam um bar, preparam alimentos, cervejas artesanais, atendem o público e organizam a casa depois de todos os eventos. A Terreira da Tribo também se torna moradia para os atores que trabalhavam de maneira integral junto do grupo e não possuíam outra maneira de subsistência.

Com espaço ampliado o projeto pedagógico do grupo ganha forças, são criadas as oficinas de Experimentação e Pesquisa Cênica (Fig. 7), para turmas fechadas e Oficinas de Teatro Livre, recebendo qualquer pessoa, voltadas ao desenvolvimento da consciência corporal e expressiva. Alguns dos alunos participantes das oficinas acabaram por se unir ao coletivo, participando de montagens e exercícios cênicos. O novo espaço comportava 200 pessoas e oferecia o ingresso de teatro mais barato da cidade, além de criar sessões gratuitas para público que não tinha condições de arcar com o valor dos ingressos. Tal ação, além de oficinas e *show*, aproximou pessoas com interesses artísticos e políticos mais variados, colaborando com a composição do grupo e com a aprimoração da linguagem estética.

Figura 7 - Cartaz Oficina de Experimentação e Pesquisa Cênica



Fonte: Acervo Tribo de Atores Ói Nóis Aqui Traveiz

O espetáculo inaugural da Terreira da Tribo, no novo espaço cênico do grupo, tem como título "A Visita do Presidenciável" e discute a decadência da ditadura militar no ano em que o golpe completava 20 anos de vigência. No ano de 1985 a Tribo monta o espetáculo "Teon: Morte em Tupy-Guarani" versando sobre o genocídio indígena no continente Americano. A encenação saía do espaço de sala, já ressignificado e desconstruído pelo grupo, para as ruas, espaço que não é novo por conta da atuante militância artística do coletivo em manifestações populares, mas que estava sendo explorado de maneira diferenciada, a partir de coro de atores que não utilizavam linguagem verbal, mas canto, dança e elementos cênicos, como grandes máscaras. O espetáculo toma as ruas da capital por três anos, explorando praças, parques, campos de futebol, associações comunitárias e escolas, atingindo trabalhadores e trabalhadoras, que, em alguns casos, raramente acessavam os cinemas e ainda menos os teatros.

A pesquisa estética do coletivo se intensifica, a Terreira é terreno fértil e possibilita o livre exercício da criatividade, em 1985 o grupo monta "As Domésticas" do dramaturgo Jean Genet, figurinos e cenários recebem atenção e se tornam mais elaborados, divulgada pelos membros do grupo como um "ritual místico-erótico", em seguida, no ano 1986, a tribo monta "Fim de Partida" de Samuel Beckett. O espetáculo é um marco na história do grupo, que replica a ideia de um abrigo antinuclear como um grande latão metálico, figurino, maquiagem e cenografia colaboram com aprimorada pesquisa cênica dos atores, conquistando cinco categorias do Prêmio Açorianos de Teatro de melhor ator, atriz especial, ator coadjuvante, cenografia e figurino, no ano de estreia, além de receber retorno positivo de críticos e marcar o público de maneira profunda.

No ano de 1987 as turmas das oficinas de Experimentação e Pesquisa Cênica estreiam o primeiro espetáculo, em seguida montam para a rua "A Exceção e a Regra" de Bertold Brecht, circulando durante um ano em espaços públicos e compondo programações políticas de entidades de classe. Seguindo a linha de "Fim de Partida" a Tribo monta o premiado espetáculo "Ostal", que fica anos em cartaz e faz temporada de dois meses na reconhecida danceteria Madame Satã na cidade de São Paulo. O paulista, crítico de teatro, Alberto Guzik, em crítica publicada no Jornal da Tarde, se mostra surpreso com a potência do coletivo gaúcho, apontando que:

Em 17 anos de crítica, nunca passei por uma experiência tão asfixiante quanto Ostal; O espectador tem a possibilidade de tornar-se testemunha de

um projeto que leva (acho que pela primeira vez no Brasil) o teatro de Antonin Artaud às últimas consequências (GUZIK, 1988, n.p.).

No fim da década de 1980 o grupo estreia novo espetáculo de rua “A História do Homem que Lutou sem Conhecer seu Próprio Inimigo” e cria dois projetos. Um deles é o “Caminhos Para um Teatro Popular” possuindo como objetivo, segundo Alencar (1997, p. 157), “realizar um teatro político que sirva de instrumento de reflexão e conscientização social e de combate à colonização e massificação culturais”, tendo como principal foco o teatro de rua, valorizando o espaço público como genuinamente democrático e sem barreiras de classe, gênero, cor e outros indicadores sociais. O outro projeto é “Teatro Como Instrumento de Discussão Social”, que tem como objetivo descentralizar as oficinas gratuitas de teatro oferecidas pelo grupo, buscando atingir as periferias das cidades estimulando nos sujeitos participantes consciência de sua capacidade criadora, consciência cidadã e autoestima, tornando a oficina ferramenta de articulação política e cultural das comunidades. Este projeto serve de inspiração para criação do projeto cultural do município de Porto Alegre chamado “Descentralização da Cultura”, cujo seu coordenador e funcionário municipal à época, Paulo Albuquerque (apud ALENCAR, 1997), avalia que o sucesso do projeto municipal aconteceu por conta da experiência e proposição bem sucedida da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

A década de 1990 é marcada por espetáculos de excelência, em duas vertentes: Teatro Ritual, com o espetáculo “Antígona: Ritos de Paixão e Morte” e, no teatro de rua, devido reverberações do projeto “Caminhos Para um Teatro Popular”, os espetáculos “A Dança da Conquista” (1990); Deus Ajuda os Bão” (1991); “Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos anjos e dos Diabos” (1993); “Se Não Tem Pão Comam Bolo” (1993); Independência ou Morte (1995); “A Heroína da Pindaíba” (1996) e a reestrela de “A Exceção e a Regra” (1998). Porém o grupo volta a enfrentar os fantasmas da especulação imobiliária e ausência de recursos, isso porque o terreno que a Terreira da Tribo ocupava, terceira sede do grupo, no bairro Cidade Baixa, foi solicitado por seus herdeiros no ano de 1994. A situação se estende até 1998. Foram quatro anos de batalha junto ao poder público e sociedade civil, porém tal batalha se encerra com a perda do imóvel, com o grupo endividado e sem repertório.

Em 1999, apesar das dívidas, o grupo visualizou, como única alternativa, a necessidade de alugar um novo espaço. Em sua quarta sede<sup>8</sup> montam “Hamlet Máquina” (1999), uma peça de teatro de vivência estruturada em cinco cenas que, em paralelo a tragédia de Hamlet, remontavam percepções sobre o tempo presente, baseados na dramaturgia de Hamlet Machine do consagrado autor Heiner Muller. Em sequência, no ano de 2000, é montado o espetáculo de rua “A Saga de Canudos” (Fig. 8). Pela primeira vez o grupo recebe subsídios públicos que colaboraram diretamente com a montagem do espetáculo que narra a história de Antônio Conselheiro, liderança de camponeses oprimidos pelo Estado. Antônio Conselheiro era exemplo de liderança popular que aglutinava sertanejos de diversas camadas sociais pela confiança que inspirava e pelas qualidades que possuía. Fundador de Canudos, chamado de arraial do Belo Monte, dirigiu a resistência camponesa na maior guerra social que abalou o sertão e o país. Os latifundiários, nem o governo e a igreja poderiam aceitar um método de sobrevivência que valorizasse a produção e fruição coletiva de uma terra em que todos trabalhavam de maneira honesta e de acordo com suas capacidades físicas, onde todas as decisões eram tomadas nas reuniões diárias, quando o povo rezava, cantava, ouvia o sermão do Conselheiro e discutia os problemas da comunidade.

**Figura 8 - A Saga de Canudos, Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**



Fonte: Acervo Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

<sup>8</sup> A quarta sede do grupo tinha como endereço a rua Doutor João Inácio nº 981, Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Ocupada de 1999 a 2008.

A história muito se aproxima dos ideais estabelecidos duas décadas antes pela Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, levando em consideração a luta por permanência em sua sede no ano de 1994 e a perda desse espaço criativo. Em 2008, após oito anos de circulação por todo território brasileiro e pela apresentação do espetáculo em assentamentos do Movimento Sem Terra, o grupo enfrenta novamente desapropriação de sua quarta sede, apesar do cumprimento de suas responsabilidades financeiras com a locação e acaba por alugar sua quinta sede<sup>9</sup>, no ano de 2009.

Ressalta-se que a partir do ano de 1994, após receber notificação de despejo de sua sede no bairro Cidade Baixa, o grupo inicia campanha pelo registro da Terreira da Tribo como patrimônio cultural do município de Porto Alegre. É encaminhando projeto de preservação da Terreira da Tribo, visando o tombamento do fazer do grupo através do registro do bem imóvel, alugado pelo grupo, e o prefeito Tarso Genro solicita à Secretária responsável pela pasta da cultura, que averigue as possibilidades legais de execução do projeto. Movimentos sindicais e comunitários somam-se à luta e junto da Associação dos Amigos da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, a população destaca que, no eixo Cultura e Lazer do Orçamento Participativo Municipal, a permanência da Terreira da Tribo era prioridade em relação ao recebimento de políticas públicas na região Centro, solicitando o registro da Terreira da Tribo como patrimônio cultural da cidade. Porém, no ano de 1996, a gestão municipal declara que acatar projeto, que foi defendido de maneira ampla por cidadãos porto-alegrenses, caracterizaria um privilégio, sendo tal declaração registrada em parecer desfavorável emitido pela Procuradoria Geral do Município, afirmando que as atividades artísticas desenvolvidas pelo coletivo não eram consideradas pela Lei de Interesse Social<sup>10</sup>.

A Associação dos Amigos da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz recorre à Câmara Municipal, onde obtém moção de apoio assinada por todas as bancadas, endossando a solicitação do grupo e solicitando interferência do Poder Público na causa de preservação e registro da Terreira da Tribo como patrimônio municipal. O

---

<sup>9</sup> A quinta sede do grupo, possui como endereço a rua Santos Dumont nº 1186, Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Ocupada de 2009 até os dias atuais.

<sup>10</sup> Em Lei Orgânica do município de Porto Alegre, Capítulo 1, Artigo 8º, §8, fica estabelecido que “Ao Município compete, privativamente: (...) VIII - adquirir bens e serviços, inclusive mediante desapropriação por necessidade pública ou interesse social;” (PORTO ALEGRE, 1990)

grupo realiza atividade semanais no centro da capital do estado, um ato cultural é organizado, grupos de teatro e músicos se somam à luta, intelectuais e artistas publicam cartas em jornais, são recolhidas 15 mil assinaturas em petição a favor da preservação da Terreira da Tribo, o projeto de preservação do espaço como patrimônio é aprovado na Conferência Municipal de Cultura de 1997 e aprovado por três vezes na Plenária de Orçamento Participativo da Região Centro, por ser votado como prioridade da população durante os anos de 1995, 1996 e 1997. Ana Rosário (apud ALENCAR, 1997, p. 250), artista plástica gaúcha e membro do Conselho de Orçamento Participativo, avalia que a atuação da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz ocasionou mudança extremamente importante em relação à cultura, possibilitando que o tema saísse do campo de demandas relacionadas à infraestrutura básica da cidade e tivesse própria verba, ou seja, a militância do grupo aproximou a cidade das pautas culturais e a necessidades de incentivo público.

O coletivo alcança apoio da classe política, de todas as bancadas do município e também os moradores da cidade, como publicado em reportagens do jornal Zero Hora, destacando que a população, principalmente seus vizinhos da Cidade Baixa, agora aceitavam bem e desejavam a presença da Terreira da Tribo:

Não faz muito tempo. No início da recém concluída década de 80, os integrantes da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz [...] tiveram seus objetos destruídos, eram chamados de loucos, bichas e alguns foram levados a “embarcar” nos camburões das formas policiais da cidade. Os tempos mudaram, a sociedade e seus artistas também, e o fato é que atualmente, a relação entre cidade e o teatro de rua tomou outros contornos. Nas ruas e praças da cidade, hoje eles ganham a simpatia da população(ZERO HORA, 1992, p. irreg.<sup>11</sup>).

Anarquistas, diferentes e muito politizados. Alegre e polêmicos. [...] A vizinhança que a princípio olhava com medo e uma certa aversão, agora apoia e gosta do convívio com os surpreendentes e divertidos loucos que fazem teatro de rua e são agora um sucesso (...). Mais vivos que nunca e quem diria, com o aval dos vizinhos do bairro. O susto, parece, já passou, e hoje quase ninguém reclama da casa de teatro barulhenta que está ao lado de residências. [...] A dona da fruteira que fica ao lado da Terreira conta que, há algum tempo atrás, clientes mais idosos costumavam protestar contra os “malucos” que fazem teatro, “agora quase ninguém reclama. Eles não incomodam ninguém e são ótimos clientes. Acho bonito quando eles passam aqui na frente fantasiados, as crianças também adoram”. [...] Se

---

<sup>11</sup>A citação não apresenta paginação por ter sido retirada de clipagem realizada pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, na qual área onde se encontra número de página da publicação foi recortada.

uma criança gosta porque a gente não vai gostar?” (ZERO HORA, 1991, p. irreg.<sup>12</sup>).

Mesmo após amplo apoio da sociedade civil e de políticos locais, o governo municipal não acatou as demandas populares de tombamento da sede física do grupo. Em documento encaminhado pela Secretaria de Planejamento Municipal, a negativa referente à solicitação de registro patrimonial do bem imóvel ocupado pelo grupo não sinalizava a ausência de características arquitetônicas relevantes para tombamento do bem imóvel, o que de fato era uma realidade, mas sim, de que se o município acatasse a

idéia de preservação da atividade do grupo (...) através da desapropriação de espaço que o mesmo ocupa, estaremos abrindo precedentes para escolas de samba, tribos e grupos carnavalescos, CTG's, Associações Benéficas, Comunitárias, ONG's e centenas de entidades filantrópicas, numa evidente distorção das atribuições e competências do Poder Público Municipal (ALENCAR, 1997, p. 246).

E após extenso período de batalha pelo espaço, a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, no ano de 1998, foi despejada de sua sede na Cidade Baixa.

Até os dias atuais, mesmo enfrentando dificuldades de subsistência, a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz segue resistindo e mantendo os princípios fundadores do grupo, sempre adaptados ao seu momento atual, resultado disso é a manutenção e expansão de seus projetos pedagógicos gratuitos, ações de formação de público e a montagem de espetáculos, nos âmbitos Teatro de Vivência com os espetáculos, “Kassandra In Process: A Gênese” (2001); “Aos que Virão Depois de Nós: Kassandra In Process” (2002); “A Missão: Lembrança de uma Revolução” (2006); Viúvas: Performance Sobre Ausência (2011); “Medéia Vozes” (2013); Meyerhold (2019) e com os espetáculos de rua “O Amargo Santo da Purificação (2008) e “Caliban: A Tempestade” (2016). Durante a pandemia de Covid-19, no ano de 2020, o grupo volta a enfrentar dificuldades financeiras de maneira mais intensa, por precisar manter aluguéis de sua sede e depósito de acervos e materiais cênicos. Para continuar atuando, mesmo em âmbito virtual, acaba por desenvolver oficinas virtuais, produz conteúdo audiovisual sobre sua trajetória e também realiza a montagem do curta metragem “Ubu Tropical”, lançado no ano de 2022, experimento

---

<sup>12</sup>A citação não apresenta paginação por ter sido retirada de clípgem realizada pela Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, na qual área onde se encontra número de página da publicação foi recortada.

que colabora com processo de pesquisa da nova montagem de rua do coletivo, ainda sem data de estreia.

## **2.2 Aos que virão depois de nós: memória e acervo de uma Tribo**

Garantir a subsistência de um grupo de teatro que possui como um de seus princípios se dissociar de um teatro tradicionalmente comercial e se propor transgressor em seu modo de fazer arte, um teatro de combate, essencialmente político, organizado de maneira coletiva não hierarquizada, pode ser considerada uma utopia, mas, para a Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz, uma utopia possível, tendo em vista a longínqua trajetória do coletivo, apesar das constantes dificuldades enfrentadas. Fazer teatro como faz a Tribo, exige a manutenção constante de espaço que possibilite as práticas de criação coletiva, a produção e compartilhamento de espetáculos com o público, a realização de ações pedagógicas voltadas à formação teatral, como oficinas, seminários e mostras de exercícios cênicos, bem como funções de administração e acolhimentos de outras iniciativas culturais, no campo das artes cênicas, música, artes visuais e áreas afins, de maneira gratuita e contínua.

Todos esses constantes processos de criação, geram em grande volume, a mais de quatro décadas, registros materiais. Tais materialidades são, dentro das possibilidades, guardadas em dois espaços: na sede da Terreira da Tribo e em depósito locado exclusivamente para este fim. Arcar com os custos financeiros de manter espaço dedicado à guarda de acervo e materiais cênicos de uso cotidiano, é elencado por Tânia Farias (2022) como uma das principais demonstrações de desejo do grupo perante a preservação do acervo reunido nos últimos quarenta anos.

O processo de salvaguarda do acervo do grupo, se inicia em 1978, com a guarda do primeiro cartaz do grupo, reportagens de jornal e algumas fotografias. Segundo Paulo Flores (2022) a realização de registro fotográfico de espetáculos e demais atividades não era realizada pelo grupo por falta de recursos financeiros para aquisição de equipamento fotográfico, portanto os escassos registros visuais eram produzidos por fotógrafos contratados, com o único fim da divulgação das atividades do grupo e não como registros de memória. Neste processo as fotografias em cópias únicas eram deixadas junto às redações de jornais para divulgação de ações, espetáculos ou atividades. Sendo assim, o grupo permaneceu com poucos registros

fotográficos de seus primeiros anos de atuação e já atentos e desejando realizar o registro de seu trabalho, adquiriam jornais e realizavam clipagens de notícias sobre o grupo, visando acesso ao registro visual enviado, junto de matéria jornalística.

A guarda do acervo se mantém exclusivamente focada em documentos bidimensionais, como cartazes, jornais, revistas produzidas pelo grupo, fotografias e programas de espetáculo, até meados da década de 1980. A partir de então o grupo realiza a aquisição de câmera filmadora Super 8, câmeras fotográficas, químicos, ampliador e demais insumos para registro visual de seus trabalhos, possibilitando maior registro de espetáculos, ensaios e atividades culturais na Terreira da Tribo e de experimentos artísticos fotográficos, gráficos e audiovisuais. Ao fim da década de 1980, objetos tridimensionais passam, também, a ser guardados, sendo máscaras, figurinos e objetos de cena.

Apesar da frustrada tentativa de tombamento e de diversas dívidas acumuladas após ordem de despejo de sua terceira sede, conforme antes mencionado, a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz não se desfaz de seu acervo bidimensional e tridimensional. Continua realizando a guarda de objetos e produzindo registros contínuos de seus trabalhos em suporte fotográfico e audiovisual. Em 2004, a Tribo cria o Selo Ói Nós Na Memória, uma marca editorial exclusiva de produções bibliográficas que versam sobre a memória do grupo. A atuadora Tânia Farias afirma (FLORES; FARIAS; LACERDA, 2021) que o selo surge da necessidade de registrar a trajetória estética e política do grupo, além dos seus principais espetáculos, necessidade reforçada pela ausência de espaços que disponibilizam informação a respeito da história do teatro de grupo fora da região sudeste do país. A atuadora ainda afirma que a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz desenvolve um trabalho sólido de investigação cênica à margem do eixo Rio-São Paulo, constituindo-se, até então, a experiência mais duradoura, coerente e representativa de uma utopia que se revela possível, do teatro de grupo do Rio Grande do Sul.

A produção bibliográfica do grupo também surge da preocupação de “deixar rastros” que inspirem grupos em processo de formação ou que virão um dia a existir. Segundo Paulo Flores (FLORES; FARIAS; LACERDA, 2021) a estruturação de um pensar e fazer teatro tão específico quanto o da Tribo, só pôde ser uma realidade através do contato com experiências teatrais de grupos como o *Living Theatre* de Nova York e o Teatro Oficina de São Paulo. Este contato foi oportunizado através da

possibilidade de acesso a materiais bibliográficos que contavam a trajetória desses grupos e de autores como Bertold Brecht, Eugenio Barba e, principalmente, Antonin Artaud. Os atores só conheceram o trabalho do *Living Theatre* através de livros, artigos de revistas e vídeos, e assistiram pela primeira vez um espetáculo do Teatro Oficina vinte anos após a fundação do grupo, nos anos 1990.

A Tribo de Atores Ói Nós Aqui Traveiz, acredita que compartilhar com outras pessoas a memória e as várias ações do grupo pode contribuir para a reflexão sobre a importância do teatro de grupo no Brasil, além de fomentar a criação de novos grupos. Tânia Farias, fala que a experiência da preservação e difusão da memória do grupo através de registros bibliográficos tem gerado diversos frutos, como

Quando, por exemplo, alguém que mora no interior do Ceará nos conta que conhece a história do Ói Nós porque leu o livro “Atores da Paixão”, damos-lhe conta que nossas ideias podem ir bem mais longe que nossas pernas. Por isso, como reconhecimento de uma trajetória que se tornou referência, cênica, estética, política, ética, pedagógica e que produz pensamento sobre o seu fazer, passamos a publicar diversos registros de nossa história (FARIAS, 2022, inf. verbal).

Um dos maiores desafios, ligados à preservação de acervo da Tribo, são os objetos tridimensionais, sendo estes figurinos, adereços cênicos e cenografia, que necessitam de espaço específico para guarda e tratamento adequado, tendo em vista que o grupo, desde a década de 1980, nutre o desejo de constituir um museu, tendo como principal objetivo a preservação e difusão das memórias do grupo. Em entrevista a Newton Silva, Paulo Flores, fundador do coletivo, relembra colegas no dia a dia do grupo sobre a necessidade e intenção de guarda: “Vamos guardar que é para o museu. Isso não é tocado. Isso não é transformado” (SILVA, 2013, p. 40). A fala destaca importante aspecto da trajetória do acervo do grupo, em que objetos que foram criados para determinado espetáculo e que estavam fora de uso após o encerramento de temporada de apresentações, acabavam sendo reutilizados por alunos das oficinas de teatro ou remodelados e adaptados para se tornarem objetos cênicos e figurinos de novos espetáculos (Fig. 9). Entretanto, por conta do interesse de criação de um museu dedicado à preservação da memória do grupo, houve intensa atenção para com a guarda e pausa na utilização de objetos considerados importantes para a reconstituição dessa história.

**Figura 9 - Atuadora Tânia Farias apresentando conceitos de criação de figurinos do espetáculo A Missão: Lembrança de Uma Revolução (2020)**



Fonte: Printscreen de “Hieróglifos da Tribo – Uma Apresentação Audiovisual Sobre os Figurinos do Ói Nós Aqui Traveiz”

Tânia Farias (2022) afirma que a produção do grupo se caracteriza como arte pública. O conceito de arte pública, oriundo do campo da História da Arte, está diretamente ligado à relação próxima entre obra, espaço público e o espectador, no qual o objeto de arte interfere e participa do cotidiano da cidade e torna o espectador o principal protagonista (REGATÃO, 2015). O conceito foi absorvido e apropriado pelo campo do teatro, pelo teatrólogo, ator, diretor, membro fundador do Teatro Oficina e fundador do Grupo Tá na Rua, Amir Haddad (2015, p. 31), onde afirma que “Ordem pública é o contrário de arte pública! [...]Arte Pública é a arte feita por particular para todo mundo, sem restrição alguma” e buscando compreender e aproximar tais afirmações da produção intelectual e artística da Tribo, que em sua trajetória descumpra com as ordens sociais dominantes do espaço público, utilizando as ruas como espaço de troca e comunicação direta com potenciais espectadores, oferece a chance de que o público, através da interação ou “conversão forçada do público em público de arte” (CARREIRA, 2007, p. 38) possa

utilizar do diálogo direto com atores para exercício de reflexão pessoal sobre sua realidade. Paulo Flores (apud HADDAD, 2015, p. 32) relembra que o “Teatro de Rua e o Teatro Comunitário por natureza são públicos. Mas também o Teatro de Pesquisa deve ser entendido como um bem público”, tal sinalização do atuator, se dá pelo modo de ver e produzir teatro, diretamente imbricada na produção de objetos de cena, figurinos e materiais gráficos da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, cujo processo de criação coletiva, caracterizado por não ser um modelo de criação fixo, mas sim moldável de acordo com a realidade e condições de cada coletivo que opta por desenvolver esse modo de produção não hierarquizado. Para o Ói Nóis Aqui Traveiz que utiliza, como maneira administrativa, a prática da autogestão, a produção criativa, assim como a organização do grupo, se estabelece no ideal de que não existe a figura de um diretor ou dramaturgo nos processos de criação artística. Paulo Flores (2022) frisa que direção coletiva não significa que não haja direção, mas que ela é exercida por diversas pessoas, pois todos os atutores são instigados a exercer a função do olhar de fora, de organizar e apresentar materiais de pesquisa, possuindo espaço individual para proposição de cenas, através de improvisos. Consecutivamente, durante o processo criativo, texto dramático externo pode ser utilizado como base do processo de criação, mas a dramaturgia, através de propostas que emergem dos próprios atutores do coletivo, é retrabalhada e reconstruída coletivamente durante esse processo, que pode se estender por mais de dois anos. Com a intenção de realização de uma criação coletiva, a divisão das funções teatrais é suprimida. Segundo Silvia Fernandes, pesquisadora que analisa as produções de caráter coletivo no contexto brasileiro, esses processos promovem

Uma diluição da divisão rígida entre funções artísticas e a uma democrática repartição das tarefas práticas. Todos os participantes eram autores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas e produtores dos espetáculos. Era evidente a intenção de fazer dos trabalhos o fruto da colaboração de cada participante (FERNANDES, 2000, p. 14).

O grupo declara eminente preocupação com a perda dos registros materiais produzidos através de extensa pesquisa e prática de produção coletiva, por reconhecer as dificuldades de guardar, manter e documentar adequadamente seu acervo composto por aproximadamente quatro mil itens bidimensionais e dois mil objetos tridimensionais, considerando que pequena parte da coleção de objetos tridimensionais, aproximadamente 10 objetos, apresentam grandes dimensões,

exigindo área extensa para a guarda, como o objeto cênico “Cavalo de Tróia”, pensado por integrantes do grupo e desenvolvido pelo artista plástico gaúcho Gustavo Nakle<sup>13</sup>, com aproximadamente quatro metros de altura e cinco metros de largura (Fig.10).

**Figura 10 - Cena do espetáculo Aos que Virão Depois de Nós: Kassandra In Process, com o objeto cênico “Cavalo de Tróia” (2002)**



Fonte: Acervo Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

O grupo reconhece a necessidade de que para realização de trabalho de preservação e difusão do acervo se faz necessária a criação de instituição museal com equipe de pessoas especializadas que possam dar atenção exclusiva ao processo de musealização do que já foi produzido e de registrar dentro de parâmetros do campo da memória o que vem sendo produzido no tempo presente, tendo em vista que o grupo permanece em plena atividade criativa, sem pretensões de interrupção.

---

<sup>13</sup>Nasceu em Montevideo, Uruguai em 1951. Ao longo de sua vida, Gustavo Nakle participou de diversas exposições e foi ganhador de diversos prêmios no Brasil e Exterior, no ano de 1968 ingressou na Escola de Belas Artes em Montevideo, mudando-se para o Brasil em 1972, encantando-se com o país e com a receptividade do povo Brasileiro, casou, teve filhos, trabalhou como diretor de criação em uma grande agência de publicidade até o ano de 1990, momento em que passou a se dedicar exclusivamente às esculturas.(NAKLE, [s.d.])

Conforme já mencionado, o grupo mantém acervo bidimensional desde o ano de sua fundação e acervo tridimensional desde a década de 1980. A partir do ano de 1999 até os dias atuais, o Ói Nós coleta e mantém cerca de 80% de tudo que foi produzido, sendo estes, registros documentais, fotografias, registros audiovisuais, figurinos, máscaras, objetos cênicos e cenografia. Dentro de suas possibilidades, o grupo realiza inventários básicos referentes ao seu acervo bidimensional, com foco em clipagens e reportagens. Os objetos cênicos e cenografias que possuem maior dimensão estão alocadas em depósito do grupo, na Avenida Missões, bairro São Geraldo e, na sede principal do grupo, na Rua Santos Dumont, também no bairro São Geraldo, estão acondicionados figurinos (Fig. 11), máscaras, registro fotográficos, objetos cênicos de menores dimensões ou com materialidade mais suscetíveis a danos, registros audiovisuais, materiais gráficos e material de imprensa.

**Figura 11 - Atuador Paulo Flores, junto de parte do acervo de figurinos da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz**



Fonte: Guilherme Santos, Jornal Sul 21 (2020)

Tânia Farias (2022) fala que a ausência de políticas públicas voltadas à preservação da memória do teatro, uma arte do efêmero, dificulta a preservação da memória da produção artística brasileira, mas que apesar do fruto de teatro, a arte do encontro, ser irrepetível, rastros materiais são produzidos e que isso deve ficar, pois são possíveis de ser mantidos como forma de registro para as que “gerações que virão depois de nós, possam ter noção do que foi essa grande aventura” (FLORES; FARIAS; LACERDA, 2021), onde a utopia é uma realidade palpável e

possível de ser alcançada. A preocupação do grupo com a preservação e o desejo de criação de um museu dedicado ao seu fazer, é um compromisso social e ético da Tribo de Atuadores com o seu público e com a história do teatro latino-americano.

Nós desejamos que o registro da memória do grupo seja acessível, para que a história do teatro brasileiro seja efetivamente contada, dentro de sua pluralidade e que o teatro brasileiro não seja reconhecido apenas pela produção da região sudeste do país. Junto de companheiros do Ói Nós, como Sandra Steil, que não está mais conosco e que foi uma atuadora excelente no seu fazer, nós buscamos maneiras de registrar a memória do grupo, de buscar o tombamento e essas ações, que funcionaram em parte, foram passos construídos em direção da criação de um museu. O Ói Nós precisa de um museu, algumas pessoas dizem que isso é loucura, que é demais, que nós somos loucos, mas é preciso pensar nessa perspectiva [...], nós precisamos de um museu e de apoio para pensar o que efetivamente precisamos fazer para que isso aconteça. Isso é desejo de deixar um rastro para aqueles que virão depois de nós, um legado e ser lembrado mesmo que não estejamos mais aqui um dia (FARIAS, 2022, inf. verbal).

A partir da trajetória do grupo Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz e sua contribuição com a arte e as lutas políticas de resistência travadas desde o período da ditadura civil-militar, considero legítimo o desejo de criação do Museu da Cena - Ói Nós Aqui Traveiz. O Museu se apresentaria como potencial espaço de preservação, pesquisa e difusão do Teatro de Rua e do Teatro Vivência produzido na cidade de Porto Alegre por coletivo com extensa trajetória e reconhecido não só no campo das artes cênicas, mas também em âmbito cultural brasileiro, tendo recebido a Ordem ao Mérito Cultural<sup>14</sup>, concedido pelo extinto órgão federal, Ministério da Cultura. Porém, mesmo antes da oficialização do Museu, também considero relevante preservar o acervo já acumulado e salvaguardado pelo Grupo. Essa ação favorece a criação do museu na medida em que evidencia a importância dos registros mantidos pelo coletivo, que representam a sua história e uma forma determinada de fazer teatro. Nesse sentido, é válido propor a organização e identificação dos itens do acervo da Terreira, dentro de parâmetros da documentação museológica, objetivando a sua divulgação. Essas ações engendram

---

<sup>14</sup>A condecoração premia personalidades, órgãos e entidades públicas e privadas nacionais e estrangeiras com reconhecida contribuição à cultura brasileira. As sugestões foram avaliadas pelo Conselho da Ordem do Mérito Cultural, presidido pelo ministro da Cultura. Ainda integram o grupo os ministros da Educação, da Ciência, Tecnologia e Inovação e de Relações Exteriores, além de uma Comissão Técnica nomeada pelo Ministério da Cultura (TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓS AQUI TRAVEIZ, 2015).

um processo de musealização, o que alimenta e contribui para a necessidade da efetivação do desejo do grupo aqui manifestado.

No capítulo seguinte, através do levantamento de necessidade do grupo, proponho alternativa de documentação para o acervo tridimensional. O objeto selecionado para estudo de documentação parte de sugestão de integrantes do coletivo, solicitada através de entrevista e justificada por sua importância simbólica por estes agentes culturais. A proposta visa atender necessidades específicas do acervo produzido pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz durante os últimos 44 anos e itens que futuramente serão produzidos pelo grupo.

### 3 DOCUMENTANDO O ATO, TECENDO UTOPIAS

A reverberação constante da frase “o Ói Nós precisa de um museu” (FARIAS, 2022), após entrevistas com atadores do grupo Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz e contato com parte de seu vasto acervo, intencionalmente guardado durante mais de quatro décadas, deixa claro que o grupo compreende a importância de seu fazer artístico no cenário brasileiro e deseja que a memória deste modo de fazer teatro seja preservada. Nesse sentido, é necessário apresentar o entendimento de preservação, que pode ser brevemente descrito como o ato de

proteger uma coisa ou um conjunto de coisas de diferentes perigos, tais como a destruição, a degradação, a dissociação ou mesmo o roubo; essa proteção é assegurada especialmente pela reunião, o inventário, o acondicionamento, a segurança e a reparação (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 79).

A intenção de criação de um museu, atrelada à ideia de que o museu é o espaço em que procedimentos adequados para preservação acontecem e que estes espaços são instituições que “preservam os testemunhos do homem; são repositórios-comunicadores de objetos e símbolos, e, portanto, de cultura e de identidade cultural” (GUARNIERI, 1987, apud BRUNO, 2010, p. 169), determinam que a instituição dedicada ao exercício de preservação e comunicação da memória do grupo, que é nomeado, por Tânia Farias (2022), de “Museu da Cena Ói Nós Aqui Traveiz”, realizará o ato de musealização do que foi até então reunido pelo coletivo e identificado por eles como rastros materiais oriundos da produção de uma arte efêmera, fruto de sua imaginação (FLORES; FARIAS; LACERDA, 2021).

O ato de musealizar está ligado, portanto, à intenção de registrar os processos de criação de “poéticas de ousadia e ruptura”, convergindo com reflexão conceitual de Marília Xavier Cury (2005), de que o exercício da “musealização está estreitamente ligada à preservação: musealizamos porque damos valor à poesia que está nas coisas e as preservamos porque queremos guardá-las – as coisas que detêm a poesia que valorizamos – como referências” (CURY, 2005, p.31).

Para a efetivação da prática da musealização, é necessário compreender o fator de musealidade existente em uma materialidade, sendo a representação da

propriedade que tem em um objeto material de documentar uma realidade, através de outra realidade: no presente, é documento do passado, no museu é documento do mundo real, no interior de um espaço é documento de outras relações espaciais. A musealidade é, assim, o valor imaterial ou a

significação do objeto, que nos oferece a causa ou razão de sua musealização (MAROEVIC, 1997, p. 111).

Reconhecer o valor não material, processos históricos e associações simbólicas no qual o processo de criação e ressignificação de um objeto, possibilita a musealização, anteriormente citada e definida como conjunto de processos que permitem “aos objetos viver dentro de um contexto museológico” (MAROEVIC, 1997, p. 111). Para Stránský (apud BRULON, 2018, p. 196) a musealização faz parte de um circuito científico de práticas baseadas em conhecimentos técnicos, onde se estabelecem três necessidades atitudinais, sendo estas: a realização de “seleção” de objetos com “potencial de musealidade”; a documentação, compreendida pelo autor como “processo de inserção do objeto no sistema documental da nova realidade de uma coleção ou museu, diretamente ligado à atribuição de valor propriamente dita” e a realização da “comunicação museológica”, processo que, após a etapa de documentação, colabora com a atribuição de novos sentidos à materialidade, possibilitando que esta ganhe sentido em contexto museológico ao tornar-se acessível ao público por transmitir “valor científico, cultural e educativo” em diferentes contextos dentro de um espaço museal. Portanto a musealização, em seu sentido mais tradicional, implica na execução do conjunto de práticas fundamentais para funcionamento de uma instituição museal, compostas por ações de seleção, aquisição, gestão e conservação. No que tange a preservação, a pesquisa museológica como instrumento fundamental para as práticas de documentação e catalogação e a comunicação realizada por meio de exposições e práticas de difusão de acervo, seja através de publicações em materiais bibliográficos ou em repositórios digitais.

Levando em consideração o conceito de musealidade e a prática da musealização como ferramenta de efetivação da preservação, cabe à Museologia alinhar as práticas em torno da valorização de memórias coletivas e seus rastros materiais. A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz possibilita a realização de estudos que propiciem exercícios práticos de preservação e conseqüentemente valorização de um fazer teatral baseado na prática de criação coletiva. Segundo Rosyane Trotta, criar em grupo é um desafio e a memória acaba por se tornar ferramenta que colabora com a resistência e permanência de coletivos longevos no cenário das artes cênicas e que optam por estar fora do circuito tradicionalmente comercial, pois “a grupalidade requer uma tomada de posição e a elaboração

constante de renomadas estratégias de sobrevivência, que implicarão necessariamente lidar com a dinâmica entre a preservação e a transformação de si mesmo [...]” (2011, p. 215), sendo a musealização alternativa viável para ação de preservação que possibilite a manutenção e renovação do fazer artístico cênico, tendo em conta o definidor de valor da musealidade já estabelecido. Constantin Stanislavski<sup>15</sup>, através de registros em diário pessoal, utilizado entre os anos de 1907 e 1908, evidencia a necessidade de criação de instituições dedicadas à preservação de acervos de teatro, destacando o museu como um dos agentes capazes de realizar a guarda e valorização dessa tipologia de acervo.

Todos os seus tesouros, o teatro os trata com uma negligência culpável e até mesmo como um crime imperdoável. Quem é responsável por sua preservação [acervos de teatro], quem poderia encontrá-los na caótica desordem de nossos arquivos e de nossas bibliotecas? Isso é um crime imperdoável para pessoas educadas. É difícil ligar estes dois polos: de um lado, a alta cultura de nosso teatro, de outro, a incompreensão bárbara do valor artístico dos materiais que possuímos, dos troféus, dos documentos de encenação. Um museu [...] saberia considerar essas coisas com interesse e orgulho. Isso seria vantajoso não somente para futuros espetáculos, mas também para a escola, preocupada em estudar todas as épocas. (STANISLAVSKI, 1997, p. 53, tradução nossa)<sup>16</sup>

Ao pensar em memória de um grupo, que possui como um de seus maiores traços de identidade criativa a criação coletiva, devemos lembrar que a memória desse coletivo não está guardada no âmago de registros materiais, mas no que ecoa do cotidiano de constante convivência e troca entre sujeitos e atores do campo das artes cênicas, campo onde são efetivadas criações de arte efêmera, produtora de materialidades consideradas “documentos de encenação” (STANISLAVSKI, 1997, p. 53). Todas as discussões coletivas realizadas durante o processo criativo alimentam de alma, sentido e significados das materialidades resultantes que compõem a cena e a memória dessa arte. Portanto, ao reconhecer que o campo museal dispõe de ferramentas que possibilitam a preservação de acervos de teatro, em específico do

---

<sup>15</sup> Ator, diretor, produtor e teatrólogo russo, viveu entre os anos de 1863 e 1938, reconhecido como um dos principais nomes do teatro russo, recebendo efetivo destaque por desenvolver o “método Stanislavski”. técnica na qual o ator se prepara para o papel que virá a desempenhar através de processo disciplinado e imersivo, se entregando totalmente ao personagem.

<sup>16</sup> Texto original: “Tous ces trésors, le théâtre les traite avec une négligence coupable et même criminelle. Qui est responsable de leur préservation, qui pourrait les retrouver dans le désordre chaotique de nos archives et de notre bibliothèque? C’est un crime, impardonnable pour les gens cultivés. Il est difficile de lier deux pôles: d’une part la haute culture de notre théâtre et d’autre part l’incompréhension barbare de la valeur artistique des matériaux que l’on possède, des bibelots de prix, des documents de mise en scène. Le musée (...) devrait considérer ces choses avec intérêt et fierté. Cela serait profitable non seulement pour nos spectacles futurs, mais aussi pour l’école, soucieuse d’étudier toutes les époques” (STANISLAVSKI, 1997, p. 53).

acervo do grupo de teatro Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, objeto desta pesquisa, podemos realizar a seleção de uma das práticas do processo de musealização, sendo esta a documentação museológica, visando colaborar com o trabalho de preservação já realizado pelo grupo e com a possibilidade de direcionar forças para práticas que venham a colaborar diretamente com procedimentos museológicos que serão realizados a partir da criação do futuro Museu da Cena Ói Nóis Aqui Traveiz.

As etapas do processo de musealização, como anteriormente mencionadas, compostas por: pesquisa, seleção, aquisição/documentação, conservação, comunicação e pesquisa de recepção, se iniciam com a definição de uma intenção de musealização, que se dá com a realização de pesquisa teórica e empírica, através da relação dos atores com o campo (BRULON, 2018, p. 199). No caso do acervo da tribo de atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz a intenção de musealização é concebida durante o processo de criação dos objetos-documentos pelo próprio grupo, tendo em vista que segundo relatos de Tânia Farias e Paulo Flores (2022), cada processo de criação coletiva pode levar de um a três anos ininterruptos, envolvendo extensa pesquisa conceitual, atento processo de seleção de materiais, produção de croquis, desenhos e projetos referentes a cada materialidade que compõe a cena, tendo como etapa final, a comunicação do resultado da pesquisa, ou seja, a apresentação do espetáculo ao público. Após a comunicação são realizadas discussões sobre a recepção do espetáculo e o grupo inicia a seleção de objetos que permanecem como documento ou “rastros” de sua criação, a prática se aproxima da lógica de musealização estabelecida na realidade de instituições museais definidas como ecomuseus e/ou museus comunitários, onde o exercício da musealização implica diretamente na manutenção das relações sociais, sendo estabelecido

um novo tipo de musealização, cujo objetivo era a construção de outro “regime de qualificação”, colocando em primeiro plano os valores do grupo, e não o de agrupar objetos em função dos interesses de um curador ou de um regime patrimonial preestabelecido (BRULON, 2015, p. 275).

A etapa que sucede as etapas de definição de intenção e seleção, é a documentação museológica. Segundo Rose Miranda (2020) a documentação é uma das atividades fundamentais para efetivação da preservação e do ciclo a musealização, recebendo diversas alcunhas como documentação museográfica,

documentação museal e documentação em Museologia, nesta pesquisa optamos pelo termo documentação museológica considerando que a prática da documentação, neste caso, se efetivará com base nos conceitos de musealidade e musealização.

A ação de recuperar, sistematizar e difundir informações associadas a objetos, requer, inicialmente, compreender que os objetos podem despertar lembranças variadas em diferentes sujeitos. Francisco Regis Ramos, propõe o termo objeto gerador, cuja principal intenção é que através do objeto sejam motivadas “reflexões sobre as tramas entre sujeito e objeto: perceber a vida dos objetos, entender e sentir que os objetos expressam traços culturais, que os objetos são criadores e criaturas do ser humano” (RAMOS, 2016, p. 74) Portanto, trata-se o objeto como documento histórico, pois são criados de maneira simbiótica com os sujeitos do tempo passado ou presente e atuam de maneira prática ou simbólica em diferentes contextos sociais.

O reconhecimento do valor documental possibilita a prática da documentação museológica, momento em que o objeto-documento é legitimado como acervo museológico, essa prática inicia o processo de

[...] busca, reunião, organização, preservação e disponibilização de todas as informações, sobre quaisquer suportes, que digam respeito a esses mesmos acervos. [...] as especificidades relativas a formas de comunicação, origem, formas de aquisição e outras, constituem não apenas o histórico de cada objeto, mas também estabelecem a relação de cada unidade entre si, com as outras coleções do museu e, finalmente, com a história do próprio museu (BOTTALO, 2010, p. 51).

A documentação museológica deve ser compreendida como um sistema que regula “a ordem de identificação dos fenômenos museológicos” (BOTTALO, 2010, p. 52), que deve seguir uma padronização de normas pré-estabelecidas pelo campo, pois, somente assim é possível tornar a informação amplamente acessível para qualquer público, especializado ou não especializado e para a efetivação dos processos de gestão e comunicação da instituição responsável pela guarda do objeto-documento. Esses processos possibilitam a ampliação de valores e significados inicialmente atribuídos aos objetos musealizados, expandindo o leque discursivo acerca das materialidades, colaborando com a função social da qual os museus estão imbuídos, por serem *locus* de reconstrução dos processos identitários da comunidade a qual estão a serviço. Waldisa Rússio Guarnieri define que o ato da preservação, aqui mediado pelo processo de documentação,

proporciona a construção de uma “memória” que permite o reconhecimento de características próprias, ou seja, a “identificação”. E a identidade cultural é algo extremamente ligado à autodefinição, à soberania, ao fortalecimento de uma consciência histórica. Essa memória e essa consciência é que permitem inclusive o contato cultural em termos de diálogo (e não de colonização), e a tradição (processo dinâmico de transferência de valores, patrimônio, de uma geração a outra) como uma transferência sem constrangimento de uma herança reconhecida como tal. Portanto, é claro que a preservação do patrimônio cultural é um ato e um fato político e temos de assumi-lo como tal (GUARNIERI, 1990, apud BRUNO, 2010, p. 152).

A criação do Estatuto de Museus, através da Lei nº 11.904/2009, estabelece critérios de normatização das atividades museológicas, orientando, de maneira obrigatória, que os museus desenvolvam práticas documentais de seus acervos, mantendo dados constantemente atualizados. Como órgão federal responsável pela fiscalização dessa obrigatoriedade, é criado o Instituto Brasileiro de Museus através da Lei nº 11.906/2009, que no artigo 4º, inciso VIII, instrui que o Instituto tem como dever: “promover o inventário sistemático dos bens culturais musealizados, visando a sua difusão, proteção e preservação, por meio de mecanismos de cooperação com entidades públicas e privadas”, ainda na Lei nº 11.906/2009, artigo 3º inciso VI fica definido que o órgão deve: “contribuir para a divulgação e difusão, em âmbito nacional e internacional, dos acervos museológicos brasileiros”. Visando atender o que fica estabelecido em lei, é publicada no Diário Oficial da União, em 1º de setembro de 2014, a Resolução Normativa do nº2, de 29 de agosto de 2014, que “estabelece os elementos de descrição das informações sobre o acervo museológico, bibliográfico e arquivístico que devem ser declarados no Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados”. A normativa define o conjunto de metadados obrigatórios e opcionais para registro de bens culturais musealizados em território nacional, levando em consideração que metadados são

Atributos que representam uma entidade (objeto do mundo real) em um sistema de informação. Em outras palavras, são elementos descritivos ou atributos referenciais codificados que representam características próprias ou atribuídas às entidades; são ainda dados que descrevem outros dados em um sistema de informação, com o intuito de identificar de forma única uma entidade (recurso informacional) para posterior recuperação (ALVES, 2010, p. 47).

E compreendendo que conjunto de metadados pode ser definido como

[...] estruturas de descrição constituídas por um conjunto predeterminado de metadados (atributos codificados ou identificadores de uma entidade) metodologicamente construídos e padronizados. O objetivo do padrão de

metadados é descrever uma entidade gerando uma representação unívoca e padronizada que possa ser utilizada para recuperação da mesma (ALVES, 2010, p. 47).

Portanto, o metadado é responsável pela representação de um elemento descrito referente ao objeto que está sendo documentado e um conjunto de metadados representa, através do entrelaçamento de informações associadas a cada metadado, o objeto como um todo.

A relevância do estabelecimento de padrões de metadados na descrição dos itens das coleções está diretamente relacionada com o propósito de recuperação das informações registradas. No caso brasileiro, em contexto da Lei nº 11.906/2009, artigo 3º inciso VI, que define entre as metas, a ação de difusão, ventila-se o desejo de criação de ferramenta que possibilite a difusão de acervos em rede, para isso é instituído o Programa Acervo em Rede no ano de 2013, possuindo como principal objetivo

[...] promover a democratização do acesso digital aos bens culturais musealizados, promovendo também a digitalização e a documentação dos acervos das instituições museológicas na internet. Visa também instrumentalizar os museus brasileiros com ferramentas digitais sistêmicas, capazes de aperfeiçoar a gestão e a catalogação de seus acervos, permitindo a difusão integrada do patrimônio museológico e do patrimônio cultural preservado por diferentes grupos sociais (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, [s.d.]).

A partir da criação do Programa Acervo em Rede, o Instituto Brasileiro de Museus se integra em ação realizada em parceria inicial entre o Ministério da Cultura e a Universidade Federal de Goiás, no desenvolvimento de *software* livre<sup>17</sup> que possibilitasse a difusão de acervos na rede, de maneira acessível e intuitiva, mantendo os requisitos necessários de uma plataforma profissional para repositórios digitais, que possuem como função o “armazenamento de objetos digitais que tem a capacidade de manter e gerenciar material por longos períodos de tempo e prover o

---

<sup>17</sup> Boa parte do software atualmente usado e desenvolvido, tanto em computadores pessoais quanto em servidores ou aplicações verticais, é disponibilizado sob licenças restritivas. Essas licenças, em maior ou menor grau, impõem restrições ao seu uso, distribuição ou acesso ao código-fonte. Esse tipo de licenciamento é possível porque o software está sujeito à proteção da lei a respeito dos direitos de autor, que garante ao autor o direito exclusivo de exploração de sua obra. Isso permite ao autor autorizar ou não determinadas formas de uso do software por parte dos usuários. Chamamos o software disponibilizado sob licenças que impõem restrições desse tipo de software restrito, exclusivo ou proprietário. Em contraste com o software restrito, o software livre propõe um novo mecanismo de licenciamento, em que o software pode ser utilizado, redistribuído e modificado praticamente sem restrições. Essa abordagem para o licenciamento do software tem impacto muito maior que o que se poderia imaginar, pois estabelece uma dinâmica única e potencialmente muito positiva em relação aos aspectos citados acima. (KON et al., 2011, p. 3)

acesso apropriado" (MARTINS et al., 2017, p.4). Surge então, o Tainacan, repositório digital

desenvolvido com base no software livre WordPress, um dos mais populares sistemas para desenvolvimento de soluções para a Internet. Incorpora, dessa maneira, várias facilidades e funcionalidades técnicas que o tornam compatível com as últimas tendências das tecnologias da web. Além disso, o projeto tem por objetivo incorporar várias funcionalidades que facilitem a interoperabilidade com mídias sociais e permita ampliar o grau de participação social de usuários do repositório em atividades de sua gestão e manutenção, se tornando uma referência na perspectiva da cultura digital para o mundo dos repositórios digitais. O Tainacan tem por objetivo de possibilitar a criação de um repositório de fácil utilização, configuração e implementação, se tornando uma alternativa livre e eficiente para instituições culturais que tenham por objetivo implementar repositórios temáticos e institucionais (MARTINS et al., 2017, p.7).

A existência do Tainacan, *software* livre e intuitivo, possibilita a personalização de sua estrutura de indexação de informação de acordo com as necessidades documentais de cada instituição museal, facilitando que o processo de utilização de padrões de metadados abarque benefícios como o estabelecimento de diálogos entre campos informacionais, Segundo Alves, a realização de contextualização do objeto documentado em diferentes realidades, que possibilitam a distinção entre versões múltiplas de um mesmo objeto, a realização de representações de questões legais, como o estabelecimento de limites de acesso para cada tipo de usuários, interesse de propriedade, restrições de uso, definição de propriedade intelectual e direitos autorais, identificação e descrição de informações, busca e recuperação de informações (ALVES, 2010, p. 52).

O controle semântico de recursos informacionais, realizado através de parâmetros documentais, valoriza a informação inserida em ambiente *web*, possibilitando que ações de inferências automáticas sejam realizadas através de sistemas digitais. Através desses padrões semânticos definidos para criação de metadados, é possível "integrar conteúdos digitais de acervos de memória e cultura entre si e ao "mainstream" da web, formada de conteúdos e de "links" entre eles" (MARCONDES, 2016, p. 65). Essa relação estabelecida entre sistemas possibilitada pela utilização de padrões de metadados, pode ser definida como interoperabilidade, sendo compreendida como

a propriedade de sistemas diferentes (por ex. sistemas de gestão de bibliotecas digitais, instrumentos de pesquisa arquivísticos automatizados, sistemas de gestão de acervos museológicos), através de padrões tecnológicos, acordos ou propostas, de serem capazes de operar em

conjunto, visando a execução de uma tarefa. As diferentes soluções de interoperabilidade utilizadas até hoje enfatizam o aspecto da troca ordenada de conteúdos de forma significativa; formatos de metadados como MARC e Dublin Core têm um papel fundamental nestas soluções de interoperabilidade (MARCONDES, 2016, p. 68).

A definição de padrões não propicia apenas benefícios relativos à acessibilidade de informações por parte do público e das instituições, mas também é uma maneira de fortalecer a segurança de acervos, tendo em vista que utilizar padrões comum de metadados na documentação de acervos possibilita que as informações disponíveis sobre os objetos sejam “compatíveis com os requerimentos da Informação Cultural que se divulga para a busca do objeto roubado por meio da base de dados da INTERPOL, no ambiente internet” (LIMA, 2021, p. 80), essa definição parte de iniciativa da Fundação J. Paul Getty e de instituição gerida pela Fundação, o Museu J. Paul Getty, referência nas áreas de informação e pesquisas do campo de conhecimento das artes, que estabelece entre seus estudos o *Object ID (Identification Object)*, Matriz Internacional de descritores “desenvolvido entre 1993-1997 para descrição de obras de arte na arena do combate ao Tráfico Ilícito de Bens Culturais” (LIMA, 2021, p. 81).

Sendo assim, visando o estabelecimento de padrão de descrição e sua consequente interoperabilidade, cabe a este exercício acadêmico, que possui como objeto o acervo da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, selecionar normativas nacionais e internacionais que possam ser utilizadas como modelo para um primeiro esboço de conjunto de metadados que poderá vir a compor parte do processos de documentação museológica do futuro Museu da Cena Ói Nóis Aqui Traveiz.

### **3.1 Teatro (e Museologia) Laboratório para Imaginação Social: Proposta de conjunto e metadados para documentação e difusão de acervos**

Ao buscar normativas que possibilitem a padronização de metadados para proposta de documentação e difusão de acervos na *web* da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, que utilizará como ferramenta de teste o *software* Tainacan, selecionamos três alternativas de normas orientadoras, sendo a primeira, iniciativa de responsabilidade do Comitê Internacional de Documentação do Conselho Internacional de Museus (CIDOC/ICOM). O comitê é referência no que tange o tema documentação museológica, que no ano de 1995, em busca de desenvolver

diretrizes de documentação que estabelecessem padronização mínima de campos descritivos, com o objetivo de aprimorar processos de preservação, interoperabilidade e segurança do patrimônio cultural em escala global, lança o *International Guidelines for Museum Object Information: the CIDOC Information Categories*. As Diretrizes presentes nesse documento “nascem não como o “paraíso prometido” do padrão universal sobre identificação de objetos de museus, mas como um ponto de partida” (INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, 2014, p. 14). Ou seja, tais diretrizes não são normas obrigatórias ou rígidas, mas definem grupos de descritores para organização de informações, como aquisição, localização e produção.

O segundo conjunto de diretrizes de catalogação para objetos que considerou-se nesta pesquisa foi voltada especificamente para objetos de arte, a normativa *Categories for the Description of Works of Art (CDWA)*, diretriz administrada pelo Programa de Vocabulários do *Getty Research Institute*. O referido padrão metodológico de campos de descrição é destinado à indexação de informação e não um modelo de metadados fixo, uma base de dados que pode ser utilizada como referência para criação de estruturas de dados e conjuntos de metadados, uma vez que está organizada em um formato conceitual que favorece o acesso informacional das obras de arte (GETTY RESEARCH INSTITUTE, 2022). Suas recomendações são baseadas em pesquisas feitas com os seus usuários de modo a refletir a prática comum de catalogação aliada ao fortalecimento e promoção de boas práticas na área de documentação. O CDWA propõe conjunto de aproximadamente 540 metadados, divididos em metadados *core*, composto por 28 descritores em cinco categorias, “que representam a informação mínima necessária para identificar e descrever um objeto” (GETTY RESEARCH INSTITUTE, 2022, p.1, tradução nossa), e descritores que funcionam como desdobramentos de metadados *core*, sendo seu uso opcional.

Destacamos, por último, normativa brasileira, o Inventário Nacional de Bens Culturais Musealizados (INBCM), que possui como objetivos centrais

- (i) identificar os bens culturais que integram o acervo dos museus brasileiros; (ii) permitir o intercâmbio e a difusão de informações dos bens culturais musealizados; (iii) manter atualizadas e disponibilizar as informações referente aos bens culturais musealizados; e (iv) fornecer padrões e procedimentos para a identificação dos bens culturais musealizados (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2020, p. 75).

Por meio de pesquisa focada no desenvolvimento do INBCM, realizado por pesquisadores e profissionais do Instituto Brasileiro de Museus, dos campos de conhecimento da Tecnologia da Informação, Arquivologia, Museologia e Biblioteconomia, foram estabelecidos “conceitos, padrões, normas e procedimentos para acesso, consulta, inserção e mecanismos de envio das informações dos museus para o Inventário Nacional” (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2020, p. 75). O padrão *Dublin Core* foi utilizado como uma das principais referências para elaboração de metadados do Inventário Nacional de Bens Culturais Musealizados, tendo em vista que a normatização já é utilizada de maneira ampla no que tange a descrição dos bens culturais das áreas de Museologia, Biblioteconomia e Arquivologia.

Outras normativas utilizadas foram o *Anglo-American Cataloguing Rules* (AACR2), *Machine Readable Cataloging* (Marc 21), *Information Science and Automation Division* (ISAD), *International Standard Archival Authority Record* (ISAAR), Norma Brasileira de Descrição Arquivística (Nobrade), Código de Entidades Custodiadoras de Acervos Arquivísticos (CODEARQ), *Object ID, Categories for the Description of Works of Art* (CDWA), *International Guidelines for Museum Object Information - CIDOC ICOM* e modelos de fichas catalográficas utilizadas em diferentes tipologias de acervos em museus brasileiros. Após o processo de pesquisa e estabelecimento de instruções normativas, fica estabelecido o conjunto de 15 metadados, sendo 9 metadados obrigatórios e 6 facultativos<sup>18</sup>.

Para planejar a descrição do acervo do Grupo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, após o estudo de normativas que orientam o processo de definição de metadados para coleções de acervos museológicos, foi realizada entrevista semiestruturada com quatro integrantes do grupo, Clélio Cardoso, Eugenio Barboza, Paulo Flores e Tânia Farias (Apêndice A). A entrevista semi-estruturada tem como característica questionamentos básicos que são apoiados em teorias e hipóteses que se relacionam ao tema da pesquisa, este método “[...] favorece não só a descrição dos fenômenos sociais, mas também sua explicação e a compreensão de sua totalidade [...]” (TRIVIÑOS, 1987, p. 152). O conjunto de questionamentos buscou compreender o modo de produção do coletivo, a percepção dos autores

---

<sup>18</sup> Metadados obrigatórios do INBCM: Número de Registro; Situação; Denominação; Autor; Resumo Descritivo; Dimensões; Material/Técnica; Estado de Conservação e Condições de Reprodução. Metadados facultativos: Outro Números; Título; Classificação; Local de Produção; Data de Produção; Mídias Relacionadas.

sobre temas do campo da memória, patrimônio e Museologia, identificar coleções e compreensão do grupo sobre o próprio acervo e como este vem sendo tratado e, por fim, selecionar objeto para que, a partir de informações coletadas em entrevista, seja possível realizar mapeamento de metadados e teste inicial de funcionalidade da proposta de documentação a ser aplicada em *software* Tainacan.

Visando organizar e dar acesso aos acervos da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz através da sistematização de informações associadas às materialidades produzidas e salvaguardadas pelo grupo nos últimos 44 anos, optamos por elencar conjunto de metadados descritivos que, segundo BACA (apud LIMA; SANTOS; SANTARÉM SEGUNDO, 2016) são metadados usados para identificar, autenticar e descrever coleções e recursos informacionais confiáveis e relacionados, que incluem a possibilidade de desenvolver índices de pesquisa personalizados, relacionamento de *hiperlinks*<sup>19</sup> entre recursos disponíveis na *web*, geração de relatórios e a possibilidade de interação com usuários através de comentários quando há a possibilidade no sistema de documentação *web* utilizado. Segundo Lima, Santos e Santarém os metadados do tipo descritivos são

O tipo mais frequente de metadados destinados a objetos de arte em ambiente digital são os metadados descritivos, pois eles fornecem acesso aos conteúdos de uma coleção digital. Sem este tipo de metadados, as coleções seriam inúteis, pois os usuários não teriam como encontrar e identificar o objeto dentro da coleção (LIMA; SANTOS; SANTARÉM SEGUNDO, 2016, p. 56).

Mediante as entrevistas realizadas, o grupo de teatro Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, sugeriu objeto tridimensional como referência para teste do conjunto de metadados básicos selecionados para compor parte de itens agregadores de documentação museológica que servirão de base inicial para desenvolvimento de políticas de gestão de acervos do futuro Museu da Cena. A sugestão parte de decisão coletiva dos quatro entrevistados que representam o grupo. O objeto sugerido, segundo o grupo, é um símbolo público do coletivo: o primeiro estandarte (Fig. 12), produzido com a intenção de utilização em espetáculos de teatro de rua e manifestações populares. Para Paulo Flores a frase “Ói Nóis Aqui Traveiz” que, desde o ano de 1978, circula na sociedade porto alegreense e que desde 1985, a partir da produção do primeiro estandarte do grupo, ganha as ruas,

---

<sup>19</sup> O *hiperlink* consiste em um texto que conecta dois elementos em uma estrutura de dados (BISCHOFF, 2011).

acompanhando o grupo em toda e qualquer atividade realizada, torna o objeto portador do nome do grupo, um item do imaginário coletivo gaúcho, pois marca presença em manifestações sociais e políticas, como também anuncia que o grupo está chegando e realizará sua atividade fim, de maneira gratuita.

Existe um posicionamento, existe uma atitude que é o Ói nós Aqui Traveiz, e um estandarte anuncia isso, anuncia a chegada dessa atitude artística nas ruas, remetendo as pessoas que entram em contato com esse estandarte as suas memórias em relação ao grupo. Toda vez que vamos para a rua com o estandarte, ao longo desses quarenta anos, o estandarte se enche de significados, participa de momentos históricos da sociedade, se buscar fotos de grandes manifestações sociais e políticas na cidade, em alguma é possível encontrar o estandarte. (FLORES, 2022)

É raro, quase impossível, que uma pessoa entre em contato com o estandarte e não entre em contato com o teatro feito pelo Ói Nós Aqui Traveiz, ou que tenha assistido algum espetáculo e que não tenha visto o estandarte em uma cena desse teatro de rua, essencialmente gratuito, a pessoa passa por ali e vê, tem gente que assim que vê o estandarte já fica por perto pra assistir. Não tem um espetáculo de rua do grupo em que não tenha o estandarte, ele tá sempre lá. O trabalho do Ói Nós é mais acessado nas ruas do que nas salas, então a maioria das pessoas que conhecem o nosso trabalho, conhecem o nosso estandarte. (FARIAS, 2022)

A gente fala muito sobre o simbólico, mas se pensarmos, o material leva ao campo simbólico e esse elemento do campo material que desperta para o simbólico, é justamente o estandarte, pra mim, ele é um objeto de arte que desperta várias lembranças, ele é visualmente pensado pra chamar atenção, pra ser um símbolo do grupo. (BARBOZA, 2022)

**Figura 12- Primeiro estandarte Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**



Fonte: Acervo Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

O estudo de metadados utilizou como base principal o Inventário Nacional de Bens Culturais Musealizados (INBCM), através da utilização dos nove metadados definidos como obrigatórios pela diretriz: (1) Número de Registro; (2) Situação; (3) Denominação; (4) Autor; (5) Resumo Descritivo; (6) Dimensões; (7) Material/Técnica; (8) Estado de Conservação e (9) Condições de Reprodução. Além dos nove metadados obrigatórios, será realizada a adição de dois metadados de preenchimento facultativo disponibilizados pelo INBCM, (1) Local de Produção e (2) Título, e dois extensores dos metadados obrigatórios selecionados, sendo o metadado “Desdobramento”, extensão do metadado Número de Registro e o metadado Execução, extensão do metadado Autor, renomado por nós como “Criação”. A opção pela utilização de metadados sugeridos pelo Inventário Nacional de Bens Culturais Musealizados (INBCM), parte da intenção de valorização e cumprimento de normativas federais estabelecidas pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), pois cumprir as legislações nacionais em vigor fortalecem e trazem melhorias para a área, tendo em vista que a iniciativa do órgão federal busca o desenvolvimento do campo museológico que tem se estruturado no Brasil, através

da formulação de estratégias frente à necessidade de preservação e difusão dos acervos dos museus brasileiros.

Sendo assim, optamos por iniciar o conjunto de metadados básicos, referente ao acervo que será musealizado, com o descritor “Número de Registro”. A definição do descritor baseia-se em atribuições apontadas no INBCM como “código individual definido pelo museu para identificação e para controle do objeto dentro do acervo.” (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2020, p. 76) e paralelamente, a diretriz do *Categories for the Description of Works of Art*, atribui ao descritor 21.2.3.1 *Repository Number - Core*, a função de abarcar “qualquer identificador exclusivo de um objeto inscrito em repositório anterior ou atual” (GETTY RESEARCH INSTITUTE, 2022, p. 31, tradução nossa), a definição se confirma na medida que Monteiro (2010, p. 32) aponta que

O reflexo direto da dualidade objetual é a necessidade de o mesmo ser referenciado peça a peça nos instrumentos de documentação museológica. Ou seja, cada peça deve ter seu próprio registro e sua numeração individual. Em outras palavras, cada objeto museológico deve ser considerado único, pois sua origem (ou sua fonte) e procedência são geralmente diversas. O que permite a contextualização ou conexão dos objetos de um museu entre si é a organização em coleções, que são conjuntos geralmente constituídos artificialmente, de acordo com a temática, a função ou outros aspectos comuns dos objetos.

Para aplicação do descritor, será utilizado o *Metadata Type* Texto Simples, que permite a inserção de itens textuais, que incluem símbolos, números e letras, de maneira concisa, recebendo configurações de preenchimento **obrigatório e valor único**, de acordo com o que é definido em diretrizes acima mencionada, neste teste, utilizamos como preenchimento padrão alfanumérico, composto pelas siglas AM (Acervo Museológico) e MC (Museu da Cena), e cinco dígitos numéricos (em algarismos arábicos) que devem ser preenchidos de acordo com a atribuição dada ao objeto catalogado, o caractere ponto (.) é utilizado como separador de informações. As cinco casas numerais após a sigla indicam possibilidade de dimensionamento do acervo.

**Figura 13 - *Printscreen pop-up* configuração de metadado Número de Registro Tainacan**

### Configurar o metadado *Número de Registro*

**Nome \*** ⓘ

Número de Registro

**Descrição** ⓘ

AM.MC.00001 (Acervo Museológico.Museu da Cena.Numerais)

**Descrição abaixo do nome**  ⓘ

**Placeholder** ⓘ

**Status** ⓘ

Público  Privado

**Exibir na listagem** ⓘ

Não exibir por padrão

**Opções de preenchimento**

Obrigatório ⓘ

Valor único ⓘ

Permitir valores múltiplos ⓘ

**Limitar a quantidade de valores múltiplos**

**Número máximo de valores** ⓘ

1 - +

Opções do tipo de metadado Texto simples

Cancelar Salvar

Fonte: da autora (2022)

O segundo descritor é alternativa que vislumbra a extensão do metadado número de registro, sendo nomeado como “Desdobramento”, tendo como função evitar o problema recorrente de

atribuição de um mesmo número de tombo para conjuntos de objetos sem a realização dos desdobramentos numéricos necessários. Assim, por exemplo, um baú com vestimentas e utensílios pessoais poderia receber um único número de tombo sem que houvesse a discriminação do que estava dentro do recipiente. Ou, em outro caso, um número de tombo atribuído para apenas uma moeda, um selo ou um instrumento de trabalho poderia ser, na realidade, o número para um conjunto de moedas, de selos ou de instrumentos não discriminados na totalidade (MONTEIRO, 2010, p. 32).

O descritor é definido pelas Matrizes do CIDOC - ICOM como registro de “número de partes fisicamente separadas ou separáveis de um objeto ou um conjunto de objetos descritos por registros individuais no nível de registro imediatamente posterior” (INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, 2014, p. 68), o desdobramento segue padrão de preenchimento alfanumérico, replicando estrutura de preenchimento do número de registro, sendo composto pelas siglas AM (Acervo Museológico) e MC (Museu da Cena), cinco dígitos numéricos (em algarismos arábicos) que devem ser preenchidos de acordo com a atribuição dada ao objeto catalogado a qual o objeto desmembrado faz parte, seguidos de dois

dígitos numéricos (em algarismos arábicos) que indicam o número que se refere diretamente ao desmembramento, o caractere ponto (.) é utilizado como separador de informações. A matriz CDWA, no item de nº 20.3. *Relationship Number*, define como desdobramento “O indicador alfanumérico ou a expressão que estabelece ligação entre trabalhos relacionados”, portanto, o descritor utiliza o *Metadata Type* Relacionamento, “o metadado tipo relacionamento é a ferramenta que temos para criar uma ligação entre certo item com outro” (LUNA, 2021, s.p.), dentro de uma mesma coleção, o que vem a ser utilizado neste caso, ou com outras coleções dentro do mesmo repositório.

O metadado relacionamento, realiza a conexão entre objeto principal, AM.MC.00001, com seus desdobramentos AM.MC.00001.01, AM.MC.00001.02 e assim por diante, tendo preenchimento em modo opcional e possibilitando a adição de múltiplos valores, possibilitando a compreensão do usuário sobre estrutura de objetos que possuem desmembramento e evitando a dissociação, definida por Cato (apud CAVALCANTE, 2020, p. 176) como o dano que

Surge da tendência natural dos sistemas ordenados em se desfazer ao longo do tempo. Para prevenir, é necessário modificar os processos de manutenção e outras barreiras. A dissociação provoca a perda de objetos, da informação relacionada a ele ou da capacidade para recuperar ou associar objetos e informação. [...] Diferente dos outros nove agentes de deterioração que afetam principalmente o estado físico dos objetos, a dissociação incide tanto nos aspectos legais como intelectuais e/ou culturais de um objeto, podendo ser considerada como um agente metafísico.

**Figura 14- *Printscreen pop-up* configuração de metadado Desdobramento Tainacan**

## Configurar o metadado *Desdobramento*

**Nome \*** ⓘ

Desdobramento

**Descrição** ⓘ

**Descrição abaixo do nome**  ⓘ

**Placeholder** ⓘ

**Status** ⓘ

Público  Privado

**Exibir na listagem** ⓘ

Não exibir por padrão

**Opções de preenchimento**

Obrigatório ⓘ

Valor único ⓘ

Permitir valores múltiplos ⓘ

**Limitar a quantidade de valores múltiplos**

**Número máximo de valores** ⓘ

1 - +

▾ **Opções do tipo de metadado Relacionamento**

**Coleção relacionada \*** ⓘ

Acervo Museológico

**Metadados para busca** ⓘ

Número de Registro

**Metadados do item relacionado exibidos** ⓘ

Miniatura

Número de Registro

Categoria

Título

Denominação

**Exibir em "Itens relacionados a este"**  ⓘ

**Listar e aceitar itens rascunhos na relação**  ⓘ

▸ **Opções avançadas do metadado**

Cancelar

Salvar

Fonte: da autora (2022)

O descritor “Título”, possui estrutura simples, baseando-se nas Diretrizes CIDOC ICOM, onde fica definido que o metadado deve ser preenchido com “nome atribuído a um objeto ou grupo de objetos pelo artista/criador ou coletor na sua origem, ou títulos subsequentes, sejam especificamente atribuídos, ou geralmente conhecidos para se referir ao objeto” (INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, 2014, p. 67). Para aplicação em repositório Tainacan, utiliza-se o *Metadata Type* Texto Simples. Assim como o descritor “Título”, o descritor “Data” utiliza o formato

*Metadata Type* Texto Simples, o preenchimento deve seguir a ordem de registro dia, mês e ano, usando sempre o caractere barra (/) para separar cada conjunto de data, quando a data for aproximada ou desconhecida a informação deve ser evidenciada, inserindo o termo “sem informação”, de acordo com o que é definido pelo INBCM (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2020, p. 80).

Como base de aplicação dos descritores “Criação”, “Execução”, “Técnica” e “Suporte”, foi utilizado *Metadata Type* Taxonomia, definido como

um dos tipos de metadados mais importante, pois permite a utilização de vocabulários controlados mais extensos. As taxonomias são criadas no nível de repositório do Tainacan e depois selecionadas no campo “selecionar taxonomia”, quando o metadado for criado. Você pode usar taxonomias para controlar a informação de diferentes campos da sua “ficha catalográfica”. Para isso, você precisa ter listas taxonômicas pré-definidas. Autor, coleção, tipologia, povo, etc. são algumas das informações que podem virar taxonomias (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2020, p. 89)

O metadado “Criação”, faz referência ao descritor “Autor” presente no INBCM, e que informa o nome do criador da obra, sendo a autoria individual ou coletiva (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2020, p. 77), no caso da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, o grupo compreende que toda sua produção é coletiva, portanto, o termo “Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz” deve sempre ser inserido através de taxonomia e, quando há dedicação focada, de um integrante ou mais, na concepção de conceito do objeto, deve-se inserir os nomes destes através de taxonomias, como forma de registro. A ação de registro dos nomes de quem participa dos processos coletivos, de quem se dedica à criação específica de um objeto ou de pessoas externas ao grupo que dominam uma técnica que nenhum dos integrantes domina, são convidadas a produzir algo a partir de uma ideia do coletivo, possuem seus nomes registrados nos programas de espetáculo, junto de uma ficha técnica, Paulo Flores (FLORES, 2022) reforça em sua fala que

A criação coletiva é uma opção do grupo perante o exercício criativo, esses processos existem desde a fundação do grupo e permaneceram assim, mas nesses quarenta anos pessoas optam por sair do grupo e novas acabam entrando, existem pessoas que vão e depois voltam, existe essa liberdade, o Ói Nóis não possui um núcleo estático e talvez o grupo tenha uma característica de constante renovação.

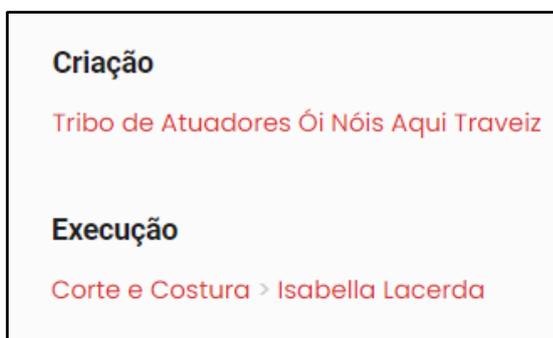
Clélio Cardoso, endossa a fala de Flores, sinalizando que já realizou movimento de sair do grupo na década de 1980 e retornar na década de 1990, e que essa liberdade

[...] é muita boa pra criação, cada pessoa que chega, chega com uma nova bagagem e compartilha seus conhecimentos durante os exercícios de criação, de improvisação, um sabe soldar, o outro sabe costurar e tem que não sabe nada e aprende, aprende tão bem que colabora aprimorando a linguagem do grupo. (CARDOSO, 2022)

O registro dos nomes e de funções de cada ator ou colaborador do grupo, junto do nome do grupo, valorizam a trajetória de cada integrante, mas também, possibilitam que instituição busquem esses sujeitos que colaboraram criativamente com a Tribo de Atuadores e realize coleta de memória oral sobre os processos de produção de documentos de cena.

Como forma de complementação ao metadado criação, estabeleceu-se para esta coleção o descritor “Execução”, tendo em vista a colaboração de diversos membros e apoiadores externos no processo de manufatura de objetos e a necessidade de valorização destes sujeitos, atuadores ou não no processo de criação. O descritor “Execução” define taxonomias de função, como: costura, modelagem, marcenaria e outros, apresentando como termo filho de cada função, o nome do ator ou colaborador externo responsável pela etapa de execução prática da ideia, essa definição tem como base a matriz 4.1.4 *Creator Role* do CDWA que define o preenchimento com “o papel ou atividade desempenhada por um criador e realizador (...) na produção de uma obra” (GETTY RESEARCH INSTITUTE, 2022, p. 13, tradução nossa).

**Figura 15 - *Printscreen* visualização de metadados Criação e Execução - Tainacan**



Fonte: da autora (2022)

Os descritores “Técnica” e “Suporte” versam sobre a estrutura física de uma materialidade, segundo Matriz CIDOC ICOM,

A informação de material e de técnica favorece a Segurança, o Acesso e o Arquivo Histórico. Pode ser de grande importância na identificação de objetos de grande valor e, portanto, muito vulneráveis. É, também, um grupo chave de informação para a pesquisa de objetos feitos pelo homem. (INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, 2014, p. 56)

A normatização do CIDOC sugere a utilização de termos controlados para preenchimento desta informação, ação facilitada pela realização de preenchimento de metadados através de taxonomia que não permite a inserção de novos dados no momento de preenchimento, para que erros não venham a ser cometidos e que vocabulário controlado não seja subvertido. A normativa *Categories for the Description of Works of Art*, sugere, no campo 7.1 *Material/Techniques*, que o descritor indique no ato de preenchimento

substâncias ou materiais utilizados na criação de uma obra, como bem como quaisquer implementos, técnicas de produção ou fabricação, processos ou métodos incorporados em sua fabricação, apresentados em uma sintaxe adequada para exibição ao usuário final e incluindo quaisquer indicações necessárias de incerteza, ambiguidade e nuance. Para obras em papel, também podem ser incluídas descrições de marcas d'água. (GETTY RESEARCH INSTITUTE, 2022, p. 18)

Os dados são fundamentais para que pesquisadores de áreas relacionadas ao teatro, dança e artes visuais, tenham acesso amplo a referências práticas dos usos de materiais variados em criações artísticas. Tânia Farias (2022), atuadora e artista plástica, relembra que “ter acesso a informações sobre materiais utilizados ajuda no processo de conservação de figurinos enquanto estes estão sendo usados, conhecendo o material sabemos como ele deve ser higienizado e reparado”.

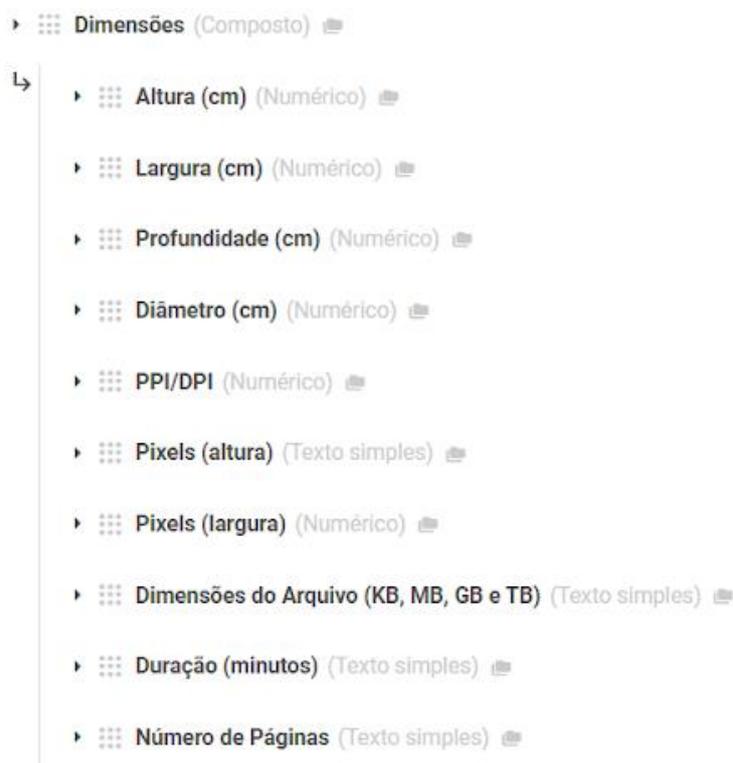
O descritor “Dimensões”, presente no INBCM, define que a informação deve possuir preenchimento obrigatório, informando “as dimensões físicas do objeto, considerando-se as medidas bidimensionais [...]; tridimensionais [...]; circulares [...] e peso” (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2020, p. 78), o CDWA, aprofunda a definição estabelecendo que “Informações sobre as dimensões, tamanho ou escala da obra, devem ser apresentadas em sintaxe adequada para exibição ao usuário final e devem incluir todas as indicações necessárias de incerteza, ambiguidade e nuances” (GETTY RESEARCH INSTITUTE, 2022, p. 16), porém nenhuma das normativas apresenta orientações sobre o registro de dimensões de acervo nato

digital, o que vem a ser uma realidade no cotidiano da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, portanto, optou-se por utilizar o *Metadata Type* Composto, para atender diferentes necessidades referentes ao acervo, pois esse tipo de metadado

permite diferentes tipos de metadados dentro dele. Serve para representar uma informação que não pode ser representada, adequadamente, em um único campo de valor. Por exemplo, se você quiser catalogar um endereço residencial, você pode criar um metadado de texto simples, um metadado numérico e um metadado de lista de seleção (com a lista dos bairros, por exemplo). Esses campos ou metadados internos ao metadado composto são chamados “Metadados Filhos” (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2020, p. 89)

Portanto, a partir de sua utilização foi possível definir conjunto de metadados numéricos a fim de atender diferentes tipologias de acervos.

**Figura 16 - *Printscreen* visualização de metadado Dimensões - Tainacan**



Fonte: da autora (2022)

Informações sobre indicação geográfica do local de produção do objeto são definidas como informação facultativa na normativa do INBCM, orientando que o preenchimento seja realizado através da ordem país, estado e município, desdobrando a informação maior para menor (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2020, p. 80), porém o preenchimento de manual de *Metadata Type* Texto

Simple, possibilitaria que erros de digitação acontecessem. Para evitá-los buscamos vocabulário controlado de municípios brasileiros de acordo com informações fornecidas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), principal provedor de informações geográficas e estatísticas do Brasil. O vocabulário controlado foi importado para o *software* Tainacan, produzindo taxonomia, o preenchimento da taxonomia não permite a inserção de novos dados, tendo em vista que o processo de padronização de informações já foi efetivado. Portanto o descritor “Local de Produção” apresenta a seguinte aparência:

**Figura 17- *Printscreen* visualização interna de taxonomia Local de Produção - Tainacan**



Fonte: da autora (2022)

O descritor nomeado por nós como “Descrição Intrínseca”, surge a partir da compreensão de que todo objeto produzido pelo homem “são portadores de informações intrínsecas e extrínsecas que, para uma abordagem museológica, precisam ser identificadas. As informações intrínsecas são deduzidas do próprio objeto, através da análise das suas qualidades físicas” (FERREZ, 1994, p. 67). Em orientações do INBCM o descritor recebe o título de “Resumo Descritivo” sendo definido como item informacional de preenchimento obrigatório, devendo informar “a descrição textual do objeto, apresentando as características que o identifique inequivocamente e sua função original” (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2020, p. 77). Bottallo (2010) orienta esta descrição visando a possibilidade de recuperação de informação caso haja perda de referências visuais de identificação do objeto na coleção.

[...]deve fornecer elementos mais precisos e que vão além da simples denominação do objeto. Deve ser padronizada e formal, ou seja, serão indicados aspectos de visualidade e não culturais. Não serão indicadas questões de gosto, apuro na forma de produção, indicações de grandeza ou determinação de frontalidade quando isto não for claro. Nomes de cores devem ser precisos e determinados a partir do uso de tabelas. Cada tipologia de objeto irá requerer formas distintas de descrição. (BOTTALLO, 2010, p. 69)

O descritor “Situação”, segundo instruções do INBCM, deve indicar “a situação em que se encontra o objeto, seu status dentro do acervo do museu, com a seleção de uma das opções: localizado; não localizado; ou excluído.” (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2020, p. 76). Para que a definição se efetive em ambiente *web*, optamos pela utilização do *Metadata Type* Lista de Seleção, que possibilita a inserção de “lista de termos controlados, que, posteriormente, serão apresentados como uma lista de seleção para quem os cataloga. Esse metadado é interessante para listas pequenas e com poucos termos” (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2020, p. 89), os termos da lista são as opções fornecidas pelo próprio INBCM, localizado, não localizado e excluído.

Utilizando o *Metadata Type* Lista de Seleção, citado acima, criamos no sistema o descritor “Estado de Conservação”, que segundo a normativa INBCM, é “Informação obrigatória. Indica o estado de conservação em que se encontra o objeto na data da inserção das informações.” (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2020, p. 79), instruindo que devem ser considerados para preenchimento as opções: bom, regular e ruim. A normativa indica que os termos partem da referência bibliográfica *Critérios de acordo com o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural: Manual de Intervenções em bens culturais móveis e integrados à arquitetura: manual para elaboração de projetos (2019)*, mas a referência não indica nenhum dos termos sugeridos e sim, propõe campo textual de descrição de danos, acompanhados de múltiplos descritores sobre ações de conservação. Sendo assim, por ser um metadado obrigatório da normativa, o descritor “Estado de Conservação” será mantido, mas o seu preenchimento deverá ser condicionado ao preenchimento após realização de Análise de Conservação, em coleção externa do repositório e com metadados específicos, que não será abordada neste trabalho.

O descritor “Condições de Reprodução”, segundo orientações do Inventário Nacional de Bens Culturais Musealizados “deve às condições de reprodução do objeto, indicando se há alguma restrição que possa impedir a reprodução/divulgação

da imagem do objeto nos meios ou ferramentas de divulgação.” (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2020, p. 80). O campo parte da necessidade de informar o usuário da situação de proteção específica das obras que pretende disponibilizar digitalmente para acesso e uso do público, considerando legislações de direitos autorais.

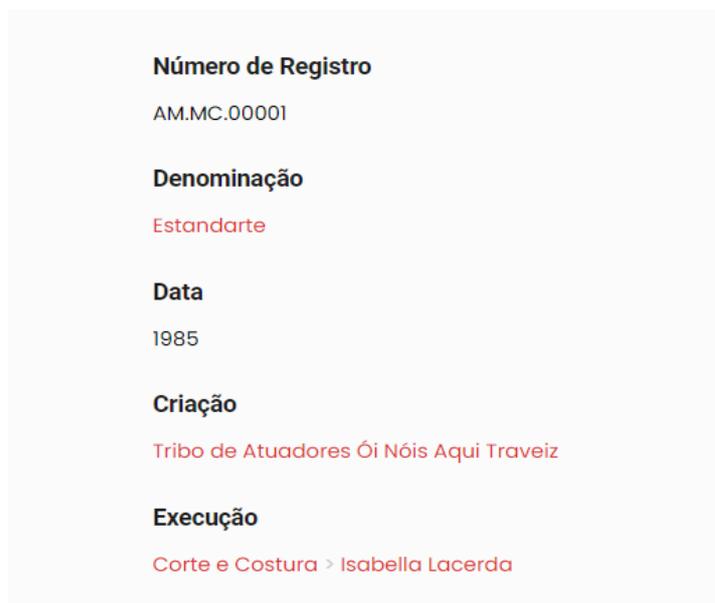
Os direitos autorais existem para proteger os autores de obras intelectuais, de qualquer tipo: obras textuais, plásticas, científicas, etc. No Brasil, é a Lei n. 9.610/1998 (Lei de Direitos Autorais/LDA) que trata sobre a proteção dos direitos autorais de obras intelectuais nos campos artístico, literário e científico. O artigo 7º da LDA define as diversas obras que são protegidas por direitos autorais no país e várias delas são constituintes de acervos museais. (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2020, p. 108)

Visando atender essa necessidade, o descritor “Condições de Reprodução” utiliza o *Metadata Type* Texto Simples, preenchido com URL de licenças Creative Commons (CC).

As licenças CC foram elaboradas com o objetivo de padronizar as atribuições de direitos de autor, especialmente para conteúdos culturais, facilitando o compartilhamento e a reutilização dessas informações. Essas licenças são geridas por uma organização sem fins lucrativos internacional e sua principal missão é fornecer licenças e ferramentas de domínio público que ofereçam a todas as pessoas e organizações do mundo uma maneira gratuita, simples e padronizada de conceder permissões de direitos autorais para trabalhos criativos e acadêmicos; garantir atribuição adequada; e permitir que outras pessoas copiem, distribuam e façam uso dessas obras. (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2020, p. 108)

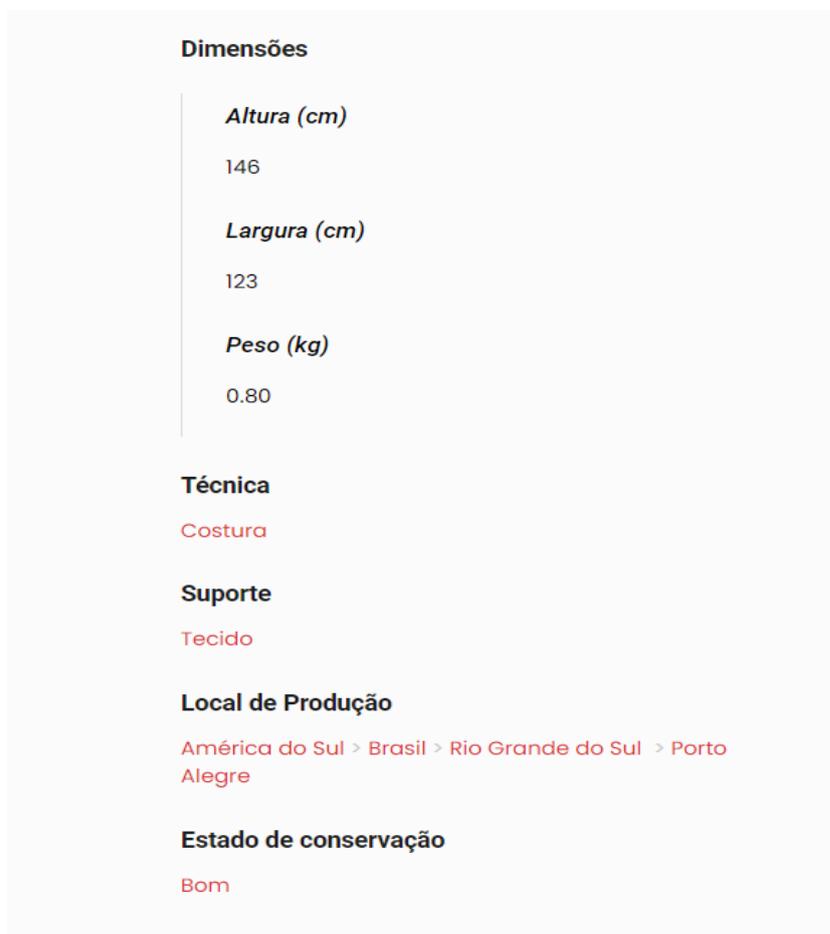
O conjunto básico de metadados, composto por treze descritores extraídos do INBCM e com definições reforçadas por parâmetros de matrizes internacionais e autores do campo da documentação museológica, possibilitaram que o objeto sugerido pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, “Estandarte Ói Nóis Aqui Traveiz”, primeiro estandarte do grupo, fosse registrado na plataforma criada através do *software* Tainacan. O metadado “Desdobramento” não foi utilizado, tendo em vista que o objeto não apresenta partes desmembradas. Abaixo, seguem registros visuais do teste de preenchimento de conjunto de metadados propostos acima.

Figura 18 - *Printscreen* visualização externa de conjunto de metadados propostos preenchidos com informações do objeto “Estandarte Ói Nóis Aqui Traveiz” (1)



Fonte: da autora (2022)

Figura 19- *Printscreen* visualização externa de conjunto de metadados propostos preenchidos com informações do objeto “Estandarte Ói Nóis Aqui Traveiz” (2)



Fonte: da autora (2022)

Figura 20 - *Printscreen* visualização externa de conjunto de metadados propostos preenchidos com informações do objeto “Estandarte Ói Nós Aqui Traveiz” (3)

**Situação**

Localizado

**Localização**

Mapoteca 01

**Descrição Intrínseca**

Estandarte em tecido preto, apresenta bastidor em margem superior com ponteiras decoradas com franjas em tecido acrílico prateado, preenchendo toda extensão central do tecido, letras estilizadas, também em tecido branco com brilhos de material plástico foram bordadas, formando a frase "Ói Nós Aqui Traveiz". Margem inferior apresenta ponta triangular e sendo decorada por franjas de tecido acrílico prateado e formas triangulares de tecidos branco com brilhos de material plástico.

**Condições de Reprodução**



Este obra está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Fonte: da autora (2022)

A experiência de seleção e definição de metadados básicos para a supracitada coleção, realização de teste em *software* Tainacan e análise do resultado, confirmam a usabilidade do conjunto de descritores, havendo a necessidade de criação de manual de preenchimento, visando o estabelecimento padronização das informações disponibilizadas ao público. A definição de descritores básicos, baseados em padrões do Inventário Nacional de Bens Culturais Musealizados, parte da necessidade de que, após a criação do Museu da Cena Ói

Nóis Aqui Traveiz, estabelecimento de regimento interno, desenvolvimento de plano museológico e políticas de gestão de acervos, possa ser iniciada a realização do processo de documentação museológica do acervo do grupo, paralelo a divulgação do mesmo em rede. Durante o processo de definição de metadados básicos, fica clara a necessidade de aprofundamento e criação de outros descritores que venham a aprimorar a gestão e difusão desse patrimônio, que deve respeitar as iniciativas artísticas baseadas na criação coletiva, princípios norteadores do coletivo e metodologias do campo da Ciência da Informação. Dentre as possibilidades mapeadas durante a realização da pesquisa baseadas na compreensão do grupo sobre registro de seu fazer e documentação de performances, cabe a subdivisão do acervo do grupo em duas categorias, sendo estas, acervo museológico e acervo documental, além disso, devido as especificidades de criação e de uso de objetos criados pelo coletivo, existe a necessidade de criação de fichas de trajetória do objeto, que possam registrar o processo de criação do objeto, seu uso enquanto não se torna museália e seu percurso pós musealização, colaborando com o processo de valoração do acervo da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz e realizando a divulgação dessas informações. As práticas museológicas de documentação alinhadas à utilização da plataforma Tainacan, são fundamentais para o processo de democratização do acesso à produção cultural em âmbito nacional, principalmente, da produção cultural advinda de iniciativas independentes e deslocadas dos grandes eixos culturais do país.

Dedicado às considerações finais, o próximo Capítulo levará em consideração o que foi abordado nos capítulos de desenvolvimento deste exercício acadêmico.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de revisão de literatura realizada no início deste trabalho, foi possível compreender como surge a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz em cenário cultural brasileiro e como o grupo se estabelece como referência nacional no campo das artes cênicas nas últimas quatro décadas. A relevância histórica, justifica por si só a necessidade de preservação da memória do grupo. O desejo de preservação parte dos próprios atuadores do coletivo que reuniram acervo e mantiveram extenso volume documental com potencial narrativo de sua história.

A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz após anos de esforços empenhados em reunir evidências materiais de seu fazer artístico, reconhece que não possui instrumentos básicos para realização do registro adequado de seu acervo e deseja, a partir de então, criar o Museu da Cena Ói Nóis Aqui Traveiz, instituição dedicada à preservação de sua memória. Para que o processo de musealização dos objetos guardados pelo coletivo se efetive, percebemos que um primeiro passo seria a realização de ações de documentação museológica básica, registrando de forma padronizada as informações relativas aos itens do acervo.

Ao longo dessa pesquisa, percebeu-se a necessidade em aprofundar o conhecimento dos conceitos teóricos mais amplos como musealidade, musealização e documentação museológica. Essa compreensão colaborou com a percepção de que o trabalho de musealização do acervo, de certa maneira, já foi iniciado pelo coletivo e esse processo deve ser respeitado para que a cadeia operatória de tratamentos dos objetos, no futuro Museu da Cena, realize a comunicação de seu patrimônio alinhado com os ideais do grupo.

O conjunto de metadados mínimos proposto no último capítulo desse exercício visa atender, em primeiro momento, as necessidades básicas de documentação do acervo da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, tendo em vista que a coleção, composta por aproximadamente 6 mil itens, não possui inventário ou arrolamento. Todos os metadados selecionados utilizam matrizes do CIDOC ICOM, CDWA e INBCM, e através deles se faz possível a efetivação de futura interoperabilidade, ação que se dá através do estabelecimento de relações semânticas e organização lógica entre os conceitos que compõem os esquemas de metadados. O mapeamento baseado em Diretrizes reconhecidas, possibilita o início do processo de recuperação de informação referentes aos acervos do grupo, porém,

para que o trabalho de documentação do acervo possa ser realizado, será necessário estabelecer Políticas de Gestão de acervos, estabelecendo, de forma coletiva, entre profissionais do campo da Museologia e atuadores do grupo, parâmetros que possibilitem a criação de novos metadados que viabilizem o aprofundamento do tratamento documental das coleções do grupo, desenvolvendo conjuntos de metadados voltados à tipologia particular da coleção.

A proposta apresentada é um exercício de pensar parâmetros para a documentação dessa tipologia de acervos, vinculado às artes cênicas. Não é, portanto, um trabalho conclusivo, mas visa inspirar a continuação de pesquisas futuras nesta área do conhecimento museológico, colaborando na demonstração da relevância cultural da criação do Museu da Cena Ói Nóis Aqui Traveiz.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, S. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1997.
- ALVES, R. C. V. [UNESP. Metadados como elementos do processo de catalogação. **Aleph**, p. 132 f. : il., 15 mar. 2010.
- AZEVEDO, E. R. Preservação de documentos para a história do teatro brasileiro: teoria e prática. **Sala Preta**, v. 7, n. 2, p. 151–163, 2017.
- BARBA, E. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBA, E. **Teatro: Ofício, Solidão e Revolta**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010. v. 1<sup>o</sup>
- BARBOZA, E. **A Museologia em prol da preservação do fazer coletivo da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Entrevista cedida a Barbara de Jesus Hoch. Porto Alegre, 2022.** , 2022.
- BISCHOFF, F. O Texto Hiperlink e suas contribuições para a Pesquisa Científica. 2011.
- BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. [s.l.] Civilização Brasileira, 1977.
- BOAL, A. **Teatro do Oprimido e Outra Poéticas Políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BOTTALO, M. Diretrizes em documentação museológica. Em: ASSOCIAÇÃO CULTURAL DE AMIGOS DO MUSEU CASA DE PORTINARI (Ed.). **Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes**. Brodowski: Associação Cultural de Amigos do Museu Casa De Portinari. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010. p. 48–79.
- BOYLAN, P. J.; MUSEUMS ASSOCIATION (EDS.). **Running a museum: a practical handbook**. Paris: International Council of Museums, ICOM, 2004.
- BRECHT, B. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRULON, B. A INVENÇÃO DO ECOMUSEU: O CASO DO ÉCOMUSÉE DU CREUSOT MONTCEAU-LES-MINES E A PRÁTICA DA MUSEOLOGIA EXPERIMENTAL. **Mana**, v. 21, n. 2, p. 267–295, ago. 2015.
- BRULON, B. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. **Museologia e Patrimônio**, v. 11, n. n<sup>o</sup>2, p. 22, 2018.
- CARDOSO, C. **A Museologia em prol da preservação do fazer coletivo da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Entrevista cedida a Barbara de Jesus Hoch. Porto Alegre, 2022.** .

CARREIRA, A. **Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos Anos 1980 – Uma Paixão no Asfalto**. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 2007.

CARREIRA, A. Teatro de Grupo: reconstruindo o teatro? **DAPesquisa**, v. 3, n. 5, p. 1168–1174, 2008.

CARREIRA, A. Teatro de grupo: um território multifacético. **Próximo Ato: Teatro de Grupo**, n. Itaú Cultural, p. 41–47, 2011.

CASTAÑEDA, J. G. **Utopia desarmada: Intrigas, dilemas e promessas da esquerda latino-americana**. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1994.

CAVALCANTE, V. Uma Dissociação Resolvida – O Caso Tomoshige Kusuno na Coleção MAM RIO. **Ventilando Acervos**, v. 8, n. 2, p. 174–182, 2020.

CURY, M. X. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

DEMÔNIOS DA GAROA. **Ói Nós Aqui Tra Veis**. Chantecler – CMG-2525, 1969.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, A. **Conceitos-chave de museologia**. Armand Colin: [s.n.].

FARIAS, T. **A Museologia em prol da preservação do fazer coletivo da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Entrevista cedida a Barbara de Jesus Hoch. Porto Alegre, 2022.**

FERNANDES, S. **Grupos teatrais: anos 70**. Campinas: Editora Unicamp, 2000.

FERREZ, H. D. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. **Estudos Museológicos**, p. 65–74, 1994.

FLORES, P. **A Museologia em prol da preservação do fazer coletivo da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Entrevista cedida a Barbara de Jesus Hoch. Porto Alegre, 2022.**

FLORES, P.; FARIAS, T.; LACERDA, I. **Ói Nós: Entre Cartazes e Memórias. Projeto Teatro Memória em Cartaz**, 2021. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=jGJkeKZKNnU&list=PLM4cHtlCAm\\_06--H1VXqBIZzYG28\\_wS9\\_&index=3&t=175s](https://www.youtube.com/watch?v=jGJkeKZKNnU&list=PLM4cHtlCAm_06--H1VXqBIZzYG28_wS9_&index=3&t=175s)>. Acesso em: 20 jun. 2022

GARCIA, M. **“Ou vocês mudam ou acabam” : teatro e censura na ditadura militar (1964-1985) /**.

GASSET, J. O. Y. **A ideia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GETTY RESEARCH INSTITUTE. **CATEGORIES FOR THE DESCRIPTION OF WORKS OF ART (CDWA)**. [s.l.] J. Paul Getty Trust & College Art Association, Inc., 2022.

Grupo Conquistou o Bairro e a Sociedade. **Zero Hora**, 12 jan. 1991.

GUARNIERI, W. R. C. G.; BRUNO, M. C. **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri:**

**textos e contextos de uma trajetória profissional.** I ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. v. I

GUZIK, A. Ostal: Rito Teatral. **Jornal da Tarde**, 20 out. 1988.

HADDAD, A. Um Projeto Inqualificável: Qualificado e Realizado. **Cavalo Louco - Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**, n. 15, 2015.

HEEMANN, C. Propósitos Devastadores. **Zero Hora**, 24 abr. 1978.

ICOM, 1972. MESA-REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE - ICOM, 1972. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 15, n. 15, 1999.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Acervos Digitais nos Museus: Manual para realização de projetos.** Distrito Federal: IBRAM, 2020.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Acervo em Rede e Projeto Tainacan.** Disponível em: <<https://www.gov.br/museus/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/acervo-em-rede-e-projeto-tainacan/acervo-em-rede-e-projeto-tainacan>>. Acesso em: 18 set. 2022.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ED.). **Declaração de princípios de documentação em museus e diretrizes internacionais de informação sobre objetos de museus** \$ncategorias de infomação do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC-ICOM): Comitê Internacional de Documentação (CIDOC); Conselho Internacional de Museus (ICOM). São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

KON, F. et al. **Software Livre e Propriedade Intelectual: Aspectos Jurídicos, Licenças e Modelos de Negócio.** Disponível em: <<http://ccsl.ime.usp.br/pt-br/publicacao/2011/software-livre-e-propriedade-intelectual-aspectos-juridicos-licencas-e-modelos>>. Acesso em: 18 set. 2022.

LIMA, D. F. C. Tráfico ilícito de bens culturais e “boas práticas” para combate: : documentação museológica-informação e Object ID como prevenção. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 10, n. Especial, p. 73–89, 8 set. 2021.

LIMA, F. R. B.; SANTOS, P. L. V. A. C.; SANTARÉM SEGUNDO, J. E. Padrão de metadados no domínio museológico. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 21, n. 3, p. 50–69, set. 2016.

LOPES, T.; PADILHA, R.; LADEIA, M. Acervo e Diversidade: Em busca de novas metodologias de gestão de acervos. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 61, n. 17, p. 67–84, 29 abr. 2021.

LUNA, M. **Tainacan Beta 0.18.3 – Melhorias na Edição do Item e “Itens relacionados a este”.** **Tainacan**, 2021. Disponível em: <<https://tainacan.org/blog/2021/07/15/tainacan-beta-0-18-3-melhorias-na-edicao-do-item-e-itens-relacionados-a-este/>>. Acesso em: 20 set. 2022

MARCONDES, C. H. Interoperabilidade entre acervos digitais de arquivos, bibliotecas e museus: potencialidades das tecnologias de dados abertos interligados. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 21, p. 61–83, jun. 2016.

MAROEVIC, I. O papel da musealidade na preservação da memória. **Texto apresentado no Congresso Anual do ICOFOM – Museologia e Memória**, 18 fev. 1997.

MARTINS, D. L. et al. Repositório digital com o software livre Tainacan: revisão da ferramenta e exemplo de implantação na área cultural com a Revista Filme Cultura. **Anais**, 2017.

MIRANDA, R. M. D. **TECENDO NOVAS TRAMAS SOCIAIS EM ITAIPU: PROPOSTA DE UMA DOCUMENTAÇÃO MUSEAL CIDADÃ**. [s.l.: s.n.].

MONTEIRO, J. Diretrizes teórico-metodológicas do projeto. Em: ASSOCIAÇÃO CULTURAL DE AMIGOS DO MUSEU CASA DE PORTINARI (Ed.). **Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes**. Brodowski: Associação Cultural de Amigos do Museu Casa De Portinari. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010. p. 30–45.

MUGUERCIA, M.; SCUDELER, C. Teatro como “acontecimento” na América Latina dos anos 50 e 60. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 224–235, 15 dez. 2013.

NAKLE, G. **O ARTISTA**. Disponível em: <<https://www.nakle.art/c%C3%B3pia-in%C3%ADcio>>. Acesso em: 18 set. 2022.

O Público Conquistado nas Ruas. **Zero Hora**, 27 mar. 1992.

PADRÓS, E. S. A ditadura cívico-militar no Uruguai (1973-1984): terror de Estado e Segurança Nacional. Em: WASSERMAN, C.; GUAZZELLI, C. A. B. (Eds.). **Ditaduras militares na América Latina**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

PICON-VALLIN, B. Um museu para o Teatro. **Pitágoras 500**, v. 2, n. 2, p. 115–127, 14 nov. 2012.

PORTO ALEGRE. Lei Orgânica do Município de Porto Alegre. 1990.

RAMOS, F. R. L. OBJETO GERADOR: Considerações sobre o museu e a cultura material no ensino de história. **Revista Historiar**, v. 8, n. 14, 18 set. 2016.

REGATÃO, J. P. Do Monumento Público à Arte Pública Contemporânea. **Convocarte. Revista de Ciências da Arte**, v. 1, p. 66–76, 2015.

RENCK, V. G. Centro de Cultura Cinematográfica Astor. 2020.

SILVA, N. P. DA. Arquivo Cênico - A constituição do Acervo da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. **Cavalo Louco - Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz**, n. 13, 2013.

STANISLAVSKI, C. **Notes artistiques**. Strasbourg, France: Circé/TNS, 1997.

SZONDI, P. **Teoria do drama burguês**. Tradução: Luiz Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TOLEDO, M. S. R. DE. **Antropologia e teatro: o grupo Ói Nós Aqui Traveiz e(m) “Kassandra in Process”**.

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. **A Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz recebe a principal condecoração do Ministério da Cultura, pela sua contribuição para as artes no Brasil!**, 2015. Disponível em: <<https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/2015/11/a-tribo-de-atuadores-oi-nois-aqui.html>>. Acesso em: 16 set. 2022

TROTTA, R. Coletivos Autorais. Em: ARAÚJO, A.; AZEVEDO, J. F. P. DE; TENDLAU MARIA (Eds.). **Próximo Ato: Teatro de Grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

VIANA, F. O traje de cena como documento. **Sala Preta**, v. 17, n. 2, p. 130–150, 26 dez. 2017.

ZILIO, D. T.; YOSHIOKA, E. Y. A evolução da caixa cênica: transformações sociais e tecnológicas no desenvolvimento da dramaturgia e da arquitetura teatral. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo**, v. 17, n. 27, p. 154–173, 2010.

## APÊNDICE A – Roteiro de Entrevista

### CONJUNTO DE PERGUNTAS 1

1. O que caracteriza o fazer do Ôi Nós Aqui Traveiz?

2. Porque Teatro de Grupo?

3. O que o grupo compreende como criação coletiva?

4. Qual é o principal fruto da produção coletiva do coletivo?

### CONJUNTO DE PERGUNTAS 2

5. Todo acervo do grupo é originado através de atividades ou espetáculos criados pelo próprio grupo? Existe aquisição externa de acervo não ligada à sua própria produção?

6. Como são identificados os atores que participam dos processos de criação coletiva e como é registrado/divulgado?

7. Pessoas externas ao grupo participam dos processos de criação? Como é registrado/divulgado?

8. Compreendendo o teatro como arte do efêmero, como o grupo compreende o registro fotográfico, audiovisual, e sonoro de celebrações/espetáculos/intervenções?

9. O que acontece, nos últimos 40 anos com as materialidades produzidas pelo grupo, resultantes de celebrações/espetáculos/intervenções e atividades pedagógicas?

### CONJUNTO DE PERGUNTAS 3

10. Considerando os processos de criação coletiva e os valores que servem como base para existência do grupo, existem objetos simbólicos dessa produção?

11. Cada um poderia apontar algum objeto?

12. Dentre os objetos citados, qual deles, para o coletivo, é o mais simbólico?

13. Porque esse objeto?

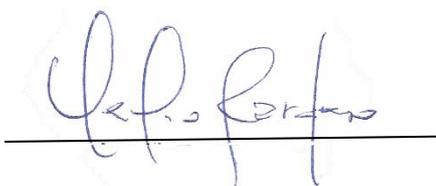
14. Podem descrever o processo de criação desse objeto?

15. Qual é a trajetória desse objeto?

## **APÊNDICE B - Termo de autorização de uso de imagem, voz, nome e demais características físicas**

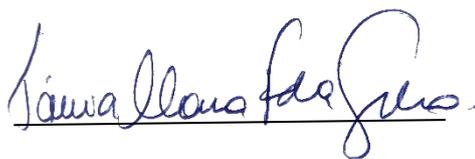
Nós, atuadoras e atuadores da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, brasileiros, maiores, portadores das cédula de identidade e inscritos no CPF/MF abaixo listado junto de nossa assinatura, doravante denominado (a) CEDENTE, AUTORIZA a utilização e veiculação de sua imagem, voz, nome e demais características físicas pela UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, inscrita no CNPJ/MF sob o Nº 92.969.856/0001-98, com sua sede na Avenida Paulo Gama, 110, Porto Alegre/ RS, ora designada UFRGS, o pleno direito de gravar e utilizar sua imagem, voz, nome e demais características físicas em ambientes internos ou externos, ora denominada OBRA, pela participação no Projeto e Trabalho de Conclusão de Curso “UTOPIA, PAIXÃO, RESISTÊNCIA E MEMÓRIA: A Museologia em prol da preservação do fazer coletivo da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz”, coordenado pela Prof<sup>a</sup>. Ana Celina Figueira da Silva, consoante as gravações a serem realizadas na cidade de PORTO ALEGRE, Estado do Rio Grande do Sul. A UFRGS poderá utilizar a OBRA, de forma gratuita e definitiva, por prazo indeterminado e sem limitação de vezes, em todo o território nacional e no exterior, em quaisquer idiomas, sem intuito comercial, pelas emissoras de rádio e televisão (aberta e fechada), que transmitam ou retransmitam a sua programação, também a livre utilização por meio de satélites ou cabos, cinemas, internet, emissões, recepções, transmissões, retransmissões ou repetições em emissoras radiodifusoras, revistas, prospectos, periódicos em geral, outdoors, banners, cartazes, além de outras mídias que existam na data de assinatura deste instrumento ou que venham a ser inventadas. A UFRGS ou quem esta vier indicar poderá utilizar, fruir e dispor de sua imagem, voz, nome e demais características físicas como melhor lhe aprouver, inclusive sob as modalidades de produção, reprodução parcial ou integral; fixação, edição; adaptação, quaisquer outras transformações; inclusão em fonograma ou produção audiovisual; distribuição por qualquer modo, podendo ser produzida, reproduzida, gravada ou fixada em quaisquer suportes tangíveis ou intangíveis, tais como Compact Disc (CD), CD-Rom, DVD, MP3, MP4, e por quaisquer outras modalidades existentes ou que venham a

ser inventadas. Podendo ainda realizar qualquer tipo de contratação, concessão, cessão ou autorização sobre o presente termo, desde que relacionada à pesquisa em referência. Essa autorização é feita de forma irrevogável e irretroatável, obrigando as partes, seus herdeiros e sucessores, a respeitarem integralmente as condições aqui estipuladas. Fica eleito o Foro da Justiça Federal em Porto Alegre, RS, para dirimir eventuais questões deste Termo de Autorização.

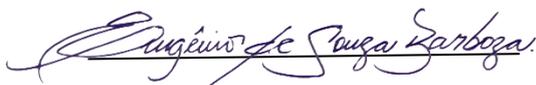


**Clelio Cardoso**  
CPF 430.117.210-68

RG 1006905341



**Tânia Maria Farias da Silva**  
CPF 607.359.960-91  
RG 8051099714



**Eugênio de Souza Barboza**  
CPF 636.817.812-49  
RG 2096002403



**Paulo Nunes Flores**  
CPF 199.018.360.34  
RG 1012986632