

O CORPO E O ESPAÇO CÊNICO: O ATOR NO TEATRO DE RUA

The Body and the Scenic Space: Street Theater Actor

FIGUEIREDO, Susana Pinho de¹

Resumo

O teatro de rua é uma das mais antigas manifestações teatrais, despertadas através de expressões artísticas nas civilizações primitivas. É um fenómeno que nos invoca para a nossa identidade cultural. Este vínculo reflete-se em performances de rua e no teatro de rua, embora renovados através de apresentações pós-modernas e inovadoras. As ruas, as praças e os teatros não convencionais exigem abordagens diferentes, os atores precisam de se adaptar e definir uma análise diversa do processo de preparação nas diversas disciplinas. Neste artigo pretendemos desenvolver e estruturar a conceção do trabalho corporal distinto do ator, exigido nos diversos espaços cénicos. Iremos salientar dois aspetos importantes: a perceção e composição corporal, e a importância do domínio da linguagem corporal.

Abstract

The street theater is one of the oldest theatrical manifestations, awakened through artistic expressions in primitive civilizations. It is a phenomenon that invokes us for our cultural identity. This bond is reflected in street performances and street theater, although renewed through postmodern and innovative presentations. Unconventional streets, squares and theaters require different approaches, actors need to adapt and define a diverse analysis of the preparation process across disciplines. In this article we intend to develop and structure the design of the corporal work distinct from the actor, required in the various scenic spaces. We will highlight two important aspects: body perception and composition, and the importance of mastery of body language.

Palavras-chave: *teatro de rua; espaço cénico; ator; corporalidade; movimento corporal.*

Keywords: *street theater; scenic space; actor; corporality; body movement.*

Data de submissão: Junho de 2017 | **Data de publicação:** Dezembro de 2017.

¹¹ SUSANA PINHO DE FIGUEIREDO - Universidade de Vigo. ESPANHA. E-Mail: susanadefigueiredo@hotmail.com

INTRODUÇÃO

“As relações entre a minha decisão e o meu corpo no movimento são relações mágicas” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 139).

Há uma grande simbiose entre o corpo (como forma e conteúdo) e as características que distinguem o teatro de rua: começando pela necessidade do domínio da linguagem corpórea, como função de base para a prática desta arte, passando pela consciência física, que conseqüentemente interfere com a consciência emocional. No processo de execução desta prática teatral, o corpo funciona como uma ação de alicerce assentando nos seus movimentos de base, na forma que o mesmo pode projetar e nas ações que adquire, cada uma das funções contidas em cada parte corporal. É por isso crucial, o trabalho focado no domínio da corporalidade, quer a nível de movimento, quer na sua vasta relação com todos os aspetos de desenvolvimento motor.

A corporeidade interliga-se com as diversas emoções existentes, pretendendo incitar às conexões corporais, uma transmissão de sensibilidade gestual e interpretativa. Segundo Merleau-Ponty (1999, p. 152) “o homem normal e o ator não formam por reais as situações imaginárias, mas, inversamente, destacam seu corpo real de uma situação vital para fazê-lo respirar, falar e, se necessário, chorar no imaginário.” Desta forma, quando intenta-se executar um movimento, por mais minimalista que seja, há uma sequência de construção de capacidades antropológicas que nos entrelaçam ao seu próprio significado. Isto porque, “o ator que tenta fazer mais do que representar a vida, de modo habilidoso, usa os movimentos do seu corpo e das cordas vocais com o interesse centrado naquele ponto que deseja transmitir para a sua plateia, e menos nas formas e ritmos externos das suas ações” (LABAN, 1978, p. 27). Como consequência, “o artista que prefere utilizar movimentos habilidosamente executados, situa-se certamente mais alto na escala da perfeição” (*ibidem*). Para Antonin Artaud (1996, p. 79) “o teatro pode reinstruir quem esqueceu o poder comunicativo e o mimetismo mágico dum gesto, porque um gesto contém, em si, a sua própria energia e porque ainda há, na verdade, no teatro, seres humanos, para manifestarem a força do gesto feito”. O teatro de rua, permite esse mimetismo e essa manifestação, não apenas para quem frequenta as salas de teatro, mas todas as simples pessoas que se deslocam no seu dia-a-dia pelas ruas da sua cidade: “o teatro de rua mais do que qualquer outra forma cénica, assemelha-se à vida, a ela adere, tem as suas pulsações, esperanças e fadigas; que passa, através dos muros das ruas e das praças que se transforma em circo e arena e festa” (CRUCIANI & FALLETTI, 1999, p.

10). É dada a oportunidade ao espectador, de entrar e sair quando este deseja, bem como comer e beber durante o espectáculo, transformando a própria ação na rua numa democracia artística. Além disso, a inexistência de um palco comum, desconstrói a separação entre o público e os atores e desta forma o espectador “responderá ao cenário informal ficando mais envolvido com a ação e menos inseguro com os limites formais” (AYRES, 2008, p. 29), conseqüentemente será um elemento mais activo, do que no teatro convencional.

É desde muito cedo, que as companhias e artistas de teatro de rua, não se limitam a apresentar espetáculos sem existir uma constante evolução e aprendizagem, e sobretudo melhor adaptação aos fatores que rodeiam o processo da produção. Mencionando Ian Watson (1993, p. 54), os atores de teatro de rua, “começaram a desenvolver as suas competências musicais, porque a maioria das peças para a rua, convidavam a danças, fanfarras, e paradas que se realizavam com acompanhamento musical ao vivo”.

Portanto, não só se progrediu na idealização e melhoramento de cenários, luz, som, caracterização, e outros elementos técnicos, mas também no aumento das competências dos atores. É neste processo de desenvolvimento, que o ator se encontra com a ambigüidade do trabalho mais livre e criativo, porém sincronizado, à exigência de prática corporal e de aperfeiçoamento de diversos aspetos técnicos.

No contacto com a realidade do teatro, Barba (1993, p. 205), mostrava que “quando um ator ou uma atriz se lançam na multidão quotidiana de uma rua ou de um mercado, não há fusão, nem comunhão como essa massa. Eles não fazem mais que fortalecer a própria identidade. Daí nasce a possibilidade de uma relação.” Todavia para existir essa relação, o ator precisa dar início a uma comunicação corporal prévia, com trabalho postural, de coordenação motora, de equilíbrio, de resistência, de flexibilidade e de força. Elementos que figuram no teatro físico, que segundo, Nina Ayres (2008, p. 158), “é uma das técnicas de performance mais eficaz no espaço teatral exterior “e tal como o teatro de rua, este pretende instituir na narrativa, ou dramaturgia ou encenação da própria cena do ator, uma correlação com a prática corporal. Na perspectiva de solidificar a expressividade corporal, através de uma interpretação preliminar consciente, é requerido um processo de expansão e contração muscular, além do aumento na plasticidade e conseqüentemente das amplitudes articulares, que se deve ao desenvolvimento de toda a estrutura musculotendinosa, como comprova Laban (1971, p. 48) “O controlo da fluência do movimento, portanto, está intimamente relacionado ao controle dos movimentos das partes do corpo”.

Os múltiplos fatores que interagem com o corpo humano, permitem uma variabilidade de aceções que posteriormente concedem recursos fundamentais no decurso da investigação, ainda que conjectural. O trabalho de rotina deve incluir exercícios de 1- preparação física “(...) produções no exterior podem ser fisicamente exaustivas, pois os performers poderão ser requeridos a estar em palco em toda a peça” (AYRES, 2009, p. 68), além disso “precisam assegurar que não sofrem nenhuma lesão”; 2- exercícios de dança, que “podem ajudar a coordenar os performers, tanto ritmicamente como esteticamente” (*idem*, p. 160) e de 3- teatro físico “usando movimentos grandes ou exagerados ajuda o público a identificar as personagens. O teatro físico é uma das técnicas de desempenho mais eficazes num cenário ao ar livre” (*idem*, p. 162).

A minuciosidade do movimento, deve estar em simbiose com a expansão total do mesmo, para que funcione tanto a coordenação de uma demarcada parte do corpo que é móvel numa determinada circunstância, como instantaneamente a execução de uma movimentação incontrolada. Para isso devemos trabalhar vários elementos: plasticidade, capacidade rítmica, resistência corporal, velocidade de reação e execução, elasticidade, equilíbrio, capacidade de deslocação, impulsão e isolamento.

Para Kowzan (1997, p. 136), o movimento define-se pelas marcações da circulação do ator em palco: sucessivos espaços ocupados em relação aos outros atores, aos acessórios, aos elementos do cenário, aos espectadores, por diferentes formas de deslocar-se (passo lento, precipitado, vacilante, majestoso, deslocamento a pé, de coche), através das entradas e saídas de cena; e através de movimentos coletivos. Todavia, no teatro de rua, nem sempre se podem considerar as marcações da movimentação do ator, isto porque a qualquer momento, poderá gerar-se uma situação imprevisível, que fará o mesmo alterar a sua planificação de circulação durante a cena.

Para Vieites (2004, p. 79), quando falamos da expressão corporal, “temos necessariamente que falar da máscara, seja a máscara facial que o ator cria com a sua expressão, seja aquela que se cria pelo meio da maquilhagem ou a que já vem dada ao utilizarmos essa utilidade cénica que denominamos careta”. Para atendermos a estas técnicas, o domínio da linguagem corporal requiere uma evolução da capacidade física, expandindo para todos os movimentos fundamentais do corpo. Na perspetiva da corporalização total, a relação entre o corpo, o espaço e a energia, é relevante e permite colocar em prática as seguintes valências: criatividade, improviso, experiências com parâmetros do som e do movimento, intensidade, expressividade, ritmo, timbre, quebras e fluidez corporal.

Em 2008 a companhia catalã, *La Fura del Baus*, realizou um projeto no âmbito *Festival Imaginarius* - Festival Internacional de Teatro de Rua (Centro de Criação de Teatro e Artes de Rua), realizado em Santa Maria da Feira, orientado por Jürgen Müller, um dos fundadores da companhia catalã. Trata-se de um grupo que trabalha sobretudo, com encenações de grande impacto visual, marcadas por formas urbanas. Os diretores e encenadores da companhia, desenvolveram exercícios e práticas, em aulas e ensaios, ao longo de dois meses, com cerca de 20 alunos das escolas secundárias do Concelho de Santa Maria da Feira, trabalhados para atuarem como atores no final do processo. A proposta final, pretendia desenvolver uma dramaturgia fragmentária, baseada na obra literária "*Memorial do Convento*", do Nobel da Literatura, José Saramago e após este trabalho, projetava-se desencadear um espetáculo denominado "*Work in Progress 0.9*". A nível criativo, o trabalho desenvolve-se através de uma "*teoria furera*": criar ideias, selecioná-las, analisá-las e colocá-las em ação. São utilizadas várias áreas neste projeto: a dança, a música, a interpretação e a cenografia. Após um trabalho de pesquisa, de exploração de diversas técnicas de desenvolvimento motor e corporal, de interpretação textual e da própria corporalidade da obra, a embaraçada sequência de contextos, desencadeou um espetáculo de teatro rua. Foi apresentado na Biblioteca Municipal de Santa Maria da Feira (no interior e no exterior do edifício), reforçando uma teatralização com maior vinculação entre os atores (alunos das várias escolas) e o público, tornando uma criação artística, inclusiva e social, pois "a criação do espaço dramático afeta necessariamente todo o espaço teatral e a sua estrutura interna, o que por sua vez afeta a relação entre atores e espectadores" (VIEITES, 2004, p. 86).

Iremos analisar a interação corporal no espaço cénico, que no teatro rua, se traduz por uma extensa listagem de lugares aproveitados para este âmbito: praças, ruas, terreiros, hospitais, escolas, igrejas, estádios, prisões. Além disso, o estudo empírico de cujos resultados se mostram neste artigo, pretende analisar as possibilidades e emergências do trabalho do corpo do ator no teatro de rua e, em consequência, definir as necessidades, exercícios e técnicas para o domínio da linguagem corpórea. Pois, de acordo com Laban (1978, p. 21), "um carácter, uma atmosfera, um estado de espírito, ou uma situação, não podem ser eficientemente representados no palco sem o movimento e sua inerente expressividade".

METODOLOGIA

Foi realizada uma pesquisa sistemática com foco no âmbito do corpo do ator no teatro de rua, com as palavras-chave: corpo, ator e teatro de rua.

Utilizando a triangulação para definir a metodologia, aplicou-se uma pesquisa múltipla: *a.* Busca e análise desenvolvida através do processo de seleção de artigos, dissertações e teses de bases de dados e recolha bibliográfica; *b.* Estudo do projeto “Work in Progress 0.9”, com ênfase nos exercícios e práticas trabalhadas no desenrolar do mesmo. Com este trabalho prévio, podemos desenvolver um método de trabalho do corpo, inserido no processo de evolução do ator, com maior aprofundamento na corporalidade. Apesar de admitirmos, em determinados espetáculos, a existência de alguma superficialidade de movimento do corpo ou dos gestos, a mesma terá de ser trabalhada, pois a minuciosidade requer fundamento teórico e prático, não podendo desvincular o corpo e seu ímpeto, da palavra e do seu significado.

É transversalmente à *Análise de Movimento* de Rudolf Laban² (LMA) que analisamos o trabalho corporal no seguimento de uma compreensão corpórea, da prática de um movimento amplo e definido, além da qualidade desse movimento. Trata-se de cruzar as várias dinâmicas: resistência, noção corporal, corpo no espaço, corpo no tempo, ritmo, diferenciação articular e muscular.

Para Laban, os estudos do movimento "consistem na busca da linguagem corporal de cada pessoa, e a expansão das suas possibilidades expressivas, ao invés da limitação a uma forma estética específica" (FERNANDES, 2006, p. 334). É portanto, desta forma, que constituímos uma sólida fundamentação através destas técnicas, que nos transmitem uma transparência de conteúdo, mas um consistente sistema. Sendo uma forma teórica para observar a movimentação do ator, “a arte do movimento no palco incorpora a totalidade das expressões corporais, incluindo o falar, a representação, a mímica, a dança e mesmo o acompanhamento musical” (LABAN, 1978, p. 23).

² Rudolf Laban, teórico, coreógrafo e bailarino, que desenvolveu “Arte do Movimento”, internacionalmente conhecida como *LMA – Laban Movement Analysis*, era usada como forma de descrição e registo de movimento cénico ou quotidiano (de cunho artístico e/ou científico), método de treinamento corporal (teatro, dança, musical), coreográfico, diagnóstico e tratamento em dança-terapia” (FERNANDES, 2006, p. 28).

ANÁLISE E DISCUSSÃO DE RESULTADOS

Contacto com a técnica

Existem alguns aspetos cruciais, para pensarmos o corpo como instrumento de trabalho: a) o tamanho do espaço cénico (velocidade, dinamismo, equilíbrio), b) a meteorologia e o tempo do corpo em cena (força, resistência), c) o interesse e motivação do público (expressividade), d) a interpretação (fluidez, rigidez, criatividade, capacidade rítmica, noção corporal, expressividade), além de que os atores podem desempenhar diferentes papéis, dentro de diversas temáticas (lutas, danças, desportos, estátuas), com variadas componentes (fogo, água, gruas, árvores, máscaras, pirotecnia).

“(…) se relacionarmos as palavras aos movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspeto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspeto físico e afetivo, isto é, se as palavras em vez de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos, e se esses movimentos forem assimilados a outros movimentos diretos e simples tal como os temos em todas as circunstâncias da vida e como os autores não os têm suficientes em cena, a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva; e ao lado disso, como nas telas de alguns velhos pintores, os próprios objetos começarão a falar” (ARTAUD, 1996, pp. 140-141).

Trata-se de manter uma interligação dos elementos essenciais do espetáculo, compilando-os e interpretando-os em contacto com o ator, de maneira a que nenhum movimento seja dissipado. Primeiramente, definimos o movimento como uma componente básica da vida, quando o corpo ocupa a espacialidade e a sua duração, porque este “não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 149).



“*Work in Progress 0.9*” La Fura dels Baus

Santa Maria da Feira, 2009

Fonte: Manuel de Azevedo

Num segundo ponto, através dos conceitos básicos da LMA -Corpo, Expressividade, Forma e Espaço, categorizamos a preparação do ator:

| “ANÁLISE DO MOVIMENTO” DE RUDOLF LABAN | |
|---|--|
| Movimentos | <i>Correr, saltar, oscilar, calcar, tatear, sacudir, baloiçar, rodar, ondular, quebrar, dobrar, erguer, tremer, estabilizar, estatizar, respirar, pressionar, flutuar.</i> |
| Corpo no Espaço | <i>Direções e Níveis: esquerda, direita, cima, baixo, diagonal, horizontal, vertical. Em linha, em roda, fora, dentro, externo, interno.</i> |
| Corpo no Tempo/Velocidade | <i>Rápido, lento, moderado, estático</i> |
| Dinâmicas | <i>Conjugação de elementos (tempo, espaço, cenografia, elementos externos) Interação em grupo ou pares, e individual.</i> |
| Outras Variantes | <i>Voz, Musicalidade, Ritmo, Texto</i> |
| Forma Corporal | <i>Esticado, Curvado, Dobrado, Quebrado, Alongado, Agachado, Rígido, Mole; Noção de Centro Corporal</i> |
| Respiração | <i>Preparação e Relaxamento do Corpo</i> |
| Transferências de Peso | <i>Livre, marcado, com e sem isolamentos; Controlo do peso; Equilíbrios</i> |
| Expressividade | <i>Com base na ação decorrente, com base no sentimento interior, com base nas sensações externas</i> |
| Flexibilidade/Extensibilidade | <i>Rotações, flexibilidade membros inferiores, flexibilidade tronco, elasticidade muscular</i> |
| Força | <i>Impulsão; Saída e Entrada dos Exercícios; Força Gravitacional</i> |

A preparação do projeto “*Work in Progress 0.9*” iniciou através da escolha de três excertos da obra “*Memorial do Convento*”, que posteriormente foram analisados, textual e corporalmente, de forma a construir imagens representativas:

“Violência”³, “O Desconhecido” e “O Outro”, ambas as imagens representadas pelo mesmo excerto⁴ e “O Amor”⁵. A escolha interpretativa atuou em simultâneo com a seleção do espaço cénico, sendo que cada imagem teria o seu próprio espaço dentro do *espaço-*

³ “Deveria isto bastar, dizer de alguém como se chama e esperar o resto da vida para saber quem é, se alguma vez o saberemos, pois ser não é ter sido, ter sido não é será, mas outro é o costume, quem foram os seus pais, onde nasceu, que idade tem, e com isto se julga ficar a saber mais, e às vezes tudo...” (SARAMAGO, 1982, p. 242).

⁴ “Não há diferença nenhuma entre cem homens e cem formigas, leva-se isto daqui para ali porque as forças não dão para mais, e depois vem outro homem que transportará a carga, até a próxima formiga, até que, de costume, tudo termina num buraco, no caso das formigas lugar de vida, no caso dos homens lugar de morte, como se vê não há diferença nenhuma.” (*idem*, p. 118).

⁵ “(...)E circulavam burros à nora, de olhos tapados para terem a ilusão de caminhar a direito, não sabendo, como não sabiam os donos, que andando realmente a direito, também acabariam por vir parar ao mesmo lugar, porque o mundo é ele uma nora e são os homens que, andando em cima dele, o puxam e fazem andar. Mesmo já cá não estando Sebastiana Maria de Jesus para ajudar com as suas revelações, é fácil ver que, faltando os homens o mundo pára” (*idem*, p. 66).

mãe – Biblioteca Municipal de S^a M^a da Feira. Evidenciamos aqui, a relevância do trabalho do corpo dos atores envolvidos, pela diversidade de espaços cénicos que serviram de base para o trabalho de dois meses de ensaios e de alicerce cenográfico para o espetáculo final:

“O Outro”: sala de biblioteca/exposições ampla, sem mobiliário, completamente vazia, com dois andares e com escada ampla interior. Como elementos cenográficos foram acrescentados: uma tela de projeção e uma caixa de música.

“A Violência”: Espaço exterior da biblioteca, com jardim arquitetónico de grandes dimensões. Como elementos cenográficos foram adicionados: quatro bidões, duas dezenas de panos, carro de transporte de material em ferro, fardos de palha e seis tochas.

“O Desconhecido”: Sala ampla, com dois andares, com escadas centrais interiores. Elementos adicionados: andaime de construção rodeado com plástico translúcido e cordas, e piano de cauda.

“O Amor”: Sala de grandes dimensões, ampla, com escadas incorporadas para o exterior, onde incluía um jardim com um pequeno lago. Elementos adicionados: tela de projeção.

É perceptível a multiplicidade de espaços e ambientes, que neste âmbito requiere ao ator, uma capacidade e domínio da corporalidade, para conseqüente trabalho com o espaço cénico.



“*Work in Progress 0.9*” La Fura dels Baus

Santa Maria da Feira, 2009

Fonte: Manuel de Azevedo

MOVIMENTOS E PRÁTICAS DO TRABALHO EXECUTADO DURANTE O PROJETO

| | |
|--|---|
| <i>Aquecimento Corporal</i> | <i>Rotação das várias articulações, isolando o corpo nas suas diferentes partes para aquecimento pormenorizado.</i> |
| <i>Flexibilidade</i> | <i>Exercícios com base no Yoga</i> |
| <i>Modelação da Energia Interior</i> | <i>Exercícios com base no Tai-Chi</i> |
| <i>Improviso Corporal e Expressivo</i> | <i>Grupo, pares e individual</i> |
| <i>Espaço</i> | <i>Noção de Espaço, Movimentação corporal com diversas direções</i> |
| <i>Brainstorming⁶</i> | <i>Através de Imagens, Sons, Musicalidades, Gestos</i> |
| <i>Indução e Interpretação de Ideias</i> | |
| <i>Viewpoints⁷ do Tempo</i> | <i>Tempo, Duração, Resposta Cinestésica, Repetição</i> |
| <i>Viewpoints do Espaço</i> | <i>Forma, Gesto, Arquitetura, Relação Espacial.</i> |
| <i>Exercício de adaptação à temperatura corporal</i> | <i>Expressão corporal em simultâneo com modelagem de barro em todo o corpo, através de musicalidade.</i> |
| <i>Despersonalização do “Eu”</i> | <i>Libertação física e psíquica, movimentação de extrema velocidade e força.</i> |
| | <i>Corrida, levantamento de peso, feroz contacto corporal com o outro; Exercícios de vocalização selvagem; Fortes tumultos;</i> |
| <i>Gerar Conflito e Manipulação do Público</i> | <i>Rompimento da Quarta parede;</i> |
| | <i>Uso de material para produção de ruído e controlo corporal do “outro”.</i> |

Segundo Müller⁸ (entrevista, 2016), “a rua, para a gente que exerce esta profissão, creio que é bastante dura. A rua tem a sua própria lei de funcionar, obrigando o ator a ser mais exagerado para atrair a atenção do público”.

Todavia, por outro lado, assim que o ator contacta com o público na rua, pode agitar e mover com o espaço, e a energia envolvente”. É com esta firmeza, sobretudo corporal, que o ator deve ir para as ruas, em que a ação implique mais além do que a própria palavra.

As práticas observadas na tabela 1 e na tabela 2, permitem-nos verificar dois aspetos cruciais:

⁶ Wilson, C. (2013) *Brainstorming and Beyond*. USA: Morgan Kaufmann, p. 2.- “Brainstorming é um método individual ou em grupo para gerar ideias, aumentando a eficácia da criatividade, ou encontrar soluções para problemas”.

⁷ “Viewpoints é uma filosofia traduzida em técnicas, 1 - formação de artistas, 2 – construção de combinações; e 3 - criação de movimento para o palco.” (BOGART & LANDAU, 2005, p. 7).

⁸ Müller, J. (2016) Entrevista concedida a Susana de Figueiredo. Santa Maria da Feira.

- a) Ambas evidenciam o trabalho corporal através dos exercícios específicos para divergentes noções: tempo, espaço, expressividade, despersonalização, divisão corporal em setores para posterior trabalho corpóreo. “Pensar o corpo humano em termos de arquitetura tridimensional (comprimento, largura e profundidade do corpo, Eixos Vertical, Horizontal e Sagital) é uma questão fundamental para relacionar dinamicamente o corpo em movimento com o espaço” (FERNANDES, 2006, p. 178).
- b) A percepção da *Coreologia*⁹ como parte determinante do processo de interiorização corpórea. Por tratar-se de um sistema de estudo do movimento, “que permite registar e analisar dados teóricos e práticos de maneira inteligível, confiável e de fácil interpretação: não só em termos quantitativos mas também em termos qualitativos” (FERNANDES, 2006, p. 46), permite-nos colocar o movimento corporal como suporte e instrumento para a ação e interpretação no teatro de rua.

CONCLUSÕES

O corpo, como forma estimulante de comunicação, entre nós, o outro e a comunidade onde nos inserimos, potencia a conexão com o cosmos. A energia inerente a esta ligação, intensifica a aceção dos gestos, o balanço dos movimentos, uma interpretação perdurável, em linguagem visual, das sensações cinestésicas e articulares do momento (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 144). Os atores devem manter um treino regular e especializado, que tenha enfoque na sua preparação e domínio em cena.

A dança, através da sua autenticidade, é também uma forma de criação de movimentos contruídos coreograficamente, que adotam “uma forma de expressão e comunicação complexa, porque envolvem valores e preconceitos, refletem o contexto histórico, económico, cultural e educativo e podem suscitar discussão” (SIQUEIRA, 2006, p. 5). Observamos igualmente, a importância do ator adquirir capacidades no âmbito do ritmo e da musicalidade, uma vez que “(...) a compreensão da cena como uma ação interdisciplinar e também essencialmente musical, atribui à musicalidade um *status* predominante, o que estabelece para o ofício do ator uma potência especialmente musical” (RASSLAN, 2013, p.7).

⁹Coreologia – “É um campo de estudo primeiramente desenvolvido e implementado no *Laban Center London* (hoje Trinity Laban Conservatório de Música e Dança, Londres)” (FERNANDES, 2005, p. 61).

Conjuntamente, “a tradicional *Commedia Dell’Arte* do teatro italiano, que influenciou muitos movimentos de teatro físico e de outros estilos teatrais ao longo do século” (AYRES, 2008, p. 158) pode proporcionar um sólido trabalho corporal ao ator.

La Fura del Baus em conjugação com os elementos participantes do “*Work in Progress 0.9*”, evidenciou o teatro de rua, como uma prática artística transcendente, ao mesmo tempo que desenhou uma forma diferente de ver teatro, conseguindo manter em simultâneo, a atuação em diversos espaços urbanos. Porém, estes espaços estão convertidos em espaços cénicos, com diversas formas de transição e através de diferentes linguagens, como as imagens de vários quadros, em que a moldura é o espaço, e a pintura é a interpretação e personificação da obra. Para Vieites, “a criação do espaço dramático afeta necessariamente todo o espaço teatral e a sua estrutura interna, o que por sua vez afeta a relação entre atores e espectadores” (VIEITES, 2004, p. 86). Como podemos analisar, das transformações e mudanças das sociedades do passado, o teatro de rua é um impulsionador de ideias e visões do mundo.

Concluimos que, a formação corporal do ator, deve seguir-se paralelamente ao trabalho de várias valências, que propiciam uma multiplicidade de técnicas, de expressões e de interações entre as várias artes. Trata-se de aprovar uma simultaneidade de experiências e práticas, possibilitando o processo de formação em conformidade com o trabalho em cena e com o prévio processo de criação, pois segundo Laban “o movimento humano com todas as suas implicações mentais, emocionais e físicas, é o denominador comum à arte dinâmica do teatro” (LABAN, 1978, p. 29).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, A. (1996). *O Teatro e o seu Duplo*. Lisboa: Fenda.
- AYRES, N. (2008). *Creating Outdoor Theatre: A Practical Guide*. Wiltshire: The Crowood Press Ltd.
- BOGART, A., & LANDAU, T. (2005). *The Viewpoints Book: A Practical Guide and Composition*. Nova Iorque: Theatre Communications Group.
- CARREIRA, A. (2011). *Sobre um ator para um teatro que invade a cidade*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina.
- CRUCIANI, F., & FALLETTI, C. (1999). *Teatro de Rua*. São Paulo: Hucitec.
- FERNANDES, C. (2005). *The Moving Researcher. Laban/Bartenieff Movement Analysis in Performing Arts Education and Creative Therapies*. USA: Jessica Kingsley Publishers.
- FERNANDES, C. (2006). *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cénicas*. (2ª ed.). São Paulo: Annablume.
- KOWZAN, T. (1997). El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo. In M. C. B. Naves (Ed.), *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros.
- LABAN, R. (1978). *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus.
- MERLEAU-PONTY, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. (C. A. R. Moura, Trad. São Paulo: Martins Fontes.
- PAVIS, P. (1998). *Dictionary of the Theater: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- RASSLAN, S. N., & MAFFIOLETTI, L. A. (2013). A musicalidade na formação do ator: a produção de alguns pesquisadores brasileiros da última década. *Revista da Fundarte*. nº 26, Julho/Dezembro.
- SARAMAGO, J. (1982). *Memorial do Convento*. Lisboa: Círculo de Leitores
- SIQUEIRA, D. (2006). *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas, São Paulo: Autores Associados.
- VIEITES, M. F. (2004). *O Teatro*. Vigo: Editorial Galaxia.
- WATSON, I. (1993). *Towards a third theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*. London: Routledge.