

**A PREPARAÇÃO DO ATOR/ATRIZ NO TEATRO DE RUA:
intervenção no espaço urbano de São Luís**

Lucas Silva Lima¹

Michelle Nascimento Cabral Fonseca²

RESUMO

O artigo traz reflexões sobre a preparação do ator/atriz no teatro de rua e as intervenções no espaço urbano de São Luís (MA), tendo como lugar de investigação o projeto de pesquisa URBANITAS/UFMA, a Oficina Coletivo Dibando, assim como a observação participante das aulas/treinamento na disciplina teatro de rua, do DEARTC/ UFMA, no segundo semestre de 2022. Portanto, além da observação participante como método, trago teóricos que discutem sobre o processo de preparação, como Telles (2008), que traz a abordagem desse trabalho do ator/atriz de rua por meio de grupos e relatos; Martins (2000), com fundamentos do espaço/corpo em sua formação coletiva nos espaços urbanos; Boal (2009), que retrata o corpo político na construção dos atores; Carreira (2019), que fundamenta elementos do cenário urbano para o criacionismo cênico para o artista na rua; e Cabral (2017), que sintetiza como o artista dialoga com os elementos do espaço por meio do jogo e da comunicação.

Palavra-chave: Teatro de Rua; Intervenções; Espaço Urbano; Ator/Atriz.

**PREPARING THE ACTOR/ACTRESS IN THE STREET THEATER:
interventions in urban space from São Luís**

ABSTRACT

The article brings reflections about the preparation of the actor/actress in the street theater and the interventions in the urban space of São Luís (MA), having as place of investigation the research project URBANITAS/UFMA, the Workshop Coletivo Dibando, as well as the participant observation of the classes/training in the discipline street theater, of DEARTC/UFMA, in the second semester of 2022. Therefore, besides the participant observation as a method, I bring theorists who discuss about the preparation process, such as Telles (2008), who brings the approach of this work of the street actor/actress through groups and reports; Martins (2000), with fundamentals of the space/body in its collective formation in urban spaces; Boal (2009), who portrays the political body in the construction of the performers; Carreira (2019), who grounds elements of the urban setting for scenic creationism for the artist on the street; and Cabral (2017), who synthesizes how the artist dialogues with the elements of space through play and communication.

Keywords: Street Theater; Interventions; Urban Space; Actor/Actress

1 Graduado em Licenciatura em Teatro - DEARTC/UFMA. Pesquisador/Atuador no URBANITAS - Laboratório de investigação em Teatro, Circo e Cidade

2 Professora do Curso de Licenciatura em Teatro - DEARTC/UFMA. C Artista/Pesquisadora do PPGAC/UFMA. Coordenadora do URBANITAS - Laboratório de investigação em Teatro, Circo e Cidade.

1. O ESPAÇO URBANO NO LABORATÓRIO DO ATOR E DA ATRIZ

O espaço urbano é um campo necessário a ser pesquisado e experienciado pelo artista de rua, haja vista que os componentes do espaço irão compor a cena como mais um elemento da encenação mesmo. Para o treinamento dos atores, é fundamental a relação com o espaço, pois os diferentes estímulos criativos e cênicos que são possibilitados nestes espaços são fundamentais na intervenção urbana³.

Portanto, em todos esses elementos que fazem parte dos espaços da cidade, observados no próprio local, é que a figura do artista precisa interagir, sentir e ter percepção social, política e cultural sobre os fluxos e (re)fluxos nos centros urbanos.

Assim sendo, o artista precisa desenvolver noções de espaço e sentidos, dentro de seu processo de criação cênica/teatral, para descrever noções sobre o espaço urbano, o que pode contribuir na encenação. Sendo assim, o pesquisador Narciso Telles elabora sobre o uso do espaço urbano no processo

As opções de trabalho no espaço urbano – a roda, a *performance* processional, a invasão – provocam distintamente novos sentidos, geram motivações, apontam presenças e ausências e desestabilizam a lógica do uso do espaço. Esse movimento ressignifica simbolicamente o espaço na presença do objeto artístico e sua durabilidade/permanência no espaço relacionada a cada proposta teatral (TELLES, 2008, p. 16 grifo do autor)

Ou seja, fazer-se presente nas ruas e ocupar esses espaços, são fundamentais para o desenvolvimento criativo e cênico, são essenciais para as vivências e a interação do artista com sua proposta cênica, também interagindo com as pessoas que estão nesses espaços nas cidades.

No laboratório do grupo de pesquisa “A cidade como palco: texto, jogo e espaço no Teatro de Rua”, em que os encontros aconteciam no casarão Ângelus⁴, antigo prédio de Teatro da UFMA, no qual as práticas cênicas nas salas de aula em direção às ruas do Centro Histórico de São Luís, como modo de experimentações e estudo do espaço urbano. Com isso, nas diferentes oficinas em que acompanhei como pesquisador/ator, pude perceber que diferentes metodologias de preparação do ator para a rua são utilizadas: treinamento físico a partir de acrobacias; preparação corporal do treinamento grotowskiano; energização e construção de presença a partir da antropologia teatral; exercícios psicofísicos como pular corda, correr e levantar; respiração diafragmática; exercícios vocais no espaço público; dentre outros. Em outras palavras, é necessário que o ator/atriz tenha total consciência de si e das outras pessoas aos arredores para intervir no espaço público, atrair e prender a atenção dos espectadores. Nesse propósito, a professora e pesquisadora Michele Cabral contribui à discussão com sua pesquisa sobre a perspectiva no teatro de rua em suas várias formas:

3 O teatro de rua é um modo de intervenção urbana não-urbanística, no sentido de não ter como meta, nem ponto de partida: regular, projetar e controlar as cidades, como procuram fazer arquitetos, engenheiros e burocratas. Por meio da construção e apresentação de cenas teatrais, utilizando a arte da representação e do improviso necessário ao lidar com o “público surpresa” do meio urbano, o teatro de rua intervém na cidade e atua por meio das estratégias de ação elaboradas pelos coletivos com seus atores. (SUGAYAMA, p.04, 2012)

4 É um espaço estrutural, vinculado à coordenação do curso de Licenciatura em Teatro (UFMA), para criação artística, de ensino, pesquisa e extensão, destinado prioritariamente para estudantes e professores do referido curso. O Casarão atende também às demandas culturais da sociedade de modo geral, tais como: encontros acadêmicos, festivais culturais e eventos de caráter nacional e internacional, bem como lançamento de livros, oficinas abertas e outras atividades afins.

A cena teatral na rua produz inúmeros materiais cênicos em um ciclo comunicativo que envolve diversas formas de comunicação, como o texto/falado, a escrita cênica (imagem e subjetividade) e a comunicação não verbal (corporal e gestual). (...) O artista que invade a rua e se relaciona com a cidade desenvolve com estes lugares (espaço físico concreto) uma interação, apropriando-se deles e ressignificando-os. Em contato com os outros ocupantes e/ou transeuntes destes mesmos espaços, conquista seu público e com ele desenvolve um jogo de profunda interatividade (CABRAL, 2017, p. 153-154).

Nesse sentido, se o corpo do artista não estiver habituado com toda aquela energia que é demandada no momento, pode ser engolido, ou seja, pode ser esquecido pelas pessoas que assistem à cena, e vir a perder o interesse do espectador pela queda de energia e conexão necessária para atrair os olhares e curiosidades dos que estão no espaço. Além do corpo e da voz própria da ocupação já mencionados, outros elementos darão o corpo e a visualidade da cena, por exemplo, figurino, caracterização, e/ou qualquer elemento visual, e o audiovisual que o artista utilize em sua encenação.

Pesquisar esses campos em todos os seus movimentos é algo essencial, sendo os elementos sonoros, por exemplo, um dos fundamentos importantes nesses laboratórios são, ruídos, vibrações, barulhos que compõem aquele espaço/local/bairro escolhido como espaço cênico para pesquisar e colher impressões, para que o ator e a atriz possam adequar seus corpos, vocalidades, presenças, compondo o ambiente com novas percepção que estão na própria cena proposta. A composição do espaço urbano em relação ao figurino aos movimentos de sons relacionado ao espaço de rua é citado por Narciso Telles:

No avanço desta escuta e resposta a partir da relação (outro ator e/ou espaço), começamos, aos poucos, a introduzir outros elementos de estímulo: figurinos, objetos e sonoridades. Este conjunto de estímulos, além dos já trabalhados anteriormente, ia ampliando a percepção e reação a inúmeros estímulos apresentados e aos alunos caberia a seleção do que trabalhar e em quanto tempo (TELLES, 2008, p. 88).

Diante do exposto, podemos perceber que, para a preparação do ator/atriz no teatro de rua, dentre todos os elementos trazidos pela cidade e sua intersecção com o teatro, destaca-se o espaço, o corpo e a voz/imagem com os elementos mais determinantes dessa modalidade teatral e para os quais estes atores/atrizes devem estar preparados durante a criação, a construção e a ocupação cênica

2. O TEATRO DE RUA ATRAVÉS DO TAMBOR DE CRIOLA NO PROCESSO CRIATIVO DA ATRIZ E ATOR

Em 2019, na Praça da Faustina, no Centro Histórico da cidade de São Luís, do Estado do Maranhão, na finalização da disciplina de Teatro de Rua na UFMA, ministrada pelo professor Carlos Costa⁵, o tema da apresentação do experimento foi "intolerância à religiosidade de matriz africana", correlacionado ao tambor de crioula⁶.

5 Graduação em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (2013) e mestrado em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (2017), Carlos Costa atualmente é doutorando em Educação pelo PPGED/UFMA.

6 O Tambor de Crioula do Maranhão é uma forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores. Seja ao ar livre, nas praças, no interior de terreiros, ou associado a outros eventos e manifestações, é realizado sem local específico ou calendário pré-fixado e praticado especialmente em louvor a São Benedito. Essa manifestação afro-brasileira ocorre na maioria dos municípios do Maranhão, envolvendo uma dança circular feminina, canto e percussão de tambores. Dela participam as coreiras ou dançadeiras, conduzidas pelo ritmo intenso dos tambores e pelo influxo das toadas evocadas por tocadores e cantadores, culminando na punga ou umbigada - gesto característico, entendido como saudação e convite.

O processo de criação se deu por meio do uso de frases de efeito alertando sobre a intolerância religiosa, o uso de poesias populares locais, e também a pesquisa voltada para a dança popular em festividades nas ruas, praças e Casas de Cultura em São Luís/MA. Após processo de visitas e observações dos espaços pelos discentes de Teatro da Universidade Federal do Maranhão, ao final, no momento da escolha para a apresentação, o espaço escolhido foi uma praça do Centro Histórico, chamada Praça da Faustina⁷.

A escolha do espaço da praça foi planejada pelos atores e atrizes, acontecendo, então, a manifestação e a ritualidade com a exposição da dança do tambor de crioula na festividade ao São Benedito, com a presença e a participação de atores, pesquisadores, alunos, ocorrendo o experimento teatral dentro desse espaço urbano.

A imagem de São Benedito ficou fora da capela como característica e composição do cenário, sendo um dos elementos ritualísticos importantes presente na apresentação.

Imagem 01 Coreiras em sincronia a roda na praça da Faustina no Centro Histórico de São Luís Maranhão



Fonte: Arquivos cedido por Carlos Costa

O Tambor de Crioula, em seu sincretismo⁸, possui riqueza em todos os detalhes, expressão da tradição e da religiosidade do nosso povo, patrimônio cultural da humanidade, sendo uma das culturas populares maranhenses mais importantes. Em suas características, a dança possui movimentos circulares, com bastante envolvimento e expressividade dos que bailam. A partir do conhecimento dessas características, foi possível o uso das técnicas teatrais de rua, como a roda tradicional que a dança tem, em sua função de ampliar a visão do público observador. Dessa forma, os ritmos dos tambores ajudavam as coreiras a dançar na própria roda, em movimentos circulares numa dinâmica de imersão corpórea. Sobre a roda no Teatro de Rua, Telles nos diz que:

⁷ O tambor de crioula é uma tradicional manifestação, que tinha muita força quando Dona Faustina era viva. Ela apoiava a manifestação e é considerada pelos coreiros e coreiras uma das últimas pessoas que apoiou o tambor. espontâneo feito pela vontade de tocar e dançar. Antes de a Faustina morrer havia tambor toda sexta-feira na praça.

⁸ Segundo o antropólogo holandês André Droogers (1989), o termo sincretismo possui duplo sentido. É usado com significado objetivo, neutro e descritivo de mistura de religiões, e com significado subjetivo que inclui a avaliação de tal mistura. Devido a essa avaliação muitos propõem a abolição do termo. Droogers informa que o termo sincretismo sofreu mudanças de significado com o tempo e que a distinção entre a definição objetiva e subjetiva tem raízes históricas (FERRETI, 1998, p. 183).

As cenas acontecem no interior da roda, de maneira a possibilitar que o espectador assista ao espetáculo do ângulo que desejar. Segundo Guénoun (2003 p. 20-21), "O círculo é a disposição que permite que o público se veja. [...] É precisamente a estrutura que permite que as pessoas se vejam e distingam as demais não como massa, mas como uma reunião de indivíduos: permite ver seus rostos – reconhecer-se". (TELLES, 2008, p. 91).

O uso da roda é uma das características mais tradicionais do Teatro de Rua, sendo possível fazer esse paralelo com a importância das rodas para o Tambor de Crioula.

A punga⁹ foi um elemento usado na dança como um estímulo de troca do brincante com o espectador na própria rua; ela é um contato comunicativo para chamar o público presente no experimento laboratorial na rua. Além disso, ocorreram falas ativas tendo em vista o combate à intolerância religiosa, entrelaçadas ao experimento, fazendo relação com as características simbólicas entre o tambor de crioula e o teatro de rua, pelas interações populares, que devem transcender ao experimento sociocultural. Conforme isso, com a improvisação teatral¹⁰, uma faixa preta, demonstrando o silenciamento dos corpos e a violência que as pessoas que sofrem essas intolerâncias e esse apagamento histórico, conforme representado pela imagem abaixo.

Imagem 02 Experimento de intervenção na praça da Faustina em São Luís do Maranhão



Fonte: Arquivos pessoais de Carlos Costa

Mas o objetivo de planejamento no experimento não foi alcançado na própria apresentação, pela falta da energia corporal e, também, pelos contratempos de encontros para os ensaios em seu alinhamento. O horário estipulado para que acontecesse a representação cênica foi às 12h (meio dia), sendo um horário que teve pouca demanda de populares para assistir; outro fator contrário relacionado ao horário foi o clima

⁹ A punga é dada geralmente no abdômen, no tórax, ou passada com as mãos, numa espécie de cumprimento. Quando a coreira que está dançando quer ser substituída, vai em direção a uma companheira e aplica-lhe a punga. Aquela que recebe vai ao centro e dança para cada um dos tocadores, requebrando-se em frente do tambor grande, do meio e do pequeno, e repete tudo de novo até procurar uma substituta.

¹⁰ As improvisações, segundo Chacra (2007, p. 30), a partir de pesquisas com a *commedia dell'arte*, eram "caracterizadas por enorme vitalidade e liberdade, apoiadas exclusivamente na arte do ator". Ela reforça que esse ator era dotado de uma técnica apurada, de criatividade e conhecimento de música e línguas, de modo que não se tratava de "atores improvisados", mas sim de "atores que exercitavam sua técnica *all'improvviso*". Por sua vez, Wilson (2010, p. 164) indica que a *commedia dell'arte* influenciou o gênero cômico no teatro e, mais tarde, a prática teatral, com uso da improvisação, bem como todo o teatro ocidental.

altamente ensolarado, o que acarretou no desestímulo da atenção do público, perdendo-se o interesse. O calor, o sol e a falta de sombra na praça devido ao horário foram responsáveis por fragmentar e dispensar o público. Contudo, é necessário um estímulo para ser desenvolvida uma representação cênica. É preciso ter uma preparação intimista, pois, segundo Telles, os primeiros passos

[...] para o início do trabalho eram promover um aquecimento corpóreo lúdico do grupo e desenvolver uma “afinação” do coletivo. Para tanto, era desenvolvido na nossa rotina de encontros um momento inicial de acordar e aquecer o corpo: pequenos alongamentos e danças pessoais a partir de um estímulo musical. (TELLES, 2008, p. 87)

Acerca do trabalho vocal, houve falhas na projeção vocal que ocorreram de forma expansiva, ao se passarem alguns minutos, foi-se perdendo a força vocal na apresentação, nesse caso, talvez por falta de mais ensaios, encontros e técnicas de voz a serem bem aprimoradas.

No seguimento da apresentação, o texto poético de Bráulio Bessa¹¹ foi recitado por artistas que estavam na cena envolvida pela dança performática. Esses faziam citações com informações, trazendo dados sobre a intolerância religiosa que acontece no Brasil que foram amplamente divulgados na imprensa da época. Sendo assim, esse envolvimento com o texto compõe a intimidade do ator com a dança circular e a cultura popular e a afinidade com o espaço.

No teatro de rua contemporâneo o ator não tem apenas problemas de representação nos moldes convencionais porque seu desafio não é somente o de representar um texto escrito (por outrem), mas, sobretudo, o de conectar espetáculo e público por meio de uma dramaturgia pessoal, ancorada no aqui-agora da representação. Estaria o teatro de rua adentrando no território – ou, talvez, apenas corroborando – a recente noção de “dramaturgia do ator” (TRINDADE, 2013, p. 6)

Os elementos cênicos, como a dramaturgia impactante nos locais públicos, o preparo corporal e o figurino, podem alcançar a população maranhense dentro dessa dinâmica cênica e de interação social, aproximando o público de questões que fazem parte de sua própria realidade circundante.

No teatro de rua, a intervenção do corpo brincante, se desenvolve aspectos culturais maranhense a partir da dança do tambor de crioula que usa como linha de frente características que podem agradar ou incomodar, em relação com a proposta abordada, é fundamental nesses espaços abertos, devido à diversidade de pessoas que fazem parte desses locais, que podem se sentir atingidas, que podem se aproximar e se ver em algo. Quando isso ocorre é possível dizer que houve real encontro entre o ator e o seu público.

3. A OFICINA “TRAJETÓRIAS DESVIANTES” - UMA INTERVENÇÃO DE RUA

O Coletivo Dibando¹² desenvolveu a oficina chamada “trajetórias desviantes” no Centro Cultural Vale

¹¹ Bráulio Bessa se define como poeta popular. Ficou conhecido do grande público por apresentar seus cordéis no programa da jornalista e apresentadora Fátima Bernardes na Rede Globo.

¹² O Coletivo Dibando, idealizado em 2014 ainda com o nome de Núcleo Experimental, surge como um espaço para compartilhar pesquisas e processos de criações. É interessante observar os caminhos e possibilidades de escolhas, expandir mais os meios que os finais. Contudo, as ações projetadas pelo núcleo se mantiveram tímidas até o fim de 2015, quando esse passou a estabelecer parcerias com o núcleo de arte da Nave – Organização em prol da Natureza Arte, Vida e Ecologia – e com outros artistas maranhenses. No mesmo ano, alguns trabalhos concebidos pelos integrantes do coletivo passaram a incorporar o hall de produções do Dibando.

Maranhão – CCVM, no Centro Histórico de São Luís, em outubro de 2021. A oficina trazia como temática as questões de gênero com as intervenções de rua. Nessa perspectiva, desenvolveu-se a preparação cênica, e, com esse processo, foi possível partilhar dos preparos e experimentos nos espaços públicos que compõem o Centro Histórico de São Luís.

Nesse trajeto da pesquisa, pode-se analisar a construção da oficina oferecida pelo coletivo Dibandando, na qual foram retratadas temáticas políticas voltadas para os corpos negros e a comunidade LGBTQIAP+¹³. Essas cenas ocorreram por intermédio das intervenções nas ruas e seus espaços, oferecendo outras perspectivas metodológicas para a preparação dos artistas que passam por etapas significativas no processo criativo dentro desses espaços urbanos.

O ator/perfomer Tieta Macau, as atrizes/perfomers Abeju Rizzo e Wand Albuquerque e outros compositores do coletivo planejaram onde aconteceria a prática na rua, seus espaços e locais específicos. Para promover os acontecimentos por meio das intervenções nas ruas, foi necessário haver planejamento, como a realização de reunião com alunos da oficina e membros do coletivo. Foi decidido o momento em que todos sairiam juntos, com o início do trajeto partindo do Centro Cultural da Vale com chegada à região do Palácio dos Leões, ponto e espaço de finalização do experimento cênico.

O objetivo do Coletivo com a proposta dentro do processo criativo, permeado de teor político desde o seu preparo, foi o de propor um olhar mais íntimo, para si mesmo, abrangendo: a proposta de mostrar o corpo étnico racial, o erro de delimitação de padrão corpóreo, o corpo negro em processos de marginalização e a exposição do corpo de mulheres trans que são atravessadas em suas vidas por apagamentos históricos de suas existências.

Nessa perspectiva, ao analisar esses corpos que sofrem com os processos de exclusão social e transfobia devido ao fato de sua forma de ser e existir, o professor de filosofia Peter Pelbart (2007), em sua pesquisa sobre a subjetividade e a biopolítica, expõe que isso afeta toda a sociedade. Dessa forma:

Desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade. Tudo isso foi violado, invadido, colonizado; quando não diretamente expropriado pelos poderes. Mas o que são os poderes? Digamos, para ir rápido, com todos os riscos de simplificação: as ciências, o capital, o Estado, a mídia etc. (PELBART, 2007, p. 57)

Acerca de como apresentar esses pontos de reflexão sobre o olhar pessoal desses corpos, houve, na turma da oficina, a elaboração de desenhos em cartolinas, nos quais todos tinham que produzir imagens, traços, desenhos corpóreos com sua história íntima e estabelecer relações com questões políticas, trajetos de vida, profundidades e singularidades, despertando todos para processos de ampliação de olhares e consciência, promovendo uma autorreflexão desses corpos como lugar social marginalizado

13 É uma sigla que abrange pessoas lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, transgêneros, travesti, queer, intersexuais e pansexuais, e o "+" refere-se às demais orientações de gênero.

Imagem 03 Processo de Criação artística na oficina no Centro Histórico de São Luís



Fonte: Arquivo cedido por Caio Quimera

Nessas atividades realizadas em oficinas, os elementos de estímulo, como figurinos, objetos e sonoridades, são importantes para a ampliação das percepções sensoriais dos alunos no processo de aprendizagem e criação¹⁴.

Efetivamente, esse preparo auxilia, também, para uma construção de um figurino para representações cênicas na rua. São, também, planejados roupas e objetos na comunicação do artista com seus sentimentos na sua representação.

Nessa composição, é inquestionável a importância da história dos sentimentos do artista e sua relação com seu corpo no mais íntimo de seu pensamento¹⁵: o que o marcou em sua vida, os processos de opressão que o atravessaram e ainda o atravessam, sendo fundamentais para o processo de descarregamento dessas dores.

Nesse entendimento acerca da relação da dor no processo psicológico em sua existência, para o professor e pesquisador em filosofia Pelbart (2007, p. 59), “aparece à perversão de um poder que não elimina o corpo. Mas que o mantém numa zona intermediária entre vida e morte. Entre o humano e o inumano”. Nessa análise, é notório perceber esse lado da dor que movimenta a produção artística.

Ainda discorrendo sobre as oficinas, fez-se visível a relação dos objetos pessoais que cada aluno e aluna pode trazer de sua casa, carregando a simbologia de seus sentimentos, sendo estes usados na prática, onde a dor e a opressão que se faz presente na intervenção como forma de expressão.

Cada integrante da oficina, ao levar um objeto representativo, tentou transportar parte de suas essências em seu percurso de vida. Como participante da oficina, levei como objeto sal grosso e tempero seco, elementos típicos de culinária. O tempero seco simbolizou a essência maranhense; o sal grosso, além de tempero, representava um elemento para limpeza da morte, como descarrego para limpeza do espaço urbano

14 Figurinos, objetos e sonoridades, para Telles (2008, p. 88), podem estimular a percepção dos alunos e suas relações dentro da própria oficina no processo de aprendizagem em seu preparo criativo.

15 A Estética do Oprimido; Pensamento, do instante, permite avançar para o futuro ou revisitar o passado. Conhecer, Conhecimento e Pensamentos são níveis e modos de um mesmo processo psíquico. O Conhecimento não é uma estática estante de livros, depósito: é vivo e pulsativo, memória e esquecimento, acende, apaga. (BOAL, 2009, p.29).

Diante dessas análises e reflexões sobre espaços urbanos, planejamentos metodológicos para composição de espetáculo/intervenção artística para representação cênica na rua, cabe trazer o pensamento e abordagem da pesquisadora e cenógrafa Lídia Kosovski (2005, p. 9):

Quando consideramos a ideia de uma demarcação espacial destinada à cena, ao cênico, um espaço cênico - podemos aceitá-lo sumariamente como “o lugar onde acontece a representação”. Esta definição pode ser compreendida como denominador comum de todo e qualquer tipo de representação, para qualquer espetáculo

Os elementos utilizados para composição das cenas foram: fitas de interdição, para demarcação e medição dos lugares onde ficariam os corpos dos participantes da oficina, tinta branca misturada com detergente (utensílio de limpeza), que foi usada para também marcar os espaços dos corpos deitados no chão, já os figurinos ficaram como escolha pessoal de cada integrante.

Imagem 05 Intervenção de Rua na Rua Grande no Centro de São Luís



Fonte: Arquivos cedidos por Gabriel Martins e Eduardo Gehlen

Os recortes das imagens aqui presentes servem para analisar como se deram os processos interventivos onde acontece a “morte” o que deveria morrer de negativo nos preconceitos vividos.

Como resultado, realizaram-se aos espectadores, que ficaram atentos e curiosos, enquanto outros presentes reagiram com vaias e xingamentos. Essas reações ocasionaram incômodos, efeito que a própria teatralidade de rua pode ter como objetivo. São afetações geradas pelos impactos nas mais diversas visões sociais.

CONCLUSÃO

O teatro de rua só é possível com a apropriação do espaço urbano. Percebo que essa singularidade é fundamental para a preparação dos atores no espaço da cidade. Tal fato estabelece a necessidade de que o artista de rua, em seus preparos, trabalhe não somente as técnicas vocais e estéticas, mas também o desenvolvimento político-social da mente e o total controle do corpo, pois, para a intervenção na cidade, estes fatores estão indissolúvelmente ligados. E, com isso, tem-se como resultado a atenção, a afetação e a participação dos espectadores.

O espaço da cidade, no centro urbano de São Luís do Maranhão, foi, durante minha observação como

participante nas experiências aqui apresentadas, o lugar fundamental do treino e da criação que resultaram em diferentes metodologias de preparação e na criação de experimentos cênicos na rua.

Observei, também, que, na preparação destes atores e atrizes, são fatores importantes as saídas nas ruas, o diálogo e a observação e os planejamentos do espaço onde/quando se quer apresentar com o grupo/elenco específico que irá executar a encenação na rua, e, assim, desenvolver um jogo interativo entre ator/atriz e o espectador na construção da cena. Como também é necessário a estes atores ter resistência física.

O preparo do artista de rua está em sua persistência em trazer o melhor resultado da energia do ator em seu treino laboratorial¹⁶. O “estado de presença” dos atuantes está no seu preparo com técnicas e em seu trabalho com a respiração, que é um dos pontos específicos de prontidão na relação com o espaço do centro histórico. A força da expressão está também em como os atores e atrizes se colocam enquanto brincantes em um cortejo que traga elementos da cultura popular, com seu corpo e sua expressividade, com figurino e outros elementos estéticos que compõem aquela encenação.

O corpo e a voz são fundamentos que estão associados intrinsecamente ao preparo dos atores no teatro. Quando se trata da atuação na rua, o corpo e a voz ganham dimensão ainda maior, tem toda uma estruturação em adaptação ao espaço urbano, pois, na formação do artista de rua, esses elementos são indispensáveis.

Em vista disso, a ausência de todos esses fatores se caracteriza como falha no preparo desse ator/atriz e atrapalha sua formação, sendo, portanto, necessário um olhar atento a esses aspectos e à elaboração de novas metodologias.

REFERÊNCIAS

- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- E BIOGRAFIA. **Braulio Bessa**. 2020. Disponível em: https://www.ebiografia.com/braulio_bessa/. Acesso em: 06 jan. 2023.
- CABRAL, Michele Nascimento. **Processos comunicacionais no teatro de rua**: Performatividade e espaço público. Jundiaí, SP: Paco, 2017.
- CARREIRA, André. **Teatro de invasão do espaço urbano**: a cidade como dramaturgia. São Paulo: Hucitec, 2019.
- CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro. **O Percevejo Online**. Disponível em: <http://seer.unirio.br/>. Acesso em: 06 jan. 2023.
- CONCEIÇÃO, Jorge Improvisação – das origens à linguagem teatral: princípios de práticas contemporâneas. **Revista Trama Interdisciplinar**. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/3121>. Acesso em: 06 jan. 2023.
- FERRETTI, Sergio. Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural. **Horizontes Antropológicos**. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/QWFNFZz6HMycJzMPJ5j8sgC/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 06 jan. 2023.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1992.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL-IPHAN. **Tambor de crioula**. 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1852/tambor-de-crioula-e-patrimonio-do-brasil>. Acesso em: 18 de jan. 2023
- KOSOVSKI, Lídia. A casa e a barraca. In: TELLES, Narciso. CARNEIRO, Ana. **Teatro: de Rua Olhares e perspectivas**.

¹⁶ O treinamento do Ator (1959-1962), de Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, traz manuais de exercícios do Teatro Laboratório em orientação ao autor, um determinado método de formação de dar objetivamente ao ator uma técnica criativa que se enraizasse a sua imaginação e em suas associações pessoais. (GROTOWSKI, 1992, p. 107)