



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**Sonoridades da cena:
a expressão musical no teatro épico do Coletivo de Teatro Alfenim (PB)**

Mayra de Brito Ferreira

Orientadora: Adriana Fernandes

João Pessoa
Julho de 2018



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

**Sonoridades da cena:
a expressão musical no teatro épico do Coletivo de Teatro Alfenim (PB)**

Dissertação apresentada e defendida dia 31 de Julho de 2018, junto ao Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como exigência para obtenção do título de Mestre em Música, Área de concentração Etnomusicologia.

Mayra de Brito Ferreira

Orientadora: Adriana Fernandes

João Pessoa

Julho de 2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: "Sonoridades da Cena: a expressão musical do teatro épico do Coletivo de Teatro Alfenim (PB)"

Mestrando(a): Mayra da Brito Ferreira

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Dr. Adriana Fernandes

Presidente/HKPB

Dr. Valério Fiel da Costa

Membro Interno do Programa/UFPB

Dr. Márcia Chiamulera

Membro Externo ao programa/UFPB

João Pessoa, 31 de Julho de 2018

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

Ferres Ferreira, Mayra de Brito.

Sonoridades da cena: a expressão musical no teatro
épico do Coletivo de Teatro Alfenim (PB) / Mayra de
Brito Ferreira. - João Pessoa, 2018.
147 f. : il.

Orientação: Adriana Fernandes.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Performance; Teatro Épico; Memórias de um Cão; Som.
I. Fernandes, Adriana. II. Título.

UFPB/BC

RESUMO

Este trabalho apresenta reflexões e considerações sobre a expressão musical no teatro, buscando compreendê-la pelas dimensões da *performance*, da relação música e cena e de princípios político-artísticos do teatro épico criado pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956). Estas reflexões assumem que o fenômeno sonoro integra ao “complexo cênico” de um espetáculo teatral enquanto *performance* músico-teatral que transborda para questões sociais dentro de múltiplas interações. A pesquisa está dividida em quatro capítulos e as considerações finais. A primeira parte do trabalho diz respeito a uma pesquisa bibliográfica, sendo usados estudos nas áreas da Etnomusicologia, Musicologia, Antropologia e Teatro. Para interpretar empiricamente a hipótese de que o fenômeno das sonoridades da cena possuem múltiplas funções e interações foi feita uma autoetnografia junto ao Coletivo de Teatro Alfenim (PB), através de descrição e análise da música no espetáculo *Memórias de um Cão* (2015). O Coletivo de Teatro Alfenim é um grupo teatral paraibano que produz dramaturgias próprias, inclusive música, dialogando com princípios da poética brechtiana. O trabalho leva a uma visão da música dentro do contexto do teatro, percebendo-a enquanto *performance*, que participa de experiências múltiplas, criando mundos simbólicos na cena para o público, interferindo em processos de transformações políticas e socioculturais.

Palavras-chave: Performance; Teatro Épico; Memórias de um Cão; Som em cena.

ABSTRACT

This work presents a study about the musical expression in the theater, trying to understand it by the dimensions of *performance*, the music and scene relationship, and the political-artistic principles of the epic theater created by the german playwright Bertolt Brecht (1898-1956). These thoughts on theater spectacle assume that the sound phenomenon integrates into the "scenic complex" as a music-theater *performance* that overflows to social issues within multiple interactions. The research is divided into four chapters and final considerations. The first part of the work concerns a bibliographical research, using studies in the areas of Ethnomusicology, Musicology, Anthropology and Theater. In order to interpret empirically the hypothesis that the phenomenon of the scene sonorities have multiple functions and interactions, an autoethnography was developed within the Alfenim Theater Collective (*Coletivo de Teatro Alfenim*, Paraíba, Brazil). This is a theater group from Paraíba that produces its own dramaturgies, including music, dialoguing with the principles of Brechtian poetry. This work develops a description and analysis about the music in their spectacle *Memórias de um Cão* (Memoirs of a dog, 2015). Doing so, the research leads to a vision of music within the context of the theater, perceiving it as *performance*, participating in multiple experiences, creating symbolic worlds on the scene for the audience, intervening in processes of political and sociocultural transformations.

Keywords: Performance; Epic Theater; *Memórias de um Cão*; Sound in scene.

“Um espaço, um homem que ocupa este espaço, outro homem que o observa. Entre ambos, a consciência de uma cumplicidade, que os instantes seguintes poderão atenuar, fazer esquecer, talvez acentuar: o primeiro, sozinho ou acompanhado, mostra um personagem e um comportamento deste personagem numa determinada situação, através de palavras ou gestos, talvez através de imobilidade e do silêncio, enquanto que o segundo, sozinho ou acompanhado, sabe que tem diante de si uma mente ensaiada, falsa ou fiel, improvisada ou previamente ensaiada, de acontecimentos que imitam ou reconstituem imagens de fantasia ou da realidade. O primeiro, ou os primeiros, são movidos por um impulso criativo que incorpora emoção e razão num ato de desenfreada ou controlada entrega, celebrando um ritual quase místico de epidérmica necessidade, ou exercendo a rigorosa tarefa de uma profissão complexa e densa. Enquanto o segundo, ou os segundos, assistem passiva ou ativamente, entorpecidos por uma magia que os envolve numa cerimônia que faz fugir da própria realidade para o mergulho num universo de encantamento ou mentira ou ilusão, ou, ao contrário, aprofundam o que os cerca, engravidando-os de um prazer capaz de torna-los mais conscientes e mais vigorosos enquanto homens racionais, dotados da possibilidade de agir e dominar as forças da natureza e da sociedade, transformando as relações entre homens na necessária urgência de construir democracia e liberdade” (Fernando Peixoto, O que é Teatro, 1981).

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. CAPÍTULO I: SONORIDADE DA CENA.....	16
2.1 Teatro e Música.....	16
2.2 <i>Performance</i> : O olhar para o todo.....	18
2.3 Música e cena.....	23
2.3.1 Estilos e escolhas sonoras de cena.....	25
2.3.2 Música e teatro: não separados.....	28
2.3.3 Encenação e música.....	29
3. CAPÍTULO II: BRECHT, O TEATRO ÉPICO E A MÚSICA.....	33
3.1 Bertolt Brecht.....	33
3.2 Brecht e o teatro épico.....	36
3.2.1 O teatro político.....	37
3.2.2 Desenvolvimento do teatro épico.....	39
3.2.3 Conceitos.....	40
3.2.4 A dialética do <i>Gestus</i>	42
3.2.5 Técnicas de distanciamento ou efeito de estranhamento: por uma dialética cênica.....	43
3.2.6 O público distanciado.....	43
3.3 A música no teatro épico de Brecht.....	46
3.3.1 A música enquanto elemento cênico.....	47
3.3.2 Da maneira de cantar as canções.....	48
4. CAPÍTULO III: TEATRO ÉPICO NO BRASIL: PRODUÇÕES MÚSICO-TEATRAIS DE ENGAJAMENTO.....	51
4.1 História do teatro engajado brasileiro do século XX.....	51
4.2 O teatro e a música nacional na arte engajada.....	53
4.3 Brecht no Brasil.....	57

5. CAPÍTULO IV: A *PERFORMANCE* MUSICAL DO COLETIVO DE TEATRO ALFENIM (PB) ATRAVÉS DE UMA AUTOETNOGRAFIA: ANÁLISE DAS SONORIDADES NO ESPETÁCULO *MEMÓRIAS DE UM CÃO* (2015)61

5.1 Coletivo de Teatro Alfenim: Delimitação do espaço.....	61
5.1.1 A Equipe Atual.....	62
5.1.2 Plano de ação do coletivo criado em 2012.....	63
5.2 A história do Coletivo de Teatro Alfenim a partir da entrevista com seu diretor Márcio Marciano: O Alfenim e a expressão musical teatral épica.....	64
5.3 Espetáculos do Coletivo de Teatro Alfenim e a relação com a música.....	72
5.4 Minha experiência como integrante do Coletivo de Teatro Alfenim.....	80
5.5 A música no espetáculo <i>Memórias de Um Cão</i> a partir do portfólio do grupo, do caderno de apontamentos do espetáculo e de minhas memórias e vivências.....	84
5.5.1 Apresentação da temática (a partir do caderno de apontamentos do espetáculo)	85
5.5.2 A música/sonoridade de <i>Memórias de Um Cão</i>	88
5.5.3 Início de tudo.....	88
5.5.4 Processos colaborativos.....	89
5.5.5 Análise da <i>performance</i> musical do espetáculo <i>Memórias de Um Cão</i> a partir de suas canções, peças musicais e trilhas instrumentais.....	92
5.5.6 Sonoplastia: instrumentalização e paisagem sonora.....	114
5.5.7 Apontamentos sobre expressão musical no espetáculo <i>Memórias de Um Cão</i>	116

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....124

BIBLIOGRAFIA.....128

APÊNDICE.....135

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Bertolt Brecht e sua esposa, a atriz Helene Weigel.....	35
Figura 2: Imagem do espetáculo A Ópera do três vinténs.....	35
Figura 3: Rua Amaro Coutinho vista à noite.....	62
Figura 4: Fachada da Casa Amarela.....	63
Figura 5: Atores Paula Coelho e Adriano Cabral em <i>Memórias de Um Cão</i>	70
Figura 6: Ator Ricardo Canela em <i>Memórias de Um Cão</i>	70
Figura 7: <i>Milagre Brasileiro</i> , Teatro de Arena, São Paulo, 2012.....	80
Figura 8: <i>Deus da Fortuna</i> , Maringá, 2014.....	81
Figura 9: Imagens de ficha técnica e do espetáculo <i>Memórias de Um Cão</i>	87
Figura 10: <i>Não há Morte</i>	94
Figura 11: <i>Bolhas Transitórias</i>	96
Figura 12: Partitura <i>Testamento</i>	98
Figura 13: Partitura 2 <i>Testamento</i>	99
Figura 14: Cena <i>Meu Cão Perdoa</i>	101
Figura 15: Partitura <i>Meu Cão Perdoa</i>	102
Figura 14: <i>Cego de Amor</i>	103
Figura 17: Cena <i>Rua da Ajuda</i>	105
Figura 18: Partitura <i>Da incompatibilidade das Epidermes</i>	108
Figura 19: Partitura 2 <i>Da incompatibilidade das Epidermes</i>	111
Figura 20: <i>Maluco Amalucado</i>	112
Figura 21: Partitura <i>Maluco Amalucado</i>	113
Figura 22: <i>Missa para o Cão</i>	114
Figura 23: Considerações Finais.....	122

LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

Tabela 1	48
Tabela 2	91
Gráfico 1.....	67
Gráfico 2.....	71
Gráfico 3.....	72
Gráfico 4.....	91

1. INTRODUÇÃO

Os limiares da Música e do Teatro nos permitem afirmar que, mesmo sendo vistas como artes específicas, podem também ser assumidas como simbióticas. Se tomarmos como objeto de estudo o fenômeno musical dentro do evento do espetáculo teatral, ele pode ser visto como arcabouço e expressividade de uma *performance* teatral, entre outras perspectivas.

O objetivo desta pesquisa é compreender a coexistência, complementaridade e distinção entre Música-Teatro no contexto do evento teatral, buscando a descrição e levantamento de dados sobre o fenômeno musical em espetáculos de teatro. Para tanto, verificou-se a prática músico-teatral de um grupo de teatro da Paraíba, o Coletivo de Teatro Alfenim. O Coletivo Alfenim existe desde 2007 em João Pessoa, capital paraibana, atuando na cena cultural da cidade com constantes apresentações e atividades, tendo como forte característica do grupo o diálogo com a poética do teatro épico brechtiano.

O interesse pela presente investigação acerca da relação música-teatro advém de experiências que trouxeram confrontos de formação pessoal como: possibilidades de criação e interpretação junto a elementos como a imagem, o gesto e a palavra; potencialidade do espectador para a composição da cena; a percepção da estrutura cênica de forma exploratória e horizontalizada, permitindo abertura de um leque de usos e signos musicais. Além disso, o desenvolvimento de percepções e habilidades, tais como: a) atividade enquanto musicista vinculada ao violoncelo, canto e outros instrumentos; b) entrada em cena como atriz; c) direção musical; d) composição e arranjo; f) construção de uma comunicação mais coerente e clara com o encenador/diretor e atores/atrizes no processo de criação e exposição de ideias para a composição de uma dramaturgia sonora que se estabeleça pelo caminho da colaboração coletiva.

O trabalho foi dividido em quatro capítulos mais as considerações finais. No primeiro capítulo, foram desenvolvidos conceitos acerca do viés Música e Teatro, *Performance* e conceitos relativos a música de cena. As teorias partem de uma base interdisciplinar, sendo utilizadas pesquisas nas áreas da Etnomusicologia, Musicologia, Antropologia e Teatro.

No capítulo dois, foi feito um apurado conceitual sobre o Teatro Épico moderno, que tem como base ideológica o pensamento e a prática político-artística do alemão

Bertolt Brecht. Verificou-se como a música/som se relaciona ao contexto artístico do teatro épico. São trazidas bases teóricas sobre teatro; a própria bibliografia e produção de Bertolt Brecht; textos sobre música e sociedade; música e teatro. No mesmo capítulo ainda apresenta-se a produção artística e teórica de Bertolt Brecht, sua obra, seu posicionamento político e como estes influenciaram a forma de pensar a sociedade e o teatro, inclusive aqui no Brasil, principalmente a partir da década de 1960, através de movimentos artísticos como o Centro Popular de Cultura (CPC). Neste mote, o Coletivo de Teatro Alfenim (PB) é um grupo que recebeu influência da produção teatral destes movimentos, assim como também do Teatro de Arena (SP) e posteriormente, na década de 1990, com a Companhia do Latão (SP).

O capítulo três é dedicado à história do teatro engajado, o teatro épico no Brasil e sua relação com a música. Expõem-se informações sobre artistas e grupos teatrais brasileiros que já desenvolveram sonoridades e ainda desenvolvem com certa proximidade ao universo brechtiano.

Para o capítulo quatro foi feita uma autoetnografia junto ao Coletivo de Teatro Alfenim. Através de relato pessoal, descrição e análise fundamentalmente das peças musicais, canções e trilhas do espetáculo *Memórias de um Cão* (2015), mostrou-se o processo de criação da *performance* do espetáculo, onde a música se faz atuando com diversas funções. Interessa saber como este teatro acontece na realidade da Paraíba, como se configura uma cena teatral com este tipo de sonoridades dentro do contexto social e político de João Pessoa.

A autoetnografia é uma metodologia científica que utiliza como base o uso da memória do autor, a experiência vivida e a experiência descrita a partir não somente do objeto analisado, mas tendo como preceito que o próprio objeto parte da memória e experiência do pesquisador, consistindo em um método de pesquisa relacionado ao gênero autobiográfico de escrita que procura descrever e analisar determinada experiência pessoal no sentido de compreendê-la culturalmente. A autoetnografia faz valer as experiências afetivas e cognitivas de quem quer elaborar conhecimento sobre um aspecto da realidade baseado na sua participação. Benetti (2017) fala que a autoetnografia distingue-se de certa maneira da etnografia (caracterizada pela observação – participativa ou não – de um pesquisador sobre um determinado objeto) devido a inserção do observador como próprio objeto de investigação: “A autoetnografia envolve reflexividade, sentimentos, pensamentos e práticas do

pesquisador, e descreve a própria experiência e as suas variações de sentido” (BENETTI, 2017, p. 152).

Nesse caso, existe uma distância temporal entre o que foi vivido e o registro do que se viveu, diferenciando esta estratégia de coleta de dados em relação aos experimentos de observação participante. Santos (2017) comenta que a distância temporal é indicativa de uma forma de distanciamento social. A distância temporal testemunha a diferença entre o estatuto que se tinha quando a experiência foi vivida e o que se passou a ter quando o registro sobre tal experiência foi produzido, o que determina a condição de pesquisador em busca de evidências empíricas para sustentar um argumento analítico.

O que se destaca nesse método da autoetnografia é a relevância da narrativa pessoal e das experiências dos sujeitos e autores das pesquisas. É o fato de pensar o papel político do autor em relação ao tema, a influência do autor nas escolhas e direcionamentos investigativos e seus possíveis avanços, o reconhecimento do caráter político e transformador que o método assume de ‘dar voz para quem fala’ e em ‘favor de quem se fala’ (SANTOS, 2017, p. 220).

Dentro deste aspecto, neste trabalho utiliza-se como espaço temporal os seis anos de experiências pessoais desta pesquisadora vividas no Coletivo de Teatro Alfenim, com ênfase no tempo de montagem e de apresentações do espetáculo *Memórias de um Cão*, estreado em 2015 e iniciado enquanto pesquisa e processo de criação a partir de 2013. O foco neste espetáculo ocorreu devido a minha participação desde o começo de sua composição e criação.

Trazer a análise do espetáculo para o contexto específico desta pesquisa, assim como refletir acerca dos caminhos que o Coletivo desenvolve e desenvolveu em seus outros espetáculos e suas atividades, são formas de conhecer características e estratégias do grupo em si, mas que são debatidos dentro de uma realidade cultural mais ampla, acerca de composição, processos de criação e manifestação na sociedade.

Desta maneira, alguns confrontos pessoais e acerca do contexto de produção artística deste Coletivo, puderam ser averiguados a partir de certo distanciamento de tempo.

Quando se fala, aqui, da “prática artística”, não nos referimos apenas ao momento da ação em palco, mas de todo o processo em sala de ensaio, reuniões, oficinas, viagens, intercâmbios com outros grupos teatrais, diálogo com público e com a comunidade do entorno de nossa sede. Desse modo, as experiências musicais analisadas

e recolhidas a partir da vivência no grupo e na construção e execução do espetáculo *Memórias de um Cão*, estão baseadas nos seguintes eixos: a) relação entre música e os demais agentes do processo (músico, atores, diretor, público, e outros); b) processos de criação da expressão sonora; c) estrutura e funções da música (música incidental, música textual, canção, forma livre, tipos de partituras sonoras usados, uso de improvisação de acordo com a cena); d) diálogo entre a forma ou estética musical com a teoria brechtiana; e) transformações cognitivas e críticas a partir do encontro com o teatro; f) relações sociais que a expressão musical teatral desenvolve dentro deste processo.

Estas experiências são trazidas através do relato pessoal; da análise de entrevista com o diretor e fundador do grupo Márcio Marciano; registros, análises de partituras, fotos ou gravações do acervo do grupo e/ou de algum integrante e de cadernos de apontamentos dos espetáculos do Coletivo.

Por fim, colocou-se em perspectiva a discussão dos pilares teóricos e as experiências musicais/sonoras do Coletivo Alfenim, especialmente de seu espetáculo *Memórias de um Cão* (2015).

O trabalho desenvolvido aqui sob a orientação da professora doutora Adriana Fernandes, pressupõe uma visão da música dentro do contexto do teatro e tem como objetivo principal compreender como a música/som desenvolve-se no teatro atual através da *performance* de um grupo teatral num contexto específico, transbordando a uma realidade mais abrangente e a significados que podem ser percebidos socialmente advindos desta prática.

2. CAPÍTULO I. SONORIDADES DA CENA: CONCEITOS

2.1 TEATRO E MÚSICA

Alguns dados que delimitam os pilares essenciais do Teatro e da Música enquanto duas artes com suas particularidades se colocam também como parâmetros de imbricamento. O Teatro e a Música podem ser vistos como artes distintas, mas que em sua gênese e no seu limiar, manifestam-se dialogicamente a depender da maneira que se observa o objeto estudado. A expressão musical no evento teatral- objeto de estudo deste trabalho, por exemplo, compreende um campo onde as relações dos fenômenos se dão pelos “parênteses”. A expressão Música e a expressão Teatro se dariam numa relação “música (e teatro)”, como coloca PAVIS (1996/2008, p. 255), através de elementos intercambiáveis.

Sobre a interação das artes, as camadas de interlocução entre as áreas do conhecimento podem ser percebidas através de fios condutores dentro dos universos macro e micro dos saberes. O Teatro está envolto de muitos elementos para além da representação da *mimese* – uma das características tidas como principal das artes cênicas durante muito tempo- tais como o elemento sonoro, o texto, a vestimenta, entre outros. Da mesma maneira, a Música é uma expressão habitualmente interligada à dança, à imagem, à cultura e à religião.

Neste caminho, dentro de uma perspectiva característica de cada arte, podemos situar algumas questões particulares e situar os pontos de conexão.

Sobre Teatro, o escritor, ator e diretor brasileiro Fernando Peixoto (1981) situa que: “desde cedo o homem sente a necessidade do jogo, e no espírito lúdico aparece a incontida ânsia de ‘ser outro’, disfarçar-se e representar-se a si mesmo ou aos próprios deuses ou assumir o papel dos animais (...)” (PEIXOTO, 1981, p. 14). O britânico Peter Brook, escritor, diretor de teatro e cinema, em *O Ponto de Mudança* (1994), assumiu que o teatro é o evento artístico relacionado ao momento, porque não depende de uma imagem nem de um contexto específico, “o evento é, por exemplo, o fato de um ator simplesmente atravessar o palco” (BROOK, 1994, p. 31).

Se temos a nítida impressão de que um instante de vida foi total e completamente captado no palco, é porque várias forças emanadas da plateia e dos atores convergiram num dado ponto ao mesmo tempo (BROOK, 1994, p. 34-35).

Sobre os aspectos da Música, o etnomusicólogo britânico John Blacking (1973) afirmou: “Há tanta música no mundo que é razoável supor que a musicalidade, assim como a linguagem, e possivelmente a religiosidade, é uma característica definidora da espécie humana” (BLACKING, 1973, p.7)¹. Já o etnomusicólogo e musicólogo Thiago de Oliveira Pinto, em *Som e música: Questões de uma Antropologia Sonora* (2001), assume que a música não é apenas uma organização sonora dentro de um limite de tempo, mas “é som e movimento num sentido lato (seja este ligado à produção musical ou então à dança) e está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura expressiva” (PINTO, 2001, p. 222).

Divisões de áreas do conhecimento nas ciências humanas desenvolveram-se fortemente no século XIX e XX, com a Antropologia, as Ciências Sociais e a Psicologia, que seguiram o modelo das ciências naturais e o espírito do positivismo, fazendo com que o conhecimento científico aflorasse em suas múltiplas disciplinas, através das noções de observação, de experimentação, da definição do papel do pesquisador, da perspectiva determinista (LAVILLE e DIONNE, 1999, p. 40). Todavia, atualmente reconhece-se que os fenômenos humanos repousam sobre a *multicausalidade*, ou seja, sobre um encadeamento de fatores, de natureza e de peso variáveis que se conjugam e interagem. Deste modo, a inclinação para os trabalhos multidisciplinares caracteriza de modo importante a pesquisa em ciências humanas hoje. Dentro do processo de *multicausalidade*, atividades de comunicação, do ritual, do trabalho, podem ser vistas como parte do mesmo fenômeno artístico.

O real, pensa-se, deveria ser abordado em sua globalidade, como um sistema de fatores inter-relacionados. Mas tal abordagem, dita sistêmica, não é simples, devido aos limites dos pensamentos individuais e aos hábitos disciplinares adotados. E por isso, provavelmente, que a pesquisa sistêmica ainda não obteve muitos resultados. O que se desenvolve, então, é uma abordagem *multidisciplinar*, que consiste em abordar os problemas de pesquisa apelando às diversas disciplinas das ciências humanas que nos parecem úteis (LAVILLE e DIONNE, 1999, p. 44).

Nas pesquisas da área de Antropologia da Música e da Etnomusicologia, a relação entre som, imagem e movimento é considerada essencial e é a partir deste pensamento que este estudo se baseia.

1 There is so much music in the world that it is reasonable to suppose that music, like language and possibly religion, is a species-specific trait of man. In: BLACKING, John. *How music is man* (1973, p. 7).

2.2 PERFORMANCE: O OLHAR PARA O TODO

Sabendo que o teatro pode ser visto, dentre outras coisas, como um espaço que resulta de muitos signos e transversalidades, sendo a música um fenômeno que perpassa esta multiplicidade, a pesquisa parte do olhar musical/sonoro para dentro do contexto do teatro no evento do espetáculo teatral. Evento este que não necessariamente está relacionado somente à estrutura física, mas ao espaço da temporalidade enquanto instância do fazer artístico.

Mariza Peirano (2006) comenta sobre os eventos na cultura, ela acredita que rituais podem ser percebidos como tipos especiais de eventos, mais formalizados e estereotipados, e, portanto, mais suscetíveis à análise porque já são recortados em termos nativos – “eles possuem uma certa ordem que os estrutura, um sentido de acontecimento cujo propósito é coletivo, uma eficácia *sui generis*, e uma percepção de que são diferentes” (PEIRANO, 2006). Já os eventos seriam mais vulneráveis ao acaso, mas não desprovidos de estrutura e propósito. Neste caminho, pode-se entender o espetáculo teatral como um evento.

Neste caminho, ao conectar música e teatro, um dos caminhos que as pesquisas desenvolvem na contemporaneidade é o olhar lançado à presença cênica enquanto alvo investigativo e dentro de um evento artístico ou social. Os estudos focam sobre os corpos cênicos, indo além da presença física e para uma qualidade de presença que toca a sensibilidade artística. Pesquisas de naturezas diversas como históricas e filosóficas, técnicas e processuais, se debruçam nos universos socioculturais em que as artes se inserem. Os conhecimentos artísticos a serem instaurados nos corpos que estão em artes performativas “urgem por investigações comprometidas com os procedimentos criadores, seus fundamentos teóricos e/ou práticos, bem como as poéticas de cena” (BIANCALANA, 2014, p. 91).

Para Richard Schechner (2006/2011), a questão da *performance* pode ser vista como uma ação envolvida num processo de transformação, que ocorre numa situação especial e que tem conexão com os preceitos da arte teatral. As *performances* seriam eventos de transformação onde o *performer* sai do lugar ordinário para entrar no lugar performativo. A realidade teatral seria um evento que acontece em situações especiais, entendendo assim a *performance* no teatro como uma ação que é realizada a partir de um comportamento “retomado”, “revivido” do *performer* ou uma instrução previamente colocada (SCHECHNER, 1985/2011; 2006/2011).

Interessa assim compreender a *performance* como um universo de pesquisa nos estudos musicais e seus signos. Segundo Carvalho (1999), o foco na *Performance* dos estudos de música surgiu há cerca de quatro décadas, como uma revolução nos estudos etnomusicológicos, o que não ocorria anteriormente, devido à ênfase excessiva na análise formal das estruturas musicais a despeito do contexto de execução.

Os estudos começaram a focar nos complexos cenários sociais e culturais da execução musical, na dramatização, na natureza das distintas experiências individuais e as formas de interação comentadas pela música, assim, texto e contexto musicais se revelariam mutuamente ao teórico (CARVALHO, 1999, p. 63).

Para isso, o estudo da *Performance* enquanto enfoque teórico é amplo e dedica-se ao momento em que se manifestam um ou mais corpos para apreciação de outros. Os pontos de vistas e análise sobre a *performance* advém da inserção das pesquisas sobre o corpo na arte. De maneira tal, os conceitos de *performance* trazem para os estudos da música uma conexão de dados para além de questões sonoras. Música enquanto *performance* pode ser vista como parte de um processo do “emaranhado” cênico. Emaranhado no sentido de estrutura-sistema de fenômenos num evento teatral. Thiago de Oliveira Pinto (2001) acredita que a *performance* musical, dentro de um contexto do evento, é um acontecimento sonoro vinculado a fenômenos diversos e não somente acústicos. Ele relaciona este fato ao contexto cênico e dramático teatral:

Simultaneamente a um sistema que define espaço e tempo, dando à *performance* musical uma limitação nessas duas dimensões principais, há outros sistemas de signos, dos quais dispõem os seus agentes ativos: a formação do “elenco”, os atores, a interpretação, a entonação, a comunicação corporal etc. Ao lado dos signos visuais como a decoração e a organização do espaço, há os elementos acústicos, como a música e outros tipos de sons. Além destes devem ser considerados texto e enredo da *performance*, com seus significados lexicais, sintáticos e simbólicos. Os produtores e protagonistas da *performance* dependem desta soma de elementos, que constituem o plano sensório e de convenção geral. Em conjunto com os elementos da dramaturgia temos aí a matéria-prima com a qual se constrói outras grandezas, ou seja, através da sua *performance* o acontecimento sonoro da música traz à tona fenômenos diversos, por vezes inesperados e não necessariamente acústicos (Oliveira Pinto, 1997: 28) (PINTO, 2001, p. 228-229).

Assim, o paradigma contemporâneo dos estudos de *performance* desenvolvido por autores e pesquisadores em contexto dos estudos Teatrais, da Etnomusicologia, Antropologia e Musicologia, enfatiza o grau em que o sentido é construído por meio do próprio ato da *performance*, geralmente por meio de negociações entre os intérpretes, ou

entre eles e o público. Como descreve Cook (2006): “o sentido da *performance* subsiste no processo e é portanto, por definição, irreduzível ao produto” (COOK, 2006, p. 11).

Para o autor (2006), compreender música enquanto *performance* significa vê-la como um fenômeno social, mesmo quando apenas um indivíduo está envolvido (a exemplo do ritual religioso, que envolve a reprodução de formas de expressão socialmente aceitas, mesmo quando conduzidas na privacidade). Um efeito sobre esta observação está na prática em termos de uma comunicação direta e privada do compositor com o ouvinte. Devido a um modelo hierárquico de comunicação (que reflete um alinhamento tradicional da criação humana e divina), mesmo o exemplo da parceria autoral, isto tem sido um problema para o meio acadêmico musical. Sobre isto, ele afirma:

Um paradigma dos estudos de *performance* viraria esta posição de pernas para o ar e enfatizaria o grau em que mesmo uma sinfonia de Beethoven, entendida como um elemento dinâmico dentro da cultura contemporânea (ao invés de, simplesmente, um traço do passado), representaria a obra como sendo não apenas do compositor, mas também dos *performers*, produtores, engenheiros de som, editores e críticos (COOK, 2006, p.11).

Neste ponto de vista, ao observar o movimento de circularidade numa via teatral entre obra, processo, criador, intérprete, compreende-se que o evento teatral não é um evento fechado de uma obra acabada, como fala Peter Brook (1994):

(...) um bom espetáculo pode encontrar sua consistência somente na noite de estreia. E mesmo depois de passar pelo teste de fogo diante do público, a peça corre perigo — pois um espetáculo tem que encontrar sua forma novamente a cada noite. O processo é circular. No início temos uma realidade sem forma. No final, quando o círculo se fecha, essa mesma realidade pode ressurgir de repente— assimilada, canalizada e digerida — dentro do círculo de participantes que estão em comunhão, sumariamente divididos em atores e espectadores. Só nesse momento a realidade se torna uma coisa viva, concreta, e o verdadeiro significado da peça vem à tona (BROOK, 1994, p. 38).

O autor acredita na circularidade de composição e recomposição do espetáculo através da participação de vários vetores ou agentes, como o público e os atores. A *performance* teria a ver com esta circularidade, mostrando o fluxo e ‘contrafluxo’ do evento artístico e de seus agentes envolvidos. Como fala Biancalana (2014):

Se a *performance* tem sido entendida como o momento da ação mostrada, sabe-se que, por outro lado, ela é parte constitutiva de um processo anterior. A *performance* completa uma experiência, é o último momento da estrutura processual de uma experiência vivida (BIANCALANA, 2014, p. 94).

Sobre isto, De Marinis (2010) fala que a nova teatrologia considera as obras, sejam textos ou espetáculos, a partir de um ponto de vista processual, ou seja, a partir de um ponto de vista performativo. Isso acaba enfatizando, como fazem os *Performance Studies*, a *performance* ou, mais exatamente, os aspectos performativos dos fenômenos teatrais:

a) o fato que estes se constituem de relações mais que de obras-produtos no seu sentido próprio; b) o fato que estes, mais que de obras-produtos, se constituem de eventos, ou seja, com uma terminologia que se está difundindo hoje como “práticas a fluxo”, nem um pouco fáceis de delimitar e nem mesmo de objetivar; c) o fato que nestes é importante (e no entanto sempre presente: enquanto elemento constitutivo) uma dimensão de exposição, de apresentação auto-referencial, auto-significante, em suma, de re-encaminhamento a si mesmo, bem antes de ser um encaminhamento além de si mesmo (DE MARINIS, 2010, p. 101-102).

E para maior clareza do termo *performance*, a fala do autor De Marinis (2010) predispõe o assunto, quando resume em três principais significados o conceito de “*performance*”, referindo-se ao teatro:

1) a *performance* como “gênero” teatral ou artístico teatral (*performance art*);
2) a *performance* como função/nível de organização do espetáculo teatral;
3) a *performance*, ou melhor, o ponto de vista performativo como modo de conceber o espetáculo (tanto produtivamente como receptivamente, isto é, seja a partir do ator ou seja a partir do espectador) (DE MARINIS, 2010, p. 102).

Derivando destas observações, interessa neste trabalho abordar as relações entre padrões musicais e “extra-musicais”², tomando a realidade ou evento dentro de um fenômeno complexo. Deste modo, dar-se atenção no que diz respeito à criação, ao fato e valor de um evento musical. Ao olhar para o evento completo, acabamos por entender alguns funcionamentos sobre a música e sobre a própria sociedade, pois um evento é uma singularidade de engrenagem cultural, assim como são as expressões e movimentos na sociedade. Ou seja, a *performance* é mais do que apenas aquilo que se vê e que se ouve em espaço delimitado.

Portanto, percebendo que a música pode ser tanto como um processo quanto um produto, e a partir de teorias interdisciplinares da *performance* (especialmente estudos

2 Aqui, uma dificuldade no uso do termo, que muitas vezes é usado como “extra musicais”, mas que pode decorrer no uso incorreto sobre padrões sonoro-musicais se tomarmos os recentes estudos da musicologia.

sobre teatro, cultura e etnomusicologia), as abordagens de pesquisa no estudo da música enquanto *performance*, compreendem-na também como geradora de significado social. O estudo da *performance* estaria relacionado a compreensão dos elementos contidos num fato ou evento artístico: o processo de criação, a relação do fato artístico com o público, os bastidores, gestos, vestimentas, iluminação, sonoridades e outras referências.

Retornando ao tema inicial deste capítulo acerca da *multicausalidade* e especificidade do conhecimento, justificamos o porquê de a música no teatro ser vista enquanto *performance*, sendo analisada de forma específica e ao mesmo tempo interdisciplinar. Utiliza-se, então, a metáfora da busca do conhecimento pelo caleidoscópio. Para isso, a compreensão de um determinado dado deve ser enxergada mais detalhadamente, “caleidoscopicamente” com motivos de reflexão para o macro, ou seja, do micro para o macro. Assim, as formas de entender a música interdisciplinarmente e dentro de um contexto próprio, leva a conclusões ou reflexões para o macro, de configuração da música na sociedade, indo além do teatro e da *performance*.

A música no teatro pode ser vista como *música de cena*, com questões específicas que devem ser abordadas em seus contextos próprios, onde “o elemento sonoro se vê envolvido com uma *função referencial e função performativa*” (TRAGTENBERG, 2008, p. 22), mas que deve ser refletida para um universo macro das artes e da sociedade. Merrian (1964) aponta a importância em buscar não só os fatos descritivos sobre música, mas o significado da música.

O fato descritivo, mesmo tendo sua relevância, daria sua contribuição mais significativa quando aplicada a problemas mais amplos da compreensão do fenômeno que tem sido descrito. (...) Gostaríamos de saber não só o que é uma coisa, mas, mais significativamente, como age nas pessoas e como elas a registram (MERRIAN, 1964, p. 209)³.

3 The uses and functions of music represent one of the most important problems in ethnomusicology, for in the study of human behavior we search constantly, as has been pointed out time and time again in these pages, not only for the descriptive facts about music, but, more important, for the meaning of music. Descriptive facts, while in themselves of importance, make their most significant contribution when they are applied to broader problems of understanding the phenomenon which has been described. We wish to know not only what a thing is, but, more significantly, what it does for people and how it does it (MERRIAN, 1964, p. 209).

Deste modo, as temáticas de *música de cena* e de *performance* fazem parte portanto dos fundamentos da Etnomusicologia que tratam da acústica musical, da fisiologia da produção sonora e da sociologia da música. Desde a sua reformulação a partir de meados dos anos 1960, tornou-se meta definida da Etnomusicologia descrever os diferentes agentes e agrupamentos etnomusicais, como demonstra o autor:

- pesquisando suas ações (criação, recepção, transmissão);
- interpretando as manifestações musicais (através de instrumentos, cantigas, textos, *performances*, reações);
- verificando seus conceitos (teorias, valores e normas);
- analisando os comportamentos psíquicos, verbais, simbólicos e sociais ligados à música. (PINTO, 1994, p. 226).

2.3 MÚSICA E CENA

Uma das principais dificuldades encontradas ao construir uma possível definição para o uso de expressões sobre o fenômeno de música numa cena advém do fato de existirem para o mesmo, variadas nomenclaturas. A despeito das inúmeras variações quanto às ferramentas utilizadas e do posicionamento estético da composição musical em teatro- seja a partir de um compositor, seja feita coletivamente, pensada pelo encenador ou através de presentes-, é possível afirmar que as terminologias também são variantes dentro dos estudos de música e cena. Geralmente, quando se fala da expressão musical de cena, procura-se aproximá-la à tradição responsável, entre outras coisas, pela concepção de gêneros como a tragédia, a comédia, a ópera, a canção, o balé e o musical, mas não se pode levar a rigor. Ney Carrasco (2003) afirma que as terminologias desenvolvidas acerca de música e cena tem relação com as formas dramáticas:

Para falar sobre música, é preciso utilizar a terminologia musical que nos permite compreender sua sintaxe específica. (...) Ao longo da história, a música combinou-se a diferentes formas de expressão: ao movimento, físico e mecânico, à ação representada, à dança e às imagens. Em todos os casos, da união de duas poéticas específicas, engendra-se uma terceira, que só é possível pela combinação de ambas. Nas formas dramáticas e dramático-musicais, a música, o texto, a dança e o movimento somaram-se, criando situações e múltiplas poéticas: tragédia, comédia, pantomima, melodrama, ópera e muitas outras (CARRASCO, 2003, p. 12).

O autor Ney Carrasco (2003) procurou desenvolver terminologias musicais para tratar de manifestações audiovisuais no cinema e procura compreender a música neste contexto através do encontro de muitas vozes simultâneas que se manifestam por vias

diferentes: pela fala propriamente dita, pelos efeitos sonoros e pelas imagens em movimento. Ney Carrasco faz um paralelo, portanto, com a polifonia musical (linhas melódicas simultâneas e transpassadas, conjunto da harmonia), adentrando no que chama de contraponto cênico. O termo “contraponto” seria associado à polifonia, levando em consideração uma polifonia áudio-texto-visual (termo utilizado por cineastas como Eisenstein). Esta discussão serve como uma das bases para utilização de termos na expressão músico-teatral. É o caso de pensarmos no contraponto e polifonia cênica definida para relações de transversalidade de vários elementos, como numa cena teatral e no cinema. No entanto, para não firmar modelos apenas baseados em torno do desenvolvimento da harmonia ocidental ou pensados verticalmente (polifonia, contraponto) utilizo na maioria das vezes, não o termo polifonia e contraponto cênico, mas “emaranhado” cênico (remetendo ao processo de composição musical no teatro, onde muitas vezes surge através de vários vetores, uso de elementos e técnicas) e “trama” cênico (remetendo ao momento de organização cênica de uma *performance*, de seus elementos), pois o fenômeno músico-teatral parece um tanto diferente de modelos musicais onde se passa uma verticalidade pensada por Eisenstein, por exemplo.

Outro termo usado para fundamentar a relação da música e da cena confere à música um papel de inclusão, construção e colaboração de uma *performance* cênica, chamada “Música de Cena”. Mas o que seria a “Música de Cena”? Muito se fala sobre a teorização da relação música e cena (de teatro, cinema, dança), bem como de outros elementos da encenação como figurinos, iluminação e cenografia, sobre sua aplicabilidade com relação às práticas impostas pela realidade. Sobre *Música de Cena*, Patrice Pavis (2008) explica que é “música usada na encenação de um espetáculo, seja ela especialmente composta para a peça ou emprestada de composições já existentes, constitua uma obra autônoma ou só tenha existência com relação à encenação” (PAVIS, 1996/2008, p. 254). Música de cena, segundo Tragtenberg (2008), é um conceito abrangente, que envolve qualquer tipo de som que participe da construção do sentido de uma obra cênica e isto é um fator preponderante para se pensar os significados existentes na música em cena. Para Tragtenberg (2008) a música de cena “funda-se em procedimentos específicos que fazem da circunstância, conceito; e do seu fluxo, sistema” (TRAGTENBERG, 2008 p. 21).

O termo “sonoridades da cena” que intitula o presente trabalho abarca como fundamento os estudos de *música de cena*, transcorrendo a relação de música-teatro encontrado em pesquisas sobre musicalidade teatral, música aplicada, música incidental,

trilha sonora, música cênica e *performance*. Faz parte do universo das sonoridades da cena: *leitmotiv*, instrumentos ou objetos sonoros, canções, peças musicais, paisagens sonoras, possíveis funções cênicas da música, processos e estratégias de criação musical, conexão de sonoridades a outros elementos ou expressões cênicas (atuação, encenação, dramaturgia, iluminação, figurino, texto, cenografia); e outros. Novamente recorro a um termo “recriado”, que abranja os estudos sobre a relação música-teatro ou *performance músico-teatral*. Este termo serve para pensarmos a música enquanto *performance*, dentro de um processo que remeta para além da execução acústica, por mais que seja uma das bases para compreensão deste fenômeno.

Neste caminho, um som junto a outras referencialidades (imagem, texto, gesto), continua sendo um som, mas ao integrar a informação sonora num ambiente de intercódigos - onde um som ainda continua sendo um som- criam-se novas possibilidades de articulação que “re-informam” esse mesmo dado, agora lançado num ambiente “des-hierarquizado” e multidisciplinar. Esta comparação serve de modelo para abertura de pensamento sobre formas de entender a música e o teatro. Veja que mesmo o termo *Música de Cena* pode não dar conta da quantidade de significados que esta expressão desenvolve.

2.3.1 Estilos e escolhas de cena

Uma forma de compreendermos aspectos da funcionalidade da expressão musical na cena teatral se dá como são feitas algumas escolhas sonoras. As escolhas sonoras em espetáculos teatrais estão associadas aos gêneros e estilos dramáticos, onde, em grande parte, o universo sonoro é determinado pela temática do espetáculo, pela característica dos criadores envolvidos (como uma postura de grupo, ou posição política artística) e outros referenciais. Os gêneros dramáticos e os tipos de teatro, como a comédia, a tragédia, *performances* políticas, teatro para criança, ou mesmo o teatro épico (que falaremos a seguir), favorecem o uso referencial, gestual do som, trazendo significados diversos a determinado material cênico.

O gênero musical como expressão cultural reúne aspectos do imaginário social, emocional e político da sociedade. Reflete desde valores mais ou menos abstratos desse imaginário até aspectos bem determinados do seu universo simbólico e utilitário. Dessa forma, certos gêneros e estilos musicais -inclua-se aí desde seus elementos básicos formais (melodia, harmonia e

ritmo), até a instrumentação e a forma de tocar - relacionam-se a classes sociais, grupos raciais e práticas sociais (TRAGTENBERG, 2008, p. 34).

Ao esclarecer isso, assume-se que existem clichês e formas de composição musical de cena que estão no cardápio teatral musical e na forma de adequação de temáticas ou estilos. Todavia, se pegarmos um recorte específico e histórico, com a introdução de conceitos da música que romperam com a diferenciação entre som musical e ruído, não se pretende mais as relações preestabelecidas entre gênero dramático ou estilo. Não existe cena sonorizada baseada em uma categoria ou com um único modelo e estratégia. As sonoridades se tornam próprias personagens cênicos que dialogam com outros tantos referenciais, muitas vezes, surgindo padrões não estabelecidos previamente. Estas multiplicidades devem-se em parte ao próprio modelo cultural em que nossa sociedade se estabeleceu, com o desenvolvimento da tecnologia, dos sons eletrônicos, e outras referências acústicas.

A admissão do ruído como material composicional e do silêncio enquanto significante, como focos de investigação dessa música, propõe uma transformação da escuta como eixo das relações entre a produção musical e o ouvinte (CINTRA, 2006. p. 93).

Dentro deste aspecto, a quebra de barreiras e de sons musicais diversos, faz com que os valores estéticos e de moral passem a ser circunstanciais. Neste caso, estamos falando de efeitos sonoros, atuando como construção de signo ou ruído como estranheza em si (como elemento destoante do contexto). Isto não quer dizer que não haja espaço, na antiguidade ou no teatro clássico, para uma categoria de “estranheza sonora” (compreendendo essa estranheza a partir dos signos sociais e culturais). No teatro ocidental, pode-se incluir na lista categórica do ruído, um apurado de sons cênicos. Mas, indo além, a tecnologia serviu para expandir estas rubricas, abrindo espaço para a ressignificação de sons que sejam reproduzidos e pensados para ser trilha, desde um arrastar de cadeira, um som gravado, um *cluster*, o próprio corpo do ator ou a plateia, sons amplificados, etc.

Pelo olhar teatral, Patrice Pavis (2008, p. 254) aponta alguns tópicos de como a música da cena acontece, ao menos em alguma proporção: 1. Estatutos de acompanhamento musical: a) quando a música é produzida e motivada pela ficção: uma personagem canta ou toca um instrumento, b) música produzida exteriormente ao universo dramático (abrindo ou fechando um ato), como as entradas e saídas musicais;

2. Formas de reprodução: a) música produzida através de fonte não visível: orquestra no fosso, música gravada, b) fonte visível: músicos em cena, às vezes disfarçados de personagens (coro), atores que tocam. A encenação e a música não procuram iludir sobre sua origem e fabricação, c) música que faz tanto parte de uma ficção quanto de uma realidade exterior ilustrativa (como os músicos em encenações “orientalistas” do *Théâtre du Soleil*).

Com tantas “atitudes” de criação musical para cena, o conceito de *ponto-de-escuta*, é semelhante ao do *ponto de vista*, e pode não ser estático, de acordo com Lívio Tragtenberg (2008). Presume-se que mesmo intuitivamente, o agente composicional parte de uma escolha de um ou mais *pontos-de-escuta* possibilitando o estabelecimento de diferentes leituras espaciais e sonoras cênicas. Uma cena pode conter *pontos-de-escuta*: a) a partir da intenção dramática geral da cena; b) a partir do ponto de vista de uma ou mais personagens; c) a partir de sobreposições ou deslocamentos temporais mais amplos (rememoração, projeção futura) ou ainda em relação a outras personagens e/ou situações não visíveis na cena; d) a partir de elementos de cenografia (configuração espacial, portas, móveis especiais, rampas) e figurino (o sapato de um manco que produz um ruído cômico quando ele anda, por exemplo); e) a partir do espectador (TRAGTENBERG, 2008 p. 37).

Assumindo estes *pontos de escutas*, os agentes criadores das sonoridades no teatro podem ser vistos desde individualmente, como coletivamente. A figura do compositor, muitas vezes, confunde-se ao do intérprete, produtor musical, dramaturgo sonoro e *sound designer*. Não é de agora, por exemplo, que músicos atuam ou atores cantam e tocam, criam sonoridades em salas de ensaio. No teatro, estes limiares - entre compositor e intérprete são muitas vezes diluídos, desenvolvendo fundamentalmente o jogo teatral entre os agentes produtores e receptores.

Pode-se levar em conta, a sintaxe para o discurso sonoro no teatro, na qual não há códigos ou regras fechadas de articulação. Vários destes procedimentos se repetem nos discursos cênicos contemporâneos, por exemplo, o teatro resgata a improvisação e o uso do jogo, bases da linguagem teatral desde sempre, agora trazidos explicitamente para a cena. Parte da dilatação destes limiares advém de questões associadas ao ruído, ao silêncio e a temporalidade no espaço da cena. Estas questões pensadas por compositores como John Cage (1912-1992) Pierre Schaeffer (1910-1995) e R. Murray Schafer (ainda vivo), podem ser tomadas como bases da criação musical no teatro.

A ideia do processo, de música em constante transformação, introduz o conceito do acaso, isto é, de aceitação de outros paradigmas, como a indeterminação, que se expressa, em termos concretos, pela introdução de procedimento como a improvisação e o jogo (CINTRA, 2006, p. 93).

Neste panorama, a temporalidade e o ritmo (ou som e o silêncio) assumem importância fundamental na construção do sentido da cena, assim como a instabilidade da criação, a aceitação do risco, sendo este panorama, o próprio jogo teatral.

2.3.2. Música e Teatro: não separados

Dentro do ponto de vista levantando acima, examinando sucintamente as relações complexas que a música mantém com o teatro, existe uma tentativa de não separar a música como elemento externo ao teatro, mas observá-la através de alianças que viriam a configurar uma relação *Música-Teatro*. Ou seja, a música, por exemplo, não seria uma simples serva, contribuinte, ou acompanhante da cena; “ela não é mais como na ópera doméstica, aquilo que afogaria o texto e teatraliza” (PAVIS, 1996/2008, p. 255).

A autora Werlang (2016) comenta que no ocidente, etimologicamente, música deriva da palavra grega *mousiké*, que significa arte das musas, as obras produzidas pelas nove musas patronas das artes e das ciências. Esta *mousiké* apresentaria múltiplas acepções que se modificam devido à questão da época histórica, realidades musicais, tradições, escolas, partidos e ideologias, assim como as orientações e sistemas filosóficos e estéticos (WERLANG, 2016, p. 40).

Cintra (2006) descreve o conceito *mousiké* como um dos referências não só à ideia de música como organização, artes dos sons e do silêncio, mas um conceito fundante da ideia de ordem. Nesta proposta, a música é compreendida como uma matriz possível da cena no teatro. “A *mousiké* se estrutura, no evento cênico, como *cronotopo*, isto é como um todo significativo, uma coordenada de espaço-tempo definida” (CINTRA, 2006, p. 100).

No teatro, podemos entender que uma cena estabelece-se a partir desta *mousiké*. A cena se caracterizar-se-ia assim como um evento estruturado e expresso a partir de um pensamento que organiza no tempo e no espaço, o som, o silêncio e o movimento. Este pensamento tomaria por princípio o conceito grego de *mousiké* enquanto ideia

sintetizadora da ordenação dos eventos no tempo e espaço (PAVIS, 2003, p. 149-151 *apud* CINTRA, 2006, p.17).

A partir do conceito de *mousiké*, podemos olhar a paisagem sonora, ou mesmo outras formas de expressão sonora cênica como um recorte de uma organização maior. O conceito de *mousiké* se refere não só a ideia de música como organização, de uma arte dos sons e do silêncio, mas seria um conceito fundante da ideia de ordem. Então, a musicalidade pode ser um arcabouço da cena no conceito definido como *mousiké*. Nesta proposta, a música é compreendida como uma matriz possível da cena e o homem como produtor artístico, construtor de um ritual maior, cujo poder mágico e encantatório está na origem das artes: “representar e, por meio da representação, se apoderar da essência do que é representado” (CARRASCO, 2003, p. 33). Esta questão perpassava a ideia que as artes são integralizadas, não separadas.

2.3.3. Encenação e Música

Ainda sobre fusões quanto à música e o teatro, pode-se trazer à tona a figura do encenador enxergando a musicalidade na realização teatral. Para isto, o conceito de “encenação” desenvolveu-se em montagens de espetáculos muito fortemente no século XIX e desde então tem influenciado as escolhas sonoras teatrais. Ocorrendo “a superação da prática “mimética”- chamada pelos franceses de *réalisme académique* (realismo acadêmico)- através do surgimento de um novo conceito: a encenação” (AMALFI, 2015, p. 36). Apesar de ter surgido no final do século XIX, este conceito ainda é tão relevante para o estudo da arte teatral contemporânea que Patrice Pavis afirma no prefácio de seu livro *A encenação Contemporânea* (2010):

A encenação, na forma como a conhecemos, existe há mais de cem anos, e, contudo, é preciso lembrar incessantemente, que ela mudou a nossa maneira de conceber o teatro e, indo mais além, a nossa relação com a literatura e as artes plásticas (PAVIS, 2010, p. 23 *apud* AMALFI, 2015).

Dentro deste viés, temos figuras importantes como o dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898- 1956) e o russo V. E. Meyerhold (1874- 1940). Eles discutem e trabalham em cima de conceitos onde a música pode ser vista como parte integrante do gestual cênico e, ao mesmo tempo, como elemento autônomo de negação de outros elementos (no caso de Brecht). Estes encenadores acreditam que o processo de

musicalização toca todos os domínios do teatro: a) como ilustração de encenação: enquanto o texto a atuação são muitas vezes fragmentados, a música liga seus elementos esparsos e forma um *continuum*; b) a música pontua os tempos da encenação; c) a música produz efeitos de contraponto: como Eisenstein, Brecht, Weill, Dessau, a música às vezes sublinha ironicamente um momento do texto ou da atuação (*songs brechtianos*); d) produz efeitos de reconhecimento: criando uma melodia, um refrão, o compositor instaura uma estrutura de *leitmotiv*, provoca a expectativa da melodia e assinala a progressão temática ou dramática (PAVIS, 1996/2008, p. 254).

O olhar do encenador/dramaturgo para saber o que é teatro e sobre a temporalidade do teatro permitiu um envolvimento para uma multiplicidade de elementos que se fazem na “temporalidade”. O encenador, sendo a figura que pensa a cena, assumiu que a temporalidade sobrepõe signos que se relacionam tanto a universos simbólicos como verbais, visuais, espaciais, gestuais e também sonoros. Estes encenadores reconfiguraram o gênero musical teatral, abrindo espaço para uma diversidade de formas de tratar a música e a cena, a música e o gesto, os sentidos da recepção destas sonoridades vinculadas ao todo cênico.

A autora Jussara Rodrigues Fernandino em sua dissertação *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no Teatro* (UFMG, 2008), procurou fazer um apurado de referenciais bibliográficos em trabalhos da área de Artes Cênicas sobre a temática. No seu trabalho, ela trata da perspectiva de alguns encenadores teatrais do século XX sobre a música. Alguns dos encenadores como Adolphe Appia (1862-1928), arquiteto e encenador suíço, ressaltam a Música como uma arte de precisão e o texto musical como o único disponível na organização do tempo cênico. Appia trouxe inovações para a arte teatral ao propor o espaço cênico neutro “requerido pelos movimentos da música”, acreditando que a música e a iluminação são elementos de expressividade junto à racionalidade de outros elementos, como o texto. Ele acredita que cada espetáculo deveria ter seu próprio espaço, inspirado em sua obra de origem e não pré-determinado segundo as convenções da época. Appia e outros encenadores deixaram produções teóricas e produção artística de espetáculos teatrais. Dentre estes, está também o músico Jacques-Dalcroze, pedagogo suíço que aliou práticas corporais ao ensino da Música. Como afirma Fernandino (2008):

(...) é possível constatar que a expressividade e a precisão são demandas do Teatro no início do século XX. A integração desses princípios é encontrada nas propostas de Jacques-Dalcroze, pedagogo suíço que aliou práticas

corporais ao ensino da Música. Apesar de ser um representante da área musical, Jacques-Dalcroze é um nome significativo para o Teatro, uma vez que sua técnica envolve as duas matrizes acima citadas: advém do Sistema de Delsarte e foi utilizada por vários encenadores (Appia, Copeau, Dullin, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Grotowski), em óperas e em peças teatrais, como princípio de organização cênica ou na preparação do ator, sendo, portanto, uma referência importante para o estudo da relação entre o Teatro e a Música (FERNANDINO, 2008, p.22).

A pesquisadora traz conceitos da musicalidade para a cena através dos encenadores do século XX, como: Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950); Constantin Stanislavski (1863-1938); Vsevolod Meyerhold (1894-1940); Antonin Artaud (1896-1948); Bertolt Brecht (1898-1956); e outros. Seu trabalho expõe maneiras como encenadores enxergam e desenvolvem a questão sonoro/musical no teatro.

Quanto ao uso do termo musicalidade, ele pode definir uma característica do trabalho do ator gerada no cruzamento entre elementos musicais e o teatro. Para Werlang (2016), a música é o modelo, a metáfora ou princípio de organização, já a musicalidade, seriam os parâmetros ou elementos constituintes da música que migram para o teatro e participam da composição do ator, de sua dramaturgia cênica, de seu jogo composto no tempo-espço, gerando uma atuação de característica musical (WERLANG, 2016, p. 47). Werlang (2016) diferencia, portanto, ‘musicalidade’ e ‘música’ no teatro. Ela acredita que enquanto a música pode participar da constituição do espetáculo teatral como trilha sonora, a musicalidade, por outro lado, encontra-se imbricada na criação.

Múltiplas pedagogias do ator disseminam-se ao longo do século XX e adentraram o século XXI reafirmando a necessidade de um treinamento autoral contínuo, vinculado a um projeto artístico – que pode estar no seio de um grupo de teatro ou ser empreendido por um só ator. A técnica, nesse contexto, não é um acúmulo de competências, fim em si mesma, mas um meio para se atingir algo além dela mesma. Nesse sentido, o treinamento envolve diferentes fases, desde a aquisição de técnicas específicas que fornecem as bases para adentrar o momento criativo até a fase que envolve a improvisação e/ou a composição de um espetáculo. Deste modo, a ideia de experimentação destinada para a musicalidade do ator e da cena, parte como uma estrutura de processo e instabilidade da obra artística (WERLANG, 2016).

Vários procedimentos de experimentação se repetem nos discursos cênicos contemporâneos. Por exemplo, o teatro resgata a improvisação e o uso do jogo, bases da linguagem teatral desde sempre, agora trazidos explicitamente para a cena. Por isso, um

assunto como a educação musical no teatro se aproxima da questão da instabilidade e da direção musical. Portanto, o que se vê como um processo de experimentações provenientes do artista/música acaba por formar suas ações e dos outros agentes teatrais em convívio com ele, assim como a composição da cena em espetáculos teatrais.

Para De Marinis (2010), ter experiência de arte significa ao mesmo tempo:

- 1) ter experiência dos *processos* teatrais, o que implica, por sua vez: a) conhecer e seguir o trabalho do ator (e dos outros *praticiens*); b) fazer, também, experiências práticas do trabalho do ator (e dos outros *praticiens*);
- 2) ter experiência dos *resultados* teatrais, o que implica, por sua vez: a) fazer experiência de espetáculos, enquanto espectador; b) fazer experiência de recepção dos espetáculos, estudando os espectadores (DE MARINIS, 2010, p. 99).

Portanto, formas de compreender a relação música e teatro propõem conceitos para o desenvolvimento de uma averiguação empírica de expressão musical no teatro. Desta maneira, este capítulo propõe referenciais para autoetnografia da *performance musical* junto ao Coletivo de Teatro Alfenim, descrita no capítulo 4.

Podemos averiguar, portanto, que os conceitos sobre fusões e distinções entre o viés música- teatro não descartam a possibilidade de novas terminologias.

3. CAPÍTULO II. BRECHT, O TEATRO ÉPICO E A MÚSICA

Este capítulo sugere o desenvolvimento dos conceitos do Teatro Épico moderno, tendo como criador ideológico principal o alemão Bertolt Brecht. O desenvolvimento destes conceitos serve como base teórica para a concepção da prática teatral do Coletivo de Teatro Alfenim, que dialoga com estas teorias.

3.1. BERTOLT BRECHT

Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898-1956) nasceu na cidade de Ausburgo, estado alemão da Baviera, em 10 de fevereiro de 1898. Alemão, vinculado ao marxismo, desenvolveu um tipo de teatro narrativo e descritivo, baseado na documentação do comportamento do homem e na busca de transformação social. O trabalho de Bertolt Brecht se situa em um momento específico da história das artes do espetáculo, no início do século XX, quando a discussão sobre a autonomia dos elementos cênicos e do engajamento político se tornaria essencial. Onde o mundo perpassava por entre um momento político contundente, entre as duas grandes guerras mundiais e o surgimento de estados políticos como na Rússia, pelo socialismo.

Brecht reivindicou autonomia a alguns elementos em cena, dando voz a determinados campos artísticos, como no caso da música, que eram tratados hierarquicamente como acessórios de outros. De tal modo também “foi o que mostrou Appia com relação à iluminação, Craig e Meyerhold com relação à encenação, Stanislavski com relação à interpretação do ator/atriz, entre outros” (TEIXEIRA JÚNIOR, 2014).

Bertolt Brecht configurou teorias sobre interpretação teatral no que diz respeito ao ator e a cena, produziu e estreou vários espetáculos teatrais em diversos formatos (ópera popular, teatro didático, peças radiofônicas) além de ter uma forte posição política como artista. Deixou registrados preceitos teóricos e estabeleceu princípios do que seria a maneira de entender o “Gesto” cênico e social ⁴. Substituiu o princípio da

4 No “*Pequeno Organon para Teatro*”, escrito em 1948, incluso em *Bertolt Brecht – estudos sobre teatro* (1978), o autor produziu uma obra que se divide em 77 episódios e caracteriza-se em certa síntese de toda a reflexão desenvolvida ao longo de trinta anos de produção político-teatral. Na reflexão, o estético e o

mimese teatral (aspecto de representação, mas com vistas à interiorização) pelo princípio do “gesto”, definido como o complexo de signos que compõem a cena pelos códigos dos significados sociais. Brecht fundiu teatro e política, explorou a música com potencial dentro desta perspectiva. Suas teorias são citadas em defesa de causas múltiplas, como a crítica a desigualdade social, indo além da relação teoria-práxis teatral, tendo como foco o comportamento do homem na sociedade.

Bertolt Brecht produziu arte de forma quantitativa e qualitativamente grande, num período crítico da humanidade, perpassando as duas Grandes Guerras Mundiais, os fuzilamentos e as perseguições do Nazismo, a proliferação artística dos musicais americanos e do teatro comercial, as campanhas efervescentes do *Agitprop*⁵ soviético e alemão. Algumas peças de Brecht foram editadas para língua portuguesa, como a peça escrita entre 1918-1920 *Trommeln in der Nacht* (Tambores da noite), uma comédia em cinco atos encenada com êxito enorme em 1922; a peça musical estreada em 1928 *Die Dreigroschen Opera* (A Ópera dos Três Vinténs), feita por Kurt Weill (1900-1950), o músico que desenvolveu a peça com Brecht.

Nos anos da Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), Brecht aprofundou as teorias do teatro épico no lado oposto do Atlântico (Dinamarca, Suécia e Finlândia), além de escrever e estreitar vários espetáculos. Em Zurique, no ano de 1940, estrea *Mutter Courage und ihre Kinder* (Mãe Coragem e os seus Filhos) e em 1943, estreou *Der Gute Mensch von Sezuan* (A Alma Boa de Se-tzuan) e *Galileo Galilei*.

O dramaturgo retornou à Alemanha após a Segunda Grande Guerra, em 1949. Junto com sua mulher, a atriz Helene Weigel, fundou a *Berliner Ensemble*, companhia teatral subsidiada pelo governo comunista da Alemanha oriental, a qual ganhou fama mundial na concretização cênica das suas ideias. Brecht foi diretor artístico da companhia até a sua morte, mas a mesma existe até os dias de hoje. a *Berliner Ensemble* excursionou por vários países na Europa com os espetáculos de Brecht e continuou sendo coordenado por várias pessoas após sua morte. Entre elas, sua esposa e atriz Helene Weigel (1900-1971) e o escritor e dramaturgo Heiner Muller (1929-1995).

político estão absolutamente imbricados. Conceitos sobre jogos de cena, ator, música, texto, estão neles discutidos sempre em diálogo com o discurso narrativo.

5 O termo tem relação com agitação e propaganda dos movimentos sociais e artísticos de esquerda, muito forte na primeira metade do século vinte, na União Soviética e na Alemanha. São grupos de ativismo político e social conduzido por organizações de base, organizações de massa e movimentos populares que procuram agitar a sociedade, dar visibilidade ao movimento, aos conflitos entre trabalhadores, sociedade em geral e o governo. Para isso, utilizam a agitação, a propaganda de fatos, as manifestações populares (demonstrações públicas, passeatas, comícios, greves, eventos artísticos, etc.) e eventualmente, alguns mais radicais, utilizam-se de atentados terroristas e sabotagem.

Brecht foi nômade, exilado, fugiu do nazismo, mas nunca parou de produzir. Trabalhou na linha de frente junto a grupos, músicos, atores e outros intelectuais, tanto na sua pátria como nos lugares que passou. Morou respectivamente na Alemanha - Baviera (1914-1924) e Berlim (1924-1933), na Escandinávia - Dinamarca, Suécia e Finlândia (1933-1941), Estados Unidos- Califórnia (1942-1947), Suíça- Zurique (1948), e em Berlim Oriental (1949-1956).



Bertolt Brecht e sua esposa, a atriz Helene Weigel.



Imagem do espetáculo *A Ópera dos três vinténs* (1928). Montagem de 2012, com encenação de Bob Wilson pelo grupo *Berliner Ensemble*.

Anatol Rosenfeld (1968/2009) acredita que Brecht foi um escritor completo, não apenas como excelente contista, romancista, narrador de anedotas, poeta lírico, mas um dos maiores homens do teatro didático: “Grande teórico, renovou toda a teoria do drama e escreveu sete volumes de teoria teatral. Demonstrou enorme conhecimento de

encenação, quer como diretor, quer como cenógrafo e teórico de desempenho” (ROSENFELD, 1968/2009, p. 298).

O caso de Brecht desafia muitos entendimentos, pois constitui um paradoxo curioso: Brecht era comunista e poeta, mas “enquanto o Ocidente apreciava sua poesia e desconfiava do seu comunismo, os comunistas exploravam suas convicções políticas, mas olhavam de través para seus objetivos e suas realizações artísticas” (ESSLIN, 1979, p. 10).

Brecht é uma epítome de seu tempo: quase todas as correntes cruzadas e contradições, os dilemas morais e políticos, as tendências artísticas e literárias de nosso tempo ficam focalizados e exemplificados na vida de Brecht e suas vicissitudes. Por intermédio de seu compromisso com uma causa política, por intermédio de sua participação nas lutas pré-hitleristas da Alemanha, de sua experiência como escritor exilado tanto na Europa quanto na América, de seu mergulho de volta para a penumbra incolor, mas fascinante de Berlim Oriental, Brecht esteve mais profundamente envolvido nos conflitos de sua época do que a maioria de seus contemporâneos. Suas experiências concentram e destilam os problemas básicos dessa época: a reação da geração da Primeira Grande Guerra face ao colapso de toda a sua civilização; os dilemas que confronta uma personalidade sensível e apaixonada numa era de pouca fé; os perigos por que passa um artista cuja indignação em relação aos males sociais de sua sociedade impele-o para os braços das forças totalitárias; as dificuldades teóricas e práticas que encontra um escrito de gênio numa sociedade rigidamente autoritária; a escolha entre, de um lado, condições de trabalho nababescamente subvencionadas, mas severamente restringidas num Estado comunista, e por, outro, as limitações que são impostas ao artista por uma sociedade livre, porém comercial (ESSLIN, 1979, p. 10-11).

Assim, para compreendermos o paradoxo da produção artística brechtiana, é necessário examinar as opiniões proclamadas pelo próprio Brecht (sua formação e suas obras)⁶, além do que outros autores presumiram sobre ele e o tema. O teatro de Brecht influenciou muitos grupos e pensamentos ao redor do mundo, inclusive aqui no Brasil. Não se pretende neste trabalho fazer um apurado sobre a história do teatro, mas explorar fundamentos associáveis para o universo musical e sua relação com a sociedade.

3.2 BRECHT E O TEATRO ÉPICO

6 Brecht escreveu peças teatrais, notas sobre as peças, reflexões e registro sobre suas teorias, além do *Pequeno Organon para o Teatro*, um tipo de manifesto sobre o teatro épico. Estes escritos em vida, tiveram inúmeras edições. Para este trabalho, utilizo a versão publicada em 1978, tradução de Fiamma Pais Brandão.

A natureza do teatro Épico de Brecht pode ser examinada pela história das artes, do teatro e do momento político da época em que ele emergiu. Este verificado histórico pode suprir a concepção das complexas relações entre a expressão musical neste contexto e da forma como o teatro épico é feito até hoje, inclusive aqui no Brasil. Um marco importante vinculado aos pilares do Teatro Épico de Brecht, diz respeito à história das artes, do teatro e a conjuntura política russa e alemã no século XX.

3.2.1. O Teatro Político

A partir da revolução Russa, no início do século XX, com o estabelecimento da União Soviética, o proletariado e alguns intelectuais europeus se movimentaram para o ideal de uma sociedade sem classes e sem Estado. Em Berlim, influências vindas de Moscou chegaram assertivamente. Uma das figuras importantes sobre teatro naquele momento político-artístico é o dramaturgo e diretor alemão de teatro Erwin Piscator (1893-1966).

Erwin Piscator, a partir de influências russas, produziu um teatro onde as massas deveriam ser atingidas pelos grupos da *agitprop* (agitação e propaganda política, geralmente ligada à arte). “O ‘teatro proletário’ de Piscator se tornou um instrumento de luta de classes. Dirigia-se à inteligência dos espectadores com a argumentação política, econômica e social” (BERTHOLD, 1968/2004, p. 499-500). Sua proposta era pedagógica, como seria mais tarde a de Brecht.

Esta relação entre o teatro e a política não é de agora. Aristóteles, por exemplo, investiu a partir do palco, contra os demagogos e advogados da Guerra do Peloponeso (BERTHOLD, 1968/2004; COSTA, 2001, p. 118). Modelos de atuação política deram-se historicamente em diversos formatos, não apenas em espetáculos teatrais com narrativa linear e dentro de um espaço convencional de teatro (espaço legitimado de espetáculo teatral, com palco, lugares para a plateia). Quando se trata de provocação política, muitas vezes a sua atrelagem ‘ao palco’ tornou-se e torna-se dispensável, sendo a rua, os galpões, os prédios e sindicatos, a própria universidade e ambientes acadêmicos, espaços validados para o fazer artístico e com forte potencial político (BERTHOLD, 1968/2004). Costa (2001) assume que o teatro político procura por espaços menos convencionais, e o “convencional” para a autora, seria o teatro do mercado.

O teatro convencional, de palco italiano, em prosa etc., que conhecemos, de novo confinamento. Mas esse se deve ao aparecimento de nova religião – a do mercado. A construção de edifícios próprios para os espetáculos, com bilheteria na porta, corresponde a transformações em mercadoria daquilo que tinha sido durante séculos uma atividade a que se dedicavam todos os habitantes de uma cidade. Não se pode ignorar, por outro lado, que a essa apropriação privada de uma prática social coletiva corresponderam enormes avanços de ordem técnica e estética – basta pensar nos complicadíssimos teatros do século XVIII (COSTA, 2001, p. 115).

Piscator, Bertolt Brecht e a arte engajada aqui no Brasil da década de 1960, não descartam os avanços deste teatro convencional, mas partem de um momento de conflito político histórico, de enfrentamento, e por esta questão, a necessidade por outros espaços. Todavia, Brecht também fez teatro “convencional” de uma forma “não convencional”, e talvez seja por este motivo que ganhou alcance no ocidente, pois conseguiu encenar grandes espetáculos com plateias numerosas e com financiamento de entidades governamentais e outros fins, dentro de um espaço de teatro convencional, mas com forte discurso marxista. Brecht brincou com a forma do teatro, com as regras do espetáculo e com as regras sociais.

Neste caminho, percebemos que existem formas de pensar o teatro e arte com potencial político. Se partirmos do princípio de que a arte é a expressão cultural de um povo, o uso da estética traduz um conjunto de valores políticos e, nesse caso, seriam incontáveis os exemplos de manifestação política através do teatro, da música, da literatura, do cinema e da poesia. Eles podem traduzir tanto situações comuns do cotidiano quanto relações de poder e dominação, ideologias, ideias, formas de organização política.

Mas existem posicionamentos sobre o que seria um teatro “político”? A autora Iná Camargo Costa (2001,2012), mostra que um teatro político não procura “ser político”, no sentido de exercer a ciência de governar ou seguir a arte da negociação, mas seria um teatro que não se enquadra em modelos políticos legitimados. Este tipo de teatro procura um discurso de enfrentamento contra grupos de poder, combate a repressão e discriminação, modelos sociais engessados, mantém caráter de investigação e denúncia, e possuiria como linha ideológica uma atitude revolucionária (COSTA, 2011, p. 113).

3.2.2 Desenvolvimento do Teatro Épico

Na década de 1920, Brecht deu o nome de Teatro Épico a uma prática e a um estilo de representação que ultrapassariam a dramaturgia clássica aristotélica (fugindo da tensão dramática no conflito interpessoal e da progressão regular da ação). Brecht vê o drama pela era científica, entendendo o homem como parte de um mecanismo que o trata como um instrumento dos órgãos executivos, como mão de obra dentro de um sistema mercadológico. Sobre isto, Brecht (1978) mostra:

A diferença entre a forma dramática e a forma épica já em Aristóteles era atribuída à diferença de estrutura, sendo assim, tratadas as leis respeitantes a estas duas formas em dois ramos distintos de estética. A estrutura dependia de diversas maneiras pelas quais a obra era oferecida ao público- através do palco ou do livro. Mas, independentemente desse fato, surgia ainda um cunho dramático nas obras épicas e um cunho épico nas obras dramáticas. O romance burguês do século passado cultivou um pendor dramático bastante intenso, pendor este que se traduziu em intensa concentração da fábula e interdependência entre as partes isoladas. O tom emocional da narração e um realce especial dado ao entrecostar das forças em causa caracterizavam essa “dramaticidade”. Ao épico Döblin se deve uma excelente caracterização dos dois gêneros ao afirmar que, ao contrário do drama, a epopeia se pode, a bem dizer, retalhar em pedaços, pedaços que permanecem, apesar de tudo, com inteira vitalidade (BRECHT, 1978, p. 46).

Assim, em sua teoria e prática épica, o dramaturgo procura negar o fato fundamental da arte aristotélica. A arte aristotélica predispõe o que Aristóteles define sobre a imitação - a *mimesis*- visando o típico, o protótipo de toda realidade. Nessa conceituação de imitação está a base de todo o classicismo e onde mesmo a música seria a representação de estados da alma, mostrando o homem por meio de uma personagem. Isto foi fundamental para arte grega, da Renascença e neoclássica. A *catarse* no teatro clássico é a tragédia e a narrativa precisa ser conclusa.

As peças de Brecht procuram desmascarar os fatos sociais e a narrativa nem sempre é linear, pois o jogo teatral parte do narrador, dos acontecimentos e não de um personagem ou a busca pela *catarse*. Brecht recorre também à parábola, que é um modo de guinar a ilusão. Junto com Piscator, veio a perceber que o teatro revolucionário dependia não apenas da peça, mas também da direção (BERTHOLD, 1968/ 2004, p. 504). Todos estes elementos deveriam estar associados ao discurso político, buscando um desmascaramento e impacto junto ao público.

Deste modo, o fato essencial é a intenção didática dos espetáculos, a produção do conhecimento com vias a transformação social. Brecht procura apresentar as personagens, as situações e acontecimentos, contextualizando o espetáculo. A peça *Im Dickicht der Städte* (Na Selva das Cidades), escrita em 1924, trata de uma luta obstinada

entre dois homens, tendo como pano de fundo a cidade de Chicago. Ele anuncia no prólogo: “Não quebre a cabeça com os motivos desta luta, porém compartilhe dos empenhos humanos, julgue imparcialmente a forma de luta dos oponentes e dirija seu interesse para o final” (BRECHT, 1924/1927/1987). Esta nota aos espectadores antecipa os fundamentos de Brecht:

(...) a função pedagógica artística de seu teatro, a temática à psicologia em favor da exemplaridade, o apelo à objetividade crítica. É uma consequência lógica de seus objetivos que ele os mostre de preferência em seus heróis negativos, tal como podem ser encontrados, desde *Na Selva das Cidades* (1924), ao longo de sua obra dos anos 30, até em suas grandes obras posteriores (BERTHOLD, 1969/2004, p. 505- 507).

Ainda que Bertolt Brecht não tenha sido o único artista-pensador a preocupar-se com a função social do teatro, a força de sua personalidade criativa, o alcance poético de suas realizações artísticas torna sua obra valiosa para pesquisa que queira debruçar-se sobre o sentido social da obra de arte. Ele foi um sujeito que viveu na “busca de soluções ético-estéticas para problemas de toda ordem, as quais unificam e norteiam um projeto de sentido fundado na relação profunda do homem com o seu tempo” (PINTO, 2008, p. 20).

3.2.3 Conceitos

Se averiguarmos os princípios do “teatro épico”, temos várias explanações acerca da temática.

O autor Anatol Rosenfeld, um dos maiores estudiosos do teatro épico aqui no Brasil, em seu livro *O Teatro Épico* (1985) define este tipo de gênero na categoria descritiva, diferente do lírico ou do drama. “O narrador não exprime estado de alma, mas narra os de outros seres” (ROSENFELD, 1985, p. 24). Pelo mesmo caminho, FERNANDES e SANTOS (2013) afirmam:

O conceito de teatro épico foi utilizado pela primeira vez pelo diretor e dramaturgo alemão Erwin Piscator, parceiro de Brecht, em suas pesquisas iniciais [...]. Um dos elementos fundamentais ao teatro épico é que nele as personagens não “vivem” os fatos, elas os expõem. Outro fator integrante da propositura épica é o “ponto de vista” do narrador frente à fábula e à representação (FERNANDES e SANTOS, 2013).

Já para Patrice Pavis (2008), o teatro épico tenta encontrar e acentuar a intervenção de um narrador, isto é, de um ponto de vista, sobre a fábula e sobre a

encenação. Para isto, ele recorre aos talentos do compositor (dramaturgo), do fabulador, do construtor da ficção cênica (o encenador), do ator que constrói seu papel, discurso após discurso, gesto após gesto. Brecht assume que o próprio palco narra, não um ou outro elemento, ou somente o ator: “O palco principiou a ‘narrar’. A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador” (BRECHT, 1978, p. 47).

Todavia, o teatro épico ou teatro que contém momentos épicos, não é essencialmente moderno, pois já existia na Idade Média em suas diversas configurações:

O coro da tragédia grega, que desapareceu pouco a pouco, revela que, mesmo na origem, o teatro recitava e dizia a ação, em vez de encarná-la e figurá-la a partir do momento em que houve diálogos entre pelo menos dois protagonistas. Do mesmo modo, os prólogos, interrupções, epílogos, relatos de mensageiro são igualmente restos do épico na forma dramática, meios para deixar adivinhar quem está falando e a quem ele se dirige (PAVIS, 2008, p. 130).

Ou seja, em relação ao estilo, o teatro épico não seria especialmente novo. Assemelhar-se-ia ao antigo teatro asiático, por exemplo, pelo seu caráter de exposição e pelo realce dado ao aspecto artístico. Também os mistérios medievais, o teatro clássico espanhol e o teatro jesuíta evidenciavam as tendências didáticas (BRECHT, 1978, p.54). Deste modo, uma referência potente no teatro épico é o “acontecimento” narrado, em vez de mostrado. A *diégese* (relacionada a dimensão ficcional da narrativa) substitui de maneira demasiada a *mimese* (princípio relacionado a imitação, representação), as personagens expõem os fatos, em vez de dramatizá-los. Sobre isto, Pavis (2008) afirma:

O teatro épico surgiu como reação às facilidades da peça bem-feita e ao fascínio catártico do público. Contudo, não está estabelecido que a oposição platônica entre *mimese* e *diégese* corresponda absolutamente a uma oposição teórica, pois a *mimese* nunca é uma representação direta das coisas: ela aciona inúmeros índices e signos cuja leitura linear e temporal é indispensável à constituição do sentido, de sorte que a imitação direta e dramática não pode se abster de um modo de contar, e que toda apresentação mimética dramática pressupõe uma narrativização da cena ao enfatizar o comportamento humano como algo em transformação (PAVIS, 1996/2008, p. 130).

Existem muitas disparidades nestes modelos, eles não são fechados, são muitas vezes contraditórios. O ato de expor ou o ato de narrar não significa que o ator está deixando de interpretar ou representar, muito menos deixa de ser quem ele mesmo é: o ator e cidadão. Assim, Brecht mostra as disparidades dentro desse comportamento, o

ator, por exemplo, atua e se mostra atuando ao mesmo tempo, deixando claro aí um procedimento “dialético”.

O teatro épico interessa-se pelo comportamento dos homens uns para com os outros, sobretudo quando é comportamento (típico) de significação histórico-social. O comportamento humano é apresentado, no teatro épico, como sendo susceptível de transformação (BRECHT, 1978, p. 185).

Desta maneira, o teatro épico utiliza composições que expressem claramente o sentido dos acontecimentos, mesmo que estes acontecimentos se mostrem contraditórios. Brecht assume que a contradição está presente nas artimanhas sociais e no próprio ser humano, e portando, para entender filosoficamente o que a cena se propõe, são colocadas negações ou oposições dialeticamente. A atitude que a encenação deverá assumir identifica-se com a de um cronista de costumes e a de um historiador (BRECHT, 1978, p. 32). Podemos ver, por exemplo, na segunda cena de seu espetáculo *A Mãe*, os seguintes acontecimentos que a encenação destaca:

1. O jovem trabalhador Pawel Wlassow recebe, pela primeira vez, a visita dos camaradas revolucionários que pretendem levar a cabo, em sua casa, uma tarefa ilegal.
2. É com desgosto que a mãe o vê em companhia dos trabalhadores revolucionários. Tenta fazê-los debandar.
3. Numa breve canção, a trabalhadora Mascha Chalatowa explica que o trabalhador, para lutar por pão e por trabalho, tem de “dar uma reviravolta completa” à nação inteira (...) (BRECHT, 1978, p. 33).

Percebemos nesta narrativa, o discurso revolucionário e ao mesmo tempo, o caráter didático. Vemos a interferência de uma canção (como rubrica para explicação do contexto), vemos dois lados da história (a mãe e o filho/trabalhadores). A partir disto, podemos identificar dualidades. A dialética perpassa neste sentido, um dos conceitos maiores para se pensar o Teatro Épico, assim como o conceito de distanciamento. A dialética moderna, a partir de Brecht, coloca em foco o público (plateia) e a recepção da mensagem, fator de extremo potencial para um discurso político em prol da transformação social. Brecht desenvolve o Teatro Épico procurando definir novos sentidos, colocando-o num caminho de arte para transformação.

3.2.4. A dialética e o *Gestus*

Uma das técnicas de ensaio e de criação artística de Brecht mais conhecidas foi a dialética. Método de diálogo cujo foco é a contraposição e contradição de ideias, e que

levam a outras ideias, a dialética tem sido um tema central na filosofia ocidental e oriental desde os tempos antigos. Para Brecht, ela serviu de embasamento para a cena a partir de visões de embate, mostrando as disparidades sociais. A partir da dialética, Brecht utilizou técnicas a pensar-se não somente para o teatro, mas, para o agir na sociedade.

Outro conceito geral desenvolvido por Brecht e que também está conexo junto a música cênica é o de *Gestus*. Relacionado não só a ação do gesto, mas ao gesto cênico, Brecht propõe o “*Gestus*” que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais. “A arte tem de cultivar o gesto, como significado social e não apenas ilustrativo e expressivo” (BRECHT, 1978, p. 186). Este “gesto” é que permite ao músico, ao ator, ao diretor, ao encenador, assumir um princípio de criação com uma posição política. Pode-se estender o conceito de *Gestus* a todo o complexo de signos que compõe a cena para concretizar a crítica social pretendida.

3.2.5. Técnicas de distanciamento ou efeito de estranhamento: por uma dialética cênica

Um dos princípios norteadores para pensar a sociedade e o gesto social dentro da cena épica, é o distanciamento. Mas o que seria “distanciamento”? Distanciar um acontecimento significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece o óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade. A finalidade dessa técnica do efeito de distanciamento consiste em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados. Quanto a elucidação desse conceito, observa-se o seguinte: “o distanciamento não constitui uma experiência especificamente teatral, embora, desde que utilizado no teatro, chegue a ostentar uma especificidade teatral” (BORNHEIM, 1992, p. 243). Mas a experiência em si, em qualquer sentido em que se possa verificar, parte de uma constatação de base formulada por Brecht: “O desconhecido desenvolve-se somente a partir do conhecido” (BORNHEIM, 1992; BRECHT, 1978, p. 79-85).

Esse processo desembocaria a experiências ao nível do cotidiano. Haveriam para isto, por exemplo, expressões que empregariam distanciamento, como a alternativa “não, mas” Ou ainda certas expressões usadas de modo enfático, como “realmente”, “de fato” (BORNHEIM, 1992, p. 245).

3.2.6. O público distanciado

Dentro da perspectiva de distanciamento, a ideia central é que o público também seja distanciado. Brecht chama a atenção para o fato de que o público não deve constituir uma massa amorfa, uma tábula rasa a ser invadida aleatoriamente (BORNHEIM, 1992; ROSENFELD, 2009). Uma das questões mais cruciais do teatro do pós-guerra situa-se justamente neste ponto: a formação do público:

Há duas posturas básicas para definir o público. Uma, que torna o público passivo, entregue a um comportamento aparentado ao da hipnose e que manipula os seus sentimentos e as suas ideias; o tema complica-se com uma outra questão maior, a chamada cultura de massa. Já a outra postura busca tornar o espectador ativo, fazer com que ele tome consciência da realidade em que vive. Ao menos para o nosso tempo, tal seria a alternativa ineludível: ou bem se transforma o homem em objeto, ou então se procura fazer dele um sujeito (BORNHEIM, 1992, p. 253).

Delimitou-se, assim, a tarefa de formar um público “novo”, consistindo em despertar nele o comportamento que segundo a tradição, está na origem do filosofar, do pensamento racional, ou seja, o espanto que arrancaria as coisas de suas rotinas desgastantes e as torna estranhas, como se tivessem sendo vistas pela primeira vez. Portanto, se as técnicas que estabelecem o efeito de distanciamento perpassam o teatro épico por inteiro, sua finalidade consiste em promover a educação do espectador pela sua inclusão no próprio distanciamento. Como delimitar, então, as suas reações?

O espectador de teatro dramático diz: Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – Isso é natural. – Isso sempre será assim. – O sofrimento deste homem me comove, porque não há saída para ele. – Eis a grande arte: nela tudo é óbvio. – Eu choro com o que choram e rio com os que riem. O espectador do teatro épico diz: Jamais teria pensado nisso. – Isso não deveria ser feito desse modo. – Isso deve parar. – O sofrimento deste homem me comove, porque haveria uma saída para ele. – Eis a grande arte: nada nela é óbvio. – Eu rio dos que choram, e choro dos que riem (BRECHT, 1978, p. 48).

Deste modo, o teatro épico pensa o mundo para além do diálogo interpessoal e didático, esclarecendo o público sobre a necessidade de transformar a sociedade. Brecht quer ser didático e não pretende fazer com que o público se emocione demais, no sentido de se embriagar com esta emoção e sair do espetáculo sem uma reflexão para ação, nem saia do teatro aliviado. Sua intenção é que o público seja ativo e participe, transformando o mundo e a sociedade, porque se a descarga catártica encampar o público somente emocionalmente, ele se acalmará. Brecht não deseja o público satisfeito com o *status quo*, quer evitar a *catarse*, mantendo o público em estado de

lucidez crítica. Isto não quer dizer que o teatro de Brecht não emociona, muito menos em relação à música. Com certeza existe um nível de empatia e emoção na arte dialética de Brecht. Sobre isto e sobre o público, Rosenfeld (2009) afirma que o teatro épico “busca deixá-lo distante das situações dramáticas, o que não significa, absolutamente, que não haja emoção em Brecht” (ROSENFELD, 2009, p. 302).

Assim, o público é peça chave neste tipo de teatro. Brecht observou o público a partir uma potencialidade coletiva e pelas lutas de classes. A modernidade trouxe à tona a importância do público como referência para entender o discurso artístico. No entanto, pelo olhar de uma sociologia mais moderna, sabendo que a nossa sociedade é formada por um complexo de diferenças culturais, locais, regionais e globais, Stuart Hall, em *A Identidade Cultural na Pós-modernidade* (2006) mostra que uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida.

A sociedade não é como os sociólogos pensaram muitas vezes, um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, ela está constantemente sendo "descentrada" ou deslocada por forças fora de si mesma. As sociedades da modernidade tardia são caracterizadas pela "diferença"; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes "posições de sujeito" - isto é, identidades - para os indivíduos. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta. Sem isso, argumenta Laclau, não haveria nenhuma história (HALL, 2006, p. 16-17).

Esse processo seria descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença (HALL, 2006, p. 20-21). Deste modo, por mais que Brecht tenha assumido e estabelecido como seu público reagiria, ou mesmo, como sairia de um espetáculo épico, potencializando transformações individuais e reflexões críticas, podemos presumir que uma definição de como se caracteriza um público, corresponde a presunções de massas tanto heterogêneas quanto “arquetípicas”. Sabemos que Brecht procurou o próprio proletariado e também a uma classe mais elitizada - nas salas de espetáculos, mas, para desenvolver um debate mais atual, a obra de Brecht talvez tivesse que situar o público em outro patamar, pois os estudos de cultura e sociedade, como vimos, afirmariam que um público, ou um grupo de pessoas, não estaria somente nos moldes que Marx pensou, por classes sociais definidas ou por massas. De todo modo, esta discussão não desvaloriza o trabalho desenvolvido pelo dramaturgo, pois ele explorou uma maneira de valorizar o público e não somente o que acontece numa cena.

3.3 A MÚSICA NO TEATRO ÉPICO DE BRECHT

O que o teatro de Bertolt Brecht chama a atenção para esta pesquisa é a relevância que deu à música nos seus espetáculos e nos seus estudos teóricos. Característica marcante em Brecht- sendo um pensador dialético- seria a convicção de que a música haveria de fazer parte intrínseca de sua produção literária e artística (BETZ, 1987, p. 65). A música teria a função de facilitar a compreensão do texto, interpretar o texto, assumir uma posição, revelar um comportamento, possuindo assim um enorme potencial político. Podemos ver um exemplo na fala de Rosenfeld, sobre o *distanciamento* na música (1985):

A concepção brechtiana de música se mostra não na intensificação, mas sim de neutralização do seu poder encantatório, ou seja, é a quebra do fluxo ilusório do teatro convencional, sendo um dos instrumentos mais importantes de “distanciamento” para desenvolvimento do discurso crítico através da dialética (ROSENFELD, 1985, p. 159-160).

Isto explica a parceria com músicos como Hanns Eisler (1898-1962), Kurt Weill (1900-1950), Paul Hindemith (1895-1963), Paul Dessau (1894-1979), que formaram ideais avançados de vanguarda artística e política, resultando num tipo específico de teatro musicado e de composições vocais, valendo no caso a máxima paradoxal: “O texto é primário e a música não é secundária” (BETZ, 1987, p.75). Baseado nisto, foram desenvolvidos conceitos musicais na produção artística e teórica de Brecht junto com os músicos em colaboração da produção musical dos espetáculos.

As sonoridades baseiam-se no “efeito de estranhamento” (*Verfremdungseffekt*) que Bertolt Brecht buscava no teatro. Procura-se impedir a naturalização do cotidiano, através de efeitos de “contraponto”⁷: a música às vezes sublinha ironicamente um momento do texto ou da atuação, distanciamento das *songs* brechtianas (Pavis, 2008, p. 254). Portanto, o conceito de distanciamento no gênero *song* (muitas vezes traduzido como Canção) e a *Música-Gestus* desenvolvido em conjunto com Kurt Weill, o contraponto dramatúrgico, também aplicado por Eisler em suas composições para

7 Aqui remetendo aos conceitos de “contraponto cênico” utilizado por compositores que pensaram a música no cinema, mas relacionado a contrapontos em estado de oposição entre elementos de uma cena, algo recorrente na técnica do teatro épico. Essa oposição pensa os elementos de forma autônoma e, ao mesmo tempo, comunicáveis. Como a metáfora de uma personagem que discute com outra.

filmes e teatro, os processos de criação coletiva, são alguns dos pilares essenciais desenvolvidos por este “movimento artístico” e que estão integrados nesta pesquisa.

Weill reconheceu que este movimento oferece ao músico uma riqueza de tarefas novas e surpreendentes. Brecht e Weill examinaram a questão do papel da música no teatro. Eles chegaram à conclusão de que a música deve não avançar ou sublinhar a ação no palco, que cumpre a sua função genuína apenas quando interrompe a ação em momentos apropriados. Tome nota do mais importante resultado até à data, o conceito do caráter gístico da música [...] ⁸ (HOWALKE, 1993, p. 56).

Os músicos tinham consciência do processo de criação, da música que argumenta e “gesticula”, desenvolvendo a não alienação na materialidade da obra. Deslimitando o modelo de compositor que cria previamente a música, como quando se produz um libreto numa ópera, focando principalmente o texto e partitura musical, este novo modelo de compositor pensa a música para além do texto e do som, mas da encenação. A produção artística musical para o teatro nas décadas de 1920 a 1950, na Alemanha, influenciaria assim outras ações musicais e teatrais em vários países, inclusive no Brasil.

3.3.1. A música enquanto elemento cênico

Para Brecht, o *Gestus* (que não é de ordem apenas corporal) em relação à música, é o que faz das escolhas sonoras um princípio de criação musical com um a posição política em cena. A “a arte tem de cultivar o gesto, como significado social e não apenas ilustrativo e expressivo” (Brecht, 1978, p. 186). A música é, portanto, *um* desses elementos que podem ser tomados como *Gestus* e quando utilizada com a mesma finalidade, pode ser chamada de *Música-Gestus*.

Quanto ao *gestus* “(..) está presente na musicalidade como um todo, abrangendo não somente o conteúdo verbal das canções, mas também seu aspecto melódico-harmônico (FERNANDINO, 2008, p. 54). Nesse sentido, destaca-se uma figura fundamental na estética brechtiana: o compositor. Sua função é estabelecer correspondência entre a música – incluindo as soluções dos problemas composicionais – , e o sentido político do poema. Ou seja, que o tratamento musical da obra seja capaz de

8 Weill has recognized that this movement offers the musician a wealth of new, surprising tasks. Brecht and Weill have examined the question of the proper role of music in the theatre. They have come to the realization that music should not advance or underscore the action on stage, that it fulfills its genuine function only when it interrupts the action at appropriate moments. Make a note of the most important result to date, the concept of the gestic character of music [...] (HOWALKE, 1993, p. 56).

manifestar a atitude em relação à luta de classes. Brecht então destaca como “exemplar” a composição de Hanns Eisler (1898-1962) para a peça Galileu Galilei (1938).

Embora não haja uma descrição dos procedimentos técnicos e composicionais utilizados por Eisler, é possível deduzir que os elementos rítmicos, melódicos e harmônicos do caráter musical triunfante em integração com os elementos do caráter musical ameaçador levaram-no a alcançar o *gestus* musical correto, na visão de Brecht. Lançando mão da carga signífica, presente no senso comum, de cada caráter musical mencionado, verifica-se: triunfante: ritmicidade marcante, instrumentação expansiva; ameaçador: maior grau de introspecção, presença de elementos de tensão. Ou seja, observa-se que o efeito de estranhamento se deu, nesse exemplo, pelo fator contraste entre expansão e introspecção, entre algazarra e tensão (FERNANDINO, 2008, p. 54).

Assim o efeito de estranhamento, está presente no *Gestus* de diversas perspectivas em relação à musicalidade. Além do que foi enunciado, ele não diz respeito apenas a uma questão de produção acústica isolada, como seria o caso de pensar que este estranhamento é produzido por acordes dissonantes ou ruidosos. Mas, diz respeito também à utilização de algum aspecto reconhecível ou não reconhecível dentro de representações de padrões sociais, através do *Gestus* cênico. Por exemplo, Brecht utilizou em seus espetáculos, gêneros musicais encontrados nos cabarés e outras danças populares (da Alemanha e nos Estados Unidos), para provocar reações diversificadas, de acordo com o contexto da cena.

Em seus escritos sobre a música que produziu junto aos músicos, ou mesmo os espetáculos musicais, Brecht assumiu ser o elemento sonoro contribuinte para o entendimento da cena, do *gestus*.

No que diz respeito à minha produção pessoal, as peças em que a música contribuiu para um teatro épico foram as seguintes: *Tambores da Noite*, *O Currículo do Baal Associado*, *A Vida de Eduardo II de Inglaterra*, *Mahagonny*, *A ópera de Três Vinténs*, *A Mãe*, *Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas*. Nas primeiras peças, a música foi empregada de forma assaz corrente; tratava-se de canções ou marchas, e quase nunca lhes faltava motivação naturalista. Mesmo assim, a inclusão da música serviu para romper o tradicional convencionalismo dramático; o drama ficou menos pesado, ou, como quem diz, mais elegante; a representação teatral adquiriu um cunho artístico. A estreiteza, a atmosfera abafada, a viscosidade dos dramas impressionistas e a maníaca unilateralidade dos dramas expressionistas tornaram-se evidentes, muito simplesmente em virtude das alterações que a música introduziu no drama (BRECHT, 1978, p. 183).

Brecht compara o funcionamento da Música na forma épica à forma dramática, cujas características constam no quadro a seguir:

Forma Dramática	Forma Épica
Apresentar o texto	Facilitar a compreensão do texto
Intensificar o efeito do texto	Interpretar o texto
Impor o texto	Pressupor o texto
Ilustrar	Assumir uma posição
Retratar a situação psicológica	Revelar um comportamento

*(BRECHT, 1978, p 17)

3.3.2. Da maneira de cantar as canções

Outras considerações sobre a música relacionam-se às canções, ou mesmo quando o ator assume a função de cantor. As canções tiveram um papel importante nas peças de Brecht. Elas interrompem a ação, marcam a pausa e anunciam. Brecht afirmou que: “ao cantar, o ator efetua uma mudança de função. Nada mais abominável que um ator que simula não notar que abandonou o plano do discurso prosaico e está cantando” (BRECHT, 1978, p. 28).

O ator não só precisa cantar, como também mostrar ao público que está cantando. Deverá procurar não tanto exteriorizar o conteúdo sentimental da sua canção- será lícito oferecer a outrem uma comida que já foi por nós mastigada? -, como exibir gesto, gestos que são, a bem dizer, os usos e os costumes do corpo. Pondo em prática este princípio, utiliza, ao ensaiar, de preferência às palavras do texto, locuções idiomáticas correntes, profanas, que expressem algo semelhante na linguagem irreverente do dia-a-dia. Quanto à melodia, o ator não deve segui-la fielmente; falar sem ser ao sabor da música é um processo que pode surtir grande efeito, por ser de uma sobriedade constante, independente da música e do ritmo. Quando o ator se conjuga com a melodia, tal ocorrência tem de constituir um verdadeiro acontecimento; para realçá-la, o ator poderá denunciar abertamente sua própria fruição da melodia. Convém que os músicos estejam visíveis durante o desempenho do ator e que este possa fazer, à vista de todos, os necessários preparativos (põe, por exemplo, uma cadeira no lugar devido, ou se maquila, etc.). Importa, especialmente, que ao cantar, o ator *mostre que está mostrando algo* (BRECHT, 1978, p. 28).

O comentário de Brecht sobre a forma de cantar do ator implica uma série de técnicas e execuções que teriam relação direta com a *performance* que comentamos anteriormente. *Performance* aqui enquanto execução e enquanto signo social. Estas duas formas de entender a *performance* também andam juntas. Brecht estabeleceu uma

maneira de canto para o ator, mas esta maneira de cantar tem relação com o que ele diz, com o “gesto” da cena.

A “arte tendenciosa e não narcotizante” de Brecht (BETZ, 1987) chega ao Brasil como influência através de movimentos artísticos na década de 1960, com o CPC (Centro popular de Cultura), o Teatro de Arena, e grupos militantes de esquerda vinculados à produção artística. Não se pode deixar de falar como o teatro épico, que aborda duplamente o teatro e a música, influenciou outros movimentos aqui no Brasil. Semelhante ao momento de transição histórica na Alemanha da década de 1920, aqui no Brasil, antes da ditadura militar, os movimentos de esquerda estavam em plena efervescência, um momento único na história do país.

Em relação à música no teatro, este capítulo mostrou uma das maneiras de prática da música teatral. Esta maneira épica desenvolvida por Bertolt Brecht no século XX vem se transformando em outras linhas e estratégias, mas seus princípios metodológicos são seguidos pelo mundo todo.

4. CAPÍTULO III: TEATRO ÉPICO NO BRASIL: PRODUÇÕES MÚSICO-TEATRAIS DE ENGAJAMENTO

Este capítulo é dedicado à história do teatro engajado, teatro épico no Brasil e sua relação com a música. São trazidas à tona informações sobre artistas e grupos teatrais brasileiros que já desenvolveram música (ou ainda desenvolvem) com certa proximidade ao universo brechtiano, buscando características que influenciaram a produção musical e artística do Coletivo de Teatro Alfenim, da Paraíba, objeto de estudo principal desta pesquisa. Para isto, desenvolveu-se aqui um recorte do momento histórico político dos movimentos artísticos de esquerda no Brasil, em relação à influência brechtiana e na produção musical e teatral do país.

4.1 HISTÓRIA DO TEATRO ENGAJADO BRASILEIRO NO SÉCULO XX

A década de 1960 no Brasil foi marcada por intensas agitações populares em prol de reformas políticas e sociais. As mudanças de pensamento que se processavam neste contexto histórico produziram ideologias em torno de questões voltadas para o nacional e popular, em relação à função da arte e do papel do intelectual no Brasil. Na música, os artistas tiveram um enorme envolvimento com movimentos da militância de esquerda e áreas de expressão como o teatro, a literatura e o cinema.

A partir da década de 1960, a produção musical nacional ganhou um caráter de militância esquerdista vinculada à produção teatral: em São Paulo, o *Teatro de Arena* e *Teatro Oficina*, por exemplo. Muitos dos artistas envolvidos com a canção engajada no Brasil, tais como Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, César Roldão Vieira, inspiraram-se em algumas ideias divulgadas pelo Centro Popular de Cultura (CPC), pelo Teatro de Arena e pelos debates promovidos pela UNE nas Universidades, onde o ideário de Brecht como um pensador esquerdista perpassou fortemente (CONTIER, 1998; COSTA, 2012).

Com a produção musical junto ao teatro neste momento histórico no Brasil, surgiram parcerias criadas por Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, voltadas

notadamente para uma musicalidade aplicada ao teatro. Estas parcerias operaram de certa maneira com o ideal de formação política e artística, servindo de influência para montagens de espetáculos e criação de grupos brasileiros engajados politicamente.

De meados dos anos de 1950 até o final dos 1960, ocorreu um período marcado pela crise do modelo populista de formação da cultura de massa no Brasil. Neste momento, ideais de nação, libertação e identidade nacional concebidas em momentos anteriores da história brasileira, foram ressignificadas a partir de referências marcadas por aspirações revolucionárias. O manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC), publicado em 1962, por exemplo, teve uma forte influência. Sendo um movimento de artistas e intelectuais concentrados principalmente nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, tinha como pensamento central que a cultura popular não era só produção espontânea do povo, ela deveria ser criação das vanguardas “em busca de uma identidade nacional como forma de resistência ao fator econômico e político que estava se tornando mais forte, da influência americana” (CALDAS, 2010, p. 65). Da mesma forma, o cinema, o teatro, a música e a literatura passaram a trabalhar a cultura popular e identidade nacional.

Iniciou-se assim, uma nova etapa na música popular brasileira, com inovações e mudanças de comportamento do ouvinte e da canção, por meio de novos ritmos, poética e idealizações políticas.

Pode-se considerar que houve uma mudança estrutural na linguagem, que operou não só na renovação do fazer musical, mas também acabou por constituir uma nova estrutura de recepção - um novo público - "jovem, universitário, de esquerda". Esse segmento de público, mais tarde ampliado (no caso da música popular), constituiu uma primeira camada na renovação da recepção das artes de espetáculo no Brasil, sob a vigência de uma cultura nacional-popular de esquerda. Não apenas os novos dramaturgos, cancionistas e cineastas migravam de classes e espaços sociais, nos quais as "letras" (literatura, meio acadêmico, crítica literária, jornalismo) tinham um papel central, altamente valorizado, como definidoras do conceito de "cultura", mas um novo público se formava, a partir de um espaço público onde o "espírito letrado" era até então predominante (NAPOLITANO, 2001, p. 103).

Muitos dos artistas envolveram-se com projetos culturais inspirados na função social e política da música, participando de *shows* para estudantes universitários promovidos pela UNE e escrevendo trilhas sonoras para peças de teatro como, por exemplo, Edu Lobo na criação da trilha em *Berço do Herói*, de Dias Gomes e *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri; Carlos Lyra que criou música para *A mais valia vai acabar, seu Edgar* de Oduvaldo Vianna Filho; Vinicius de Moraes em *Pobre*

menina rica ou *Gimba* de G. Guarnieri. Concomitantemente, os músicos inscreviam-se também nos Festivais da Música e da Canção patrocinados pelas emissoras de televisão dessa época: Excelsior (*Arrastão*, Edu Lobo), Record (*Ponteio e Memórias de Marta Saré*, Edu Lobo). Outrora, seus textos eram incluídos em *shows* como o *Show Opinião* (escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, Paulo Pontes, 1964-1965), como *Borandá, Chegança*, de Edu Lobo; ou *Marcha da quarta-feira de Cinzas* de Carlos Lyra (CONTIER, 1998). José Roberto Zan (2001) comenta um pouco mais sobre o tema:

A partir de 1962, compositores e intérpretes ligados à Bossa Nova como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Nara Leão, Geraldo Vandré, Paulo Sérgio Valle e Marcos Valle optaram por um repertório marcado pelo engajamento (canção de protesto), voltado principalmente para um público universitário. O lirismo da Bossa Nova cedia espaço para o estilo épico das canções de protesto. Essa tendência da música popular, que ocorria em conjunto com outras manifestações artísticas da época, expressava não apenas a politização que atingia amplos setores da vida social brasileira, mas também uma certa articulação entre as esferas da cultura e da política associada, até certo ponto, ao caráter ainda incipiente da indústria cultural no país (ZAN, 2001, p. 114).

No caso da música popular brasileira, os anos 1960 consolidaram um sistema musical articulando autor-obra-público-crítica e instaurando uma nova maneira de pensar e viver a música popular em nosso país. O historiador Marcos Napolitano (2001) verifica uma possível linha de pensamento sobre o que seria o engajamento artístico da época no Brasil:

Minha tese central é que o conceito de engajamento artístico de esquerda, a partir do final dos anos 1950 deve ser pensado a partir dessas mudanças estruturais no campo artístico-cultural como um todo, processo que diluiu a "república das letras" em outras áreas artísticas, vocacionadas para o "efeito", para a *performance*, para o "lazer". Assim, o conceito de engajamento, tal como delimitado por Sartre (1993) - a atuação do intelectual através da palavra (articulada em prosa e ensaio), colocada a serviço das causas públicas e humanistas -, sofreu no Brasil (e em outros países, sobretudo da América Latina) uma releitura, com todos os problemas e virtudes daí decorrentes. Ao contrário do que defendia o filósofo francês, o espaço de atuação privilegiado do artista/intelectual de esquerda brasileira não foi a prosa ou o ensaio, embora os anos 50 e 60 fossem pródigos também nesses gêneros, mas as artes que apelavam aos sentidos corpóreos, através de imagens, sons e ritmos (NAPOLITANO, 2001, p.104).

O autor acredita que a necessidade de uma arte de protesto em busca de uma identidade nacional popular fez com que o movimento artístico no Brasil utilizasse expressões variadas que facilitassem o discurso político, não ficando apenas na prosa ou nos ensaios, mas desenvolvendo efeitos expressivos, miméticos e metafóricos, como o sonoro, a imagem e o corpo. Na medida em que a tensão política tomava conta da vida

nacional, o teatro, a música, o cinema e a literatura construíam um debate que iriam explodir no final da década de 1960, permeado por novas questões: Para quem se deve fazer arte? Como devem ser trabalhados os dilemas nacionais? Pela emoção, catarse e identificação entre público e palco? Ou pela busca do distanciamento e do choque com a plateia? É nesse sentido que a música e outras expressões artísticas começam a se aliar politicamente ao movimento e ter os mesmos emblemas, portanto, definida como “arte engajada”.

4.2 O TEATRO E A MÚSICA NACIONAL NA ARTE ENGAJADA

Entre 1962 e 1964 consolidaram-se quatro grandes vertentes no teatro brasileiro que mantêm relação com a produção musical e engajamento político: o *Arena*, renovado, cada vez mais sob influência do diretor e dramaturgo Augusto Boal (1931-2009), partindo para montagem de autores clássicos; o *Oficina*, surgido em fins dos anos 1950, na sua primeira fase, seguindo um caminho mais próximo ao "realismo existencialista"; o *TBC* (Teatro Brasileiro de Comédia), na época em crise- apesar do grande sucesso de *O pagador de promessas* de Dias Gomes (1960); e, finalmente, o teatro do CPC (Centro Popular de Cultura), apontando para uma linha de *agitprop* (agitação e propaganda política, por movimentos sociais), com peças ágeis e buscando falar da sociedade e da política nacional (NAPOLITANO, 2001).

Carlos Estevam Martins, funcionário do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), em 1960- primeiro presidente do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), em 1961 e 1962, elaborou teses acerca da cultura popular considerando este um possível meio para a politização do povo. No CPC elaborou algumas produções como as peças teatrais *A vez da Recusa* e *Petróleo e Guerra na Argélia* e o texto intitulado *Manifesto do CPC*. As considerações produzidas neste momento são frutos da renovação da linguagem teatral, que vinha ganhando força entre os movimentos estudantis e de artistas amadores, bem como pesquisas e obras dos intelectuais isebianos (ISEB) que fundamentaram as atividades de cunho político que marcaram os governos dos presidentes Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart (TORRES, 2011, p.1).

A música popular brasileira chegou à cena do engajamento por um caminho bastante *sui-generis*: o da bossa nova cosmopolita. A bossa nova explodiu em 1959, no mesmo ano que o *rock'II roll* entrou com grande força no mercado brasileiro. Carlos

Lyra, um dos artistas engajados da canção de protesto no Brasil, desde 1961 estava atento ao samba tradicional e mesclava temas românticos com letras de cunho nacionalista, mostrando o potencial crítico nas canções de bandeira nacional. Pode-se dizer que sua ligação com o Centro Popular de Cultura da UNE, a partir de 1962, se tornou uma ponte do movimento bossanovista junto à cultura engajada de esquerda. Portanto, o caminho da arte engajada no Brasil foi esboçado por músicos que buscavam uma bossa nova nacionalista ou uma canção engajada. Nascia o público da MPB moderna.

A partir dos anos 1960, os compositores passaram a comentar os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se formadores de opinião. Naves (2015, p. 42) comenta que na medida em que a canção popular brasileira desenvolvia um *status* de formação cultural e política, o compositor criou a identidade de intelectual. Assim, a canção popular tornou-se um veículo de debate intelectual, tanto com relação a questões textuais quanto a problemas contextuais. O compositor passou a atuar como crítico no próprio processo de composição da canção e a crítica também era dirigida aos fatos culturais e políticos do país, de maneira congruente com a proposta destes compositores de articular arte e vida. Podemos ver um exemplo disto abaixo, onde podemos perceber o compositor Chico Buarque como um artista preocupado em formar o cidadão ou ouvinte, do mesmo modo que Bertolt Brecht:

O primeiro disco de Chico Buarque, lançado em 1966, nos fornece um bom exemplo do uso da música popular no sentido da formação. Uma das faixas representativas desse tipo de postura é “Tem mais samba”, que lida com a ideia de redenção pela humildade, no sentido franciscano do termo, em que se valoriza o pequeno, o homem comum e o cotidiano. Num ensaio sobre Chico Buarque, chamo a atenção para a sensibilidade brechtiana presente nesse samba, argumentando que a escolha do homem comum não implica uma atitude complacente com relação à banalidade, mas, pelo contrário, faz o elogio da vitalidade, da mudança histórica. Assim, considero que, à maneira de Brecht, Chico Buarque rejeita nessa música a subjetividade romântica e trabalha com a ideia de compensar o infortúnio no tempo presente através da palavra “sambar” que significa, nesse caso, assumir uma posição de maior comprometimento com a vida (NAVES, 2015, p. 43).

Sobre este momento, leva-se em conta ainda que parcerias criadas por Edu Lobo com Gianfrancesco Guarnieri no início da carreira, voltadas notadamente para uma musicalidade aplicada ao teatro, operam sobre o ideal de formação. As músicas de *Arena conta Zumbi*, espetáculo que estreou em maio de 1965 e dramatizava a resistência do Quilombo de Palmares em Alagoas, no século XVII, mostravam sintonia com a ideia

de conscientização política daquela concepção teatral. O grupo *Arena* usava temas de revoltosos, como Zumbi, para conclamar a ação política.

Outra produção neste sentido foi o Show *Opinião*, que estreou em dezembro de 1964, no Rio de Janeiro. O espetáculo escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, foi protagonizado por Nara Leão (substituída depois por Maria Bethânia), Zé Kéti e João do Vale e para realizar a sua *performance agitprop* (através de conscientização política), o *Opinião* não se restringia às mensagens políticas veiculadas nos textos dramáticos e nas canções. Por exemplo:

o simples fato de Nara Leão, uma jovem de classe média da Zona Sul carioca, se apresentar ao lado de dois negros, um nordestino e imigrante, João do Vale, e o outro carioca e favelado, Zé Kéti, já configurava uma atitude política (NAVES, 2015, p. 44).

Para concretizar estes temas discutidos acima, são colocadas algumas sínteses primordiais de Marcos Napolitano (2001; 2002) sobre a construção da música popular nacional que se desenvolveu na década de 1960 e que confluiu para o que aconteceu nas próximas décadas no Brasil, tanto em questão de música e arte engajada, como a relação de outras expressões artísticas no padrão político de identidade musical popular do país. Estas construções mantêm forte relação com outros movimentos artísticos e políticos que aconteciam no século XX, em resposta às ditaduras e/ou momentos de guerras, como é o caso do surgimento e desenvolvimento das teorias brechtianas. Tais são:

- 1) Percebendo o contexto histórico-social do Brasil na década de 1960, pode-se dizer que no primeiro nível de relação com o público, a arte engajada visava a constituir uma vanguarda, uma liderança, um grupo social que deveria conduzir o processo reformista-revolucionário, em curso no governo Goulart, conforme a leitura da esquerda. No segundo nível, tratava-se de ampliar a esfera pública da arte engajada, entendida como veículo de conscientização das massas. A educação política, estética e sentimental de uma elite (para o autor, a elite também estaria configurada no movimento estudantil de esquerda) e das massas (o camponês, o operário, a classe média) eram duas faces de uma mesma moeda, pensada sob perspectivas diferentes.
- 2) O teatro engajado nasceu no seio do teatro burguês. O primeiro *Teatro de Arena*, formado em 1953, surgiu como um grupo experimental, dentro do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), criado em 1948. O surgimento do *Arena*, a partir do TBC, capitalizou a explosão da vida teatral em São Paulo e flexibilizou o custo

das produções, além de servir como laboratório de formação de novos atores e diretores e formar um público mais jovem e, em certa medida, ausente das plateias do "teatrão" comercial.

- 3) O novo público de música popular brasileira, a MPB (até 1965 ainda se escrevia com minúsculas), cresceu vertiginosamente depois do golpe militar. A música, aliada ao teatro, tornou-se o grande espaço de sociabilidade da juventude de esquerda. Mas, diferentemente do teatro, a música popular, após 1964, ocupou um espaço midiático, fazendo com que seu público crescesse de maneira exponencial. A chamada MPB atingiu um alcance bastante popular, sobretudo ao longo dos anos 1970, mas não pela atuação das entidades civis, estudantis e sindicais, ligadas à militância de esquerda (como se projetava nos tempos áureos do CPC), mas sim pela penetração crescente na televisão e na indústria fonográfica, atingindo faixas de consumo mais amplas.
- 4) Na música popular brasileira, a resistência se confundiu com a própria canção comercial, para a qual a existência de um público massivo e fiel, aglutinado em torno da ideia de MPB, garantia uma independência relativa do artista (em relação à dependência do mecenato do Estado). No cinema e no teatro, restou a busca do apoio estatal.

O caminho da arte engajada brasileira nas suas áreas de expressão para o espetáculo nos oferece um campo de estudo instigante, que deve ser pensado para além do jogo de resistência da arte engajada, mas também em relação ao sistema político. O dilema da canção e produção musical da época transfiguraram-se para um processo de criação musical brasileira ligada a ênfase na cultura popular engajada e a experimentações sonoras e textuais.

Isto tudo pode ser visto através do momento histórico político do pós-guerra, no crescimento de envolvimento dos artistas com grupos de militância esquerdista, como o Centro Popular de Cultura no Brasil ou a UNE, movimentos estabelecidos contra o momento de repressão social e política. Também pode ser levada em conta a necessidade dos artistas em criarem e experimentarem mais livremente (como movimento Tropicalista), em resposta contra a forte influência da música americana que vinha sufocando uma arte mais nacional não só no Brasil, mas na América Latina.

4.3 BRECHT NO BRASIL

Sobre a presença de Brecht no teatro, estudos mostram que se deu numa primeira via pela relação com montagens de seus espetáculos no país, na qual uma figura importante é o diretor e dramaturgo brasileiro Fernando Peixoto, que traduziu peças de Brecht para o português. Numa outra via, estaria ligada à projeção de sua teoria e a influência de produção artística junto ao *Berliner Ensemble*, cujo grupo ele foi gestor e dramaturgo durante vários anos. Deste modo, de acordo com a autora Malnic (1995):

Brecht foi introduzido nos palcos profissionais brasileiros há relativamente pouco tempo, mas a partir de 1958, quando o Grupo Teatro Popular de Arte montou em São Paulo *A alma boa de Se-tuan*, Bertolt Brecht tornou-se um dos autores teatrais estrangeiros mais encenados no Brasil. A contagem estatística do INACEN (Instituto Nacional de Artes Cênicas) arrola 124 montagens de dois terços da obra completa do dramaturgo. Trata-se de cifras realmente significativas, principalmente se comparadas a encenações de outros dramaturgos, estrangeiros e nacionais. A que se deve o fenômeno dessa repercussão ímpar de Brecht no Brasil? A meu ver ao fato de ter encontrado discípulos fervorosos entre encenadores, atores e atrizes, autores e pensadores. Após quase trinta anos de consultas a uma das figuras internacionais mais multifacetadas do nosso século, o intelectual brasileiro ainda hoje reconhece que continua receptivo a Brecht (MALNIC, 1995, p. 173).

A autora Malnic (1995) em seu artigo *Algumas observações sobre a recepção de Brecht no Brasil* enuncia momentos da produção teatral de Brecht no Brasil. Uma delas se deve ao diretor teatral José Celso Martinez Correa⁹ nos anos 1968 e 1969, com as peças *Galileu Galilei* e *Na Selva das cidades*. Costuma-se aludir a esse período a partir do termo fase antropofágica ou tropicalista de Brecht no Brasil. A encenação de *Galileu Galilei* coincidiu com a entrada em vigor do *Ato Institucional nº 5*, portanto numa conjuntura que tolhia o espetáculo. O diretor Zé Celso contornou a vigilância da censura, criando o seu efeito de "distanciamento à brasileira", introduzindo sambistas que com sua exuberância tropicalista quebraram a expectativa do público, criando assim um efeito de estranhamento. Os efeitos de estranhamento brechtianos colocados no papel dos sambistas produziram no espectador, através de um recurso plástico-musical, um possível choque de reconhecimento. Malnic sintetiza bem este momento de ligação da criação teatral brasileira com Brecht: "Ocorreu neste momento uma recriação de Brecht a partir do campo de experiências sócio estéticas do diretor e seu público" (MALNIC, 1995, p. 174).

9 A autora Iná Camargo Costa (2012), propõe uma visão do diretor Zé Celso como um artista estudioso de Brecht, mas que se colocou em certos momentos "antibrechtiano" em relação a escolhas estéticas e poéticas desvinculadas de um teor político voltado para o discurso, e não somente em relação à forma.

Quanto à relação de produção músico-teatral de Brecht, outro momento que testemunha seu “abrasileiramento” se dá pela *Ópera do Malandro* (1978), de Chico Buarque, baseada na peça *Ópera de três Vinténs*. Trata-se de uma adaptação livre, que assumiu um caráter de “ironia brasileira” diferente do humor brechtiano. Utilizando a caricatura, transpõe as barreiras de espaço e tempo, adaptando a temática ao Brasil dos anos 1940. A adaptabilidade de todo um enredo com preocupações sociais de duzentos anos atrás na Inglaterra se presta a uma abordagem caricaturesca, justificando a troca de uma categoria essencialmente teatral pelo gênero de musical. Além disso, o próprio título da peça já revela a atitude “épico-narrativa”, narrando a condição do negro oprimido e sua luta pela liberdade, mas remetendo-o como “malandro” (MALNIC, 1995).

A influência de Brecht sobre autores teatrais brasileiros pode ser vista ainda numa peça citada há pouco: *Arena Conta Zumbi* de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Nesta peça em dois atos, a cenografia observa de um modo geral os preceitos brechtianos. Os atores não saem da cena, assumindo diferentes personagens diante do público, atuando, portanto, de um modo “épico-demonstrativo”, mostrando e explicando mais do que exprimindo (MALNIC, 1995).

Dois livros importantes relatam a entrada de Brecht no Brasil. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética* (2012), onde a autora Iná Camargo Costa, produz artigos sobre o teatro épico e um deles é a transcrição de palestra feita no ano de 2004, no Teatro Fábrica em São Paulo, com o título *Brecht e o teatro épico no Brasil*. O outro livro se chama *Brecht no Brasil* (1987), com organização de Wolfgang Bader, que corresponde a textos produzidos por estudiosos do teatro épico, como Fernando Peixoto, Augusto Boal e Sábato Magaldi.

Estes dois livros pontuam momentos essenciais sobre Brecht no Brasil. Para falar sobre Brecht e sua influência no país, a autora Iná Costa (2012) faz comparações históricas e políticas do Brasil (pós anos 1950) e da Alemanha (na primeira década do século XX). Descreve os primeiros espetáculos brasileiros brechtianos de grupos como *Arena*, *Teatro Oficina*, o CPC. Ela declara que peças escritas a quatro mãos por Augusto Boal e Guarnieri (*Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*) “não teriam sido escritas na ausência absoluta de Brecht no Brasil” (COSTA, 2012, p. 125).

Estes motins levaram a formação de intelectuais e grupos de teatro pelo Brasil. Um deles que surgiu na década de 1990 em São Paulo, foi a Companhia do Latão,

grupo formador do diretor do Coletivo de Teatro Alfenim e por isso mantém uma conexão com a arte que o coletivo desenvolve.

5. CAPÍTULO IV. A PERFORMANCE MUSICAL DO COLETIVO DE TEATRO ALFENIM (PB) ATRAVÉS DE UMA AUTOETNOGRAFIA: ANÁLISES DAS SONORIDADES NO ESPETÁCULO *MEMÓRIAS DE UM CÃO* (2015)

Neste capítulo são descritas experiências musicais do Coletivo de Teatro Alfenim (PB), focando no espetáculo intitulado *Memórias de um Cão* (2015). Esta parte da pesquisa diz respeito à análise da *performance musical* do Coletivo de Teatro Alfenim a partir de uma autoetnografia. A autoetnografia utiliza como base a memória do autor, a experiência vivida e a experiência descrita a partir não somente do objeto analisado, mas tendo como princípio, que o próprio objeto parte da memória e experiência do pesquisador. Assim, existe sempre uma distância temporal entre o que foi vivido e o registro do que se viveu. Dentro desta perspectiva, utilizou-se como espaço temporal os seis anos de experiência vivida no Coletivo de Teatro Alfenim, mas focando no tempo de montagem e de apresentações do espetáculo *Memórias de um Cão*, estreado em 2015 e iniciado enquanto pesquisa e processo de criação a partir de 2013, em João Pessoa-PB.

Certas questões partiram de conclusões e vivências pessoais, sendo desenvolvidas por meio de descrição e análise¹⁰. Algumas destas observações prévias são: o público se tornou foco no momento da execução instrumental, para além apenas de uma preocupação técnica do executante, muito presente em atitudes e posturas de “músicos treinados em música de concerto” ou dentro de modelos do pensamento conservatorial, - como eu me identificava até certo ponto antes de fazer parte do Coletivo Alfenim; as oficinas, seminários e ensaios teatrais foram espaços relevantes de treinamento e aprendizado técnico-musicais; o contato com outros grupos teatrais trouxe à tona a variedade de metodologias de atividade artística, inclusive musicais; poder apresentar mais de oitenta vezes um único espetáculo em vários locais, com diferentes acústicas e públicos foi uma ação que eu nunca tinha vivido antes, e, portanto, me fez ter a experiência de estar em um nível de processualidade/aprendizagem constante, assim também como reflexão no fazer artístico; a luta por subsídios financeiros num grupo de teatro se tornou um obstáculo a ser enfrentado por mim, pois músicos estão habituados a trabalhar por cachê e com poucos ensaios em grupo; a busca de uma melhor comunicação para desenvolver aspectos musicais (em relação a termos e

10 A partir desta fase do trabalho foi escolhida a opção de escrever em primeira pessoa, dado ao envolvimento da pesquisadora em relação ao objeto de pesquisa.

conceitos) com os atores e a direção, que se desse em processo colaborativo foi desenvolvida com o passar do tempo, paulatinamente, sendo este procedimento já usado no grupo, antes de minha entrada.

Estas e outras premissas fazem-me crer que a música está presente como parte do jogo cênico, inclusive no próprio aquecimento corpóreo e da voz dos atores e músicos. Talvez a música mantenha uma relação no teatro para além de uma “colaboração” à parte, fazendo-se constituinte do evento, inclusive como energia geradora¹¹. Estas relações podem estar associadas também a questões sociais. No entanto, sabemos pouco sobre o assunto. Em minha pesquisa pude confirmar que o tema está ligado a diversos estudos nas áreas de teatro, história, antropologia, educação, e poucos são os trabalhos da área de música que abordam a temática.

5.1 COLETIVO DE TEATRO ALFENIM: DELIMITAÇÃO DO ESPAÇO

Em sua página oficial, o Coletivo de Teatro Alfenim apresenta-se como um coletivo teatral surgido em abril de 2007, cujo idealizador, diretor e dramaturgo é o paulista Márcio Marciano, fundador também da Companhia do Latão, de São Paulo (companhia criada na década de 1990 e atuante até hoje). O grupo com sede no centro de João Pessoa mantém uma produção musical inspirada em marcos teóricos e conceituais da poética brechtiana.

O Coletivo de Teatro Alfenim é um laboratório de pesquisa teatral com o objetivo de criar uma obra autoral com base em assuntos brasileiros. Trabalha com o conceito de dramaturgia em processo, no qual o texto e outros aspectos de suas montagens, como a parte musical, são criados durante a sala de ensaios com a participação dos atores, músicos e demais artistas colaboradores. Visa a formação de plateias a partir de eventos paralelos às montagens, como seminários, oficinas e debates sobre os temas abordados em sua pesquisa. Os ensaios e as atividades formativas do grupo acontecem frequentemente em sua sede, a Casa Amarela, espaço alugado desde 2013, no centro de João Pessoa (PB), situado no bairro do Varadouro, um bairro de classe econômica baixa na capital paraibana e uma região definida como violenta pela polícia devido a presença do tráfico, prostituição e usuários de drogas.

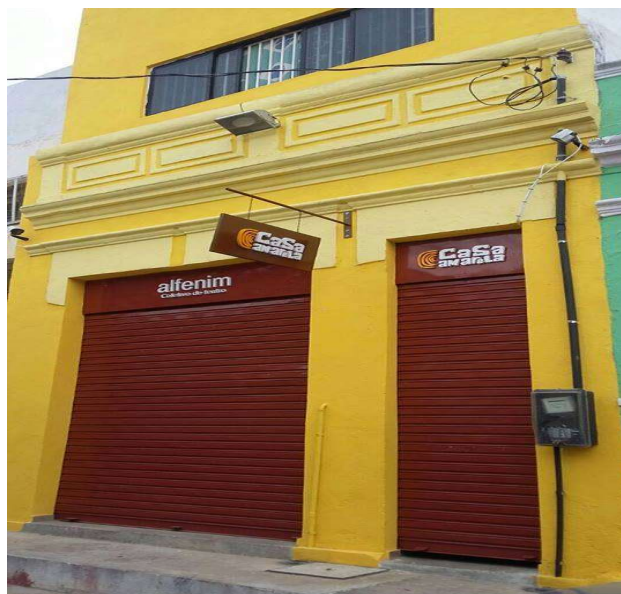
11 Aqui, refiro-me a alguns encenadores do século XX que pensaram a musicalidade para a cena, como os russos Meyerhold e Stanislavski; o músico e ator Émile Jaques-Dalcroze e o próprio Bertolt Brecht.

Muitas pessoas questionam sobre a localidade de nossa sede funcionar numa rua fechada e nesta área periférica. Nestes cinco anos de sede e apresentações na sede, procuramos o diálogo com a comunidade do entorno. Existe um desejo para realização de um projeto de inclusão e oferta de oficinas de arte, pois as crianças que moram no entorno da sede costumam assistir às peças, cantam as canções e são muito interessadas.

Abaixo, imagens da Rua Amaro Coutinho, no bairro do Varadouro, onde está localizada a Casa Amarela, sede do Coletivo de Teatro Alfenim.



Rua Amaro Coutinho vista à noite.



Fachada da Casa Amarela, a sede do Coletivo de Teatro Alfenim (PB).

O Coletivo de Teatro Alfenim conta com seis espetáculos estreados, sendo a dramaturgia construída em processo colaborativo em sala de ensaio e o texto escrito por Márcio Marciano, com exceção do monólogo *Brevidades*, com texto criado previamente, mas ainda de autoria do diretor e dramaturgo Márcio Marciano. Estes espetáculos foram montados em sua maioria com recursos de editais públicos pelos quais o grupo foi contemplado.

5.1.1 A equipe Atual (2018):

A direção e dramaturgia do Coletivo Alfenim está a cargo do paulista Márcio Marciano. A equipe de atuação é composta por Adriano Cabral, Lara Torrezan, Paula Coelho, Ricardo Canella, Soia Lira, Verônica Sousa, Vitor Blam e Zezita Matos. Desde 2013, a direção musical divide-se entre Nuriey Castro e eu, sob coordenação de Márcio Marciano. Atualmente a cenografia e figurinos estão sob responsabilidade de Maria Botelho. O Coletivo conta ainda com dois atores estagiários – com nova montagem a estrear em 2018: Joseph Cavalcante e Murilo Franco. A produção executiva é de Gabriela Arruda, que juntamente com Adriano Cabral e Márcio Marciano respondem pela gestão e administração do Coletivo.

O Coletivo de Teatro Alfenim trabalha ainda com colaboração de outros artistas, que trabalham na parte de pesquisa e produção geral na montagem dos espetáculos. Ao longo dos seus dez anos de existência já contou com a participação de músicos e profissionais da Paraíba, Rio Grande do Norte e São Paulo. A iluminação vem sendo

projetada pelo iluminador Ronaldo Costa, do grupo Clowns de Shakespeare (Natal-RN); a preparação corporal por Dudu Galvão (Clowns de Shakespeare); o projeto visual/gráfico, desde 2015, pela artista Patrícia Brandstatter (SP) e na finalização do CD *Canções de Cena Alfenim* (2018), contamos com a participação da Banda Baluarte (PB). A Banda Baluarte é um grupo paraibano com dois Cds lançados e que desenvolve canções autorais. O grupo é formado por quatro integrantes que se conheceram e foram estudantes do IFPB em 2001, na época CEFET-PB: Adan Pessoa (violão, bateria e percussão), Erick de Almeida (voz, violão, guitarra e três), Pedro Paz (voz, violão, acordeon, *charango* e flautas) e Thiago Bezerra (voz, baixo e violão)¹².

O CD *Canções de cena: Coletivo de Teatro Alfenim e Baluarte* é um projeto contemplado e financiado pelo Fundo Municipal de Cultura de João Pessoa (FMC/2015), onde foram gravadas canções dos espetáculos *Quebra Quilos*, *Milagre Brasileiro* e *O Deus da Fortuna*, interpretadas e arranjadas pelo Coletivo e pela Banda Baluarte (PB). O show de lançamento aconteceu em Julho de 2018. A parceria com a Banda Baluarte visou integrar num mesmo projeto cênico-musical a experiência de trabalho colaborativo dos dois coletivos paraibanos, interessados na pesquisa de matrizes cancionais brasileiras.

5.1.2 Plano de ação do coletivo criado em 2012

Antes de adentrar na história do grupo e na minha vivência no espetáculo *Memórias de um Cão*, faço ainda um breve recorte do Plano de Ação do Coletivo de teatro Alfenim para tratar sobre sua proposta enquanto entidade artística. Este Plano de Ação foi resultado de um trabalho de planejamento estratégico desenvolvido pelo grupo, por meio de apoio Sebrae PB. Foi elaborado de forma participativa por seus integrantes, que se reuniram em diversas oportunidades entre os meses de março e agosto de 2012. A iniciativa teve como objetivos estimular o desenvolvimento de pensamento estratégico na gestão da carreira do grupo e promover a profissionalização de sua estrutura administrativa. Assim, como se pode ler em seu relatório final de

12 Tive vínculo com a Banda Baluarte principalmente a partir dos anos de 2013-2014, quando participei da gravação de seu Cd PULSA (edital contemplado pelo Fundo Municipal de Cultura de João Pessoa). Além disso, o músico Erick de Almeida, da banda baluarte, participou previamente de oficinas e alguns trabalhos desenvolvidos pelo Coletivo de Teatro Alfenim, por ser companheiro de uma das atrizes do Alfenim, Lara Torrezan e pelo interesse em composição musical relacionada a trilhas sonoras e canções.

planejamento estratégico, os principais fundamentos do Coletivo de Teatro Alfenim enquanto entidade artística são:

- Negócio do Alfenim: Intervenção política;
- Missão do Alfenim: A partir da experimentação estética, criar espetáculos teatrais que promovam um espaço de resistência simbólica à lógica do capital, com vistas à transformação da sociedade;
- Princípios do Alfenim: Arte como ofício, Rigor estético, Autonomia criativa, Formação continuada, Perspectiva de classe, Coerência entre prática artística e ação política, Intercâmbio com movimentos sociais organizados, Vinculação à experiência teatral brasileira, Ética, transparência e horizontalidade, Sustentabilidade;
- Visão do Alfenim (Horizonte dos primeiros cinco anos): O Coletivo de Teatro Alfenim pretende expandir sua atuação em âmbito nacional, estabelecer intercâmbio com grupos e movimentos culturais da América Latina e consolidar a Casa Amarela como um laboratório de pesquisa teatral e ações formativas, com vista à criação da Escola Popular de Arte e Intervenção Política.

5.2 HISTÓRIA DO COLETIVO DE TEATRO ALFENIM A PARTIR DE ENTREVISTA COM SEU DIRETOR MÁRCIO MARCIANO: O ALFENIM E A EXPRESSÃO MUSICAL TEATRAL ÉPICA

Coletivo Alfenim surge quando o diretor Márcio Marciano e sua companheira, a professora do curso de Teatro da Universidade Federal da Paraíba, Paula Coelho, chegam a João Pessoa (PB) para residirem. Em entrevista com o diretor Márcio Marciano, feita em fevereiro de 2018, ele fala sobre a criação do grupo e sua experiência na Companhia do Latão, em São Paulo. O diretor pediu-me que a entrevista fosse feita e respondida por escrito, na qual expomos algumas falas para compreendermos a gestão, algumas metodologias usadas e a história do Coletivo de Teatro Alfenim. A entrevista está na íntegra no apêndice deste trabalho. Para este momento, dou espaço à fala de uma pessoa que coordena os alicerces artísticos gerais dos espetáculos no Coletivo de Teatro Alfenim e que reflete sobre a questão musical na cena. Com a entrevista visualizamos como a cena pode ser construída no coletivo.

A partir da fala de Márcio Marciano, exposta na entrevista supracitada, pontuo alguns princípios metodológicos e ações que caracterizam o Coletivo de Teatro Alfenim e a sua relação com a música.

Sobre a composição dos espetáculos e da formação do coletivo:

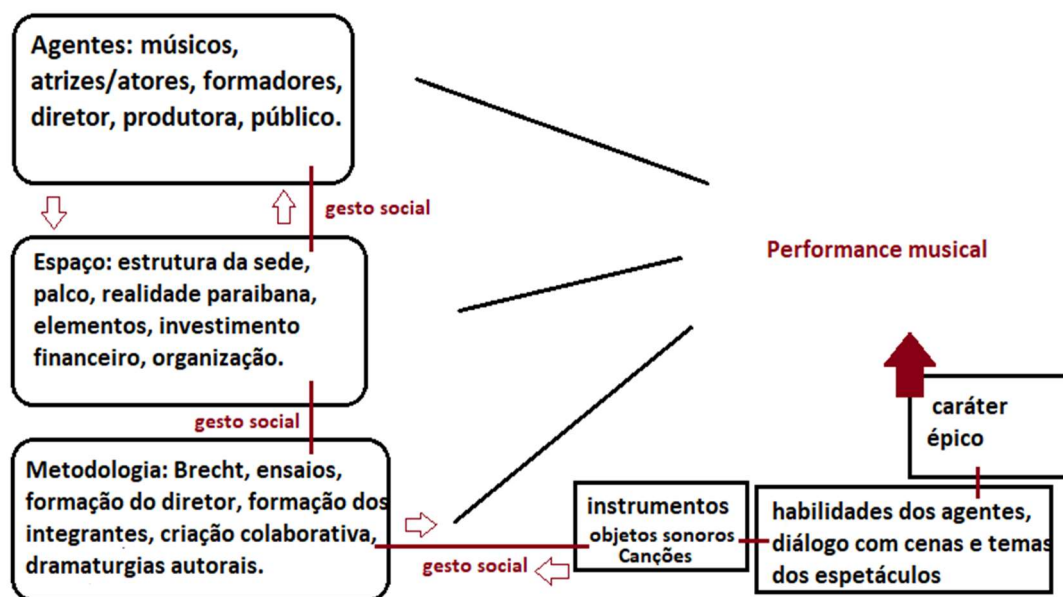
- Trabalha com o conceito de dramaturgia em processo, através de ensaios com integrantes;
- Desenvolve dramaturgias autorais, como o texto e a música;
- A escolha do assunto antecede a pesquisa de linguagem, sendo a forma do espetáculo construída como resultante das exigências propostas pelos temas abordados;
- O processo de construção das cenas se dá de forma colaborativa entre os artistas envolvidos, sendo preservadas as especificidades de cada função, sem hierarquizações a priori;
- Durante o processo de montagem dos espetáculos, os materiais são verificados em sala de ensaios, sendo que a seleção final e organização da matéria cênica ficam a cargo do diretor/dramaturgo;
- Dramaturgias estão sujeitas a constantes modificações;
- A dialética é enfatizada na cena pelo seu caráter contraditório;
- Utiliza a poética de Brecht, sendo o método de construção dos espetáculos pela via negativa: o recurso ao fragmento, a forma aberta de sua dramaturgia, a utilização da narrativa, o exercício do método dialético, a perspectiva histórica, a opção pelas formas populares e a ênfase no caráter de classe das relações humanas;
- Sustenta-se por verbas oriundas de políticas públicas.

Já especificamente sobre a expressão musical, o Coletivo de Teatro Alfenim busca:

- A presença de músicos em cena e acompanhamento em ensaio;
- Diálogo permanente entre cena e música, onde no processo de pesquisa e montagem, a música pode ser construída como elemento estruturador da narrativa;
- Apropriação comum de um projeto artístico em processo permanente de correção e mudança que tem no público seu mais importante interlocutor e onde a música se insere neste contexto;

- A música atua como um dos elementos que podem contribuir/agir para traduzir imagens cênicas (em termos de visualidade, som e movimento);
- Não há uma definição a priori sobre o tipo de música, o número de executores ou se será gravada ou executada ao vivo. É durante o processo de montagem que vão sendo estabelecidos os marcos para a composição do aparato musical;
- Evita trabalhar com elementos ou temas musicais facilmente reconhecíveis;
- Assim como os demais elementos da cena, a ênfase recai sobre o processo ao invés de sublinhar o produto acabado;
- Preferência por composições autorais, podendo ser individuais ou coletivas, sendo tarefa dos músicos/musicistas o trabalho técnico de arranjo vocal e/ou instrumental, ainda que as soluções possam ter surgido colaborativamente;
- Princípio de que os elementos cênicos devem estar à vista do público, inclusive os musicais;
- Músicos/musicistas podem atuar como elementos da encenação e, neste caso, num espaço à parte do espaço da narrativa, ou como figurações da ficção, o que implica sua intervenção como personagens;
- Trabalha segundo o conceito de atuação épico-dialética: a fronteira entre música e cena embora claramente definida, é sempre fluida e intercambiável;
- Pensa a formação musical do ator como fundamental.

Assim, a partir dos pontos estruturantes, diagramo os principais elementos impulsionadores do desenvolvimento da *performance* musical no coletivo:



A *performance* musical do Coletivo Alfenim se estabelece por algumas vias em camadas, mas não verticalizadas. Seriam fios desenvolvidos ao mesmo tempo e também não simultaneamente. Podemos pensar então que alguns impulsionadores são responsáveis para que o evento artístico do Alfenim ocorra. Em primeiro lugar, estariam os agentes produtores: os atores; os formadores convidados que oferecem oficina e palestras nas montagens e processos de pesquisa; o diretor (também dramaturgo e encenador); os músicos; os colaboradores artísticos (como os figurinistas, iluminador, projeto gráfico de divulgação e outras produções); a produtora do Alfenim; os moradores do entorno da sede e amigos; o público. Os agentes internos (integrantes do coletivo) estariam relacionados a montagem dos espetáculos mais diretamente e conectados a realidade cultural da Paraíba, pois todos os integrantes residem em João Pessoa, mesmo com naturalidade de outras regiões. Estes agentes desenvolvem funções específicas (atuação, direção musical, direção geral, dramaturgia, produção, tesouraria), mas também se “apropriam” de diversas funções, é o caso dos atores que trazem propostas melódicas das canções nos espetáculos do Alfenim, ou da entrada dos músicos em cena. Estes agentes internos procuram a colaboração no processo de criação; possuem faixas etárias variadas (entre vinte e quatro anos a setenta e cinco anos de idade) e formações individuais e atuações múltiplas, como por exemplo, alguns atores não são formados numa graduação em Teatro, mas em Letras, outros possuem doutorado na área e são professores, outros atuam no cinema, e assim por diante. Os

agentes externos, mais especificamente o público, são jovens da universidade e frequentadores do teatro, em sua maioria.¹³ Os agentes colaboradores atuam em momentos mais pontuais, mas firmam elementos construtores da cena, da identidade artística e política do Coletivo.

A segunda camada dos impulsionadores diz respeito a forma como o espaço é distribuído tanto nos ensaios quanto na estrutura cênica do palco. Há de se levar em conta o investimento que o Alfenim teve nos últimos anos, podendo manter um aluguel de uma sede no centro da cidade de João Pessoa-PB. Quando ocorrem apresentações, o público máximo chega a cerca de quarenta pessoas por sessão (quando apresentado em temporada na cidade). Foi esta maneira que o Alfenim desenvolveu durante os cinco anos recentes (2013-2018). O espaço cênico é projetado pelo diretor e encenador Márcio Marciano em colaboração através de uma organização de objetos e ferramentas para espaços menores ou adaptáveis: em cima de um linóleo, mesmo quando apresentado em outros locais. No mesmo caminho, a quantidade de objetos cenográficos e musicais fica a cargo destas adaptações. O grupo opta por reduzir a quantidade de objetos e aparatos cênicos já que uma das formas de retorno financeiro para teatro são os festivais e editais de circulação em outras regiões, e quanto mais objetos, mais difícil o transporte. Além disso, a poética épica procura desenvolver um teatro realista, não o realismo do cinema, mas o realismo da cena, isto é, do próprio aparato teatral a serviço da observação do real, com o propósito de não iludir o público, estando o jogo cênico exposto abertamente ao público.

É o caso de caixas de madeiras construídas por Márcio Marciano na peça *Memórias de um Cão*. Estas caixas ganham nova configuração a cada cena. Uma hora são malas, outra, se tornam em palanque para um discurso político, depois, tornam-se bancos, e assim por diante. Abaixo imagens que demonstram esses caixotes no espaço.

13 Não foi feito um apurado detalhado do perfil do público do Coletivo de Teatro Alfenim (faixa etária, formação, atividades), mas esta análise parte de diálogos e registros feitos após apresentações dos espetáculos durante os dez anos de existência do grupo. Como por exemplo, numa das etapas da prestação de contas e desenvolvimento artístico do edital da Petrobras (contemplado em 2013 com duração de três anos, dividido em três etapas: apresentação do repertório do grupo na cidade de residência, construção do espetáculo *Memórias de um Cão*, Circulação do espetáculo) desenvolvemos um vídeo documentário com falas dos integrantes e do público. Em outro momento, pedíamos que o público colocasse numa caixinha, sua avaliação da peça e seus dados pessoais gerais.



Atores Paula Coelho e Adriano Cabral em foco no espetáculo *Memórias de um Cão*.



Ator Ricardo Canella em *Memórias de um Cão*.

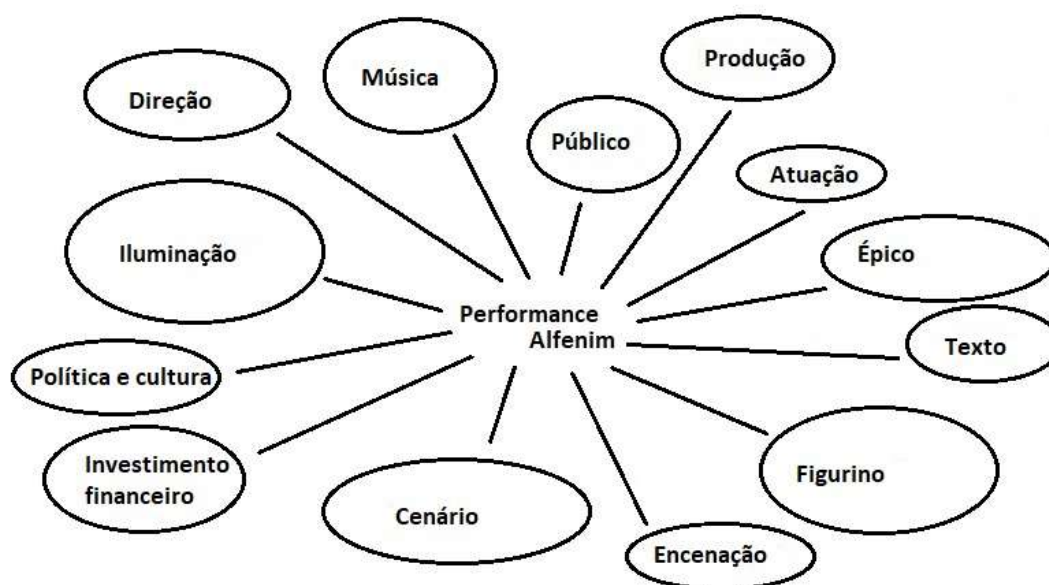
Nas imagens acima vemos que um mesmo caixote de madeira aparece em cenas diferentes. Na primeira cena, ela serve como casa de cachorro quando o personagem Rubião (interpretado pelo ator Adriano Cabral) começa a enlouquecer no enredo do espetáculo *Memórias de um Cão*. Na segunda, ela aparece como ilustração de uma *choupana* que está sendo queimada. Este espaço cênico está interligado com a música. No momento em que Rubião (na primeira imagem) entra na casinha de cachorro, eu e o

músico Nuriey Castro tocamos uma trilha melancólica, em tonalidade menor e notas “suaves”. A forma do espaço, o tempo da fala e a imagem desta cena foram desenvolvidos juntos com a música. Neste momento, a música é leve, é intimista, pois é um momento onde o personagem Rubião se conecta com sua “insanidade”. A música prenuncia a fala do cão (interpretado pela atriz Paula Coelho) em diálogo com o público através da citação de versos de Fernando Pessoa, assumindo a “amoralidade” de seu dono Rubião: “Pois tudo quanto deu lhe voltou em lixo, tudo quanto foi se lhe atou aos pés, como estopa para embrulhar coisa nenhuma! Tudo quanto pensou lhe faz cócegas na garganta”.

E por fim, na outra camada está a metodologia desenvolvida na composição dos espetáculos e na música, sendo esta, baseada na formação dos agentes, incluindo a do coordenador e influências teatrais, como por exemplo, do teatro épico de Brecht. Tanto na metodologia, quanto na ação dos agentes e estrutura cênica, perpassa o gesto social junto aos seus elementos construtivos. O gesto social está dialogando com as outras camadas, pois é ele que constrói o discurso teatral do Alfenim. Assim, o caráter dialético transpassa estas questões, pois no processo de composição existe o gesto social arraigado, através de temas e estudos e nas salas de ensaio, pensando o que a cena “quer dizer”, ou seja, a narrativa épica.

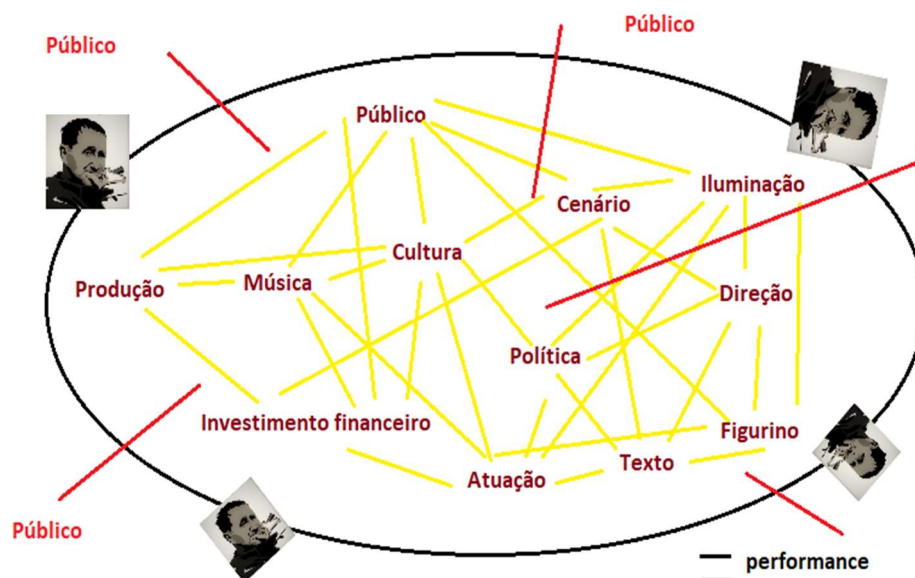
Um fator relevante diz respeito as minhas reflexões manterem influências sobre perspectivas artísticas deles, pois sempre questiono e pergunto sobre certas escolhas e direcionamentos musicais nos espetáculos. Ou seja, o diálogo entre diretor, músicos e atores é permanente. Mesmo em sala de ensaio, as composições musicais e cênicas são desenvolvidas com certa autonomia por músicos, dramaturgo e atores, mas sem esquecer o processo de problematização na criação. Existe neste caminho, posicionamentos políticos individuais e o diretor precisa estipular até onde estes posicionamentos podem ser inclusos artisticamente na cena a partir do Gesto Social da temática (geralmente dialético, problematizando as relações sociais e a identidade brasileira).

No diagrama abaixo, procuro enfatizar quais são os elementos que formam a *performance* do Teatro Alfenim, estando a performance musical contida nestes elementos:



Este diagrama desenvolveu-se quando diagnostiquei quais elementos constituem a *performance* cênica do Coletivo a partir das camadas impulsionadoras descritas anteriormente. Estes elementos são ramificações dos impulsionadores. No universo brechtiano, os elementos precisam ter autonomia, mas ao mesmo tempo, estão em diálogo e negação uns dos outros. Seriam como aquelas células vistas microscopicamente. Seus microorganismos se mexem, são vivos, e é essa ação que dá a vida à *performance*. Às vezes, um microorganismo forma o outro e dá origem a outros menores ou maiores. Às vezes, este microorganismo “destrói” o outro. É o caso de quando um ator ou personagem anuncia uma cena, expõe uma fala ou gesto e depois uma música ou sonoridade pode romper drasticamente esta atmosfera, mostrando exatamente o contrário, para provar que aquilo não existe no mundo das relações humanas, assumindo-o como uma farsa.

A partir deste dado, resolvi refazer a figura dos elementos. Procurei conectar os elementos dentro de célula performática, mostrando a “trama cênica” que acontece a partir dos elementos e impulsionadores.



Neste modelo, o olhar brechtiano e sua influência permeariam a construção e desconstrução da célula performática do Coletivo de Teatro Alfenim. Chamo a atenção que o público é um elemento interno e externo à *performance*. Interno porque quando se fala de composição da cena para uma crítica social, é um elemento fundamental na construção do significado, pois existe uma preocupação com a recepção desta *performance*. E externo porque, para pensar a *performance* nos moldes épicos, pelo distanciamento, a plateia precisa estar distanciada como um observador que enxerga através de uma luneta a movimentação dos astros e fica curioso para entender que ação é aquela, e por quê aquela ação.

Nesse sentido, é preciso ressaltar que além da simbiose objetiva de todos esses elementos, a cena do Alfenim procura manter a autonomia de cada expressão em sua especificidade, de forma que tais elementos em permanente confronto possam amplificar dialeticamente o sentido da cena através da apresentação simultânea de pontos de vista antagônicos ou paradoxais.

5.3 ESPETÁCULOS DO COLETIVO DE TEATRO ALFENIM E A RELAÇÃO DA MÚSICA (BASEADO NO PORTIFÓLIO DO GRUPO E NAS MINHAS EXPERIÊNCIAS):

Quebra Quilos (2007)

O primeiro trabalho *Quebra-Quilos*, desenvolvido em processo colaborativo, estreou em novembro de 2007 no Seminário de Dramaturgia Brasileira, evento da

programação do Festival de Teatro Nacional de Recife. Sua estreia na cidade de João Pessoa ocorreu em fevereiro de 2008. Foi apresentado nos principais Festivais e Mostras de Teatro da região Nordeste.

Quando o diretor Márcio Marciano chegou a João Pessoa, em meados de 2006/2007, procurou o Piollin Grupo de Teatro (PB)- grupo paraibano conhecido nacionalmente e internacionalmente pela montagem do espetáculo *Vau de Sarapalha* e outras ações artísticas¹⁴- para pedir indicações de atores e atrizes paraibanos que quisessem participar de uma montagem de espetáculo teatral. Neste momento, inicia-se um processo de oficinas em sala de ensaio com alguns atores locais, entre eles, Zezita Matos, Soia Lira, Verônica Cavalcanti, integrantes do coletivo até os dias de hoje.

O resultado destas oficinas é o espetáculo *Quebra-Quilos* (2008) que narra a história de duas mulheres que, em 1874, são expulsas do campo e procuram abrigo numa vila do sertão paraibano, em meio a rumores de que os quebra-quilos, sediciosos que lutam contra a implantação do sistema métrico decimal preparam-se para invadir a feira da localidade e promover a revolta. Mãe e filha tornam-se testemunhas e vítimas da violência das autoridades locais contra os matutos revoltosos. O teor de sugestão simbólica dos quebra-quilos põe a narrativa desses fatos ocorridos em fins do século XIX na ordem do dia. São inúmeros os pontos de contato com a atualidade, como a insatisfação devida ao aumento excessivo dos impostos, a manipulação da boa-fé do cidadão, tanto por parte das autoridades do governo imperial como por parte das autoridades religiosas locais e dos grandes proprietários.

Quanto a questão musical neste espetáculo, o Coletivo de Teatro Alfenim (recém criado o nome, baseado a partir do doce nordestino feito de rapadura batida) contou com a colaboração de alguns músicos que firmaram canções e peças musicais no espetáculo, como Marco França (RN/SP) e Lucas Dourado (PB). O músico Marco França veio como convidado ministrar uma oficina musical e o músico Lucas Dourado participou de alguns ensaios, criando alguns temas introduzidos no espetáculo. Os instrumentos violão, acordeon e percussão são tocados pelos atores em cena. Na montagem mais

14 *Vau da Sarapalha* é espetáculo do Piollin Grupo de Teatro, baseado no texto de Guimarães Rosa, conto *Sarapalha*, do livro *Sagarana* (1946). Estreou em 1992 em João Pessoa (PB), fez carreira internacional e foi apresentado em mais de 40 cidades. Conta com mais de mil apresentações. É considerada ainda hoje uma das montagens mais importantes quanto a uma aproximação possível do universo de Guimarães Rosa no contexto da cena contemporânea. Esta aproximação, no entanto, tem menos a ver com o respeito aos termos da literatura enquanto tal e mais com a transfiguração, em ato artístico autônomo, da narrativa Roseana (<http://teatrojornal.com.br/2017/11/transfiguracoes-em-vau-da-sarapalha/>).

recente (a partir de 2013), eu e Nuriey estamos incorporados no espetáculo. Ele toca acordeon, eu toco percussão e violão (além de atuar) e os atores desenvolvem habilidades musicais em cena, cantando, tocando e produzindo paisagens sonoras.

Milagre Brasileiro (2010)

Milagre Brasileiro, Prêmio Myriam Muniz de Teatro - FUNARTE /2008 é a segunda montagem do Coletivo. Estreou em João Pessoa, em março de 2010. Em junho/agosto fez temporada em São Paulo, na Sala Renée Gumiel, como parte da programação do projeto de ocupação do espaço da Funarte, Teatro Fora do Eixo, sendo indicado ao Prêmio Shell/2010 na categoria música (composição colaborativa através dos músicos Wilame A. C., Diego Souza e dos outros integrantes do Alfenim). Dois anos depois de sua estreia participa do projeto de ocupação Diálogos de Aprendizagem, organizado pela Companhia do Latão, no Teatro de Arena - São Paulo (já com minha participação no violoncelo). Em repertório desde sua estreia em 2010, conta mais de 80 apresentações em temporadas, mostras e festivais de teatro por todo país.

Milagre Brasileiro (2010) tem como tema os “anos de chumbo” da Ditadura Militar, período marcado pela tortura e pela euforia do crescimento econômico no Brasil. Seu foco é o “desaparecido político”, personagem que assombra familiares e amigos que perseveraram para obter do Estado Brasileiro uma resposta satisfatória sobre o paradeiro dos “desaparecidos”. O espetáculo põe em cena a figura mítica de Antígona (que dá nome a uma das tragédias de Sófocles) para dialogar com nossos mortos. Sua referência é o “teatro desagradável”, de Nelson Rodrigues, em seu *Álbum de Família*. O espetáculo coloca em questão a consciência nacional sobre o desaparecido político da Ditadura Militar brasileira.

Neste espetáculo, o grupo pôde contar com músicos em cena. Wilame (piano e viola) e Diego (violoncelo) criaram a trilha em sala de ensaio (junto com os atores e o diretor) e fizeram temporada em São Paulo e João Pessoa. Eu entro no Coletivo de Teatro Alfenim no início de 2012 para substituir o violoncelo criado pelo músico Diego Souza. Esta substituição se deu com alguns ensaios com o músico Wilame e vendo o registro em vídeo do espetáculo. Havia algumas anotações de harmonia e partitura no “Caderno de Apontamentos”¹⁵ do espetáculo, no entanto, o espetáculo havia passado

15 Cadernos de Apontamentos são livros produzidos pelo Coletivo de Teatro Alfenim como ferramenta de registro do processo de criação, desenvolvimento da dramaturgia de cada espetáculo, indagações e desdobramentos críticos da prática teatral. Estes cadernos são compostos por textos sobre cada

por uma grande modificação e neste processo de remontagem, a música também contribuiu com novas proposições sonoras-cênicas. Então, criei alguns temas no violoncelo, abraçando certo encaminhamento do que o Diego havia criado (acompanhado de orientação do músico Wilame A.C, bem como do diretor e demais atores) e como devia ser a maneira de tocar (se forte, fraco, com mais ou menos movimentação rítmica e temas), pois eles tinham certa referência da atmosfera das cenas. Desta maneira, não existia uma partitura fixa, mas existia o que poderíamos dizer de “atmosfera sonora” do violoncelo e da música. Essa atmosfera fixou-se com harmonias, temas e tonalidades nas canções e na trilha instrumental, mas existe certa maleabilidade quanto a propostas de modificações. Posso dizer que não toco as mesmas notas que o Diego (violoncelista) criou, eu toco muito similarmente alguns acompanhamentos rítmicos e ideias de fraseados, por exemplo: uma quebra de som, um *ostinato* (motivo, frase musical ou ideia repetido continuamente através de um padrão rítmico, melodia ou acompanhamento), uma frase que fica aguda, uma frase que fica forte, um acompanhamento de baixo (cifra), entre outros aspectos.

Assim, há de se levar em consideração que a criação primordial aconteceu de maneira colaborativa, havendo a personalidade musical de Diego Souza, Wilame A.C., dos atores e do diretor, a própria temática do espetáculo, além da característica musical vinculada à poética brechtiana, onde a música “fura” a cena, comenta, faz a transição e às vezes até “incomoda”, já que a estrutura física do espetáculo acontece em um corredor e algumas cadeiras ficam no mesmo plano que o palco (linóleo), ou seja, os atores e músicos ficam muito próximos do público.

Quando vi o vídeo do espetáculo *Milagre Brasileiro* disponibilizado em forma de dvd pelo Coletivo para mim, quando ensaiei com o músico Wilame, e posteriormente, com todos do grupo (na preparação para a estreia da remontagem, em 2012), percebi que a maneira que Wilame e Diego pensaram a música devia estar em conexão com o que o grupo vinha desenvolvendo em outras pesquisas. No entanto, a característica musical da parte do violoncelista Diego (que também tocava guitarra) e de Wilame (que tocava em banda de rock progressivo, além de música de concerto) parecia estar impressa claramente para mim dentro do aspecto agressivo, similar ao *rock’n roll*,

espetáculo (não é o texto dramaturgico da peça): artigos, entrevistas, resenhas, descrição dos integrantes e artistas convidados. São olhares externos de colaboradores que acompanharam e contribuíram para a construção do espetáculo e olhares internos dos integrantes, buscando refletir sobre a experiência da materialidade da obra artística.

da forma que eles criaram alguns temas musicais, com sons mais “sujos”, *glissandos*, além de cordas duplas e com harmonização pentatônica. Portanto, percebi que Diego e Wilame imprimiram características timbrísticas na criação do espetáculo e dando aspectos “texturais” para as cenas. Da mesma maneira, a criação de melodias de canção feita pela atriz Paula Coelho e pelos poemas criados pelo diretor e dramaturgo Márcio Marciano, construíram outros tantos aspectos que deram a propriedade musical do espetáculo e por que não da *performance* do espetáculo em si.

Sobre a evolução musical do grupo da peça *Quebra Quilos* para *Milagre Brasileiro*, eu retorno a fala e memória do diretor, quando descreve na entrevista presente no apêndice: *É possível traçar uma trajetória evolutiva da música no Alfenim a partir de seus espetáculos. Na primeira montagem, Quebra-Quilos, como eu ainda não conhecia profissionais da música em João Pessoa que pudessem integrar o grupo, convidei Marco França, músico dos Clowns de Shakespeare, de Natal (RN), para me auxiliar nas composições. Devido à distância, sua participação resumiu-se à parceira de duas canções (a terceira, “Canção da ocasião desperdiçada”, como mencionado, ficou por ser feita). Em vista dessa dificuldade, propus aos atores/atrizes que construíssemos em sala de ensaio uma ambiência sonora a partir dos objetos da cena, das vozes e de alguns poucos instrumentos de percussão. Também contamos com o auxílio de Lucas Dourado, autor do tema “Quebra-Quilos”, que utilizamos na cena final do espetáculo. Já em Milagre Brasileiro, pudemos contar com a participação dos músicos Wilame AC (viola e piano) e Diego Sousa (violoncelo). O fato de eles estarem o tempo todo em sala de ensaio acompanhando a montagem, e a configuração melódica dos instrumentos foi determinante para a sonoridade do espetáculo. As composições surgiram das exigências da cena. Esse trabalho chegou a ser indicado ao Prêmio Shell na categoria música, em São Paulo. Com a saída dos dois músicos, assumiram o trabalho Nuriey Castro (piano) e Mayra Ferreira (violoncelo). Com essa nova conformação, e ainda devido a novas exigências da cena, as composições passaram por rearranjos significativos, mas que preservaram a concepção original das partituras.*

Vale lembrar que a entrada do músico e pianista Nuriey Castro nesta peça, já em 2013, com a saída do músico Wilame A.C., fez com que ele imprimisse novas características pianísticas e musicais ao espetáculo, pois a formação musical a nível de graduação de Nuriey é piano e a de Wilame, viola. No geral, percebi que algumas técnicas da parte do piano se transformaram e o espetáculo ganhou outros aspectos cênicos. Houve um investimento de piano digital no grupo (antes era um teclado com

menos oitavas e sonoridade diferente) e as mudanças de tonalidades, mudanças de harmonias, maior preenchimento de notas nos acordes, fizeram que os atores tivessem que falar o texto de forma mais presente e enérgica, por exemplo.

O Deus da Fortuna (2011)

O Deus da Fortuna, Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz/2010, é o quarto trabalho do Coletivo. Estreou em novembro de 2011, em João Pessoa. Após três temporadas na cidade e a participação em diversos festivais de teatro pelo país, foi selecionado pelo Projeto SESC – Palco Giratório, de 2014. Circulou pelas cinco regiões do Brasil, perfazendo mais de 100 apresentações. Em 2016, fez temporada em João Pessoa e circulou pelo Projeto Myriam Muniz pelos estados do Maranhão, Piauí e Pará.

O Deus da fortuna (2011) é uma parábola em chave cômica que utiliza como ponto de partida um argumento de Brecht retirado de seus diários de trabalho. O dramaturgo alemão relata sua intenção de escrever uma peça inspirada na imagem desse deus, muito popular na China. Com base nessa alegoria, o Coletivo Alfenim cria o seu próprio Deus da Fortuna, totalmente identificado ao capital especulativo, e o faz surgir na propriedade de um capitalista à moda antiga, o Senhor Wang, para lhe revelar a “metafísica” do capitalismo financeiro dos dias atuais.

Para esta montagem, a direção musical foi feita pelo músico paraibano Wilame A.C, continuando o que vinha desenvolvendo no *Milagre Brasileiro*, mas com uma interrupção de sua saída do grupo por curto espaço de tempo. Ele retorna ao coletivo já com os ensaios para *O Deus da Fortuna* em andamento. Após estreiar o espetáculo, se mantém como músico em cena, trabalhando ainda a preparação vocal e arranjos da trilha e canções. Neste momento do grupo houve a inclusão de novos atores, como Vitor Blam e Lara Torrezan, pois o coletivo havia passado por um período de mudanças internas, onde alguns atores haviam saído, inclusive o músico Diego. Eu entrei com o violoncelo neste espetáculo, na segunda temporada, sendo esta em São Paulo. Portanto, na primeira temporada, não existia a parte do violoncelo. Os atores e Wilame tocam instrumentos e cantam. Wilame também atua.

Quando entro neste espetáculo, já convidada para firmar-me no grupo após a minha inserção no *Milagre Brasileiro* (em 2012), fazemos estadia de um mês em São Paulo e assim, seriam apresentados os dois espetáculos, *Milagre Brasileiro* e *O Deus da Fortuna*. Chamo atenção aqui para dizer que neste momento de minha vida estava com 26 anos de idade e seria minha primeira experiência longa fora de casa. Foi um grande

aprendizado para mim. Em São Paulo, tive contato com a Companhia do Latão, grupo que nosso diretor também fundou. Apresentamos no Teatro de Arena- outro espaço importante para a história do teatro político brasileiro- através do projeto de ocupação Diálogos de Aprendizagem, organizado pela Companhia do Latão.

Aqui, lanço mão novamente de um trecho contido na entrevista com Marcio Marciano, presente no apêndice deste trabalho, pois acho fundamental a descrição do desenvolvimento musical do grupo afora as minhas memórias: *Em O Deus da Fortuna o processo de composição musical se deu em diferentes etapas. Inicialmente, foram criadas canções pelos próprios atores/atrizes, uma vez que não havia nenhum músico em sala de ensaio. Como se buscava uma sonoridade mais orientalizada, uma vez que a peça se passa numa certa China imemorial, a ideia inicial era utilizar instrumentos de percussão e vozes. Posteriormente, com a volta de Wilame AC, as canções foram rearranjadas e o piano foi incorporado à cena. Em seguida, com a entrada de Mayra Ferreira, o violoncelo foi incorporado à tessitura musical.*

História de Sem Réis (2010/2012)

Histórias de Sem Réis é uma intervenção de rua inspirada em relatos de frequentadores do Ponto de Cem Réis, no Centro Histórico de João Pessoa. Foi contemplado com o Projeto BNB de Cultura. Estreou em dezembro de 2010 e passou por remontagem em 2012. Durante as intervenções, que aconteceram em várias cidades do Nordeste e em São Paulo, foram capturados imagens e depoimentos que servem de matéria para o documentário “Histórias de Sem Réis”, de 2013.

Já com a segunda versão, o grupo dialoga com a tradição do teatro de agitação e propaganda e experimenta sua primeira peça de *agitprop*, relacionado a práticas marxistas-leninistas e de ativismo político e social. O grupo continua recolhendo depoimentos de histórias em praça, dando voz a cidadãos comuns (pagam até cinco reais pelas histórias, com microfone aberto) e forma-se um público também interessado em saber que histórias eram essas. A partir disso, com o intuito de ‘agitar’ a sociedade, dar visibilidade ao movimento político e aos conflitos entre trabalhadores e classes sociais, os atores fazem intervenções em praças e feiras, entregando panfletos sobre figuras revolucionários como Olga Benário, Margarida Alves, Carlos Mariguella, Che Guevara e outros, demonstrando como cidadãos comuns fizeram história através de enfrentamentos políticos e a favor da população.

A primeira versão do espetáculo conta com a participação do Músico Wilame. Participo da segunda versão, mas prossigo com intervenções sonoras com o uso de tambor, megafone executados pelos atores e uma canção entoada pelos atores feita pelo músico Erick Almeida (Banda Baluarte) a partir de poema de Brecht “O analfabeto político”.

Brevidades (2013)

Brevidades, experimento solo sobre o Mal de Alzheimer, é o quinto espetáculo do repertório do grupo. Foi contemplado com o Projeto BNB de Cultura e o Fundo Municipal de Cultura. Realizou temporadas em João Pessoa e vem circulando por Festivais em todo país. Em 2015, teve participação especial no Festival Internacional de Cinema de Bagé, no qual sua intérprete, Zezita Matos, foi a grande homenageada.

Brevidades narra a história de uma atriz impossibilitada de exercer seu ofício devido ao Mal de Alzheimer. O monólogo é um exercício de metalinguagem que recorre à experiência de cena de uma atriz para representar o papel de outra atriz, Eleusa, que desaprende o ato de representar. A personagem faz diluir com suas ações incongruentes os limites entre o vivido e o representado. O espetáculo explora os sintomas da doença de modo a refletir poeticamente sobre a maneira como esse mal afeta a subjetividade tanto de seu portador quanto das pessoas de seu convívio.

Neste espetáculo, a atriz Zezita Matos está sozinha em cena. Ele é um espetáculo atípico do grupo em vários sentidos: a estrutura da peça acontece numa chave mais intimista, onde a plateia senta-se à mesa com a atriz, em cadeiras ao redor e ela dialoga com estas pessoas; as mudanças de cena não são marcadas (como acontece no teatro brechtiano, através de interrupções e legendas); a iluminação é fixa; a execução musical surge em momentos singulares, onde a própria atriz liga uma vitrola, coloca uma caixinha de música para tocar e cantar.

Memórias de um Cão (2015)

Memórias de um cão é resultado do projeto “Figurações Brasileiras”, com patrocínio de manutenção da Petrobras. Estreou em maio de 2015 na sede do Coletivo Alfenim, a Casa Amarela, para uma temporada de dois meses. No segundo semestre do mesmo ano, circulou por Alagoas, Sergipe, Bahia e Minas Gerais. Em 2016, participou de projeto de ocupação dos Espaços Culturais da Caixa em Brasília e Curitiba. O espetáculo conta com mais de 80 apresentações.

Memórias de um Cão é um espetáculo teatral que parte do estudo da obra de Machado de Assis (1839- 1908), baseado no livro *Quincas Borba* (1891), para propor uma abordagem crítica das estratégias de dissimulação e autoengano que marcam no campo subjetivo e político as relações sociais do Brasil. Narra a trajetória de ascensão e queda de Rubião, um mestre-escola interiorano que, às vésperas da abolição da escravatura, se muda para a Corte, após receber uma herança de seu benfeitor, Quincas Borba, um típico escravocrata, autodenominado filósofo, que ocupa seus dias ociosos de proprietário e rentista com especulações amalucadas sobre a “natureza humana”.

A música de *Memórias de um cão* foi composta de forma colaborativa, em sala de ensaio, a partir de trechos de textos da obra de Machado de Assis e letras compostas por Márcio Marciano.

5.4 MINHA EXPERIÊNCIA COMO INTEGRANTE DO COLETIVO DE TEATRO ALFENIM



Milagre Brasileiro. Teatro de Arena – SP (2012): Atriz Zezita Matos e eu.



O Deus da Fortuna. Maringá-PR (2014): Atores Suellen Brito, Adriano Cabral, Ricardo Canella e eu

Em fevereiro de 2012 fui convidada pelo músico Wilame A.C. (integrante do Coletivo Alfenim até finais de 2012) para substituir a parte do violoncelo que havia sido criado por Diego Souza (violoncelo) no espetáculo *Milagre Brasileiro*. Inicialmente, entro no grupo como forma de substituição. Essa substituição desenvolve-se num intervalo de tempo de mais de um mês de temporada, com apresentações nos finais de semana. Eu iria receber um cachê de 800 reais, por uma temporada de um mês e meio (duas apresentações por final de semana) fora os ensaios. Para a realidade da Paraíba, isso parecia bastante proveitoso. Esta temporada aconteceu na Fundação Companhia da Terra, no centro histórico de João pessoa.

Nestes meses pude compartilhar uma nova experiência em minha vida como musicista. A primeira questão que recorro aqui é a forma de preparação para apresentação do espetáculo. As preparações corporal e vocal fazem parte da rotina e os integrantes precisam estar no local de apresentação com muitas horas de antecedência para que o vento aconteça. As horas de antecedência de chegada ao teatro faz parte de uma espécie de disciplina, preparação e organização: do espaço, do corpo, dos artefatos. Este ritmo mudou drasticamente a forma de encarar a preparação para um espetáculo artístico. Percebi que os exercícios de aquecimento corporal e vocal, passagem das canções, limpeza do ambiente, checagem de objetos e figurino, maquiagem, entre outros elementos, faziam parte do ritual de concentração e organização no Alfenim. Ou seja, parece que existe uma necessidade de cada integrante estar responsável pelo espetáculo,

por seus objetos, suas falas, sua voz, seu corpo, a música, a limpeza da sede, o figurino, enquanto unidade.

Quando entrei no grupo, lembro que não gostava de participar dos aquecimentos corporais, sempre perguntava ao músico Wilame A.C. “Por que tinha que chegar tão cedo? Será que eu podia ser liberada deste aquecimento corporal?” e assim por diante. Apesar disso, o Alfenim me fez ter consciência que certos exercícios teriam a ver não só com o preparativo, mas cuidados e responsabilidade com seu material. Numa temporada que fizemos em Belém do Pará (2016), senti necessidade de falar sobre o cuidado com o figurino. Como eu via a cena de fora, mesmo estando dentro do palco, percebi o estado das roupas e objetos, pois cada um tinha ficado responsável de passar a ferro em seu figurino. Com o tempo, fui percebendo que me integrei no projeto do Alfenim para além da música, apesar de ser minha responsabilidade principal.

Estas questões acerca de funções e sobre as necessidades que surgem no Coletivo acontecem também porque não temos serviços terceirizados, afora um contador. Geralmente, trabalhamos com colaboração, mas este colaborador acompanha parte dos processos de montagens priorizando fundamentalmente o trabalho artístico. Portanto, aparecem demandas que os integrantes precisam solucionar ou desenvolver, por mais que o trabalho de produção fique a cargo de Márcio Marciano (diretor, gestor, dramaturgo), de Gabriela Arruda (produção) e Adriano Cabral (ator e tesoureiro).

Além disso, fui direcionada no Coletivo a desenvolver a parte de preparação vocal nos ensaios, o que para mim parece difícil, pois minha experiência com canto esteve vinculada ao canto lírico e durante poucos anos. Quanto à preparação vocal, os exercícios que desenvolvemos é um apurado das experiências dos seus integrantes. Alguns atores propõem exercícios de voz e vamos fazendo um modelo de cooperação na preparação vocal, mas que em geral é comandado por mim. Os exercícios foram desenvolvidos em oficinas, ensaios e processos de montagem. Estes exercícios incorporam-se aos aquecimentos e transformam-se com o passar dos anos. São exercícios como: respiração, aquecimento e expressões da face (língua, olhos, boca); de colocação vocal e timbrística; afinação; vocalizes; abertura de vozes (quintas, terças, oitavas) ou cânones; dinâmica (forte, fraco); articulação; exercícios de *trava língua*; jogos rítmicos com objetos sonoros e percussão corporal; brincadeiras com a voz; paisagens sonoras; canções e danças populares; criação coletiva de canções; estudos de música brasileira; etc., trazidos pelos atores Ricardo Canella, Paula Coelho, Vitor Blam,

Lara Torrezan, Márcio Marciano, Verônica Cavalcanti, pelo músico Nuriey Castro, Wilame A.C., Erick de Almeida (Baluarte), por mim, e outros.

Sobre voz, o Alfenim teve contato com músicos que trabalham e pesquisam sobre a voz (cantada e falada) como Marco França (RN), Lucas Dourado (PB), Dudu Galvão (RN), Walter Garcia e Marília Calderón (SP), Martin Eikmeier (SP), Wilame A.C. (PB), Adriana Fernandes (MG/PB), e é um trabalho fundamental na formação do ator.

Sobre minha experiência de seis anos no grupo, posso citar alguns momentos essenciais que transformaram minha visão sobre a arte e sobre a música. Uma pessoa fundamental neste processo foi nossa figurinista e produtora visual Vilmara Georgina (não é mais integrante do Coletivo Alfenim). Ela é uma artista plástica que desenvolve várias habilidades como costura, pintura e artesanato. Criou o figurino do espetáculo *O Deus da Fortuna*, do espetáculo *Brevidades* e remodelou o figurino de *Quebra Quilo* e *Milagre Brasileiro*. Vilmara lutou por uma arte mais revolucionária e foi uma integrante que deu sua identidade ao grupo. Mineira e feminista ela foi uma influência forte no sentido de minha formação artística, pois eu me lamentava sobre a questão de tocar violoncelo, um instrumento tido como “erudito”. Eu tinha uma dificuldade em assumir que era ‘violoncelista’, pois achava que era um instrumento elitizado e havia uma grande contradição: Como fazer arte política e de esquerda sendo elitizada? Vilmara e o Coletivo Alfenim fizeram-me acreditar que eu era “Artista” e vou explicando o porquê na descrição abaixo.

A primeira questão tem relação em dar-se conta que nossa sociedade é feita de contradições e isto não impede nossas projeções artísticas. A própria prática artística é uma ação em contradição: pesquisamos formas de como um discurso deve chegar didaticamente e potencialmente no público, buscando compreender os significados das experiências dos outros - que também somos nós, nossa identidade e cultura- mas sem perder a poética. Ou seja, estamos lidando com discurso político, mas que também são discursos subjetivos, coletivos e individuais, que transpassam as relações sociais.

Outra contradição tem relação com a questão do financiamento para a realização da arte no Brasil. Nós do Alfenim e a grande realidade teatral e musical brasileira depende de financiamento público. São os projetos de poder público de fomento à cultura com certa abertura política para os movimentos sociais que permitiram maior possibilidade de retorno financeiro para arte.

Estas contradições me fizeram compreender que não importava qual instrumento musical eu tocassem, pois não é o “material” que representa o que você faz, é como você se coloca no mundo. Parece um discurso um tanto romantizado, mas são dilemas que muitos músicos passam. O que fazer com suas habilidades?

Deste modo, a resistência e os significados sociais vão se transformando e é assim que imagino a transformação individual e coletiva, como aconteceu comigo. Não temos mais a potencialidade da época que Brecht pensou o teatro de enfrentamento, interagindo diretamente com a classe operária e outras ações, ou como o teatro e movimento estudantil no Brasil, na década de sessenta. E mesmo Brecht acirrou as contradições da forma, fez ópera em perspectiva revolucionária, mostrou que não é uma forma de vanguarda ou ultrapassada que transforma a sociedade, mas também o entendimento de suas contradições e a luta de classes.

Pois sim, no Alfenim, nosso teatro é político, mas para sobreviver, precisa ser financiado por editais públicos. Não digo que estamos presos a este mercado de forma direta, como que “vendidos”, mas, a meu ver, a poética de Márcio Marciano, assim como sua formação (já que todos os textos e espetáculos do Alfenim foram escritos e dirigidos por ele) e os modelos da sociedade atual, são fatores que pesam sobre certas escolhas na cena. Neste caminho, Márcio Marciano enquanto gestor e os integrantes do Coletivo Alfenim procuram dar continuidade ao enfrentamento contra poderes a partir de temas problematizantes. E já que o discurso e problematização do “gesto social” existe permanentemente no processo de montagem dos espetáculos e pesquisa do grupo, estamos pensando sobre a cultura, a identidade e outras questões que para mim sempre estiveram ligadas a execução instrumental.

5.5 A MÚSICA NO ESPETÁCULO *MEMÓRIAS DE UM CÃO*: A PARTIR DO PORTIFÓLIO DO GRUPO, DO CADERNO DE APONTAMENTOS, DE MINHAS MEMÓRIAS E VIVÊNCIAS

O espetáculo *Memórias de um Cão*, estreado em 2015, parte do estudo da obra de Machado de Assis (1839- 1908), baseado no livro *Quincas Borba* (1891). *Memórias de um cão* é resultado do projeto “Figurações Brasileiras”, com patrocínio de manutenção da Petrobras. Escolhi focar neste espetáculo do Coletivo Alfenim, pois tive a oportunidade de participar do processo de composição desde o momento de estudos iniciais e onde desenvolvi a criação musical junto a montagem, diferente das outras

peças, no qual fui inserida já depois da estreia. Assim, minha descrição e análise sobre a música/sonoridades do espetáculo tem relação com a parte colaborativa de materialização da obra, sendo este momento dedicado a busca de reflexões sobre sua *performance* (incluindo aí os princípios de *performance* discutidos no capítulo 1).

5.5.1. Apresentação da temática (a partir do caderno de apontamentos do espetáculo):

O espetáculo *Memórias de um Cão*, baseado na obra *Quincas Borba* de Machado de Assis, narra a trajetória de Rubião, um professor mineiro interiorano que às vésperas da abolição da escravatura se muda para a Corte, após receber uma herança de seu benfeitor, Quincas Borba, autodenominado filósofo. Como condição para usufruir a herança, Rubião deve cuidar do cão Quincas Borba, que tem o mesmo nome de seu benfeitor. Essa exigência testamentária traduz na prática as determinações do “Humanitismo”, espécie de doutrina criada por Quincas Borba, cujo princípio pode ser sintetizado na máxima “Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas”. Tornado capitalista da noite para o dia, Rubião começa a residir num Rio de Janeiro em processo de modernização, buscando inserir-se num círculo de relações de favor, marcadas pelo preconceito de classe e interesses financeiros. Enquanto gasta o dinheiro da herança, o mestre-escola Rubião experimenta uma vida de luxos e compensações imaginárias a tal ponto que pensa ser o próprio Imperador francês Napoleão III, numa clara alusão às pretensões da elite brasileira de tornar o Brasil uma nação do primeiro mundo, com a importação de um liberalismo fora do lugar e o desacerbado tráfico de escravos.

A partir da leitura do romance *Quincas Borba*, o Coletivo Alfenim propõe uma alegoria “tragicômica” mostrando o cinismo que a elite econômica e cultural brasileira tenta isentar-se de sua responsabilidade histórica que marca o processo de modernização do país. Pautando-se pela ironia contida nessa espécie de “anti-romance”, o espetáculo procura expor as contradições de uma sociedade em formação que almeja reconhecer-se no espelho da modernidade, sem abrir mão de prerrogativas de classe como a exploração da mão de obra escrava, a espoliação do incipiente trabalho livre e a apropriação da riqueza nacional por parte de sua elite econômica. Há neste contexto, certa semelhança com a atualidade. Vale ressaltar que em *Memórias de um Cão*, o personagem do cachorro (Paula Coelho) passa a ser uma figura importante no enredo,

pois assume o lugar de narração (criando efeito de distanciamento) e consciência no espetáculo que perpassa também no narrador machadiano.

A adaptação para o teatro de uma narrativa literária envolveu níveis diversos de uma operação tradutória. O conjunto dos traços de estilo de Machado de Assis constitui um signo complexo que o leitor apreende, e, que, por ter a natureza de um aprendizado cultural, reconhecido pelo leitor como uma espécie de norma para a leitura desse autor, pode ser considerado como uma representação simbólica. “Assim, quando a adaptação cênica enfatiza esse conjunto de traços, ocorre nessa releitura uma tradução intersemiótica de caráter simbólico” (COLETIVO DE TEATRO ALFENIM, 2017, p. 14). Além disso, quando as imagens machadianas encontram correspondência nos recursos cênicos empregados, ressalta-se o caráter icônico da tradução.

Ferraz Jr. (2017) comenta sobre a intertextualidade que o Coletivo Alfenim criou em *Memórias de um Cão*, a partir da obra de Machado de Assis:

(...) não menos frequentes são as passagens de suas histórias em que o teatro se materializa como espaço físico representado no cenário urbano, investindo-se de um significado social marcante no modo de vida oitocentista e cortesão ali retratado. Uma vez provocada por essas referências, não estranha que a imaginação do leitor se anime a projetar o movimento inverso: o de transpor elementos do romance machadiano para o contexto da linguagem dramática. É essa a aventura em que se (e nos) lança o Coletivo de Teatro Alfenim, de João Pessoa, em *Memórias de um Cão*, que estreou em maio deste ano de 2015. O espetáculo integra um projeto chamado “Figurações brasileiras” e nasce de um interessante trabalho de pesquisa iniciado em 2014, com um seminário intitulado “A atualidade de Machado de Assis”. Pois é justamente disso que se trata: de atualidade, porque esta é a impressão que nos causa a experiência de revisitar o pensamento de Machado hoje e de refletir, com ele, sobre as contradições que definem nossa formação social, uma mirada sempre reveladora e inquietante. Tanto mais se essa releitura nos permite observar ainda outra forma de atualização: a da transposição de mídias – vale dizer: a tradução, neste caso para a linguagem cênica, do mais agudo tradutor de nossas mazelas sociais (FERRAZ JR, 2017, p. 88).

Abaixo, ficha técnica e imagens do espetáculo.





5.5.2. A música/sonoridades de *Memórias de um Cão*

Para o Caderno de Apontamentos do espetáculo *Memórias de um Cão*, lançado em novembro de 2017, eu e o dramaturgo Márcio Marciano procuramos produzir um texto que comentasse sucintamente sobre a forma de criação da música nesta peça. Pode-se dizer que em geral, a música/sonoridades de *Memórias de um Cão* desenvolveu-se em favor de sua potencialização e função narrativa ou crítica, “onde as faculdades mais evidentes das nuances melódicas e harmônicas são permanentemente confrontadas com a necessidade de tornar o enunciado da cena mais inteligível” (FERREIRA; MARCIANO, 2017, p. 154). Assim, chegamos à conclusão que a música enquanto expressão autônoma se “alimentou” tanto do que poderia ser definido como o “sentimento” e pensamento crítico que permeia a obra de Machado de Assis, quanto de bases teóricas do Teatro Épico Dialético e o temperamento artístico do Coletivo Alfenim.

5.5.3. Início de tudo

Após estudos preliminares e a realização de um Seminário para debater a atualidade de Machado de Assis, recebemos a visita em 2014 dos músicos Walter Garcia e Marília Calderón¹⁶ vindos de São Paulo, para uma oficina de composição musical a partir do universo do romance *Quincas Borba*. Nesse encontro de três dias, os músicos trouxeram sugestões para as canções: *Baratas não têm valor*, *Humanitas* (não entrou no espetáculo), *Bolhas transitórias* e *Maluco amalucado*.

Essa oficina deu início ao trabalho em sala de ensaios e talvez por essa circunstância, a música em *Memórias de um Cão* seja tão presente. Ao todo, são nove canções autorais (além de outras peças musicais instrumentais ou paisagem sonora) com letras do dramaturgo e diretor Márcio Marciano, inspiradas ou adaptadas de trechos do romance. As canções e a trilha foram compostas pelos integrantes do Alfenim e pelos músicos convidados (Walter Garcia e Marília Calderón).

Além desta oficina de composição musical voltada essencialmente para canções e ministrada por agentes externos, três oficinas fizeram parte da construção e pesquisa da montagem do espetáculo e que estão relacionadas à musicalidade. Duas delas são de formação do grupo e ministradas por convidados: a oficina de Dança Afro e Percussão, ministrada por Luiz Filho; a oficina voltada para preparação corporal e rítmica do ator através de preceitos da *Biomecânica* de Meyerhold, ministrada por Robson Haderchpeck. Uma terceira oficina foi aberta e ministrada pelo Coletivo, contando com a participação de alunos do curso de teatro e outros participantes durante uma semana para desenvolvimentos de elementos geradores da dramaturgia, entre eles, a música.

5.5.4. Processos colaborativos

A composição musical para o espetáculo *Memórias de Um Cão* surgiu do “corpo-a-corpo” com a matéria literária e experimentações em sala de ensaios. Apesar de parte do trabalho de composição e arranjos terem ocorrido previamente ou fora da sala (algumas criações de melodias trazidas pelos integrantes, músicas recolhidas a partir de estudos e relacionadas ao contexto histórico da temática, composição completa para coral escrita por Nuriey Castro, letras, arranjos pensados e escritos, e outros), foram os ensaios que determinaram o caráter de cada peça musical (abrange não só canção, como é o caso do arranjo que Nuriey fez da Fantasia sobre Hino Nacional)

16 O compositor e pesquisador do IEB – USP, Walter Garcia e a atriz, cantora e compositora Marília Calderón, são responsáveis pelo projeto “Na Cachola”, que explora a relação entre canção e cena.

sempre em função de sua maior eficácia narrativa e da *performance* (compreendendo a *performance* enquanto contexto cênico, evento artístico e não somente como execução).

Nesse sentido, músicos, atores e demais integrantes do Coletivo agiram na cena a partir de suas especialidades, mas tendo em vista a criação de um espaço de interlocução entre as linguagens capaz de servir ao objetivo maior que é o de compor uma cena crítica não desprovida de humor e beleza (FERREIRA; MARCIANO, 2017, p.159).

Uma questão que chamo atenção inicialmente se refere aos aspectos dos direitos autorais do Coletivo, já que a criação se dá de forma colaborativa. Após a estreia de *Memórias de um Cão*, o Alfenim precisou catalogar uma ficha com a listagem das músicas do espetáculo e suas durações (minutagem) cobrada pelo ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição)- órgão relacionado a fiscalização e arrecadação de direitos autorais- para apresentações em Belo Horizonte, pela Petrobras e, posteriormente, pela Caixa Cultural, em Curitiba e outras cidades (Edital Itaú cultural, onde fomos contemplados e Circulação do espetáculo para o Projeto da BR Petrobras-Figurações brasileiras). Produzimos uma listagem de músicas de *Memórias de um Cão* finalizada pelo diretor Márcio Marciano onde existem peças musicais que são instrumentais e podem vir acompanhadas de fala ou canto e canções (música cantada):

1. Ao vencedor as batatas: Não há a morte	2min	<u>Letra:</u> Machado de Assis/ Márcio Marciano <u>Melodia:</u> Paula Coelho <u>Arranjo:</u> Nuriey Castro
2. Bolhas Transitórias: Canção sobre o princípio peregrino da natureza humana	1min 10s	<u>Letra:</u> Machado de Assis/ Márcio Marciano <u>Melodia:</u> Walter Garcia/ Marília Calderón <u>Arranjo:</u> Nuriey Castro/Mayra Ferreira
3. Herança: Canção do Testamento	47s	<u>Letra:</u> Machado de Assis/ Márcio Marciano <u>Melodia:</u> Vitor Blam <u>Arranjo:</u> Nuriey Castro
4. Meu cão perdoa	1min 32s	<u>Letra:</u> Márcio Marciano <u>Melodia:</u> Mayra Ferreira <u>Arranjo:</u> Nuriey Castro
5.Cego de Amor	1min 30s	<u>Composição:</u> Anônimo

6. Isto é Bom	2min 5s	<u>Letra:</u> Xisto de Paula Bahia <u>Melodia:</u> Xisto de Paula Bahia <u>Arranjo:</u> Nuriey Castro
7. Lundu (instrumental)	57s	<u>Composição:</u> Anônimo <u>Arranjo:</u> Nuriey Castro
8. Baratas não tem Valor	1min 31s	<u>Letra:</u> Márcio Marciano <u>Melodia:</u> Vitor Blam <u>Arranjo:</u> Vitor Blam
9. Oração de São José	1min 17s	<u>Letra:</u> Márcio Marciano <u>Melodia:</u> Mayra Ferreira <u>Arranjo:</u> Mayra Ferreira
10. Incompatibilidade das Epidermes	2min 15s	<u>Letra:</u> Márcio Marciano <u>Melodia:</u> Mayra Ferreira <u>Arranjo:</u> Nuriey Castro
11. Maluco Amalucado	1min 40s	<u>Letra:</u> Márcio Marciano <u>Melodia:</u> Walter Garcia <u>Arranjo:</u> Walter Garcia/Mayra Ferreira/Nuriey Castro
12. Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro (fragmentos)	1min 20s	<u>Composição:</u> Louis Moreau Gottschalk. Adaptação/variação: Nuriey Castro
13. Missa Réquiem	2min 30s	<u>Letra:</u> Machado de Assis <u>Melodia:</u> Nuriey Castro <u>Arranjo:</u> Nuriey Castro

Afora estas peças musicais da listagem, o espetáculo é composto por outras sonoridades que não chegamos a intitular. Estas sonoridades não intituladas são trilhas instrumentais que transitam entre uma cena e outra, ou que dão o caráter rítmico e a atmosfera “sensível” de sua *performance* e até mesmo dos personagens. No Coletivo Alfenim as canções geralmente são intituladas, já que fazem parte da dramaturgia textual, devido a letra propostas pelo dramaturgo Márcio Marciano. Já a trilha instrumental, muitas vezes é fixada depois que Márcio já produziu o texto, o qual eu chamaria de um segundo momento de ensaios. Existiram assim, os ensaios para criação das cenas que partiram dos estudos da obra de Machado de Assis e outros elementos e ocorreu a fase em que o texto já está produzido (incluindo as letras das canções), mas a encenação passa a ser mais desenvolvida, e é neste momento, que surgem outras paisagens sonoras afora as canções.

As peças e canções estão subdivididas em categorias como letra, melodia e arranjo, um modelo deferido pelo ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) para fiscalização, comprovação de nossa autoria e para evitarmos o pagamento de taxa relativa a direitos. Neste caso, essa lista teve efeito para dar uma constatação ao ECAD, não é um documento definitivo do Alfenim, mas aqui achei relevante seguir o documento, pois ele serve como um apontamento de registro e história musical do espetáculo.

5.5.5. Análise da *performance* musical do espetáculo *Memórias de um Cão* a partir de suas canções, peças musicais e trilhas instrumentais

Nesta parte das análises acho relevante o diálogo com as cenas de *Memórias de um Cão* para compreensão de como ocorreu o processo de composição musical e quanto sua *performance*. Estes dados mostram o tipo de organização e sistematização que estabeleceu-se na formação da “trama cênica” do espetáculo.

No prólogo do espetáculo *Memórias de um Cão* a personagem do Cão (Paula Coelho) narra o enredo da peça sem receio de dar as cartas ao público sobre o que acontecerá. Aqui, a atriz enquanto personagem fala ao público de forma narrativa renunciando as contradições da história, indo do fim ao começo. Leva-se em conta que a adaptação da peça baseou-se num livro, onde o público conhece a história e não está apenas para saber o final, mas para compreender as artimanhas presentes nesta narrativa e na transfiguração para o teatro.

ATRIZ QUE REPRESENTA O CÃO:

Algum tempo hesitei

Se devia abrir estas memórias

Pelo princípio ou pelo fim,

Se poria em primeiro lugar

Meu nascimento ou minha morte

Mas como o nascimento e a morte de um cão

Não têm nada de extraordinário

Começo aleatoriamente

Numa parte qualquer

Tive em minha vida de cão

Dois padrões

Por ambos fui tratado como se trata a um cão

Pontapés permeados de afagos e favores

A ambos dediquei minha fidelidade canina

Morreram ambos atormentados

Com o grão da sandice a brotar de seus cérebros

Os dois padrões que o Cão fala *Tive em minha vida de cão, dois padrões*, são as personagens Quincas Borba e Rubião. Após o primeiro diálogo e apresentação destes personagens, surge a primeira canção *Ao vencedor as batatas: Não há a morte*. A letra da canção (no quadro abaixo) enfatiza as prescrições de Quincas Borba, filósofo que ensina a seu discípulo e mestre-escola Rubião as leis do *Humanitismo*, onde a máxima é: “ao vencido, ódio ou compaixão, ao vencedor as batatas”. Esta primeira canção *Ao vencedor as batatas: não há a morte*, remete a um gênero surgido no século XIX, o tango argentino, que influencia outros gêneros brasileiros e desenvolve-se no Brasil hibridamente com novas características musicais.

Imagem do momento que a canção está sendo executada na cena:



*Não há morte,
mas o encontro inescapável
entre duas expansões.
Não há morte,
mas apenas supressão.
Duas formas que se expandem.
A mais forte sobrevive,
a mais frágil se aniquila.
Duas formas que se expandem. Ao vencido,
ódio ou compaixão,
ao vencedor,
as batatas.*

Com letra de Márcio Marciano, adaptado de texto de Machado de Assis, do livro *Quincas Borba*, a melodia criada pela atriz Paula Coelho, arranjo por Nuriey Castro e eu, a música é acompanhada por violoncelo e percussão (tocados por mim) e piano (Nuriey Castro). Os atores Lara Torrezan, Paula Coelho, Ricardo Canella, Verônica Sousa, Vitor Blam e Zezita Matos (com narizes, chapéus, capas e óculos através de uma máscara) assumem a figura de Quincas Borba, o filósofo que passará sua herança para Rubião e anunciam a narrativa da história através do canto e dança em diálogo com o ator Adriano Cabral (personagem Rubião). Assim, os atores assumem a posição de narração e ao mesmo tempo da personagem Quincas Borba, profetizando o que virá a acontecer com a personagem Rubião. A célula rítmica marcante do acompanhamento e a maneira de cantar forte e marcada dos atores apontam o início da narrativa.

Originalmente a melodia proposta para a canção tinha um aspecto solene e fúnebre, sendo o acompanhamento em andamento mais lento. Contudo, as circunstâncias da cena exigiram novo arranjo. A ideia do acompanhamento dentro de uma estrutura rítmica de tango surgiu após uma primeira apresentação no barracão Clowns de Shakespeare, em Natal, novembro de 2014. Fizemos um ensaio aberto, uma prévia da montagem ainda sem figurino, mas com texto desenvolvido. Após apresentação, houve um diálogo com o público e nesta conversa descobrimos alguns pontos a serem repensados. Um deles foi a abertura do enredo e, portanto, esta canção se modificou.

A segunda canção do espetáculo *Bolhas transitórias: canção sobre o princípio peregrino da natureza humana* aparece como comentário à cena que a antecede. Após apresentação das personagens Sofia (Lara Torrezan) e sua empregada Dona Plácida (Zezita Matos), a personagem Cristiano Palha (Vitor Blam), marido de Sofia, entra em cena “mirabolando” sua ascensão social através do capital, finalizando com o seguinte diálogo e uma cena de estupro. Estes personagens farão parte das relações de favores que Rubião desenvolverá no novo patamar de riqueza na sociedade. Abaixo, vemos o diálogo entre a personagem Palha e sua mulher Sofia, onde estabeleceu-se cenicamente como marcação da ação seguinte e a entrada da música.

PALHA – Ainda não estamos ricos, mas posso lhe garantir, a crise vai nos fazer mudar de vida.

SOFIA – Me solta.

PALHA – Ah, morrerão de inveja dos meus tesouros! Do que guardo no banco e do que tenho em casa! Vós sois o sal do money market, luz bela do meu mundo.

Neste momento, a personagem Palha (Vitor Blam), empurra a personagem Sofia (Lara Torrezan) no chão e força uma relação sexual com ela. É neste gestual que a canção entra para comentar. Apesar de não ter corpos nus, Palha cai em cima de Sofia e faz movimentos relativos a uma relação de dominação e sexo, levantando a saia dela.

Imagem do momento quando a canção *Bolhas transitórias* está sendo executada:



17

*Já viste ferver água?
Hás de lembrar que as bolhas fazem-se e
desfazem-se
de contínuo,
e tudo fica na mesma água.
Os indivíduos são essas bolhas inconstantes,
bolhas transitórias.*

Imagem da cena onde o personagem Palha (Vitor Blam) estupra sua esposa Sofia (Lara Torrezan) como forma de prenunciar a objetificação de seus bens materiais. Nesta ação cênica, um poema criado por Márcio Marciano e adaptado da Obra de Machado é cantado por mim e acompanhado por cavaquinho (canto e toco) e piano (Nuriey). O canto é direcionado à cena como comentário, em tonalidade de Ré menor.

17 “Nunca viste ferver água? Hás de lembrar-te que as bolhas fazem-se e desfazem-se de contínuo, e tudo fica na mesma água. Os indivíduos são essas bolhas transitórias” (ASSIS, Machado de. Obra Completa. vol. I, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 9, 1994).

A melodia foi composta pelos músicos Marília Calderón e Walter Garcia (SP), a partir da oficina de composição musical no início do processo de pesquisa e criação do espetáculo. Cria-se uma observação por parte do público, de perplexidade de elementos, pois a trama que se organizou (*performance* da cena), baseou-se por meio de gestos em movimentos dialéticos para que a crítica aconteça: ação (estupro) - sonoridades (canto suave, cavaquinho e piano, sussurro ritmado do ator Vitor Blam- letra (poema indicando a metáfora de *bolha* em relação ao indivíduo na sociedade, e aí remetendo tanto a personagem Sofia - que está sendo estuprada, quanto a personagem Palha). Haveria aqui um exemplo de “emaranhado cênico”, mas que transpõe-se para um tipo de “trama cênica” épica, pois tem uma organização dialética na *performance*.

Quanto ao cavaquinho, foi em sala de ensaio já na fase de encenação (com texto finalizado) que introduzimos este instrumento. Para isto, desenvolvi a prática de cantar e tocar ao mesmo tempo assumindo poucas notas no cavaquinho, mas executando o efeito de trêmulo com a palheta, criando uma ambientação intimista e “abrasileirada”, me permitindo maior liberdade no canto. Esta articulação no cavaquinho é semelhante ao trêmulo da palhetada no Bandolim, recorrente no Choro brasileiro.

Pela estrutura estabelecida nas passagens de cena do espetáculo (tipo de organização, trama), neste momento do espetáculo o canto ficou destinado a mim, pois ideia inicial seria que os atores a cantassem essa música. Em geral, quando é composta uma canção ou quando algum integrante traz uma proposta de melodia (gravada em áudio), todos aprendem. Então, percebe-se que é a estrutura das *performances* e organização das cenas (entradas e saídas) que direcionaram a canção entoada como solo e como comentário para a cena que está sendo desenvolvida. Esta estrutura não foi pré-estabelecida, enfatizando assim o fato de a composição musical estar associada a processos de encenação.

A terceira canção *Testamento* surgiu como proposta de letra cedida por Márcio Marciano a partir do texto de Machado de Assis, onde a personagem Quincas Borba prescreve seu testamento e doa sua herança para Rubião. A melodia foi trazida em ensaio pelo ator Vitor Blam, através de gravação em áudio e arranjada por Nuriey e eu. Os atores cantam novamente com os óculos, narizes e chapéus fazendo menção a personagem Quincas Borba.

Atores cantam:
Não cinco nem dez
Nem trinta tostões
Mas tudo, tudo, tudo

O inteiro capital

RUBIÃO fala – *Será possível que me deixe alguma coisa?*

Atores cantam:

Não cinco nem dez

Nem trinta tostões

Mas tudo, tudo, tudo

Herdeiro Universal!

RUBIÃO fala– *Mas, a maluquice, não invalida o testamento?*

Atores cantam:

Casas na Corte

Jóias, escravos

Moedas, fazendas

Ações, ações, ações

No Banco do Brasil

Assim como a canção *Ao vencedor as batatas*: *Não há a morte*, os atores cantam em cena através da presença em palco da personagem Rubião (Adriano Cabral) que acabara de receber uma carta anunciando ser ele o herdeiro de Quincas Borba. Enquanto eles cantam, Rubião fala como para si mesmo, lendo a carta que recebeu. A canção foi criada sem o diálogo de Rubião, posteriormente, Márcio propôs em cena (no texto dramático) que introduzisse estas colagens da fala de Rubião para “dar mais ritmo” à cena. O canto dos atores são as entrelinhas do materialismo capitalista que a fortuna será capaz de lhe dar. Abaixo, parte da partitura da canção *Testamento*, editada por Nuriey Castro, com a linha da melodia e acompanhamento de piano e violoncelo:

The image shows a musical score for the song 'Testamento'. It consists of three staves. The top staff is the vocal melody, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The lyrics are written below the notes: 'Não cin - co nem dez nem trin - ta tos - tões mas tu - do tu - do tu - do o in -'. The middle staff is the piano accompaniment, written in treble clef with a key signature of one sharp and a time signature of 4/4. It features a strong, rhythmic pattern with a 'pizz.' (pizzicato) marking. The bottom staff is the cello accompaniment, written in bass clef with a key signature of one sharp and a time signature of 4/4. It also features a strong, rhythmic pattern. Dynamics markings include 'f' (forte) at the beginning of the piano and cello parts.



Os dois quadros acima representam os compassos 1 a 9 da *Canção do Testamento*, espetáculo *Memórias de um Cão*, com edição e registro de partitura de Nuriey Castro.

Nos primeiros compassos da canção, a tonalidade firmou-se como dó maior. Os atores cantam *Não cinco nem dez, nem trinta tostões, mas tudo, tudo, tudo. O inteiro capital*. Já na segunda frase (compasso 6), após o questionamento da fala de Rubião *Será possível que me deixe alguma coisa?*, os atores voltam a cantar, mas agora em tonalidade de dó menor. A frase melódica é semelhante à primeira, mas algumas notas surgem com bemóis, transformando os intervalos e o acompanhamento em tom menor. Eles cantam: *Não cinco nem dez, nem trinta tostões, mas tudo, tudo, tudo. Herdeiro Universal!* Portanto, nos inícios das frases, os textos são iguais, mudando o final (na 1ª: *O inteiro capital* e na 2ª frase: *Herdeiro universal!*). A passagem de tom maior e depois menor, após o questionamento de Rubião, cria uma atmosfera de dualidade.

Primeira frase **Segunda frase**

A primeira frase (*Não cinco nem dez*, compasso 1), propõe a tonalidade em dó maior e os atores entoam sol- dó- dó - ré- mi. Acordes de acompanhamento no piano formam dó-mi-sol (dó maior). No compasso 6 e 7, inicia-se a segunda frase com mesma letra, ocorrendo a mudança de tonalidade após a fala de Rubião. Agora, com a presença dos bemóis, formando o acorde menor no acompanhamento dó- mi bemol- sol e os atores cantando sol- dó- dó- ré- mi bemol.

Criam-se melodias semelhantes, com textos iguais (afora o final), mas com atmosferas diferentes (de acordo com a mudança de tonalidade), causando certo “estranhamento” quanto ao sentimento que a música quer comunicar. Se pensarmos os signos que as tonalidades causam no público, afirmo que as melodias são semelhantes, com letras quase idênticas, mas com nuances de sensações diferentes, devido a mudanças em algumas notas apenas.

A quarta canção do espetáculo chamada *Meu Cão Perdoa* , foi criada a partir de proposta de letra de Márcio Marciano. A melodia trazida por mim e arranjo de Nuriey - já com a dramaturgia do texto em andamento e com o estabelecimento da figura do Cão pela atriz Paula Coelho. Os atores cantam (quase como brincadeira) comentando a relação do Cão (Paula Coelho) com seu dono Rubião (Adriano Cabral), após o seguinte diálogo:

RUBIÃO ao Cão – *Sossega Quincas! Sossega!*
ATRIZ QUE REPRESENTA O CÃO – *Ele cuida de mim*
Nunca me lembro da possibilidade de um pontapé
Tenho o sentimento da confiança
E muito curta a memória das pancadas
Gosto de ser amado
Contento-me em crer que o sou

RUBLÃO – Parece gente. Não gente como nós, mas outra espécie de gente. Tem coisas de sentimento, e até de juízo.

Vemos aí um diálogo dialético, *Gestus* épico. Negação entre texto, personagem e ação. Ator fala para o cão, cão fala para plateia, ator fala para plateia. Após este diálogo, eu e Nuriey tocamos uma introdução no violoncelo e piano e os atores que estavam na *coxia* (bastidores) Lara Torrezan, Ricardo Canella, Verônica Sousa, Vitor Blam e Zezita Matos entram em cena para início da canção. Cantam com as cabeças e corpos inclinados dentro dos caixotes de madeira (indicando a casinha de cachorro), enquanto a atriz Paula Coelho e Adriano Cabral trocam afetos numa relação de dono e cachorro servil. Abaixo, a letra da canção *Meu Cão Perdoa* e a imagem principal da cena quando os atores estão cantando.



*Que poeira de ideias
Teus olhos traduzem?
Que imagens invertidas
Teus olhos desvelam?
Ah velho amigo
Servil companheiro
Fiel escudeiro
Meu cão perdoa
As humanas miudezas
As vis minudências
Servis aparências
As grossas baixezas
Meu cão perdoa
As humanas vaidades
As torpes vilezas
Sutis vigarices
As tolas verdades*

É uma canção leve, com andamento *allegretto* (movimentado), articulação do canto com notas longas e curtas, em frases que sobem e descem (linha melódica). As notas pontuadas e tercinas (conjunto de três notas, que em compassos simples, dão um caráter de deslocamento ou divisão rítmica diferenciada), sendo a tonalidade em Ré maior.

Allegreto ♩ = 140

Que po - ci - ra de i - dei - as

teus o-lhos tra-du - zem? Que i - ma - gem ver-ti - da teus o-lhos des-ve - lam?

Ah ve-lho a - mi - go Ser - vil com-pa - nhei-ro fi - el es-cu - dei-ro

meu cão per - do - a Que po - do - a As hu - ma - nas mi - u - de - zas as

A letra e a cena fazem alusão às relações de exploração e proximidade que os homens desenvolvem na sociedade. A fala e consciência do Cão (previamente no texto) sobre estas questões fazem crer que a animosidade das práticas humanas recorrem a uma falta de humanidade (no sentido de falta de afetuosidade e compaixão). Quando os atores cantam *Meu cão perdoa, as humanas miudezas, as vis minudências, servis aparências, as grossas baixezas* estão assumindo o papel de atores narradores da cena sobre o que o espetáculo propõe a criticar. Ao mesmo tempo, eles formam uma camada de observação e sensações sonoras sobre a relação do dono com seu servo, criando-se uma impressão de rejeição e afetuosidade entre Rubião e o Cão. Quanto aos comentários e ação do canto destes atores, eles cantam “as perversidades do homem”, mas como a melodia e acompanhamento têm um caráter “radiante”, constrói-se um efeito de identificação com o cão. Novamente um efeito de dualidade na cena e também na canção: entre o que a letra descreve, a forma que a “textura” sonora estabeleceu-se (melodia, harmonia, articulação) e a forma que os atores cantam a melodia (articulação vocal, gestos faciais, gestos corporais). São as dualidades do homem enquanto “animal”, pois acaricia e ao mesmo tempo, bate e pune.

Em *Memórias de um cão* coexistem diversas formas e métodos de composição musical. Além das nove canções originalmente compostas, utilizamos duas existentes em domínio público, recolhidas pelo Coletivo durante os estudos sobre o contexto histórico do romance. Seguindo a ordem do espetáculo colocado na ficha de listagem das peças musicais, temos a canção *Cego de Amor*, uma modinha brasileira de

composição anônima do séc. XIX; e *Isto é Bom* (1902), do compositor Xisto Bahia, considerada a primeira gravação de música brasileira.

Na cena “Décimas de Amor”, acontece um baile na residência do casal Palha. Rubião é seguido pelo coro de máscaras do prólogo na rua. Esta cena antecede a canção *Cego de amor*. Enquanto a cena abaixo acontece, Nuriey toca no piano o mesmo acompanhamento que permanecerá quando o canto entrar, mas neste momento, este acompanhamento entra como ambientação ao diálogo abaixo:

RUBLÃO (aos convidados) – É como diz o Doutor Camacho: o que seria do Imperador sem os bancos da Inglaterra? Aí vem o casal anfitrião.

Entram Palha e Sofia.

PALHA - Senhor Rubião, quero apresentar-lhe nossa prima Maria Benedita. (Entra em cena uma moça coxa.) Um primor de moça vinda da roça! Sofia é sua preceptora aqui na Corte.

Após isso, imagem da cena e letra da canção de composição anônima do século XIX, com arranjo de Nuriey:



*Pensam que vejo e não vejo
Não sabem que cego estou
De que me servem os olhos
Se a luz em mim se apagou?
Ó não deixe que eu me perca
Nessa imensa escuridão
Acho que me cegastes
Vem ao menos dar-me a mão*

A *moça coxa* que entra em cena sou eu. Entro para cantar a modinha *Cego de Amor* em tom lírico, com a tessitura vocal no agudo. Ela surge numa cena de festa, como habitualmente acontecia àquela época, século XIX, nos palacetes burgueses do Rio de Janeiro, geralmente cantadas e executadas ao piano pelas moças solteiras como forma de exibição de suas prendas para o casamento. Para além da contextualização histórica, a letra da canção serve de comentário irônico à cegueira de Rubião em face dos sentimentos que nutre pela personagem Sofia e não deixa de comentar sobre as futilidades da sociedade, ao apresentar a “boa moça” com uma deficiência física. A cena causa novamente um efeito de ironia, estranhamento e dualidade junto ao público, pois a moça tem habilidades que naquela época eram virtudes de boas esposas, como cantar, mas que se contrapõe com sua deficiência. Ocorre o contraponto com a música, sendo um momento de apreciação, ironia e de estranhamento pelo público.

De forma semelhante, mas em sentido de contraste com a cena anterior, a música *Isto é bom* remete a outro tipo de festa, nada familiar, que acontece numa “casa de tolerância”, na zona do meretrício carioca. A canção executada em segundo plano, com certo tom de malícia empregado pela letra e pela dança, serve de comentário crítico à conversa entre Sofia e uma dama da sociedade sobre os preparativos de uma campanha filantrópica para o combate da seca no Nordeste. *Isto é Bom* carrega as características rítmicas e poéticas do lundu, que ao lado da *modinha* e do *maxixe*, é um dos gêneros musicais mais importantes da cultura musical do período colonial no Brasil.

A canção é entoada por mim, Vitor Blam, Paula Coelho e Verônica Sousa, enquanto dançamos no fundo da cena. Já no primeiro plano, a conversa entre Sofia (Lara Torrezan) e a dama da sociedade Dona Fernanda (Zezita Matos), intercala ao canto que aparece como comentário ao que elas conversam. Abaixo, trecho da cena, com as interferências da canção, onde acabamos modificando parte da letra original do compositor brasileiro Xisto Bahia (1841-1894):

DONA FERNANDA – Fico contente de saber que quer se engajar em nossa causa.

SOFIA – A Imagino como deve ser a fome no sertão. Isso me deixa atordoada.

DONA FERNANDA – Este ano, a seca nas Alagoas há de exigir muitas doações.

Atores cantam: Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói

DONA FERNANDA: Teófilo ordenou-me que não descanse.

SOFIA – O deputado é um homem de ação. Há de se tornar Ministro.

DONA FERNANDA – Nasceu naquelas bandas, conhece o sofrimento daquela gente.

Atores cantam: Dói dói dói, as cadeira me dói dói dói

Outra música utilizada em *Memórias de um Cão* é um *Lundu* recolhido pelo escritor, educador e pesquisador musical Mário de Andrade. Adaptada para o piano com acompanhamento de instrumento percussivo (agogô de madeira), surge como trilha para cena narrativa em que Rubião age instintivamente para salvar um garoto de um atropelamento.



A escolha da música surgiu em estudos prévios. Numa primeira fase de encenação, testou-se a inclusão do *Lundu* em outras cenas, mas estabeleceu-se dando temporalidade a narrativa desta cena. Um fator interessante sobre esta peça adaptada por Nuriey para o piano, é que antes da primeira apresentação na cidade de Natal (um ensaio aberto ainda sem figurino), ela se tornou uma deixa para qualquer desencontro nos ensaios. Portanto, em prévias de ensaios para a primeira apresentação, brincávamos toda vez que algo dava errado e alguém gritava “Lundu!”, e aí Nuriey tocava a peça e todos começavam a dançar, como quando alguém embaralha as cartas de um baralho para o jogo começar de novo, no caso, este jogo seria a cena que foi interrompida pelo erro ou por algum obstáculo.

A próxima canção *Baratas não tem valor* é cantada pelas atrizes Paula Coelho, Verônica Sousa e eu, acompanhada por tambor e *caxixi* (Nuriey e eu). Foi uma melodia trazida para ensaio pelo ator Vitor Blam (cantou para os outros integrantes), com texto de Márcio Marciano. Esta música havia sido experimentada em momentos iniciais da narração da peça, numa cena onde remetia aos negros e onde os atores passavam uma corda no pescoço. Na segunda versão, firmou-se no momento de sonho de Rubião (no livro *Quincas Borba* de Machado). Para o espetáculo, Márcio fez uma alusão a sua confusão com sonho e realidade. Um trecho da cena abaixo:

NARRADOR (ator Adriano Cabral para o público) – No mercado do Valongo, uma negra é castigada à vista do comprador.

Neste momento, entram em cena os atores Vitor Blam e Lara Torrezan formando uma imagem a partir dos caixotes já usados em outras cenas. A imagem segue a seguinte rubrica dada no texto dramaturgico: *A atriz que representa Sofia é chicoteada por Cristiano.*

Atrizes cantam enquanto o chicoteamento acontece:

Vossa Incelência

Bem sabe

Vossa Incelência

Ensinou:

No meio das galinha

Barata não tem valor

Ô ô Ô ô

RUBIÃO (fala enquanto a música e chicoteamento são executados) – Por que o marido a castiga desse modo? Pare, pare, eu ordeno. Libertem Sofia, minha imperatriz Eugênia! Mandem enforcar o Palha! Recolham a vítima. Levem-na para minha carruagem! Quero uma parelha de cavalos. Não! Duas parelhas, quatro! Oito cavalos. É uma ordem, façam cumprir minha ordem! A ordem do Imperador Luís Napoleão!

O final da fala de Rubião (em tom quase gritado) é a deixa para cortar a canção. Adriano Cabral (Rubião) apanha o chicote da mão do ator Vitor Blam (Cristiano Palha) e sai de cena. Segue-se imediatamente a entrada da próxima música *Oração de São José*. Mantem-se a mesma estrutura dos caixotes, mas Lara Torrezan levanta-se das chicoteadas assumindo a posição de diálogo da próxima cena.

A música da *Oração de São José* tem função de transição e comentário atencipado do que virá no enredo. Abaixo, a letra da canção que é cantada por mim, Paula Coelho e Verônica Sousa:

(Hino da Comissão das Alagoas: Oração de São José)
 Meu santinho carpinteiro
 São José com seu menino
 Dai-nos chuva um bocadinho
 Pra molhar nosso terreiro
 De tão seca anda esta terra
 Há lagoas? Não há mais
 Pois parece um pedacinho
 Dos braseiros infernais
 Meu santinho Padroeiro
 São José com seu Menino
 Dai-nos água nas lagoas
 Destas terras de Alagoas

Esta canção tem melodia proposta por mim (acompanhada ao violoncelo) e letra de Márcio Marciano. Novamente uso o recurso de tocar e cantar ao mesmo tempo, e, para isso, assumo poucas notas no violoncelo, quase como um berrante tocando como arco notas longas. A melodia é modal remetendo a canções nordestinas. Após a canção que funciona como transição de cena, entra o diálogo com título no texto dramático “Cena- Uma pena”:

DONA FERNANDA – Por que não o tratam? Pode ser que se cure.
SOFIA – Parece que não é coisa grave.
PALHA – Tem acessos, mas mansos. Ideias de grandeza, que passam logo.
DONA FERNANDA – O que faz da vida?
PALHA – Nada, nem agora nem antes. Era rico, — mas gastador.
SOFIA – O conhecemos quando veio de Minas
PALHA – Fomos, por assim dizer, o seu guia no Rio de Janeiro.
SOFIA – Bom homem. Sempre com luxo, lembra-se?
DONA FERNANDA – Mas não há riqueza inesgotável, quando se entra pelo capital.
SOFIA – Foi o que ele fez.
PALHA – Hoje tem pouco...
DONA FERNANDA – O senhor não pode salvar-lhe esse pouco? Faça-se nomear seu curador, enquanto ele se trata.
SOFIA – Realmente, é pena...

No Caderno de Apontamentos de *Memórias de um Cão*, o músico Nuriey Castro e o diretor Márcio Marciano produziram também um texto que fala sobre a música no espetáculo. Comento um pouco a partir da fala dos dois sobre a canção chamada *A Incompatibilidade das epidermes*. A personagem Sofia é assediada por Rubião, num momento em que este está acometido por um surto psicótico, chegando a nomear-se o próprio Luís Napoleão (o sobrinho, não o tio). O recurso usado por Márcio para expor certas emoções da personagem Sofia e não condicionar a uma identificação com ela, foi

a canção. Assim, letra e música chocam-se de forma a revelar a dualidade dos sentimentos de Sofia que ao mesmo tempo em que estimula e se sente lisonjeada pelo jogo de sedução, demonstra profunda aversão ao comportamento. A música é cantada por Lara Torrezan, Paula Coelho e Verônica Sousa, com a seguinte letra:

*Nunca esse homem
Me fez sentir
Tanta ânsia e engulho
Nunca esse homem
Me fez sentir
Tanta repulsa e ojeriza
Nunca esse homem
Me fez sentir
Tanta náusea e desprezo
Hoje esse homem me fez sentir
Tanto asco e fastio
Tanto entojó e repúdio
Tanto enfaro e fobia
Tanto horror e aversão
Este homem é mais pegajoso que um verme
Os poros de nossa pele são testemunha
Da incompatibilidade de nossa epiderme*

Da incompatibilidade das epidermes é uma música arranjada por Nuriey Castro, com melodia minha. Ela possui acordes dissonantes e passagens cromáticas, dando um aspecto “sinuoso” à canção.

The image shows a musical score for three parts: V.F. (Vocal/Female), Vc. (Violoncello), and Pno. (Piano). The tempo is marked 'Lento'. The V.F. part has lyrics: 'e des-pre - zo', 'Ho - je es - se ho - mem', 'me faz sen - tir'. The Vc. part has a 'pizz' (pizzicato) marking. The Pno. part features a chromatic passage in the right hand, circled in red, which consists of a sequence of chords: F#m7, Gm7, Abm7, Bbm7, and Cbm7. The score is marked with a forte 'f' dynamic.

Nos compassos 34 a 39, no verso: “*Hoje esse homem me fez sentir*”, a música entra em choque de tonalidades (bitonalidades). Nota-se o uso da tonalidade de Sib maior (Bb) na clave de fá (mais grave), mas que caminha para a tonalidade de si menor no compasso seguinte (CASTRO; MARCIANO, 2017, p. 163-164). Novamente as alterações de bemóis e sustenidos dão o caráter de dualidade nesta canção, sem pontos fixos de chegadas e cadências “formais”.

Desde o início da criação da canção, Márcio pensou nela para ser executada pelas mulheres do grupo em cena, dando voz não somente a personagem Sofia, mas a uma perspectiva feminina sobre o assédio masculino. Assim, personagem e atriz se misturam ao comentário *Nunca esse homem me fez sentir tanta ânsia e engulho*, ou seja, mesmo que a letra esteja construída numa perspectiva de primeira voz (*me fez*), são mulheres cantando e elas cantam direcionadas ao público.

A dualidade/ dialética também está relacionado à letra, pois a frase *Nunca este homem me fez sentir*, dá a entender que a mulher sente algo pelo homem. No entanto, a letra que se segue, remete a uma sensação de repulsa, sentimentos de *Tanto asco e fastio, tanto entoj e repúdio, tanto enfaro e fobia, tanto horror e aversão*.

36

V. F.

tan - to asco e fas-tio tan - to'cn-tojo e re-púdio tan - to'cn-faro e fo-bia

Vc.

36

Pno.

36

39

V. F.

tan - to'hor-ror e'a - ver - são

grito

fala: "Esse homem é mais pegajoso que um verme!"

Vc.

39

Pno.

39

No final da frase (*aversão*) Nuriey Castro registrou em partitura como “grito”, pois neste momento as atrizes entoam a melodia tão forte, devido ao crescendo melódico e da excitação da letra, que o som é produzido quase como uma distorção na nota Fá.

Outra canção desenvolvida já na primeira oficina de criação musical, trazida como proposta melódica e rítmica (acompanhamento) por Walter Garcia e Marília Calderón, é a canção número onze da lista, que se chama *Maluco Amalucado*. Neste momento do enredo, a personagem Rubião começa a enlouquecer e há confusão com uma paixão platônica pela personagem de Sofia. Como preparação para a canção, o ator Adriano Cabral movimenta-se no palco virando o lado do casaco que estava vestido. Neste gesto, eu toco cordas duplas no violoncelo (notas que são relacionadas com a introdução da canção, dentro da tonalidade), com células rítmicas espaçadas (lento), dando ritmo ao movimento do ator. Este gesto, de troca de casaca, é a deixa pra o

público sobre a mudança psíquica e transfiguração da personagem Rubião. Após a mudança de casaca, Nuriey entra no acompanhamento de piano e os atores (todos) que estavam nos bastidores entram em cena com bonecos nas mãos para cantarem esta canção. Imagem da cena e da letra no momento em que a canção *Maluco Amalucado* é entoada:





Maluco amalucado
Lunático aluado
Telhudo desvairado
Sandeu desatinado
Doido, doido, doido, doido
Demente, demente, demente
Caduco delirante
Excêntrico estouvado
Orate mentecapto
Palerma agaloado
Doido, doido, doido, doido
Demente, demente, demente

Nesta cena, ocorre o uso de iluminação como fator predominante na *performance* junto a música e encenação: a cena ganha jogo de luzes verdes piscando junto à música. Os atores cantam e se movimentam segurando bonecos que tentam se aglomerar ao redor de Rubião. Eles cantam: *Doido, doido, doido, doido*. Abaixo, partitura da canção (melodia da voz cantada) *Maluco Amalucado* criada por Walter Garcia e Marília Calderón, com letra de Márcio Marciano.

Quasi Allegro $\text{♩} = 90$

Ma-

7

11

16

21

25

lu-co'a-ma-lu-ca-do lu-nã-ti-co'a-lu-a-do Te-lhu-do des-vai-ra-do san-deo de-sa-ti-na-do

doi-do doi-do doi-do doi-do doi-do doi-do De-men-te De-men-te De-men-te De-men-te De

men-te De-men-te doi-do doi-do doi-do doi-do doi-do doi-do Ca-du-co de-li-ran-te ex-

cên-tri-co'a-tou-va-do o-ra-te men-te-cap-to pa-ler-ma'a-ga-lo-a-do doi-do doi-do

doi-do doi-do doi-do doi-do De-men-te De-men-te De-men-te De-men-te De-men-te De-men-te!

No momento que os atores cantam *Doido, doido, doido, doido. Demente, demente, demente*, a repetição das palavras assume-se para células sonoras (conjunto de notas por compasso ou tempo). Esta técnica de composição enfatiza o nível de repetição e por isso um procedimento que pode ser relacionado à loucura. Assim, quando os atores cantam e se movimentam, convencem o personagem sobre sua loucura e dão a indicação ao público sobre isto.

No final da peça, uma “missa” composta por Nuriey Castro através do texto “ao vencido ódio ou compaixão, ao vencedor, as batatas”. Solenidade e contrição que a morte das personagens Rubião e do Cão Quincas. Trata-se de uma missa coral, dividida em quatro vozes (soprano, contralto, tenor e baixo). A ênfase é dada ao arranjo das vozes. Já nas demais canções, a dicção e pronúncia do texto são de extrema relevância, daí a importância da escolha de um tom que explore as vozes dos atores na emissão clara da melodia com a palavra.

Abaixo, imagem do momento quando a canção é executada:



5.5.6. Sonoplastia: instrumentalização e paisagem sonora

Afora as canções criadas antes e durante o processo de composição do espetáculo, surgiram outras propostas musicais. Uma que merece destaque é a utilização de *A Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro (1869)* de L. M. *Gottschalk (1829-1869)*. Já no romance, Machado menciona essa composição, como forma de advertir o leitor para o patetismo de Rubião que se vê como o próprio Imperador. A “fantasia” ecoa na abertura do espetáculo como pano de fundo para a execução em praça pública de um escravo. Posteriormente, acompanha as manias de grandeza de Rubião até ser totalmente desconstruída na cena final, quando este delira até à morte.

Leituras paralelas dos contos de Machado de Assis dedicados à música serviram de alimento no processo de composição. Destacamos *O Machete*, publicado em 1878. Neste conto, os instrumentos musicais violoncelo e “machete”, são tratados metaforicamente como gêneros opostos, no processo de formação musical do Brasil. O “machete” é descrito por muitos musicólogos como o equivalente ao cavaquinho, apesar de algumas diferenças de afinação. No conto de Machado, o cavaquinho representa a inovação popular, enquanto o violoncelo aparece como forma arcaica, sublime e intocável. Seguindo as pistas do autor, introduzimos o cavaquinho na trilha do

espetáculo de forma a contrastar com a base instrumental formada pelo piano (Nuriey Castro) e violoncelo (eu).

Existem momentos também de ambientação e de peças texturais em *Memórias de um Cão* onde os músicos tocam sonoridades de acordo com a atmosfera cênica, como é o caso do momento que Rubião (personagem central da temática) está prestes a ir para o manicômio, do momento quando ele se comunica com o Cão e ainda quando ele se aproxima romanticamente da personagem Sofia.

Um exemplo destas trilhas (parte fundamental na construção da crítica e construção de um personagem) pode ser encontrado na cena em que Rubião se declara para Sofia. No romance de Machado de Assis, o narrador assume um papel relevante para a compreensão tanto do que está sendo desenvolvido na história (personagens, contexto), como do posicionamento crítico e irônico do autor Machado de Assis. Pela transposição de certos artefatos literários para o teatro, usou-se uma conjugação e utilização de sonoridades para isso. No romance, quando a personagem Rubião faz um passeio no jardim da casa de Sofia, o narrador assume para o leitor que esta personagem alimenta certas emoções e pensamentos destinados a esta mulher. Neste caso, a solução que o diretor Márcio Marciano usou para transposição teatral foi atribuir um aspecto “superdramático” quase que levando um tom de “breguice” a este momento da narração.

Então, quando Rubião corta a cena para se declarar para Sofia, Eu e Nuriey tocamos uma trilha estilo tango-bolero. O ator Adriano Cabral entra falando forte, seu andar é quase como uma dança, destinado em direção à atriz Lara Torrezan. Assim, a trilha e a forma de atuação dos atores jogou a chave cênica para um matiz irônico.

Outros momentos sobre a sonorização pode ser relacionado ao cavaquinho que assumiu um caráter de temporalidade, movimento e ritmo em momentos quando uma carruagem anda ou quando as personagens pegam um trem.

*Fotos de *Memórias de um Cão*: Felipe Ando, Renato Domingos, Arthur Chagas, Bruno Vinelli, Rosano Mauro.

5.5.7 Apontamentos sobre expressão musical no espetáculo *Memórias de Um Cão*

Tendo como princípio que o espetáculo *Memórias de um Cão* parte do estudo da obra de Machado de Assis (1839- 1908), do romance *Quincas Borba* (1891), pudemos

compreender que as sonoridades desenvolvidas no espetáculo partiram primordialmente do estudo e da pesquisa do romance e sobre a poética de Machado de Assis. Já metodologicamente, as sonoridades foram baseadas para construção do discurso crítico na cena.

Quanto à transcrição da obra literária para o teatro executado pelo coletivo, optou-se por escolhas sonoras e artefatos cênicos, como iluminação e atuação, que contribuíssem para que a *performance* não fosse apenas focada na história central do romance (no caso de pensar que o tema girasse em torno da personagem Rubião e sua paixão pela personagem Sofia, já que no romance, o narrador se dedica a desenvolver o aspecto psíquico-emotivo deste personagem central), mas o que está nas entrelinhas da narração e da poética de Machado de Assis. O Coletivo procurou se conectar com uma das características da obra de Machado, que é sobrepor um enredo de chave romântica levando em conta em torno de relações que identificam a construção social do Brasil, nas descrições das paisagens e imagens, também presente nas entrelinhas do romance.

No caderno de apontamentos do espetáculo, procurou-se estabelecer a relação de Machado de Assis com a poética brechtiana, pois alguns pontos cruciais da poética épica podem ser observados na literatura do autor, como quando ele usa de ironia para tratar de algum tema de exploração e poder entre as classes sociais e em relação à construção da identidade da sociedade brasileira. Essa relação foi transposta para a música/sonoridades.

Assim, o Alfenim assume que Machado de Assis também mantém uma crítica social no seu romance, mas quando o Coletivo fez a adaptação para a cena teatral foi necessário um debate crítico e reflexivo sobre como a cena se constitui enquanto *performance*.

Estas reflexões aconteceram no processo de criação da peça e também em momentos posteriores à montagem, como na produção do Caderno de Apontamento do espetáculo, contando com a colaboração de escritos de pesquisadores do teatro épico, da poética machadiana e da música teatral (texto do músico Walter Garcia-SP).

Na descrição da expressão musical do espetáculo feita acima, pode-se notar minha participação enquanto um agente impulsionador e colaborador, na proposição de melodias e arranjos, acompanhando os ensaios, preparação vocal dos atores, execução instrumental e discutindo formas de inclusão de sonoridades no espetáculo junto com o outro músico, Nuriey Castro, os atores, e os músicos colaboradores Walter Garcia e Marília Calderón. Sob coordenação do dramaturgo e diretor do Coletivo Márcio

Marciano, pudemos confirmar que a composição das sonoridades da cena em *Memórias de um Cão* ocorreu de forma colaborativa e em permanente diálogo para construção uma crítica social na *performance* cênica.

A partir da descrição e análise sonora/musical do espetáculo baseadas em peças musicais, canções e paisagens sonoras, averigui algumas questões em relação à *performance* musical do espetáculo e em relação a estratégias e formas de composição musical no Coletivo Alfenim da Paraíba. Usei como base para entender a *performance* musical uma descrição das cenas, junto com o texto dramático (que acompanham as músicas, fundamentam, antecedem ou procedem). Além disso, usei como recurso neste trabalho a utilização de imagens que demonstrassem em algum nível, a visualidade da cena em *Memórias de um Cão* no momento onde são executadas as canções ou trilha sonora.

Desta forma, após a descrição e análise feita no capítulo 4, seleciono os seguintes apontamentos e categorias metodológicas do Coletivo Alfenim em relação à *performance* musical em seu teatro e neste espetáculo. Alguns tópicos se repetem dentro das proposições colocadas:

- 1) Quais foram estratégias e formas de composição musical produzidas em *Memórias de um Cão*?
- Em relação às canções, o processo de criação se iniciou pelo texto, depois por melodia da letra trazida em áudio, cantada para os outros integrantes no ensaio ou tocada no instrumento como forma de aprendizagem para todos. Em um segundo momento, o músico Nuriey Castro harmonizou a melodia, criando acompanhamentos com acordes e células rítmicas em sala de ensaio (junto comigo e o Coletivo) e depois editando em partitura. Ele também criou harmonias em casa e trouxe os arranjos prontos, como foi o caso da canção *Incompatibilidade das Epidermes* (passei a linha melódica da voz cantada criada por mim, já com a letra e anotada em partitura para ele) e a *Missa final*. Estes arranjos foram feitos em colaboração com todos, já que músicos e atores ensaiam juntos, mas as estratégias não são estáticas e podem ocorrer transformações em ensaios, a partir de proposições do diretor, dos atores e outros colaboradores;

- A criação musical aconteceu de forma colaborativa. A pesquisa do material sonoro e o processo de composição perpassaram cerca de um ano e meio (desde a oficina de composição até a estreia do espetáculo);
- Cada integrante se apropriou do material sonoro, fazendo com que o processo e o produto se aproximassem em vez de se distanciar;
- Foram desenvolvidas oficinas preliminares para formação musical: uma de composição sonora e canções ministradas por Walter Garcia e Marília Calderón; Dança Afro e Percussão, ministrada por Luiz Filho; preparação corporal e rítmica de preceitos da Biomecânica de Meyerhold, ministrada por Robson Haderchpeck. Além das oficinas ministradas por agentes externos, o Coletivo fez uma oficina aberta para público, ministrada pelo grupo e para desenvolvimentos de elementos geradores da dramaturgia, entre eles, a música;
- Música autoral: aspectos dos direitos autorais musicais puderam ser avaliados na lista produzida para ECAD e, mesmo não sendo um documento oficial (pois o grupo ainda não fez registro fonográfico ou de edição das partituras) serviu como base para a análise no meu trabalho e voltou-se mais especificamente para canções;
- No documento de uso para análise, as canções estão divididas em letra, melodia e arranjo, sendo suscetível a outras formas de organização posteriormente;
- Canções e trilhas instrumentais foram criadas em momentos distintos. As canções foram criadas junto com a construção da dramaturgia do texto. Já a trilha instrumental, surgiu em ensaio quando o texto já estava pronto e desenvolviam-se aspectos de encenação e atuação;
- As letras das canções foram feitas por Márcio Marciano, os arranjos e melodias pelos músicos e atores, sob coordenação dele;
- A *Missa, música de fechamento* do espetáculo, foi desenvolvida para dar ênfase ao arranjo em si. Ela foi feita com divisão de quatro vozes (soprano, contralto, tenor e baixo) para desenvolvimento das habilidades do canto dos atores e é executada no momento que as personagens do Cão e Rubião morrem (em cena, eles morrem em forma de narração, não demonstração. Ou seja, os atores narram a morte).

2) Qual diálogo/relação entre as sonoridades e outros elementos cênicos na *performance*?

- A inclusão de canções na peça está relacionada ao contraste ou negação com as cenas, assim como de gestos e textos. Suas entradas e saídas (corte) relacionam-se ao texto, ao gesto, às personagens e à iluminação;
- A trilha instrumental serve como comentário de cena ou serve como paisagem sonora. É o caso do cavaquinho que toca em momentos quando o ator Rubião segura a mão de Sofia, ou quando Nuriey Castro toca a Fantasia do Hino Nacional do Brasil;
- As Canções estão registradas no texto dramático (letra), já em alguns momentos a trilha instrumental não são nomeadas e não foram registradas em partituras por mim

.

3) Como os agentes desenvolvem as sonoridades (incluindo canções, peças instrumentais e paisagens sonoras)?

- A música é executada ao vivo pelos músicos e atores;
- Músicos, atores e demais integrantes do Coletivo agem na cena a partir de suas especialidades, tendo em vista a criação de um espaço de interlocução entre os elementos;
- Entonação e formas de cantar dos atores e músicos são fatores importantes na construção da *performance*;
- Desenvolvi prática de cantar e tocar simultaneamente (com cavaquinho, violoncelo e percussão);
- A disposição das cenas (estrutura do enredo, encenação e atuação), definiu em certos momentos quem executa as sonoridades em cena (ou mesmo nos bastidores, pois em algumas cenas, o canto é feito na *coxia*);
- Nas canções, a voz falada (personagem/ ator narrador) e cantada dialogam e intercalam, além de gestos e danças;
- Atores cantam assumindo papel de narradores, personagens, atores e outras associações. Músicos cantam enquanto personagem (eu canto como Maria Benedita, a coxa) e enquanto músico;
- Registros de partituras foram feitas por Nuriey Castro, sendo que pela quantidade de variações que aconteceram nestas mais de 80 apresentações

de *Memórias de um Cão*, utilizei neste trabalho apenas as que achei condizentes com o que fazemos atualmente no espetáculo;

4) Quais as funções da expressão musical/sonora neste espetáculo?

- A música desenvolveu-se em favor de sua potencialização e função narrativa ou crítica, tanto dela em si, como pensada para a *performance* geral da cena;
- Introduções instrumentais de canções servem para preparação de entradas dos atores que vão cantar, além de estabelecer a atmosfera sonora. Servem para transição de cena;
- A música, enquanto canção e trilha sonora, assumiu diversas funções ao mesmo tempo, em uma mesma cena. Certas cenas transpassam várias informações ao mesmo tempo, podendo deixar o público perplexo. É o caso de cenas onde são executadas canções e a parte acústica, o texto falado, além de gestos ou ações se comunicam dialeticamente. Cria-se aí uma organização multifacetada através da /exploração de vários elementos e signos ao mesmo tempo, que foi denominado de trama cênica ou emaranhado cênico. Formam-se associações e planos desenvolvidos simultaneamente, como: Canção (letra-sonoridade- forma de cantar e tocar) - Ações (como na cena de chicoteamento) – Fala (informação do texto-articulação da voz falada de um ator);
- Em moldes gerais, as sonoridades serviram para transição de cena, comentários, antecipação do enredo, crítica, ironia, dualidade, distanciamento, estranhamento, construção da dramaturgia textual, expressão sensível do espetáculo e desenvolvimento de habilidades musicais e de canto (minha e dos atores);
- Músicos estão em cena quase que predominantemente no espetáculo todo e em duas cenas são introduzidos como personagens;
- Quando as imagens machadianas encontraram correspondência nos recursos cênicos empregados pelo Alfenim, a música ressaltou um caráter icônico da tradução.

5) Quais os diálogos da música no espetáculo em relação a princípios brechtianos?

- Princípio da dualidade e contradição presentes na construção crítica das cenas e da música;
- Registro teórico sobre a musicalidade no Caderno de apontamentos do espetáculo: reflexão sobre o processo gerador da obra e sua materialização;
- A música desenvolveu-se em favor de sua potencialização e função narrativa ou crítica;
- Dualidade e *efeito de estranhamento*: questões sonoras como tonalidades e texturas (entre letras e tonalidades; entre cena e sonoridades; entre gestos e canção; entre formas de cantar dos atores e minha; quanto a letra ou a cena).

6) Como ocorreram as escolhas sonoras?

- Estudo prévio sobre a contextualização história da obra do romance trouxe indicações de músicas como *Cego de amor*, *Isto é bom* e *Lundu* de Mário de Andrade;
- A adaptação para o teatro de uma narrativa literária envolveu níveis diversos de uma operação tradutória e a música/sonoridades se fez necessária;
- Uso de gêneros brasileiros na época do enredo (final do século XIX);
- Os instrumentos musicais usados partiram das habilidades dos integrantes, de instrumentos disponíveis do Coletivo e de estudos sobre o contexto da obra, incluindo aí o uso e compra pelo grupo do cavaquinho e instrumentos percussivos;
- Escolhas sonoras acontecerem previamente e durante a composição do espetáculo em momentos de trabalho da encenação. Ocorreram a reconstrução de ideias sonoras a partir de apresentações em temporadas e viagens e pelo *feedback* do público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



A dissertação apresentada partiu da hipótese que a expressão musical no teatro possui uma natureza própria e ao mesmo tempo faz parte de outras conexões, configurando-se em um fenômeno a ser compreendido na atualidade, uma vez que sua manifestação pode ser vista em diversos espetáculos e formas de experimentação artística. Desta maneira, com vistas a alcançar certos esclarecimentos, o trabalho propôs investigar a natureza desse fenômeno, buscando compreender como a música/som desenvolve-se no teatro atual através da *performance* de um grupo teatral em um contexto específico e quais significados podem ser percebidos socialmente advindos desta prática.

No desenvolvimento da proposta da pesquisa, tomou-se como ponto de partida conceitos em torno da relação música-teatro procurando entender esta relação segundo a qual as expressões artísticas desenvolvem relações dialógicas entre si. Uma das maneiras estabelecidas para esta compreensão baseou-se em estudos sobre a relação de sonoridades em uma cena, buscando observá-la num patamar do evento artístico, relacionado à *performance* enquanto uma interação de elementos como gestos, imagem, texto e som. Para isto, assumiu-se que o processo e o produto do evento ou obra artística devem ser analisados partindo de um todo, pela interpretação do fenômeno inteiro e não apenas um dado isolado, como seria o caso de pensar somente na questão acústica para entender a relação da música no teatro.

A pesquisa fundamentou-se em algumas vias para compreensão das relações simbólicas da expressão musical/sonora no espetáculo teatral, observando a interação Música-Teatro como objeto de investigação da pesquisa e elegendo referências da Musicologia, da Antropologia, Etnomusicologia, além de referenciais do Teatro.

A partir dos referenciais, levantaram-se dados teóricos sobre o fenômeno músico-teatral, chegando à conclusão de que certos termos podem ser repensados para interpretar os signos desta expressão. Foi o caso de termos relacionados à expressão musical como “sonoridades da cena”, ou mesmo, a compreensão do fenômeno inteiro teatral, dedicando então a visualizar os elementos de uma cena como “emaranhados” em momentos de geração do material. O segundo termo para entender uma cena com sonoridades, seria observá-la como uma “trama”, já aí associando não apenas como um emaranhado, mas como uma organização cênica, podendo ser estabelecida por alguns agentes impulsionadores que a produzem.

Num segundo momento dos referenciais, ocorreu o afinilamento do material estudado, passando a um contexto específico da temática, que seria a expressão musical no teatro épico de Brecht. Quanto a isso, foram desenvolvidos dados sobre esta expressão mais específica a partir da compreensão de como um grupo de teatro que se conecta a estes dados desenvolve o fenômeno musico-teatral na atualidade. Os dados desenvolvidos nos primeiros capítulos serviram de base para dar prosseguimento a uma metodologia que interpretasse empiricamente estas informações. Foi desenvolvida uma autoetnografia junto ao Coletivo de Teatro Alfenim (PB), grupo escolhido como objeto de estudo e no qual eu sou integrante.

A partir de uma descrição de dados do grupo, de minha experiência de seis anos como musicista e integrante e da música do espetáculo *Memórias de um Cão* (2015), foi elaborada uma análise dos dados, organizando-os em categorias e subcategorias e resultando em um mapeamento da musicalidade no universo cênico do grupo.

Os apontamentos da trama cênica desenvolvidos a partir da análise do espetáculo *Memórias de um Cão*, baseados nas trilhas instrumentais, canções e paisagens sonoras, mostraram que a expressão sonora deve ser entendida em diálogo com outros elementos e que sua materialização específica acontece através destes moldes. Ou seja, para entender o fenômeno musical no teatro é necessária uma análise dos aspectos sonoros em relação aos elementos da cena, assim como relacionados ao que defini como impulsionares (agentes, organização e espaço).

A análise do espetáculo *Memórias de um Cão* que partiu de minha experiência em cena como executante e como colaboradora no processo de composição, tanto da *performance* geral do espetáculo, quanto da expressão músico/sonora, levou em conta um olhar que está dentro da cena, procurando observá-lo de fora.

Depois da descrição e análise da *performance* musical deste espetáculo percebi que a caracterização cênica, a *performance* estabelecida junto com música, quando não desenvolvida previamente, me faz lembrar o termo que usei acima: “emaranhado cênico”, mas agora para dizer que o emaranhado estava também em mim. Eu não tinha consciência de como o processo musical no Coletivo Alfenim seria fundamental dentro da cena e assim para a proposta da crítica social.

A criação musical no Alfenim parece que se firma desta maneira. A “materialização” musical e sua *performance* se dá paulatinamente através da experiência de todos, causando um não afastamento entre executantes e criadores. A *performance* musical do espetáculo *Memórias de um Cão* desassocia o processo e produto da obra, como comentamos no primeiro capítulo. Estes preceitos também se associam a forma que Brecht pensava o fazer artístico, por um viés menos alienado, onde os integrantes de um grupo teatral, um ator, um músico, esteja consciente do gesto social que a cena quer “comunicar”.

Pudemos compreender ainda como uma arte é criada e desenvolvida a partir de um evento artístico e que significados este evento pode interferir na sociedade. A composição cênica sonora do Coletivo de Teatro Alfenim em *Memórias de um Cão* mostrou-se dialogando e utilizando princípios brechtianos, considerando portanto, que a poética épica é desenvolvida na atualidade e aqui na realidade da Paraíba. Há que se levar em consideração que o teatro feito pelo Coletivo, o qual utiliza essencialmente a música/sonoridades em cena, pensa a crítica social em sua prática e ela se dá por diversas formas, pela dualidade, pela ironia e onde a música interfere neste processo.

Talvez agora, eu esteja mais crítica sobre como Brecht pensou seu público, pois se antes eu já havia sido público do Alfenim (antes de ser integrante quando assisti o espetáculo *O Deus da Fortuna* em 2011), agora tornei-me também uma agente que pensa sobre o discurso e que transborda para a minha atuação como musicista. Da mesma maneira, estas atitudes em relação à sociedade e à arte tiveram influências da presença de Brecht em minha formação, já que ela está associada ao Coletivo de Teatro Alfenim que também se “comunica” com ele.

Portanto, acredito que as considerações acerca da expressão sonora no teatro, mais especificamente no teatro épico feito na realidade da Paraíba pelo Coletivo de Teatro Alfenim, demonstraram a necessidade de reflexão sobre uma arte que critica certos modelos e está voltada para transformações e reflexões sociais, mesmo em níveis não especificados e além do que Brecht pensou na sua época. Esta afirmação tem relevância maior para a área musical, se confirmamos que a música mantém conexões expressivas que atingem percepções e interações nos indivíduos, tanto subjetivamente, individualmente, quanto coletivamente.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Diana Pessoa. *Por um teatro dialético: a crítica política no teatro musical de Chico Buarque*. Dissertação de mestrado em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2015.

AMALFI, Marcello. *A macro harmonia da música do teatro: um novo olhar sobre a relação criativa do compositor Jean-Jacques Lemêtre com a encenadora Ariane Mnouchkine no Théâtre Du Soleil*. São Paulo: Giostri, 2015.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. vol. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.

BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BARZ, Gregory F. Confronting the Field (note) In and Out of the Field: music, voices, texts, and experiences in dialogue. IN: *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford University Press, New York, 2008, p. 206-223.

BENETTI, A. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade da performance pianística. *OPUS*, v.23, n.1, abr. 2017.

BENJAMIN, Walter. O teatro épico. In: Idem. *Obras escolhidas*, vol. I: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Os Pensadores*, v. XLVIII, São Paulo: Abril Cultural, p.10-34, 1975 [1936].

BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Papyrus Livraria Editora, 1984.

BERTHOLD, Margott. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BETZ Albert. Brecht e a Música, p. 65-76, 1987. In: BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BIANCALANA, Gisela Reis. Elementos Culturais em performance: um percurso presentificada. In: MUNDIM, Ana Carolina; CERBINO, Beatriz; NAVAS, Cássia (Org.). *Mapas e percursos, estudos de cena*, Belo Horizonte, ABRACE, 2014, p. 91-101.

BLACKING, John. Music, culture, and experience. In: *Music, culture & experience – selected papers of John Blacking*; edited and with an introduction by Reginald Byron; with a foreword by Bruno Nettl. Chicago and London: University of Chicago Press, p. 223-242, 1995. Música, Cultura e Experiência. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007.

_____. *How Musical Is Man?* Londres: Faber & Faber, 1976 [1973].

BORNHEIM, Gerd Albert. *Brecht, a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Coletados por Siegfried Unseld/ tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.

_____. Bertolt. Teatro completo em 12 volumes. v. 2; Tradução Fernando Peixoto, Elizabeth Kander, Renato Borghi e Wolfgang Bader. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BROOK, Peter. O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: *Civilização Brasileira*, 1994, 324 p.

CABRAL, Adriano; MARCIANO, Márcio; COELHO, Paula. *Memórias de um cão: caderno de Apontamentos*. João Pessoa: Coletivo de Teatro Alfenim, Moura Ramos Gráfica e Editora. Patrocínio: Petrobras, 2017.

CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. Barueri, SP: Manole, 2010.

CAMARGO, Roberto Gill. *Som e cena*. Sorocaba, SP: TCM-Comunicação, 2001.

CARRASCO, NEY. *Syngkhronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2003.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 53-91, out. 1999.

CHEDIAK, Almir. *Carlos Lyra*. Songbook. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.

CINTRA, Fábio Cardozo de Mello. *A musicalidade com arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical no teatro*. Tese apresentada na área de concentração de Artes cênicas, Escola de Comunicação e Artes (ECA) - Universidade de São Paulo-USP. São Paulo, 2006.

CONTIER, Analdo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). *Revista Brasileira de História*. vol. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

COOK, Nicholas. Entre o Processo e o Produto: Música e/enquanto Performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, p.05-22, 2006.

COSTA, Iná Camargo. Teatro Político no Brasil. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, p. 113-120, 2001.

_____. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular, Nankin Editorial, 2012.

COSTA, Valério Fiel da. O lugar da performance na música indeterminada cageana. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.17 - n.1, 2017, p. 07-18.

DAWNSEY, John. O teatro dos “bóia-frias”: repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 15-34, jul./dez. 2005.

DE MARINIS, Marco . Nova Teatrolgia e Perfomance Studies: questões para um diálogo. *Repertório: teatro e dança*, ano 13, n. 15, p. 95- 103, 2010.

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males, o menor*. Um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões. Tradução: Barbara Heliodora. Zahar Editors, Rio de Janeiro, 1970. Traduzido de edição publicada por EYRE e Spottiswoode, Londres, Inglaterra, em 1963.

FERNANDES, Adriana; SANTOS, Adailson Costa dos. Os sons do estranhamento: o caso de O voo sobre o oceano de Bertold Brecht. *Revista Karpa*, v. 6, 2013.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. Dissertação de Mestrado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FERRAZ JR, Expedito. Machado de Assis vai ao teatro: Memórias de um cão, do Coletivo Alfenim, leva ao palco o Humanitismo de Quincas Borba In: IN: CABRAL, Adriano; MARCIANO, Márcio; COELHO, Paula. *Memórias de um cão: caderno de Apontamentos*. João Pessoa: Coletivo de Teatro Alfenim, Moura Ramos Gráfica e Editora. Patrocínio: Petrobras, 2017, p. 87- 95.

FERREIRA, Mayra; MARCIANO, Márcio. Os descaminhos da composição musical em Memórias de um cão. In: CABRAL, Adriano; MARCIANO, Márcio; COELHO, Paula. *Memórias de um cão: caderno de Apontamentos*. João Pessoa: Coletivo de Teatro Alfenim, Moura Ramos Gráfica e Editora. Patrocínio: Petrobras, 2017, p. 153- 159.

FLORY, Alexandre. Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 16, n. 22, p. 55-83, dez /2013.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu de Silva, Guaracira Lopes Louro- ed. 11. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOWALKE, Kim H. Singing Brecht vs. Brecht Singing: Performance in theory and practice. *Cambridge Opera Journal*, Vol. 5, n. 1, pg. 55-78. Cambridge University Press, Março, 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/823750>

KAYE, Deena; LEBRECHT, James. *Sound and Music for the Theatre: the Art and Thechnique of design*. 2nd edição. Oxford, Focal Press, 2000.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001 (Coleção Debates).

_____. *Texto e Jogo: uma didática brechtiana*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 1999.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Tradução: Heloisa Monteiro e Francisco Settineri. Porto Alegre : Artmed; Belo Horizonte: Editora, UFMG, 1999.

LIGNELLI, César. A Produção de Sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena: uma cartografia dos processos de composição de Santa Croce e de O Naufrágio. *Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia)* - Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2007.

LOPES, A. M. V. A. Do teatro militante à música engajada: a *experiência...* *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 51, p. 213-218, jul./dez. 2009. Editora UFPR.

MAGALDI, Sabato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Tese de doutorado. Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

MALETTA, Ernani de Castro. A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. *Urdimento*, v.1, n.22, p39 - 52, julho, 2014.

MALNIC, Margot Petry. Algumas observações sobre a recepção de Brecht no Brasil. *Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina*, Santa Catarina, v.5, n.º1, 1995, p. 173-180.

MERRIAN, Alan P. *The Antropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos. (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001.

_____. A música popular brasileira dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *Anais do IV Congresso de Ia Rama latino-americana del IASPM*. México, abril/2002.

NAVES, Santuza Cambraia. *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Título original francês *Dictionaire du Théâtre*, Paris 1996. Tradução para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira 3ª ed.- São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIRANO, Mariza. Temas ou Teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance. *Campos* 7 (2): 9-16, 2006.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *O que é teatro*. Coleção primeiros passos, Editora Brasiliense. São Paulo, 1981.

PERUCHI, Camila Hespanhol. Companhia do Latão: uma experiência com teatro dialético no Brasil. Maringá: *Revista Urutágua*, n.24, academia multidisciplinar – DCS/UEM, 2011.

PICKLER, Débora Cristina Bérghamo. *A teatralidade no teatro instrumental: aspectos composicionais, notacionais e de realização*. Dissertação: Universidade Federal do Paraná- UFPR. Programa de Pós Graduação em Música. Curitiba, 2015.

PINTO, Davi de Oliveira. *A música-gestus nos espetáculos Esta noite mãe coragem, Um homem é um homem e Nossa pequena Mahagonny*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, 2001, v. 44, nº 1.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009. Coleção debates/dirigida por J. Guinsburg.

REILY, Ana Suzel. Introduction: Brazilian musics, Brazilian Identities. In: *British Forum for Ethnomusicology*, v. 9, p. 1-10, 2000.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. Performance musical na cultura popular e suas dimensões simbólicas na construção de experiências e relações humanas. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas – 2017.

ROMANO, Olívia Camboim. *Uma arena no museu: reflexões sobre a primeira montagem de Brecht em Santa Catarina*. Blumenau: Edifurb, 2010.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

_____. *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)*/ registradas por Neusa Martins. – São Paulo: Publifolha, 2009.

SACHET, Kaliupe Cristina Corrêa. Estudo Comparativo da Relação Música e Teatro nas Estéticas Teatrais de Brecht e Bob Wilson. Paraná, *O Mosaico*– Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná. n. 5. jan./jun 2011.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *PLURAL*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.24.1, 2017, p.214-241.

SCHECHNER, Richard. What is performance? In: *Performance studies: Introduction, Second edition*, p. 28-51, New York & London: Routledge, 2006. O que é performance? Tradução de R. L. Almeida, publicada sob licença creative commons, classe 3, abril de 2011.

_____. Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. *Revista Moringa Artes do espetáculo*, vol. 2, n.1, p.155-185, 2011.

_____. *Between Theater & Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, p. 117-150.

SEEGER, Anthony. Etnomusicologia/antropologia da música- disciplinas distintas? IN: ARAÚJO, Samuel; PAZ Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (orgs). *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro, Mauad X: FAPERJ, 2008.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

STOCKMANN, Doris. Interdisciplinary Approaches to the Study of Musical Communication Structures. In: *Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of ethnomusicology*. Edited by Bruno Nettl and Philip V. Bohlman. University of Chicago Press, p. 318- 341, 1991.

TEIXEIRA JÚNIOR, Geraldo Martins Dramaturgia, Gestus e Música: estudos sobre a colaboração de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler, entre 1927 e 1932. Tese (Doutorado em Processos composicionais para cena) – Programa de Pós Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Instituto de Artes- IDA, Brasília, dezembro de 2014.

TORRES, Carla Michele Ramos. Carlos Estevam Martins e a Arte Popular Revolucionária. *Anais do Congresso Internacional de História*. 2011.

TRAGTENBERG, Livio. *Música de Cena*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TURINO, T. Signs of Imagination, Identity, and Experience A Peircean Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, vol. 43, n. 2, p. 221-255. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, Spring- Summer, 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/852734>

TURNER, Bryan S. *Corpo e Sociedade*. São Paulo: Ideias Letras, 2014.

WERLANG, Cristiane. Atuação teatral, música e musicalidade: os casos Grupo Galpão (BR) e Teatro O Bando (PT). *Estudos da AIL em Teoria e Metodologia*. Relacionamento nas Lusofonias I. 1ª edição: novembro 2015, Santiago de Compostela - Coimbra, 2015, Associação Internacional de Lusitanistas, 124-133.

_____. *A Musicalidade na Dramaturgia de Ator das Vanguardas do século XX ao caso do Teatro O Bando*. Dissertação de Doutorado em Estudos Artísticos, especialidade de Estudos Teatrais e Performativos, Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Maio de 2016.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *Eccos Revista Científica*, UNINOVE, São Paulo: v. 3, n. 1, Julho/2001, p. 105-122.

APÊNDICE

Entrevista semi-estruturada - Márcio Marciano, diretor geral e fundador do Coletivo de Teatro Alfenim (PB) – 28 de Fevereiro de 2018

Você poderia fazer uma retrospectiva de sua relação com o teatro, ao fundar a Cia do Latão (SP), depois aqui no Alfenim (PB) e falar sobre as características destes grupos?

*Meu interesse por teatro teve início nas temporadas populares de teatro, promovidas pela Prefeitura de São Paulo, quando eu ainda cursava o segundo grau. Era um programa que consistia em oferecer ao público dos bairros periféricos, como a Mooca, onde eu morava, espetáculos que haviam se destacado no ano anterior, a preços populares. Nessa época, cheguei a assistir montagens importantes como **Pegue e não pague**, com direção de Giafrancesco Guarnieri, **Na carreira do Divino**, de Carlos Alberto Sofredini, e o **Homem Elefante**, com direção de Paulo Autran, entre outros. Quando fui fazer Jornalismo, na ECA-USP, esse interesse se aprofundou. Passei a ler teatro e freqüentar o circuito teatral da cidade. Foi aí que surgiu o desejo de cursar artes cênicas. Cheguei a prestar a primeira fase do exame da EAD, para atores, mas acabei entrando no curso de Teoria Teatral da ECA. Durante esse período, passei a trabalhar como operador de luz e cenotécnico do Grupo Teatro do Ornitorrinco e em produções esparsas de Guarnieri, Marco Nanini etc. Em paralelo a essa atividade em montagens profissionais, cheguei a realizar alguns exercícios com colegas da Universidade. Essa experiência, embora sem qualquer visibilidade comercial ou continuidade artística, foi definidora para minha formação, sobretudo por me fazer compreender a importância do teatro de grupo. Foi uma época marcada pelo estrangulamento político e econômico do chamado “teatro amador”, e de surgimento de uma produção mais profissionalizada, centrada na figura dos chamados “grandes encenadores”, como Antunes Filho, Zé Celso, Gerald Thomas, Jorge Takla, José Possi Neto, Ulisses Cruz etc. Naturalmente que alguns grupos resistiram como o próprio Teatro do Ornitorrinco, de Cacá Rosset, o Teatro Popular União e Olho Vivo, de César Vieira, o Grupo TAPA, de Eduardo Tolentino, o Teatro Ventoforte, de Ilo Krugli, entre outros. Meu trabalho na Companhia do Latão teve início com um convite de Sérgio de Carvalho para integrar o projeto “Pesquisa em teatro dialético”, de ocupação do histórico Teatro de Arena. Dessa primeira experiência de estudos e experimentação da obra de Brecht nasceu a Companhia do Latão. Em parceria com Carvalho, assumi a*

direção e dramaturgia dos espetáculos realizados nos primeiros dez anos de existência do grupo. Apesar de a experiência anterior com produções profissionais ter sido importantíssima, considero que os anos de pesquisa continuada na Companhia do Latão foram decisivos em minha formação como diretor e dramaturgo. Após esse intenso e produtivo período (foram mais de dez espetáculos escritos e encenados, além de experimentos cênicos e diversas formas de intervenção artística), transferei residência para João Pessoa, onde fundei o Coletivo de Teatro Alfenim, em 2007. De certo modo, o projeto artístico do Alfenim se constituiu em sua origem como continuidade da experiência de formação iniciada na Companhia do Latão. Naturalmente após dez anos de atividade, embora conserve procedimentos de pesquisa e metas de intervenção política e artística similares, o Alfenim seguiu um curso próprio, marcado pela experiência dos artistas que o formaram. Acredito que aqueles que hoje acompanham o trabalho dos grupos, e nisto não há nenhum juízo de valor, devem perceber com maior facilidade as distinções do que as semelhanças. Tanto o Alfenim como o Latão, até onde posso afirmar pela minha experiência pregressa, trabalham com o conceito de dramaturgia em processo. Neste sentido, a escolha do assunto antecede a pesquisa de linguagem, sendo a forma do espetáculo construída como resultante das exigências impostas pelos temas abordados. O processo de construção das cenas se dá de forma colaborativa entre os diversos artistas envolvidos, sendo preservadas as especificidades de cada função, sem hierarquizações a priori. Durante o processo de montagem, os materiais são “verificados” em sala de ensaios, sendo que a seleção final e organização da matéria cênica ficam a cargo do diretor/dramaturgo. Por se tratar de um trabalho que visa à coletivização dos processos de apropriação da cena, a “palavra final” do diretor/dramaturgo, que surge de seu distanciamento crítico em relação ao todo (uma vez que não está em cena e pode avaliar “de fora”), sempre está sujeita a modificações ao longo da vida do espetáculo, uma vez que procura contemplar e incorporar ao todo o “olhar” de cada integrante, bem como e, sobretudo, o “olhar” do público. Tecnicamente, podemos dizer que tanto o Latão quanto o Alfenim procuram dialetizar a cena dando ênfase a seu caráter contraditório. Não se trata de apenas abordar aqueles conteúdos que sobejamente são considerados “políticos”, mas de “politizar” a forma através do modo com que os temas são apresentados. Nesse sentido, a cena depende da colaboração crítica de seus diversos agentes, sendo que cabe à dramaturgia incorporar produtivamente texto, música, cenografia, luz, figurinos

e, sobretudo, o trabalho de atuação (corpo e movimento) numa composição que privilegie o entendimento e o sentido da cena como um todo.

Você poderia falar sobre a questão musical nos espetáculos e nas atividades do Alfenim?

Considero a música, sobretudo quando executada ao vivo durante a representação, de extrema importância na elaboração do sentido da cena. Nas montagens do Alfenim a presença de músicos/musicistas na sala de ensaios tem sido um desafio, mas, ao mesmo tempo, um fator decisivo na construção da narrativa. Digo desafio porque o que se exige do músico/musicista na construção da cena teatral, pelo menos da forma como a desenvolvemos no grupo, difere do ambiente habitual de trabalho com a música, quando esta é encarada enquanto Linguagem autônoma. Não se trata apenas da exigência de compor, arranjar ou executar uma partitura, mas de como essa exigência se desdobra na relação com os demais agentes da cena, sejam atores e atrizes, seja a direção ou a dramaturgia; sem contar com demais imposições de ordem técnica vindas da cenografia, da iluminação etc. Não quero dizer com isso que a música deva estar subordinada aos demais meios de produção da cena, ou que deva perder sua autonomia, ao contrário. Quero dizer que a autonomia da música deve nascer do diálogo crítico com os demais produtores da cena. Isso requer dos músicos/musicistas outra disposição de estudo e pesquisa na sala de ensaios, uma vez que sua tarefa de composição se dá no intercâmbio com os demais integrantes do grupo, que não têm o mesmo conhecimento técnico da linguagem musical. Esse exercício de diálogo permanente da música com a cena enriquece o processo de composição e torna a dramaturgia (que deixa de ser apenas texto para se configurar como síntese de todas as linguagens) mais complexa e potente, tanto no que se refere aos seus meios de comunicação quanto de expressão. Utilizar as potencialidades da música como elemento capaz de estruturar, sugerir, sublinhar e/ ou comentar as contradições da narrativa requer de seus agentes na cena uma disponibilidade extra para o risco e para a produção do acaso. Isso toma tempo e energia, já que, os demais elementos da cena às vezes se apresentam de forma muito mais abstrata do que a notação lógica e matemática com que a música pode se manifestar. Em condições ideais, o grupo deve pensar na formação musical de seus integrantes, inclusive para instrumentalizá-los de modo a que possam cantar ou manipular em cena instrumentos musicais. Esse processo

de formação deve ser continuado, de forma a permitir um diálogo cada vez mais produtivo e complexo com músicos/musicistas colaboradores.

Como acontece a música nos espetáculos? Comente! Músicos em cena? Que tipo de música? Como é essa música? Gravada? Autoral? Coletiva?

Como disse anteriormente, os temas exigem sua própria forma. Nesse sentido, a música atua como um dos elementos que podem contribuir para traduzir em imagens cênicas complexas (em termos de visualidade, som e movimento), as contradições do assunto. Durante o processo de pesquisa e montagem, a música é construída como elemento estruturador da narrativa. Uma vez que a dramaturgia e a encenação são compostas simultaneamente em sala de ensaio com a participação de todos os agentes da cena, as condições estruturais da montagem acabam por interferir na construção e disposição do aparato musical. Não há uma definição a priori sobre o tipo de música, o número de executores ou se será gravada ou executada ao vivo. É durante o processo de montagem que vão sendo estabelecidos os marcos para a composição do aparato musical. Como orientação de base, evitamos trabalhar com elementos muito facilmente reconhecíveis. Assim como os demais elementos da cena, a ênfase recai sobre o processo ao invés de sublinhar o produto acabado. Nesse sentido, a música opera de modo a sugerir, revelar ou comentar as contradições da cena. Preferimos as composições autorais, muitas vezes surgidas a partir de estímulos da dramaturgia ou da improvisação na sala de ensaios. Podem ser individuais ou coletivas, sendo tarefa dos músicos/musicistas o trabalho técnico de arranjo vocal e/ou instrumental, ainda que as soluções possam ter surgido colaborativamente.

Como o Alfenim lida com o espaço de trabalho? Como fica a distribuição de elementos teatrais e/ou elementos musicais neste espaço? Instrumentos, posição, espaço, acústica.

Tudo depende das exigências da cena e da disponibilidade material da montagem. Em condições ideais, cuidamos para que a parte técnica e acústica seja a melhor possível, de modo a não prejudicar o trabalho dos músicos/musicistas. Quando à disposição visual dos elementos na cena, seguimos o princípio de que os elementos devem estar à vista do público. A narrativa também acaba por determinar o melhor posicionamento

dos executores na cena. Os músicos/musicistas podem atuar como elementos da encenação e, neste caso, num espaço à parte do espaço da narrativa, ou como figurações da ficção, o que implica sua intervenção como personagens. De modo geral, como trabalhamos segundo o conceito de atuação épico-dialética, a fronteira entre música e cena embora claramente definida, é sempre fluida e intercambiável.

Qual o papel da direção geral do Alfenim junto à parte musical dos espetáculos?

A direção geral atua como elemento organizador da matéria cênica. Neste sentido, tem a tarefa de dar a “palavra final” sobre os diversos elementos que compõem a encenação, mesmo sabendo-se que se trata de uma solução provisória e modificável. O diálogo com a música segue a mesma orientação do diálogo com os demais produtores da cena. Durante o período de pesquisa e montagem, a direção atua como fator de proposição e problematização das soluções apresentadas. À medida que a montagem se desenvolve e se intensifica o intercâmbio dos produtores da cena, o papel da direção geral é o de mediar esse diálogo, de forma a contemplar e potencializar as sugestões de cada colaborador, tendo-se em vista a organização mais efetiva da composição geral. Esse procedimento visa a flexibilizar o conceito de “autoria”. Uma vez que as soluções surgem da colaboração de todos os agentes produtores da cena, a ênfase recai sobre o caráter plural da composição. O que tende a transformar o que se apresenta como autoria individual (a proposição da ideia original) em autoria plural. Nesse sentido, a grande maioria das composições do Alfenim tem vários autores.

Como é a distribuição de tarefas dentro do grupo? Você poderia comentar um pouco sobre isso?

O grupo procura organizar as tarefas de administração, gestão e manutenção de sua sede, a Casa Amarela, com a colaboração de seus integrantes. É um processo árduo e descontínuo, com momentos de maior presença e constância de todos e momentos de impasse, onde alguns acabam por ficar sobrecarregados. Essa situação é fruto da forma como o grupo se organizou na origem, mas também tem relação com o fato de que a grande maioria mantém atividades profissionais fora, o que inviabiliza uma dedicação constante às demandas internas. Na origem do Alfenim, por força das circunstâncias (eu era recém-chegado em João Pessoa e não conhecia muita gente), o

grupo sofreu de uma centralização forçada, já que eu como propositor do projeto assumi todas as responsabilidades. Da criação de projetos à sua execução e prestação de contas; da dramaturgia à cenografia e iluminação, passando pela condução da direção musical no espetáculo de estreia, Quebra-Quilos; da construção de cenários e objetos de cena à logística de transporte e montagem, tudo ficava sob minha responsabilidade e/ou supervisão direta. Com o tempo, essas atividades foram sendo distribuídas entre os novos integrantes. Contudo, ainda padecemos dessa centralização da origem. Atualmente, estamos tentando fazer uma divisão mais racional e eficiente de todas essas demandas. Entendemos que a construção da autonomia artística passa pela divisão mais equânime dessas atividades e estamos trabalhando para que isso aconteça de modo mais efetivo. O processo colaborativo na sala de ensaios procura refletir esse aprendizado. Quanto mais os integrantes assumem a responsabilidade da gestão, mais sólida e legítima se torna sua contribuição no processo artístico.

Como você enxerga a música na formação do ator e também como você vê o músico que compõe/vivencia/toca no teatro?

Penso que a formação musical do ator é fundamental. Não quero dizer com isso que almejamos virtuosos da música em cena. Mas é evidente que se o ator/atriz conhece os fundamentos, se é afinado/a e tem consciência vocal, se é capaz de tocar algum instrumento melódico ainda que de forma incipiente, se tem rudimentos de percussão e ritmo, se conhece os diversos gêneros musicais, tudo isso contribui para uma cena mais complexa e bela, do ponto de vista musical. Em condições ideais, reservaríamos mais recursos e tempo para essa formação. Lamentavelmente, essa não é a realidade. Muitas vezes, o ator/atriz procura formar-se por conta própria. No Alfenim atualmente, temos atores/atrizes que buscam uma formação musical mais sólida, e isso nos auxilia enormemente. Nesse sentido, poder contar com músicos/musicistas na sala de ensaios é uma conquista. Além de se desafiarem numa nova perspectiva de atuação musical em processo colaborativo, onde o objetivo final não é a música em si, mas a cena, esses profissionais tem atuado generosamente como formadores do grupo.

Como você compreende o teatro brechtiano e como o grupo compreende? E a música, como fica nesta relação?

Apesar dos detratores, muito do que Brecht propõe em sua poética para a cena permanece de uma atualidade desconcertante. O método de construção pela via negativa, o recurso ao fragmento, a forma aberta de sua dramaturgia, a utilização da narrativa, o exercício radical do método dialético, a perspectiva histórica, a opção pelas formas populares e a ênfase no caráter de classe das relações humanas servem de orientação de fundo em nosso processo de pesquisa. A apropriação desse entendimento pelo grupo se dá através da experimentação continuada na sala de ensaios. Não se trata de um código de conduta ou uma súmula de procedimentos a serem seguidos acriticamente, mas de coordenadas conceituais e teóricas que precisam ser debatidas e verificadas a cada novo trabalho. O Alfenim é composto por pessoas, cada qual com sua origem, história, crença e formação. Essa multiplicidade de olhares sobre a realidade e o papel da Arte mantém o grupo num processo dialético de negação e síntese de sua própria experiência. Do exercício cotidiano da divergência nasce a apropriação comum de um projeto artístico em processo permanente de correção e mudança que tem no público seu mais importante interlocutor. A música se insere como elemento constitutivo desse processo.

Como são escolhidos os temas e textos dos espetáculos e como a música se relaciona com isso?

Os primeiros espetáculos do Alfenim partiram de escolhas pessoais minhas, já que o processo de formação do grupo, com a entrada e saída constante de integrantes, impediu que tivéssemos tempo para debater demandas comuns. Por estar sob minha responsabilidade a concepção dos novos projetos, muitas vezes eu acabava por propor os temas e as coordenadas gerais da pesquisa. Devido à quantidade de urgências e tarefas que surgem nos períodos de montagem e circulação dos espetáculos, e ao pouco tempo restante que cada um pode dedicar ao grupo e à manutenção da sede, tempo esse às vezes gasto com tarefas burocráticas, mas necessárias à nossa sobrevivência, ainda não pudemos planejar com tranquilidade projetos que contemplem um “desejo comum”, identificado em discussões internas. A intenção de realizar seminários de formação e, a partir dessa experiência orientar a pesquisa para novas montagens,

esbarra nas condições precárias de nossa organização. Muitas vezes, somos atropelados pela lógica e o calendário dos Editais públicos de fomento à cultura. Devido ao tempo escasso, conversamos rapidamente sobre possíveis propostas e cabe a mim a formulação conceitual do projeto. Hoje, as demais exigências para sua elaboração, como orçamento, logística, cronograma, portfólio etc. são divididas entre alguns colaboradores. Tenho vontade de projetos a partir da música. Brinco dizendo que precisamos compor uma ópera. Na verdade, apesar de as propostas de montagem ainda não terem surgido de reuniões preparatórias, percebo que o trabalho em sala de ensaios reflete o modo como cada integrante se coloca durante o processo. O mais recente espetáculo do Alfenim, por exemplo, “Memórias de um cão” teve como primeira atividade formativa uma oficina de composição musical. Essa urgência de pensarmos a música na cena se refletiu no número de composições do espetáculo.

Em sua opinião, qual o perfil do público do Alfenim? Você leva em consideração a reação do público aos espetáculos? Se sim, o feedback do público tem algum impacto nas montagens e desenvolvimento das cenas do Alfenim? Você poderia me dar exemplos específicos e dizer se teve algum incidente particularmente relacionado à música?

Ao longo de seus dez anos de atividades ininterruptas, o Alfenim vem formando seu próprio público. Apesar de ainda encontrar resistência em alguns setores da classe teatral da cidade de João Pessoa e na mídia especializada, que não comparecem ou acompanham as apresentações, nossos espetáculos têm obtido excelente repercussão junto a um público que habitualmente não frequenta salas de espetáculos. Trata-se de uma plateia heterogênea, composta de estudantes e professores universitários, trabalhadores informais e autônomos, profissionais liberais e donas de casa. Com relação à importância da recepção do público, costumo dizer que a estreia do espetáculo não significa a culminância do processo, mas apenas uma etapa do trabalho. Uma nova etapa de ensaios se inicia quando abrimos a sala o que, aliás, costumamos fazer muito antes da estreia oficial. É comum realizarmos ensaios abertos com debate para convidados. Essas conversas são determinantes para ajustes e eventuais correções de rumo. Um exemplo foi a abertura do processo do espetáculo “Memórias de um cão” no Festival “O mundo inteiro é um palco”, realizado pelo grupo Clowns de Shakespeare, em 2014. Naquela ocasião, reunimos parte da pesquisa

numa espécie de leitura encenada que recebeu o título de Ensaio sobre o Humanitismo. Ao final da apresentação, houve um debate com o público que foi determinante para os rumos da montagem. Após a experiência, voltamos à sala de ensaio com o intuito de aprofundar as questões levantadas durante a conversa. Chegamos a realizar uma oficina aberta para enfrentar uma deficiência dramatúrgica apontada pelo público com relação a uma determinada personagem do romance “Quincas Borba”, de Machado de Assis, que servia de ponto de partida para o espetáculo. Julgamos esse exercício de “escuta” fundamental para o processo de aprimoramento de nosso trabalho. É evidente que não almejamos com isso, obter a conivência ou cumplicidade do público, ao contrário, temos clareza que o bom espetáculo é aquele que divide a plateia. Contudo, prezamos e estimulamos uma interlocução produtiva, que nos permita observar criticamente o trabalho e aprender com esse olhar interessado. No experimento apresentado no Festival, a canção “Não há a morte” tinha uma concepção solene, quase fúnebre, sendo que seu arranjo contemplava a ideia original da composição. Contudo, devido aos comentários do público, percebemos que essa escolha impossibilitava a leitura irônica da cena, que era nosso objetivo. Ao retornar à sala de ensaios, experimentamos um arranjo que, sem perder a dramaticidade sugerida na letra, pudesse reforçar o caráter irônico da cena, e, ao mesmo tempo, servir de comentário crítico da ação. Nesse sentido, trocamos as tonalidades e o andamento, e a melodia perdeu seu caráter fúnebre para transformar-se em um tango. No primeiro espetáculo do Alfenim Quebra-Quilos, ocorreu um fato curioso. Num ensaio para convidados, anunciamos: “A canção da ocasião desperdiçada”. A questão é que àquela altura, somente havia a letra da canção, a melodia ainda não havia sido composta. Durante a conversa com os convidados, foi citado que a cena ganhava muito com a reversão de expectativas, já que um número musical era anunciado e o que se via em cena era um comício em praça pública. Concordamos imediatamente com a análise e decidimos manter a canção sem melodia.

Como o Coletivo Alfenim se sustenta financeiramente?

O Coletivo Alfenim deve sua existência às políticas públicas para a Cultura criadas na gestão dos Governos Populares de Lula e Dilma. Desde a fundação do grupo, em 2007 até hoje, temos participado de Editais públicos para montagem, circulação e

manutenção, seja no âmbito municipal, estadual, regional ou federal. O que procuramos fazer internamente é otimizar esses escassos recursos priorizando o projeto em detrimento da remuneração pessoal de seus integrantes. Apesar do aspecto positivo dessas iniciativas do Poder Público, sofremos pelo fato de, também na Cultura, prevalecer a lógica da concentração de renda nos estados das regiões Sul/Sudeste. Não deixa de ser perversa essa situação, uma vez que os recursos desses Editais, quando somos contemplados, cobrem apenas as despesas de produção. Isso implica que a quase totalidade dos integrantes do Alfenim é obrigada a manter outra atividade profissional fora do grupo, já que os recursos são insuficientes.

Cite alguns exemplos, relate algumas questões, situações peculiares ou momentos pertinentes acerca da música nos espetáculos Quebra-Quilos, Milagre Brasileiro, O Deus da Fortuna e Memórias de um Cão.

É possível traçar uma trajetória evolutiva da música no Alfenim a partir de seus espetáculos. Na primeira montagem, Quebra-Quilos, como eu ainda não conhecia profissionais da música em João Pessoa que pudessem integrar o grupo, convidei Marco França, músico dos Clowns de Shakespeare, de Natal (RN), para me auxiliar nas composições. Devido à distância, sua participação resumiu-se à parceria de duas canções (a terceira, “Canção da ocasião desperdiçada”, como mencionado, ficou por ser feita). Em vista dessa dificuldade, propus aos atores/atrizes que construíssemos em sala de ensaio uma ambiência sonora a partir dos objetos da cena, das vozes e de alguns poucos instrumentos de percussão. Também contamos com o auxílio de Lucas Dourado, autor do tema “Quebra-Quilos”, que utilizamos na cena final do espetáculo. Já em Milagre Brasileiro, pudemos contar com a participação dos músicos Wilame AC (viola e piano) e Diego Sousa (violoncelo). O fato de eles estarem o tempo todo em sala de ensaio acompanhando a montagem, e a configuração melódica dos instrumentos foi determinante para a sonoridade do espetáculo. As composições surgiram das exigências da cena. Esse trabalho chegou a ser indicado ao Prêmio Shell na categoria música, em São Paulo. Com a saída dos dois músicos, assumiram o trabalho Nuriey Castro (piano) e Mayra Ferreira (violoncelo). Com essa nova conformação, e ainda devido a novas exigências da cena, as composições passaram por rearranjos significativos, mas que preservaram a concepção original das partituras. Já em O Deus

da Fortuna o processo de composição musical se deu em diferentes etapas. Inicialmente, foram criadas canções pelos próprios atores/atrizes, uma vez que não havia nenhum músico em sala de ensaio. Como se buscava uma sonoridade mais orientalizada, uma vez que a peça se passa numa certa China imemorial, a ideia inicial era utilizar instrumentos de percussão e vozes. Posteriormente, com a volta de Wilame AC, as canções foram rearranjadas e o piano foi incorporado à cena. Em seguida, com a entrada de Mayra Ferreira, o violoncelo foi incorporado à tessitura musical. Em Memórias de um cão iniciamos o processo de pesquisa com uma oficina de composição musical ministrada por Walter Garcia, antigo parceiro dos tempos da Companhia do Latão e Marília Calderón. Esse fato foi determinante no processo posterior de construção da dramaturgia, uma vez que as várias canções produzidas durante a oficina e nas semanas subsequentes serviram como balizamento da narrativa.

Como se deu a construção dramaturgica e musical de Memórias de um Cão?

A dramaturgia de Memória de um cão foi construída em etapas. Num primeiro momento, nos colocamos a tarefa de traduzir em cena o que chamei de “lições do Humanitismo”. No romance Quincas Borba essas idéias aparecem de forma esparsa, na maioria das vezes como comentário do narrador às ações de determinadas personagens. Apresentadas ironicamente, essas idéias são estruturantes não apenas da narrativa do romance, como também da análise que Machado faz do processo de formação do sujeito brasileiro. Embora o discurso “filosofante” do Humanitismo, apareça no romance em chave derrisória, seu alto grau de elaboração poderia confundir o público se colocado em cena sem mediações. Para evitar o risco de que as assertivas filosóficas e acanhadas da personagem fossem recebidas pelo público acriticamente, uma vez que seu grau de sutileza é altíssimo, experimentamos meios de apresentá-las de modo a ficar evidente nosso ponto de vista. Sendo assim, acabamos por optar por entradas cômicas, o que exigiu multiplicar a figura da personagem Quincas Borba num coro clownesco. Para configurar essas entradas cômicas, a música foi um elemento decisivo. Como algumas das composições surgidas na oficina já versavam sobre esse tema, a dramaturgia serviu-se da música na configuração geral das “Lições do Humanitismo”. Num segundo momento, demos atenção ao núcleo central das personagens que nos interessavam para conduzir a narrativa. Mais uma vez, esse processo contou com a participação intensiva dos atores/atrizes e

músico/musicista. Algumas canções serviram de leitmotiv para determinadas personagens, com destaque para “Maluco amalucado”, que comenta o ápice da loucura de Rubião, “Da perenidade da natureza humana”, que comenta criticamente as contradições da personagem Sofia, e “Meu cão, perdoa”, que serve de tema para o cão Quincas. Por fim, na fase final de escrita da dramaturgia, nos valem de composições de outros autores, como “A Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro”, de L.M. Gottchalk, citada no romance e que dá o tom megalômico da personagem Rubião, a modinha de autoria anônima “Cego de amor” para ambientar um típico salão burguês da Capital Federal, em fins do século XIX; assim como o samba de Xisto Bahia “Isto é bom”, que contrasta com a música bem comportada dos salões e que, juntamente com um lundu recolhido por Mario de Andrade, servem de ambiência para as cenas de rua, com a forte presença do elemento negro.

Por fim, por sua vida teatral e pesquisa dedicada ao teatro, qual seu ponto de vista sobre teatro e música?

Acredito num teatro que observe criticamente a realidade contemporânea, de comunicação franca e aberta com o público, que possa contribuir para o debate das contradições da atualidade. Penso que, assim como nos primórdios e ao longo da História, Teatro e Música se dialetizam e complementam. Um teatro de vocação popular, que não descarta a complexidade da vida e que celebra a razão e o entendimento, tem na Música um forte aliado. Juntos, podem servir de instrumento de transformação deste mundo desumano num lugar mais justo e habitável para todos.

