

ANTHONY, Patrícia Caetano de Oliveira. **Espectáculo Marias do Brasil e a experiência teatral de rua na universidade** - diálogo entre processo de montagem teatral universitária e as dinâmicas da rua. Crato: Universidade Regional do Cariri. Departamento de Teatro da Universidade Regional do Cariri. Professora auxiliar efetiva, mestre em Retórica de Artes pela Université de Pau et Pays de L'Adour, França. Integrante e fundadora do Coletivo Fulô.

RESUMO

O presente artigo tem como intuito relatar a experiência de montagem do espetáculo Marias do Brasil e refletir sobre as estratégias de montagem de espetáculos de rua dentro do ambiente da universidade. A referida experiência é o resultado do processo pedagógico do componente curricular Formas Sonoras, do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri - URCA ministrado no período 2017.2, correspondente ao primeiro semestre do ano de 2018. As reflexões do processo foram alimentadas por diversos artigos e reflexões de pesquisadorxs das artes cênicas de rua, autorxs, compositorxs e artistas brasileiroxs, tais como Jussara Trindade, Amir Haddad, Licko Turle, Adailton Alves, Chico César. O trabalho investiga dramaturgicamente as diversas interpretações da história do Brasil através das metodologias de construção cênicas para a rua, seus espaços e estruturas partem do olhar da etnocenologia ao mesmo tempo que reflete sobre o formato de fábula proposto pelo compositor Chico César em sua dramaturgia que tem a música cênica como elemento condutor.

Palavras-Chave: Teatro de rua. Universidade. Experiência.

ABSTRACT

This paper reports the experience of assembling the Marias do Brasil show and reflect about strategies of street show assembly inside the university environment. The experience is a result of the pedagogical process of the curricular component Sound Forms of the Degree in Theater at the Regional University of Cariri – URCA ministered in the period of 2017.2, corresponding to the first semester of 2018. Reflections of this process were based on a number of papers and thoughts of performing street arts researchers, authors, composers and Brazilian artists such as Jussara Trindade, Amir Haddad, Licko Turle, Adailton Alves, Chico César. This paper investigates dramaturgically various interpretations of Brazilian history through methods of scenic building for streets, its spaces and structures come from an ethnocentric look. At the same time, it reflects about the fable format proposed by composer Chico César in his dramaturgy that has scenic music as conductive elements.

Keywords: Street show. University. Experience.

O teatro de rua na universidade é uma experiência que deve ser contada e recontada em diferentes frentes. Principalmente pela carência de extensas bibliografias que abordem especificamente a presença desta modalidade teatral no ambiente acadêmico, mesmo com o aumento significativo de estudos sobre teatro de rua nos últimos vinte anos, ainda é necessário refletir e relatar sobre processos que utilizam essa forma de fazer teatral como escolha estética e artística.

Após quinze anos de experiência como atriz, fundadora de coletivos artísticos que atuam na rua e preparadora corporal para o teatro de rua, tendo paralelamente me licenciado em artes cênicas e me especializado em ensino de teatro, sempre encantou-me a possibilidade de construir pontes entre estes ambientes, muitas vezes distanciados: a rua e a universidade. O primeiro, um ambiente público, de livre acesso onde a sociedade se encontra e se relaciona no cotidiano e o segundo, um ambiente também público, porém com um acesso mais limitado devido ao ingresso institucional por meio de várias vias, a saber Enem, concursos, projetos de pesquisa e extensão universitárias.

O teatro de rua dentro do seio da universidade é ainda uma prática com escassas experiências, se pensarmos na grandiosidade territorial e populacional de nosso país, demonstrando ainda um resquício dicotômico que separa os diversos saberes e os classifica, entre si – a velha fórmula maniqueísta, que por muito tempo opôs o erudito ao popular. Esta afirmação pode ser referendada, por dois acontecimentos relevantes, recentes no processo de luta e implementação do teatro de rua como uma modalidade teatral dentro do ambiente universitário, que são a organização e efetivação do Grupo de Trabalho sobre Artes Cênicas na Rua, na Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE e a Rede Brasileira de Teatro de Rua - RBTR.

Esta culminância de ações que pensam o teatro de rua como modalidade teatral reconhecida e oficializada institucionalmente, abre espaços para ações desse fazer na paisagem acadêmica das universidades brasileiras. Uma das reflexões sobre o teatro de rua que nos parece afinar ao nosso trabalho é a de Gomes (2016) quando ressalta que

Algo que muito determina a cena do teatro de rua é o formato de convocação da plateia. Pensar que todos estão como transeuntes nas ruas, praças e esquinas e são seduzidos a parar, observar uma cena e “convencidos” a ficar até o final. (GOMES, 2016, p. 147).

O exercício do convencimento no teatro de rua é uma espécie de pacto com acordo livre entre as partes envolvidas. Um pacto efêmero em que o espectador é livre para deixar a apreciação do espetáculo no momento que desejar.

Ao longo dos anos 1990 e nos demais que o sucederam, no que diz respeito ao fortalecimento de ações de fomento e consolidação das práticas de rua, houve um aumento considerável nas produções acadêmicas que têm o teatro de rua como temática de investigação estética artística, vários são os artigos, dissertações, teses e livros de pesquisadores desta temática, ainda adolescente na universidade brasileira, porém com inúmeras décadas de maturidade em sua prática teatral e atuação nos diversos estados brasileiros, através de coletivos, grupos e movimentos artísticos que erguem e sustentam o estandarte do teatro de rua no Brasil.

Paralelo a estes movimentos, pude vivenciar em minha prática a participação em organizações livres compostas de artistas, cidadãos, escambistas, teatristas, ou simplesmente artistas de rua. Vivências essenciais tais como as experiências do Movimento Escambo Popular Livre de Rua¹, movimento de Teatro de Rua de São Paulo - MTR-SP², Movimento de Teatro de Rua de Pernambuco - MTP³, entre tantos outros, encontros da Rede Brasileira de Teatro de Rua - RBTR e nas trocas artísticas com os grupos da latino-américa, tais como Patos Mojados⁴ e Latinduo⁵, trocas estas com as quais a autora deste artigo teve o presente de vivenciar e alimentar assim seu repertório artístico e profissional.

O que fortalece o fazer teatral de rua tem sido sua formação diversificada e partilhada em inúmeros anos de pesquisa dessa arte híbrida, imemorial e genuína dos artistas que se interessam pela transformação do ser humano e da sociedade e tem em comum o conceito da Arte Pública de Rua, proferido pelo grande Mestre

¹ O Movimento Popular Escambo Livre de Rua está pelas ruas do nosso país desde 1991. É um movimento de irradiação cultural que reúne grupos de teatro de rua, cenopoesia, dança, capoeira, artes plásticas, vídeo e cinema; poetas, músicos e artistas populares dos Estados do Rio Grande do Norte, Maranhão, Pernambuco, Paraíba, Pará, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Ceará, Rio Grande do Sul e da Argentina, com o intuito de socializar suas experiências artísticas, culturais, políticas e comunitárias. Trata-se de “uma experiência coletiva de mobilização e organização social e de atuação política em termos regional e local. Um espaço livre de produção de conhecimento e de inclusão social; de inserção do cidadão comum” (Ray Lima).

² Movimentos de coletivos artísticos e grupos de teatro de rua do estado de São Paulo.

³ Movimento artístico que envolve diversos grupos do estado do Pernambuco que praticam teatro de rua.

⁴ Companhia de teatro, circo e música da cidade de Rosário, Argentina, fundado em 2004 e ativo até os dias atuais.

⁵ Grupo de Teatro e circo formado por integrantes da Argentina e Peru.

Amir Haddad⁶. “As artes públicas têm essa função desde a mais remota ancestralidade do ser humano. Arte, medicina, religião, tudo junto, ajudou nossos antepassados avançarem” (Haddad, 2016, p.05). As palavras de Haddad nos alimentam por acreditarmos na necessidade da arte como ação essencial à uma vida humana de qualidade e na reorganização de um mundo mais justo e igualitário para todos, nos ajudando a avançar, mesmo diante de tantos retrocessos no plano dos direitos sociais.

A necessidade de levarmos propostas de espetáculo críticos que recontem a história brasileira a partir de outro prisma e estimulando a consciência sobre as etnias que fundaram e construíram o país se faz mister, o espetáculo escolhido nesse processo de criação teatral de rua no seio da universidade busca contribuir como possibilidade de discussão e reflexão a nossa história como povo brasileiro, história essa tão cercada de hierarquia entre os povos que aqui se mesclaram e criaram o caldeirão cultural brasileiro.

A rua como palco imemorial da humanidade é há séculos morada e transversalidade do teatro. No Brasil, onde o espaço urbano é fenomenológico por excelência, é diária a batalha dos artistas para resistirem em suas ações de ocupação dos espaços públicos, pelas ruas de um país em estado de flagelamento da democracia e das instituições democráticas. Fazer teatro de rua, discutir e refletir nos locais da universidade e estender-se para o seu exterior, no momento atual do país é por si mesmo um ato de resistência frente também ao desmantelamento da universidade pública e gratuita brasileira.

Percebe-se a hegemonia do teatro de palco no ambiente acadêmico, mesmo com a realidade da ausência de um edifício teatral (com todos os seus recursos) os fazedores de teatro insistem em criar alternativas e recriar a estrutura de palco. Nossa reflexão parte da seguinte realidade: se não dispomos do edifício teatral propriamente dito, por que insistimos tanto e a todo custo em escolher a estética da caixa preta? Haja vista a realidade dos interiores dos estados brasileiros, não seria mais lógico e acessível experimentar também a rua como possibilidade cênica?

⁶ Mineiro de Guaxupé, Amir Haddad é diretor e professor de teatro, premiado diversas vezes. Dirigiu grupos alternativos na década de 1970 pesquisando e buscando a disposição não convencional da cena, desconstrução da dramaturgia, utilização aberta dos espaços cênicos e interação entre atores e espectadores. Essa linha de trabalho teatral é a base de sua ação como diretor e fundador do grupo Tá na Rua, criado em 1980, que coordena até hoje. ver mais em <http://encontrarte.com.br/festival/homenageados/amir-haddad/> consultado dia 20/11 de 2018 às 06:41.

A partir destes questionamentos surgiram as reflexões iniciais, ao reconhecer que processo de montagem teatral de rua, como resultado de um curso universitário, nos mostra que as linguagens acadêmicas e populares não são tão equidistantes quanto possam parecer.

Um dos grandes demonstradores dessa premissa foi a existência dos conhecimentos e contato prévios do grupo de estudantes universitários, obtidos através de sondagem inicial com aqueles que cursaram o componente Formas Sonoras, em sua grande maioria estudantes nordestinos, que já tinham uma vivência prévia com a linguagem popular, através da literatura de cordel, fruição dos folguedos e manifestações culturais populares regionais. O que facilitou a introdução dos mesmos nas práticas da rua.

O Espetáculo Marias do Brasil

“Há mais ou menos 500 anos o rei de Portugal João Bobo e sua Rainha Maria Louca Tiveram um filho e chamaram três fadas madrinhas, que vinham do céu para abençoar a criança”.

Chico César

A inspiração para o espetáculo *Marias do Brasil* surge da obra homônima do compositor paraibano Chico César⁷, em parceria com o grupo paulistano Barbatuques⁸, registrada em cd player com patrocínio do Instituto 21 e da Embratel do ano de 2004. Com direção musical e arranjos de Chico César e Fernando Barba. Com algumas das faixas sonoras com propriedade de domínio público cultura e entretenimento e outras faixas com todos direitos reservados a Chita Produções.

Inúmeras foram as comunicações virtuais através de e-mails e redes sociais com um dos autores da obra, a fim de obter uma liberação de uso para adaptação de um espetáculo para a rua. Não obtendo resposta me informo juridicamente sobre o uso de obras para montagens teatrais no ambiente de universidades públicas e chego à Lei nº 9.610/98 (Lei dos Direitos Autorais). Na qual em seu artigo 46, inciso VI, da lei estabelece “que a representação teatral realizada em estabelecimento de

⁷Francisco César Gonçalves, nascido em Catolé do Rocha, 26 de janeiro de 1964, conhecido pelo nome artístico Chico César, é um cantor, compositor, escritor e jornalista brasileiro. Ver mais em https://pt.wikipedia.org/wiki/Chico_C%C3%A9sar Acessado dia 20 de novembro de 2018 às 06:45.

⁸Fundado em 1995, o grupo musical paulistano desenvolveu ao longo de sua trajetória uma abordagem única da música corporal através de suas composições, técnicas, exploração de timbres e procedimentos criativos. Ver mais em: <http://barbatuques.com.br/pt/sobre/> Acessado em 20 de novembro de 2018, às 06:48.

ensino, sem finalidade lucrativa e com objetivo didático, não desrespeita o direito autoral” (Tribunal Regional Federal da 2ª Região)⁹. Como a Universidade Regional do Cariri -URCA, onde o trabalho foi realizado, é uma instituição pública do Governo do Estado do Ceará, as questões de direito autoral foram resolutas.

O cd player intitulado *Marias do Brasil - A nossa história transformada em fábula*, reconta a história do Brasil com o recurso da fábula, inserindo os elementos das culturas indígenas e africanas que fazem parte da cosmogonia de nossa história enquanto país, mas que tantas vezes são suprimidas das narrativas oficiais. Essas culturas, em diálogo com a herança cultural ibérica, que também formam a nossa história, são representadas pelos personagens João Bobo, Maria Louca, Maria Fedida, as seis fadas madrinhas, Maria Fumaça, Maria Escandalosa, Maria Mole, Maria Chiquinha, Maria Mijona e Maria Farinha, João Teimoso e João Valente.

A obra em questão foi readaptada para a linguagem do teatro de rua, portanto não se trata da obra registrada em cd player em sua íntegra, essa serviu como ponto de partida para a criação do espetáculo. O processo de adaptação dramática foi realizado por mim, apresentado ao grupo dos estudantes/atores para contribuições e opiniões acerca da adaptação dramática.

As músicas utilizadas na nossa adaptação para o teatro de rua foram adaptadas pelo músico Felipe Silva¹⁰ que ao longo do processo de aprendizagem e musicalização dos atores realizou exercícios rítmicos e harmônicos para que os estudantes/atores pudessem executar as músicas e cantar em cena de uma maneira fluida e confortável. A escolha pela música ao vivo se deve à teatralidade contida na interpretação musical e no diálogo da mesma com a cena e com os músicos e mais precisamente por se tratar de um formato de ópera popular onde a música tocada no instante amplia as possibilidades de sensibilização do público.

As cenas e a visualidade do espetáculo foram construídas através de exercícios de improvisação, jogos temáticos, aprendizado de danças populares e o estudo dos personagens da fábula. Algumas técnicas do teatro de rua, tais como triangulação espacial em semicírculo e roda, a exploração e uso de espaços oferecidos pela rua dentro e fora da roda também foram investigados e experimentados para a construção de diversas cenas. Nas características do

⁹Cf <https://trf-2.jusbrasil.com.br/noticias/404109536/peca-teatral-sem-autorizacao-nao-fere-direito-autoral-se-realizada-em-faculdade-sem-cobranca-de-ingresso>. Consultado às 18:14 do dia 15 de novembro de 2018.

¹⁰ Músico, compositor e Graduando em música pela Universidade Federal do Cariri - UFCA.

espaço dinâmico da rua, a adaptabilidade, a criatividade dos atorxs é de grande valia para ação cênica de rua.

O Processo de Construção Cênica Para a Rua

No início do ano de 2018, fui comunicada que assumiria a disciplina Formas Sonoras. Quando li a ementa e a estudei com detalhes, me veio rapidamente a ideia de adaptar para o teatro de rua o cd *Marias do Brasil* de autoria do compositor Chico César e do Grupo Barbatuques. Há anos atrás tive contato com a referida obra e sempre tive o desejo de recriá-la para o teatro de rua em um formato de ópera popular. Um desafio reacendido pelo componente curricular em questão.

Nos primeiros encontros apresentei o cronograma da disciplina aos alunos e comuniquei meu projeto de montagem de uma ópera popular para a rua. A recepção foi interessante, porém percebi um certo receio, pois, em sua grande maioria, o grupo de alunxs não tinha tido anteriormente contato especificamente com montagens para a rua nem com óperas populares ou musicais. Mesmo com o receio inicial o grupo se demonstrou aberto para a descoberta da rua e suas especificidades.

Durante as aulas iniciais começamos a refletir sobre o conceito de formas sonoras no teatro, como fazer uma paisagem sonora para uma cena, e conhecemos e experimentamos alguns exercícios do método de Dalcroze de musicalização e rítmica.

Para Del Picchia (2013, p.76), “seu método propõe uma educação musical baseada na audição, com a participação de todo corpo, tendo o pressuposto de que o som é percebido por outras partes do corpo além do ouvido”. Partindo dessa premissa iniciamos a confecção de instrumentos alternativos tais como ganzás com latas de alumínio reutilizadas e com sementes e grãos para gerar o efeito sonoro desejado. Também fizemos a construção de instrumentos de efeitos sonoros, com partes de painéis e tampas de garrafas pets, cabaças vegetais; paus de chuva, com canos de papelão, búzios e continhas que foram pintados ou revestidos com papel machê.

Inicialmente o trabalho foi direcionado para o processo de preparação corporal para a rua, munindo-se de variadas técnicas corporais, tais como o yoga, alongamentos tradicionais da dança e técnicas da dança contemporânea, bem

como as danças populares brasileiras. Esta preocupação foi um importante momento do processo onde pudemos investigar e estudar sobre como se constrói o corpo do ator de rua.

O momento inicial para estudar os espaços abertos (praças e ruas) e perceber como o corpo poderia interagir com os espaços escolhidos, se deu inicialmente da seguinte maneira: fomos à praça Bicentenário, localizada no coração da cidade de Crato, Ceará, para experimentar algumas partituras corporais e marcações que construímos na sala de ensaio. O trabalho com a música e o texto se deu paralelamente ao trabalho com o corpo. O processo de musicalização foi organizado a partir de exercícios do método de musicalização de Dalcroze, como citamos acima.

Inúmeras foram as aulas em que escutamos o cd player para aprendermos as letras das músicas da montagem e harmonizarmos aos nossos tons, realizando paralelamente um estudo rítmico com os instrumentos alternativos construídos em nossos encontros pedagógicos artísticos anteriores.

Após as experimentações nas praças retornamos para relatos de impressões e avaliações do processo em grupo. Uma das observações mais recorrentes foi a necessidade de adaptação e mudanças que as partituras corporais e vocais sofriam no contato com a praça/rua. Os participantes declararam que a rua exigia um corpo pronto e ágil para se comunicar com a plateia e manter o ritmo do espetáculo. Perceberam então a importância de alguns exercícios que utilizamos no processo das aulas.

Os encontros de montagem das cenas se davam na parte prática da aula e no segundo momento do encontro nos concentramos em artigos, livros e dissertações que envolviam os conteúdos do componente curricular. Neste processo nos debruçamos na dissertação de (Fernandino, 2008), que nos deu a compreensão de como a música e as formas sonoras foram pensadas e abordadas pelos diversos teatrólogos ao longo da história do teatro. Sobre esse trabalho, destacamos a seguinte passagem:

Dalcroze observou que os alunos utilizavam batimentos ou movimentos com as mãos, como apoio para a execução dos exercícios teóricos. Em função disso, supôs, num primeiro momento, que a conexão que buscava fosse apenas de natureza tátil. Posteriormente, verificou que demais partes do corpo também são acionadas(FERNANDINO, 2008, p. 22)

Confirmamos as ideias de Dalcroze (1965) nos inúmeros ensaios onde íamos aprendendo a acompanhar rítmica e sonoramente as músicas do espetáculo, tanto nas observações dos ensaios, quanto nos relatos dos integrantes do processo, onde pudemos experimentar que o corpo inteiro é chamado na execução rítmica dos instrumentos. A música solicita o corpo como um todo nas cenas construídas partindo desses estudos. O artigo de Del Picchia, Rocha e Pereira (2013) nos auxiliou a conhecer um pouco o percurso do pedagogo musical Dalcroze e ampliar a compreensão da função de alguns exercícios experimentados no processo.

O grupo de estudantes/atorxs foi formado inicialmente por todos os alunos matriculados na disciplina Formas Sonoras, é um grupo composto de oito estudantes entre eles 02 homens e 06 mulheres, à saber, Ana Maria Nascimento, Beatriz Cavalcante, Jordlyane Almeida, Livia Emanuelle, Maria Feitosa, Maria Irani, Fabricio Teixeira e João Lucas.

A estreia do espetáculo se deu na mostra didática do primeiro semestre do ano de 2018, durante o mês de maio. Apresentamos durante dois dias seguidos nas áreas abertas do Centro de Artes Violeta de Arraes Gervaiseau e na praça São Miguel, no bairro de mesmo nome, na cidade do Crato, Ceará.

Para a produção do espetáculo fez-se necessário arrecadar fundos para confecção de figurinos, maquiagens e adereços de cena, em parte foi arcado por mim e por outro lado os alunos realizaram também uma rifa de uma cesta literária para ajudar com os custos. O que se traduziu em um fato relevante, pois atesta a realidade das produções brasileiras de rua, que muitas vezes são custeadas com o esforço financeiro dos próprios integrantes.

Desde então o grupo decidiu dar continuidade ao espetáculo mesmo com o término do componente curricular. Tendo principalmente o objetivo de circular a região do Cariri cearense, através de parcerias que criassem possibilidades de custear o deslocamento e alimentação do grupo.



Figura 01. Foto: André Castillo. Arquivo Pessoal.

A figura 01 mostra uma das cenas do espetáculo na apresentação de estreia na XVI Mostra Didática do curso de Teatro da URCA. A cena em questão é uma cena musical onde o personagem João Valente, representante da matriz afro-brasileira, é libertado pelas fadas madrinhas no ritual da roda de fitas, acompanhados pela composição de Chico César, *Levanta João*, e ainda por toques das lãs de capoeira. A construção desta cena partiu do estudo de alguns movimentos da capoeira e da dança pau de fitas. Essas duas manifestações populares brasileiras foram ressignificadas na cena, construindo a dramaturgia e narrando musicalmente os acontecimentos dos personagens do espetáculo.

O espetáculo tem aproximadamente 35 minutos de duração, dependendo da interação e participação da plateia. Inicia-se em cortejo de chamamento e de divulgação, convidando os moradores, transeuntes ou passantes para o local de apresentação, como mostrado na figura 2.



Figura 02. Foto: Nick Wallace. Arquivo Pessoal

Na versão inicial, dois narradores costuravam a ação dramática, conduzindo o espectador para os acontecimentos da fábula. Na versão atual, devido a saída de dois integrantes da formação inicial, concentramos os textos de narração em somente um narrador personagem. Na adaptação realizada do texto e do cd *Marias do Brasil*, construímos o espetáculo em cenas que se conectam com a narração e música. Na fase de adaptação do texto suprimimos a faixa 12 e diminuimos alguns textos das narrações, o que não perdeu a compreensão da fábula e sim dinamizou a duração do espetáculo para a rua.

Os ensaios abertos aconteceram na praça São Miguel e nas áreas abertas do campus do Cartes -URCA. Em dias extras às aulas, testamos inúmeros materiais reutilizáveis na construção dos figurinos e instrumentos, como mostra a figura 3.



Figura 3. Foto: André Castilho. Arquivo Pessoal

Atualmente nos encontramos no processo de circulação do trabalho tendo desde de maio de 2018 realizado as seguintes apresentações: duas apresentações em Crato, Ceará, no CArtes - URCA e na praça São Miguel; duas apresentações nas comunidades Vila Umari e Nova Betânia, em Farias Brito, Ceará; na Mostra de Teatro de Rua do Grupo Louco em Cena no Caldas, em Barbalha, Ceará e na Mostra do Brincar, do Coletivo Camaradas, na comunidade do Gesso, em Crato, Ceará. Temos apresentações marcadas para o dia 20 de novembro de 2018 e 03 de dezembro de 2018 respectivamente em Exu, Pernambuco e Barbalha, Ceará e em fevereiro no Museu de Paleontologia da URCA, em Santana do Cariri, também no estado do Ceará.

A importância do trabalho artístico realizado no componente curricular, que saiu dos muros da universidade e realiza a função de extensão, é uma das premissas da Universidade Regional do Cariri – URCA e se mostra como uma experiência proveitosa de uma ação pedagógica artística, alimentando o escasso acesso à cultura nas comunidades e cidades menos assistidas em iniciativas culturais na região do Cariri.

No momento atual fundimos nossas ações com o Coletivo Fulô¹¹ e procuramos, enquanto coletivo artístico, promover o acesso ao teatro de rua nas comunidades menos contempladas pelas instituições de cultura da região. Esse desejo nasceu em nós ao perceber que em muitas das comunidades que fomos realizar nossas apresentações havia um estranhamento, pois muitos nunca haviam visto na comunidade ações que envolvessem teatro de rua.

Mesmo com a fusão dos grupos artísticos não nos desvinculamos da universidade, posto que esse foi o seio onde brotou tal coletivo artístico voltado à produzir e difundir o teatro de rua.

A experiência artístico pedagógica de teatro de rua aqui descrita foi enormemente gratificante para os integrantes, o desafio assumido durante o processo de Formas Sonoras promoveu o acesso a um espetáculo de teatro de rua com suas linguagens e técnicas para a comunidade do CArtes - Urca e para a população do Cariri cearense, diminuindo a distância entre os saberes da universidade e da rua, proporcionando uma troca entre a universidade e as comunidades em seu entorno, validando também a linguagem do teatro de rua no universo acadêmico. Essa experiência foi aprovada para compartilhamento no Grupo de Trabalho Artes Cênicas na Rua, no X Congresso da Associação Brasileira de Artes Cênicas – Abrace, na cidade de Natal – RN, no período de 15 a 21 de outubro de 2018, e tem como registro textual o presente artigo. Felizes por contribuirmos para a pesquisa nas artes de rua, seguimos na resistência teatral.

¹¹O Coletivo Fulô é um coletivo artístico e cultural, mas antes um grupo de amigos, artistas e educadores de diversos lugares do Brasil, artistas que se encontraram na vida e na arte, tendo por princípio o conceito de coletividade com atenção à subjetividade e aos valores individuais de seus integrantes Ver mais em <https://www.facebook.com/ColetivoFulo/?ref=bookmarks> acesso no dia 18 de novembro de 2018, às 11:55hs.

Referências

DEL PICCHIA, Juliana Miranda Martins. *In*: DEL PICCHIA, Juliana Miranda Martins; ROCHA, Raimundo Andrade; PEREIRA, Denise Perdigão. Émile Jaques-Dalcroze: fundamentos da rítmica e suas contribuições para a educação musical. **REVISTA MODUS**, Belo Horizonte, v. 8, n. 12, p. 73-88. 2013.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

SANTOS, Márcio Silveira dos. **Um artista de rua faz mais que um ministro da cultura**. Porto Alegre: Ueba, 2018

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Tá na rua**: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

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

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara e GOMES, Vanéssia (Org). **Teatro de rua - discursos, pensamentos e memórias em rede**. Aldeia Casa Viva. 1 ed. 2016.