



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MÚSICA
COORDENAÇÃO DE MONOGRAFIA**

KEVIN DE MÉLO DUARTE

**O PROCESSO COMPOSICIONAL NO CONTEXTO DO TEATRO DE GRUPO:
ANÁLISE DA TRILHA SONORA DO ESPETÁCULO A CAUSA SECRETA DO
COLETIVO DE TEATRO ALFENIM**

**JOÃO PESSOA
2024**

KEVIN DE MÉLO DUARTE

**O PROCESSO COMPOSICIONAL NO CONTEXTO DO TEATRO DE GRUPO:
ANÁLISE DA TRILHA SONORA DO ESPETÁCULO A CAUSA SECRETA DO
COLETIVO DE TEATRO ALFENIM**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Graduação em
Música – Práticas Interpretativas do Centro
de Comunicação, Turismo e Artes da
Universidade Federal da Paraíba como
requisito parcial da obtenção do grau de
Bacharel em Música.

Orientadora: Prof. Dr.^a Harue Tanaka

**JOÃO PESSOA
2024**

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

D812p Duarte, Kevin de Mélo.

O processo composicional no contexto do teatro de grupo : análise da trilha sonora do espetáculo "A Causa Secreta" do Coletivo de Teatro Alfenim / Kevin de Mélo Duarte. - João Pessoa, 2024.
46 f. : il.

Orientação: Harue Tanaka.
TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Música (Bacharelado) - TCC. 2. Trilha sonora. 3. Performance - Criatividade. 4. Teatro colaborativo. I. Tanaka, Harue. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 78(043.2)

KEVIN DE MÉLO DUARTE

**O PROCESSO COMPOSICIONAL NO CONTEXTO DO TEATRO DE GRUPO:
ANÁLISE DA TRILHA SONORA DO ESPETÁCULO A CAUSA SECRETA DO
COLETIVO DE TEATRO ALFENIM**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Música –
Práticas Interpretativas do Centro de
Comunicação, Turismo e Artes da
Universidade Federal da Paraíba como
requisito parcial da obtenção do grau de
Bacharel em Música.

Orientadora: Prof. Dr.^a Harue Tanaka

DATA DA APROVAÇÃO: 05 DE NOVEMBRO DE 2024

BANCA EXAMINADORA:

Documento assinado digitalmente
 **HARUE TANAKA**
Data: 12/11/2024 21:20:37-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Prof.^a Dr.^a Harue Tanaka
(ORIENTADORA)**

Documento assinado digitalmente
 **VALERIO FIEL DA COSTA**
Data: 13/11/2024 08:31:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Prof. Dr. Valério Fiel da Costa
(AVALIADOR)**

Documento assinado digitalmente
 **MARIA CRISTINA DIGNART DE CARVALHO ROCH**
Data: 13/11/2024 08:45:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Prof.^a Dr.^a Cristina Dignart
(AVALIADORA)**

Aos companheiros de jornada, de arte e de
ofício. Dedico como saudosa lembrança.

AGRADECIMENTOS

Começo a escrever este tão aguardado trabalho acadêmico pelo sentimental ato de agradecer. Não por falta de inspiração ou energia para a escrita formal, mas porque o deleite do diploma é, a priori, um consequente da trilha que me trouxe até aqui. Dito isso, escrevo em agradecimento aos que me acompanharam na jornada.

A Valério Duarte e Betania Mélo, que abriram mão de suas diferenças e somaram suas forças com o objetivo de financiar e educar um projeto sem fins lucrativos que chamaram de filho.

Ao professor Draylton Siqueira, que me instruiu desde as primeiras notas na musicalização infantil até o meu diploma técnico no Instituto Federal.

Ao professor Teinha Formiga, que me guiou em meus primeiros passos como instrumentista dentro da academia.

Ao clarinetista Geovane Santos, que muito me ensinou e ensina sobre ambição e determinação e que, em 2013, no IFPB, me apresentou ao instrumento que um dia me levaria à graduação em música, a qual, por sua vez, tantas portas me abriu.

À minha querida orientadora Harue Tanaka, que, com muita paciência e atenção, guiou meus dedos ao teclado até que a última linha desta monografia se tornasse real.

Aos professores doutores Valério Fiel da Costa e Cristina Dignart, por serem o meu oásis na prática composicional. Referência é tudo nessa vida, e por muitos anos estive à deriva em vasto mar de barrocos, clássicos e românticos, procurando um lastro. Nada se compara ao que senti quando me apresentaram os modernos e contemporâneos.

Ao Chefe de Departamento Cisneiro, que em seu período como Coordenador do Bacharelado me atendeu tão gentilmente, a qualquer hora do dia, a qualquer dia da semana, sempre disposto a esclarecer as dúvidas que sempre me surgiam aos quarenta e cinco do segundo tempo.

A Carol Nunes, Wlad Nunes, Dona Neide e Seu Modesto, a família que me acolheu e me apoiou nos principais anos desta graduação.

Aos meus amigos Paulo Pontes, Pedro Pontes e Victor Moraes, testemunhas da minha teimosia e entusiastas dos meus sucessos.

A Haecio, meu amigo de tantos cafés amargos tomados em Dona HELP, como pretexto para longas conversas filosóficas.

A Jarrier Dantas e Edigar Palmeira que me ensinaram a arte de sobreviver da própria arte e seguraram minha mão nos primeiros passos dessa jornada.

A Giovanna Maria Braga, incansável companheira que esteve em vigília ao meu lado na escrita de parte significativa deste trabalho, confortando-me em cada dificuldade, motivando-me a seguir em frente e não me afastar de quem sou.

Ao Coletivo de Teatro Alfenim, nas pessoas de Márcio Marciano, Paula Coelho, Edson Albuquerque, Lara Torrezan, Murilo Franco, Emmanoel Vilar, Mayra Brito, Adriano Cabral, Zezita Matos, Gabi Arruda, Vitor Blam, Vera Cavalcanti e Cecília Coelho Marciano. Por me manterem no caminho do que verdadeiramente me alimenta e por provarem todos os dias que é possível.

Às minhas avós, Maria de Lourdes e Francisca Nely, que me provam que o ser humano avança para a pureza e que uma fofoca sobre a vida alheia, de vez em quando, não faz mal a ninguém — no máximo, deixa a orelha coçando, mas ninguém nunca morreu disso.

“De nada serve partir das coisas boas de
sempre, mas sim das coisas novas e ruins”.

– Bertolt Brecht

RESUMO

Este trabalho aborda o desenvolvimento da trilha sonora para o espetáculo *A Causa Secreta*, uma produção do Coletivo Alfenim, inspirada no conto homônimo de Machado de Assis e adaptada pelo diretor Márcio Marciano para o contexto de um circo de horrores. A pesquisa explora as etapas do processo criativo, com foco na abordagem de dramaturgia colaborativa adotada pelo Coletivo, bem como nas especificidades técnicas e estéticas que contribuíram para a construção de uma atmosfera singular para a encenação. O universo sonoro proposto visou a criar uma interação entre instrumentos como clarineta, rabeca, pífano e berimbau e recursos digitais, como distorção, *reverb*, *delay* e *loop*, oferecendo liberdade para disparar arquivos de áudio pré-gravados, executar partituras compostas previamente e interagir com as nuances da cena por meio de performances improvisadas. A metodologia narrativa foi escolhida para documentar o processo de criação musical, destacando as experiências subjetivas e as interações interpessoais que influenciaram a construção da trilha sonora. Em sua conclusão, a pesquisa sugere que a obra artística do século XXI, exemplificada pelo espetáculo *A Causa Secreta*, tende a compilar e filtrar uma ampla gama de referências, resultando em um produto inovador e autêntico — não necessariamente pela invenção da roda, ou seja, pela criação de algo completamente novo, mas pela sensibilidade de organizar pequenos elementos até que surja um vislumbre do novo.

Palavras-chave: performance; trilha sonora; criatividade; teatro colaborativo; Bertolt Brecht; Machado de Assis.

RESUMEN

Este trabajo aborda el desarrollo de la banda sonora para el espectáculo *A Causa Secreta*, una producción del Colectivo Alfenim, inspirada en el cuento homónimo de Machado de Assis y adaptada por el director Márcio Marciano al contexto de un circo de horrores. La investigación explora las etapas del proceso creativo, centrándose en el enfoque de dramaturgia colaborativa adoptado por el Colectivo, así como en las especificidades técnicas y estéticas que contribuyeron a la construcción de una atmósfera singular para la puesta en escena. El universo sonoro propuesto buscó crear una interacción entre instrumentos como clarinete, rabeca, pífano y berimbau, junto con recursos digitales como distorsión, *reverb*, *delay* y *loop*, brindando libertad para activar archivos de audio pregrabados, ejecutar partituras previamente compuestas e interactuar con las sutilezas de la escena a través de interpretaciones improvisadas. La metodología narrativa fue seleccionada para documentar el proceso de creación musical, destacando las experiencias subjetivas y las interacciones interpersonales que influyeron en la construcción de la banda sonora. En su conclusión, la investigación sugiere que la obra artística del siglo XXI, ejemplificada por el espectáculo *A Causa Secreta*, tiende a compilar y filtrar una amplia gama de referencias, resultando en un producto innovador y auténtico; no necesariamente por la invención de algo completamente nuevo, sino por la sensibilidad para organizar pequeños elementos hasta que emerja una visión de lo novedoso.

Palabras clave: performance; banda sonora; creatividad; teatro colaborativo; Bertolt Brecht; Machado de Assis.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	“NOSSA HISTÓRIA COMEÇA AGORA”	16
2.1	Sobre o Teatro Épico	16
2.2	Sobre o Coletivo Alfenim.....	18
3	“MOSTRAREMOS O AVESSO DO TEATRO”	20
3.1	O Mapa da Trilha de A Causa Secreta.....	20
3.2	Teatro Colaborativo.....	33
3.3	O Universo Sonoro	34
3.3.1	<i>Gesto e Textura</i>	39
4	À GUIA DE CONCLUSÃO	42
	REFERÊNCIAS	45

1 INTRODUÇÃO

O processo de criação de uma trilha sonora para um espetáculo teatral envolve uma série de decisões artísticas e técnicas que são intrinsecamente ligadas à proposta estética e narrativa da obra. No caso do espetáculo *A Causa Secreta*, concebido pelo Coletivo de Teatro Alfenim e inspirado no conto homônimo de Machado de Assis, essa conexão entre música e dramaturgia revelou-se fundamental para a construção da atmosfera e do enredo dúbio pretendido pela encenação, mantendo informações inconclusivas, em estímulo à análise crítica do espectador.

O Coletivo Alfenim desenvolve, desde o ano de 2007, um trabalho teatral com base na dramaturgia em processo, onde a cena é testada, e sua eficácia expressiva e comunicativa são verificadas, durante os ensaios. A partir desse método, o grupo se permite beber de vasta gama de fontes de dados, incluindo notícias, tratados de filosofia, documentos históricos, poemas, e materiais audiovisuais, para que, ao final da pesquisa, sejam transfigurados em cena (Marciano, 2024a). Cria-se, assim, uma dramaturgia colaborativa que reflete diversas percepções sobre um mesmo problema, sempre dentro do contexto da luta de classes, isto é, o conflito entre classes trabalhadora e os detentores dos meios de produção. Busca também salientar uma discrepância entre forma e conteúdo na cena, com o intuito de descondicar a recepção do público, promovendo um olhar crítico e revelador das contradições sociais.

O primeiro passo antes do desenvolvimento da trilha foi a leitura do conto *A Causa Secreta*, de Machado de Assis (1994). A história, já por si marcada por um tom sombrio, foi adaptada na dramaturgia de Márcio Marciano (também diretor do espetáculo e fundador do grupo), que introduziu um elemento novo à narrativa: ela seria conduzida por uma trupe de circo, a *Companhia São Januário de Extravagâncias*, transformando o espetáculo em uma espécie de circo de horrores. Esta abordagem trouxe consigo desafios únicos, tanto no que diz respeito à criação musical quanto à execução técnica da trilha durante a apresentação.

Diante do meu interesse pela música eletroacústica, enxergamos a possibilidade de, por meio de procedimentos digitais, alterar a morfologia do som orgânico, descaracterizando-o ou “recharacterizando-o”, e isso tornou-se um dos pilares estéticos da sonoridade do espetáculo. Além disso, o contato com as aulas de

história da música moderna e contemporânea, ministradas pela professora Cristina Dignart, e a participação na pesquisa Artesanato Furioso, com o professor Valério Fiel da Costa, foram fundamentais para o desenvolvimento dessa abordagem sonora.

O processo criativo começou com a montagem de um *setup*¹ que incluía a clarineta, embora, na versão final do espetáculo, ela tenha sido menos utilizada do que inicialmente previsto. No entanto, foi na clarineta que compusemos muitas das melodias que acabaram sendo adaptadas para outros instrumentos. Além disso, o pífano, um instrumento típico da Região Nordeste do Brasil, também teve um papel importante na criação de timbres e texturas distintas. A escolha por outros instrumentos, como apitos, sinos, pandeiro e berimbau contribuiu para a construção de uma sonoridade rica e variada, que entendemos ser adequada ao universo do espetáculo que se passa no Rio de Janeiro de 1860.

Uma das primeiras composições foi o tema da Maria Luiza, que posteriormente ganhou o título de “O Momento do Drama”, uma peça de cerca de 1 minuto e 30 segundos que se desenvolve e interage com a cena em 5 diferentes momentos do espetáculo. Composta inicialmente para quinteto de cordas, a música pré-gravada é disparada em momentos chave do espetáculo, utilizando uma Controladora Launchpad Mini [MK3], que será melhor descrita no tópico 3.3 “O Universo Sonoro” desta monografia.

Outro momento crucial foi a criação dos sons para a sala de experimentos do personagem Fortunato, um sujeito repulsivo que realizava experimentos macabros em seu porão. Para representar os sons sinistros dessa sala, utilizei a rabeca, explorando *glissandos*² nas cordas graves para evocar a presença de grandes mamíferos, e pequenos *staccatos*³ nas sobras de corda atrás do cavalete, para simular o som de ratos. Esses sons foram processados com camadas de distorção, *reverb*⁴ e *delay*⁵, criando a atmosfera de uma sala grande, distante e ruidosa.

A colaboração com outros membros do Coletivo Alfenim também teve um impacto significativo no processo de criação. Márcio Marciano, como diretor,

¹ Refere-se à organização e configuração dos instrumentos e equipamentos usados na performance.

² Termo musical que designa uma técnica onde o músico desliza suavemente entre duas ou mais notas, produzindo uma transição contínua de alturas, sem intervalos perceptíveis.

³ Técnica de articulação em que as notas são executadas de forma curta e separada, com pequenas pausas entre elas, criando um efeito destacado.

⁴ Efeito sonoro que simula a persistência do som após sua emissão, causando a sensação de que o som se propaga em um ambiente acústico maior ou mais distante.

⁵ Efeito sonoro que reproduz o som original com adição de pequenos atrasos, criando repetições ou ecos.

desempenhou um papel fundamental ao direcionar o sentido estético do espetáculo e filtrar as propostas musicais que levávamos para a sala de ensaio. Além disso, em um momento de bloqueio criativo para o tema da "valsa com a morte", o ator Adriano Cabral sugeriu a escuta de músicas que inspiraram a melodia que passamos a tocar nessa cena, a exemplo da *The Vampire Masquerade* de Peter Gundry. Já próximo ao fim do processo, o ator Edson Albuquerque sugeriu a adição de um prato de *crash*⁶ ao *setup*, para acentuar momentos de tensão e alongar a conclusão de algumas viradas em que a caixa soava excessivamente conclusiva.

Um dos principais desafios enfrentados durante a composição dessa trilha foi a necessidade de adaptar ideias que eram agradáveis em nossa opinião, mas que não eram viáveis devido a limitações orçamentárias, cronológicas ou de portabilidade. O Coletivo Alfenim montou esse espetáculo com um baixo orçamento e pretensões de circulação nacional, o que exigiu uma abordagem criativa para minimizar o volume de equipamentos e os custos de transporte, sem comprometer a qualidade da trilha. Isso incluiu a troca de um piano digital de 88 teclas utilizado no início do processo por uma controladora AKAI MPK mini de 25 teclas, a qual, mesmo não tendo a resposta ideal das teclas ou a vasta disponibilidade de oitavas, cabe muito bem em uma mochila junto ao computador.

Marciano, o diretor, destacou:

No processo de montagem de '*A Causa Secreta*', procuramos emular um procedimento narrativo similar ao de Machado de Assis, que se vale de estratégias de corte melodramático, comuns aos folhetins da época, para angariar a adesão de um público afeito aos estereótipos que abundam no gênero do folhetim. No conto '*A Causa Secreta*', o narrador, sempre ambíguo e pouco confiável, abusa de golpes melodramáticos para conduzir o leitor a uma armadilha moral, na qual se evidenciam seus pendores à perversão. Num jogo sutil de voyeurismo e empatia pelo lado sombrio e voraz do comportamento humano, Machado enreda o desavisado leitor numa teia de ambiguidades que escapam ao juízo moral, o que confere ao conto complexidade psicanalítica. (Marciano, arquivos do Coletivo Alfenim, 2024b, p. 1).

Ele também ressaltou:

Diante do desafio de reproduzir na cena o mesmo jogo de sedução e enredamento do público, de modo a evidenciar a perversão ética e moral que afeta as relações humanas na atualidade, com seu corolário de objetificação, desprezo e rebaixamento do 'outro', decidimos subverter a função habitual da música em nossas montagens, apelando para uma abordagem francamente sugestiva e encantatória, de forma a conduzir o público para uma espécie de ratoeira na qual, ao final do espetáculo, a perversão social, até então

⁶ Tipo de prato de bateria projetado para produzir um som explosivo e rápido, utilizado principalmente para criar acentos em momentos específicos da música.

inconsciente, é revelada (Marciano, arquivos do Coletivo Alfenim, 2024b, p. 1).

Portanto, a criação da trilha sonora para *A Causa Secreta* foi um processo que exigiu não apenas habilidades musicais, mas também uma profunda compreensão da narrativa e dos objetivos estéticos do espetáculo. A música, longe de ser um mero complemento, tornou-se um elemento fundamental na construção da atmosfera e na condução do público através da complexa teia dialética tecida pela dramaturgia e direção.

Metodologicamente, o argumento será desenvolvido sob a perspectiva narrativa, pois o foco deste trabalho está na investigação do processo criativo de composição da trilha sonora do espetáculo *A Causa Secreta*. A pesquisa qualitativa com abordagem narrativa é escolhida como o método central, pois permite a coleta e interpretação de histórias pessoais e experiências vividas, sendo assim mais adequada para compreender as complexidades e nuances do processo criativo.

Para tanto, o trabalho adota a metodologia qualitativa, uma vez que uma análise meramente técnica ou quantitativa do processo composicional não capturaria a profundidade das experiências subjetivas do compositor. O método de abordagem da pesquisa é indutivo, partindo das vivências e reflexões do próprio compositor, documentadas ao longo do processo de criação. Essa abordagem permite que a análise emerga organicamente das experiências, ao invés de impor uma estrutura teórica rígida que poderia limitar a compreensão do processo criativo.

Quanto ao procedimento, utiliza-se da técnica narrativa para a construção da análise, na qual serão documentadas as etapas do processo composicional através de anotações, diários, gravações e reflexões. Este procedimento visa não apenas a descrever as etapas do processo, mas também a refletir sobre como as interações com a equipe criativa e as decisões estéticas influenciaram o resultado final. A técnica de pesquisa aplicada é documental direta, com foco na coleta de dados qualitativos que emergem das experiências vividas durante o processo de criação. Além disso, a pesquisa bibliográfica será utilizada para contextualizar teoricamente os conceitos relacionados à criação musical no teatro.

Inicialmente, será traçada uma análise do processo criativo, destacando as influências e inspirações que guiaram a composição da trilha sonora. Serão exploradas as interações entre o compositor, o diretor e os atores, e como essas interações moldaram as escolhas musicais. Na sequência, será discutido o impacto

da trilha sonora na narrativa do espetáculo, analisando como a música contribuiu para a construção da atmosfera e para a amplificação dos temas centrais da obra.

Aponta-se, por fim, que a utilização da metodologia narrativa não apenas permite uma compreensão mais profunda do processo criativo, mas também valoriza a subjetividade e a perspectiva do compositor, elementos essenciais em uma pesquisa que busca explorar a criação artística em um exemplo circunstancial e real no Brasil do século XXI.

2 “NOSSA HISTÓRIA COMEÇA AGORA”⁷

O metrônomo marca o andamento, como os ponteiros rápidos de um relógio.

— Garcia, de pé, mira e estala os dedos.

(Apitos reverberam soturnas notas longas e distantes.)

— Fortunato, olha para o teto.

(Um pedal sintetizado se sustenta com uma nota grave e ruidosa.)

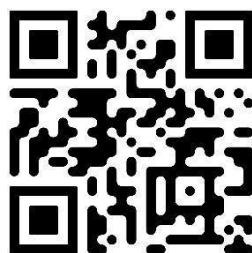
— Maria Luiza, perto da janela, conclui um trabalho de agulha.

(Uma trêmula rabeca se sobrepõe aos demais sons antes apresentados.)

Assim começa o espetáculo *A Causa Secreta*.

Para começar a analisar o processo de composição da trilha do espetáculo *A Causa Secreta* (2024), precisamos analisar inicialmente quais pilares construíram a música do Coletivo Alfenim em seus 17 anos de trabalho e pesquisa continuada, tendo em vista que a participação desse pesquisador só teve seu início no ano de 2019, em que passei a integrar o grupo como compositor e intérprete a partir do espetáculo *Desertores*, que já tinha suas pesquisas em andamento, e, até o momento dessa escrita, tive um total de 80 apresentações com o grupo.

Figura 1 - Código QR com link para o vídeo completo do espetáculo, disponível no Google Drive do autor.



2.1 Sobre o Teatro Épico

O teatro épico foi desenvolvido pelo dramaturgo, poeta e teórico do teatro Bertolt Brecht (1898-1956) em um período de instabilidade política e econômica, com o crescimento de regimes totalitários, como nazismo e fascismo, entre as duas

⁷ Fragmento da fala do mestre de cerimônias.

grandes guerras. O dramaturgo, partidário ao marxismo, viu na encenação moderna uma linguagem popular e didática, adequada não apenas a uma manifestação estética e artística, mas também uma forma recreativa e pedagógica de compartilhar conhecimentos sobre a verdadeira situação do mundo (ROSENFELD, 1985). A isso, por volta da década de 1920, ele passou chamar teatro épico. “Entre o teatro russo, americano e alemão havia acentuadas diferenças; todavia, assemelhava-os o fato de serem modernos, isso é, de introduzirem inovações técnicas e artísticas.” (BRECHT, 1978, p. 45).

De acordo com Brecht (1978), o teatro épico visa a colocar o espectador em uma postura crítica diante da realidade representada. Isso contrasta com o teatro dramático, que por sua vez, busca uma adesão ideológica do público sem mediação crítica, sobretudo através da empatia.

O ator de um teatro assim, ao serviço de uma arte dramatúrgica não-aristotélica, deverá esforçar-se para que o espectador reconheça nele um intermediário entre si e o acontecimento. Este processo de fazer que o espectador ‘reconheça’ o ator contribui para que o efeito do teatro épico se revista do caráter indireto que pretendemos. (Brecht, 1978, p. 33).

O teatro épico, assim, busca expressar de forma didática o sentido dos acontecimentos, evitando as causalidades frequentemente observadas na vida cotidiana e direcionando a atenção da encenação a um enredo de acontecimentos objetivos. Para isso, concentra-se na síntese das relações de causa e consequência, e muitas vezes se utiliza da forma metonímica, personificando culturas, movimentos, nações, classes sociais, dentre outras entidades relacionadas, como ferramenta de organização da informação. “A atitude que a encenação deverá assumir identifica-se com a de um cronista de costumes e a de um historiador; essa identificação, muito embora caracterizando deficientemente tal atitude, facilita-nos a sua compreensão.” (Brecht, 1978, p. 32).

Embora seja uma linguagem desenvolvida na Alemanha, em um contexto histórico marcado pela guerra e avanço de regimes totalitários, o teatro épico não pereceu, tampouco envelheceu. Mantém-se vívido e ávido, em constante desenvolvimento.

No Brasil, mais especificamente, ganhou braços e pernas a partir de grupos pioneiros como o Teatro de Arena, sob a direção de Augusto Boal (diretor entre 1956 e 1971) e Teatro Oficina fundado e dirigido por Zé Celso (dirigiu o grupo desde a

profissionalização em 1961 até o dia de seu falecimento, em 2023). Estes, após o golpe militar e a instauração do regime de extrema direita no país, viram na produção de teatro épico brechtiano seu lugar na resistência contra as imposições da ditadura. Não foram apenas um fôlego para a arte do período, mas também o sopro que inspiraria o surgimento de muitos outros grupos.

2.2 Sobre o Coletivo Alfenim

Em seu texto “Procedimentos para a escrita de uma cena dialética”, o diretor e dramaturgo Márcio Marciano, fundador do Coletivo de Teatro Alfenim, diz que “os espetáculos do Coletivo deliberadamente tentam colocar em crise a própria experiência da recepção, instando seu público a um posicionamento crítico em face do que é narrado.” (Marciano, arquivos do Coletivo Alfenim, 2024a, p. 5).

As similaridades da descrição do procedimento do Coletivo Alfenim com os conceitos de Bertolt Brecht não são mera coincidência, tendo em vista que Marciano acumula uma experiência de mais de 20 montagens, todas elas no estilo de teatro épico, desde o início da Companhia do Latão, grupo de São Paulo, que cofundou junto ao também diretor e dramaturgo Sérgio de Carvalho, no ano de 1998.

Marciano se despede da Cia. do Latão em 2008, e aterriza na Paraíba, onde dá início ao Coletivo de Teatro Alfenim que, assim como o Latão, também adota a abordagem de “Dramaturgia em Processo”.

O Coletivo Alfenim trabalha com a noção de dramaturgia em processo, cuja característica determinante é a verificação da cena em sua eficácia expressiva e comunicativa em sala de ensaio durante as fases de sua elaboração. A cena deve sintetizar em imagens fundamentais os temas relativos ao assunto abordado, sempre a partir da perspectiva das minorias e dos despossuídos. (Marciano, arquivos do Coletivo Alfenim, 2024a, p. 2).

Ainda sobre o procedimento épico que o Coletivo Alfenim aplica no desenvolvimento dos seus espetáculos, destaca-se, nas nove montagens feitas pelo grupo, a grande importância que a música tem na cena.

Nas peças do Coletivo Alfenim, a música tem participação relevante ao constituir-se como suporte narrativo da encenação, alternando números musicais e vinhetas cuja principal função é 'historicizar' a cena, através de dissonâncias e comentários críticos que visam a impedir o caráter encantatório da música, de modo a dificultar a empatia acrítica e o envolvimento sentimental do público. (Marciano, arquivos do Coletivo Alfenim, 2024b, p. 1).

Dessa maneira, a dramaturgia do Alfenim consegue multidirecionar a atenção do espectador, apresentando a cronologia em diferentes perspectivas, tirando o público de uma posição passiva com relação à cena, que poderia encantar pelo viés emocional, dando foco às contradições naturais presentes na narrativa e permitindo uma leitura livre de vieses, ou pelo menos o mais próximo possível disso.

3 “MOSTRAREMOS O AVESSO DO TEATRO”⁸

Adoramos a perfeição, porque não a podemos ter; repugna-la-íamos se a tivéssemos. O perfeito é o desumano porque o humano é imperfeito.

Fernando Pessoa

Neste capítulo, dedico-me a apresentar os procedimentos composicionais e a metodologia utilizada para o desenvolvimento da trilha do espetáculo em análise, descrevendo algumas das cenas chave (na perspectiva da trilha) em sua versão final e apontando sob quais instruções, referências e pontos de vista foram compostos os fragmentos postos a observação da obra teatral.

A análise crítica desse processo vem para esclarecer que não existe um molde universal e definitivo para a criação de uma trilha musical. Cada contexto exigirá suas concessões e permitirá alguns caprichos. Vamos aqui observar que nessa intersecção que se encontra o caráter único da obra. Sua identidade.

3.1 O Mapa da Trilha de A Causa Secreta

No processo de composição da trilha de *A Causa Secreta*, o Coletivo Alfenim iniciou um procedimento de exceção. Na dramaturgia do espetáculo, não havia canções, e, por si, essa já seria suficiente exceção, mas dessa vez a música parecia também ter uma função diferente do habitual. Ela não entraria entre cenas, como forma de comentário, e sim, faria o comentário em paralelo com a cena. Uma espécie de atmosfera sonora sublinhando ou contradizendo as emoções contidas no texto, assemelhando-se a uma trilha cinematográfica.

De acordo com o diretor Márcio Marciano, no caso da montagem do espetáculo *A Causa Secreta*:

Procuramos emular um procedimento narrativo similar ao de Machado de Assis, que se vale de estratégias de corte melodramático, comuns aos folhetins da época, para angariar a adesão de um público afeito aos estereótipos que abundam no gênero do folhetim” (Marciano, arquivos do Coletivo Alfenim, 2024b, p. 1).

⁸ Fragmento da fala do mestre de cerimônias.

Dessa maneira, a trilha tornou-se uma espécie de narrador onisciente, sempre presente, frequentemente pontuando as cenas, às vezes silencioso; às vezes como o véu de um ilusionista, misturando-se com as verdadeiras intenções dos personagens e salientando o que mais lhe convém.

Como forma de iniciar uma interação simbiótica com a cena, a cada personagem atribuímos um tipo de som: timbre, instrumento ou fraseado. Esse foi o mote que guiou todas as demais composições desde então e também foi o ponto de partida para o início da pequena coleção de instrumentos que viriam a integrar a versão definitiva do *setup* desse espetáculo. Listo agora os instrumentos e as reflexões que os justificaram:

Fortunato é um homem de personalidade fria e sádica, objetivo nas palavras e não se constrange em longos momentos de silêncio; a ele foi atribuído um instrumento virtual nativo da estação de trabalho de áudio digital que uso no espetáculo⁹. Para este momento, o que nos vale saber é que por meio de um pequeno teclado, ativo uma nota longa e ruidosa, com característica de *drone* (palavra inglesa para 'zumbido'). Ela se sustenta evocando uma sensação de tensão e suspensão; um timbre muito comum em filmes de terror.

Garcia é estudante de medicina, um homem da ciência, com ambições humanistas, frequentemente tem seus momentos de reflexão expostos para o público. Em reverência a isso, Garcia e seus momentos de reflexão foram batizados com o sopro de dois diferentes tipos de apito de madeira soprados diante de um microfone conectado a um pedal de efeitos¹⁰. Para este momento, visualizaremos o som como a simulação de uma paisagem sonora noturna, de pássaros da noite cantando muito ao longe.

Gouveia é um personagem menor na trama, é o objeto que gerou o encontro entre Fortunato e Garcia. Na história, Gouveia é supostamente atacado e esfaqueado por capoeiristas. Dessa maneira, o berimbau foi associado à sua figura.

“Quanto à Maria Luiza...”¹¹ neste momento, analisaremos as mutações que sofreu um dos principais temas do espetáculo, adaptando-se às variadas

⁹ Sobre essa e outras ferramentas, esclarecerei na terceira parte deste capítulo “3.3 O Universo Sonoro”, em que falo sobre as ferramentas eletrônicas com que interagiram os instrumentos.

¹⁰ Esses efeitos são *delay* e *reverb*, e, também, terão seu funcionamento mais bem explicados no “3.3 O Universo Sonoro”.

¹¹ Fragmento da fala do mestre de cerimônias

necessidades que as cenas traziam, tudo sob a direção de Márcio Marciano e colaboração dos demais membros do elenco.

Para Maria Luiza, personagem interpretada pela atriz Paula Coelho, a rabeca foi o instrumento atribuído. Sem frases melódicas definidas, a rabeca tem a função de comentar por meio de gestos.

A atriz transita entre três personagens que representam, em diferentes pontos de vista, a posição da figura feminina em situações de violência, em graus mais ou menos evidentes. No caso da Maria Luiza, escrevi um tema melódico que recebeu um arranjo inicial para quarteto de cordas e com estrutura binária [A B].

O primeiro momento dessa composição não tenho registro, veio da sugestão do diretor de compor uma “música solene”. Não me apresentou referenciais diretos, mas depois de quatro anos de convivência, rastejando nas trincheiras do teatro independente junto ao coletivo, pude visualizar o que pairava na cabeça do diretor.

Dirigindo para casa, no andamento do metrônomo improvisado do pisca alerta do carro, imaginando a personagem, começo a improvisar melodias cantaroladas, buscando direcionar a tonalidade a algo que encaixasse na voz da atriz a quem se destinara a personagem musa do tema.

Chegando em casa, temeroso de perder a melodia recém capturada, sento-me em frente a um piano e sigo a improvisação. Dessa vez, registrando cada pensamento em tempo real.

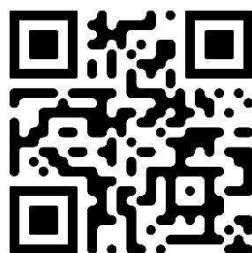
O processo de gravação se iniciou às 19h22 do dia 21 de agosto de 2023, e permaneci durante sete minutos diante do piano.

Após isso, passei a registrar a composição na partitura e a executei por meio de instrumentos virtuais sintetizados estilo quinteto de cordas¹².

O processo de gravação com os instrumentos virtuais teve sua primeira versão finalizada às 21h15 do mesmo dia, e uma nova versão com retoques no andamento foi adicionada ao mesmo arquivo às 21h22 também do mesmo dia. Por fim às 21h39, toco, pela última vez, ao piano o produto final, e os registros se acabam.

¹² Sobre essa ferramenta digital que uso para compor e operar o áudio durante o espetáculo, falaremos no tópico 3.3.

Figura 2 - Código QR com link para a gravação dos áudios comentados, disponível no Google Drive do autor.



A composição foi aprovada pelo elenco e pelo diretor e ganhou destaque no desenrolar dos ensaios. Vale recordar que no procedimento de dramaturgia colaborativa do Coletivo Alfenim, muitas das cenas são desenvolvidas por meio de testes e improvisos na sala de ensaio, o conteúdo é amadurecido e lapidado até que chegue a sua versão final. Descrevo a seguir as memórias e resultados dos cinco fragmentos de cinco diferentes cenas (esses momentos estão presentes nas cenas 1, 5, 7, 12 e 16, em que, de alguma maneira, esse mesmo tema surge, se transmuta e se deforma, em diferentes funções cênicas.

Figura 3 - Partitura do primeiro arranjo para quinteto de cordas do tema da Maria Luiza.

O Momento do Drama
A Causa Secreta

Kevin Melo

$\text{♩} = 45$

Violino 1
pizz.

Violino 2

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

5

Vln. 1

Vln. 2

Vla

Vc.

Cb.

9

Vln. 1

Vln. 2

Vla

Vc.

Cb.

Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

a) Cena 1 - *Suave Mari Magno*

Nessa primeira cena, um ventríloquo apresenta, por intermédio de seu boneco, Jacó, um poema do próprio Machado de Assis, intitulado “O Cão”, que

colocado dentro do contexto do espetáculo parece uma espécie de sinopse alegórica do que está por vir. O personagem diz:

AUTÔMATO JACÓ –

“Lembra-me que, em certo dia,

Na rua, ao sol de verão,

Envenenado morria

Um pobre cão.

Arfava, espumava e ria,

De um riso espúrio e bufão,

Ventre e pernas sacudia

Na convulsão.

DOUTOR ESAÚ – Jacó, mostre ao público seus dotes artísticos. Vejam como sabe estrebuchar.

(O bonequeiro chacoalha o autômato, que tem convulsões jogando as pernas e braços para o ar).

DOUTOR ESAÚ – Nenhum, nenhum curioso passava sem se deter, silencioso, junto ao cão que ia morrer, como se lhe desse gozo ver o cão padecer.”

AUTÔMATO JACÓ – Ai que eu moro, ai que eu morro!

Em contraponto ao peso que poderia ter o poema em um primeiro momento, o diretor Márcio Marciano decide sobrepor de forma dialética¹³ o melodioso tema da Maria Luiza ao recitar do boneco. Dessa maneira, o tema é apresentado e subliminarmente atribuído à cena de tortura.

Durante o estrebuchar do boneco, aos gritos de “Ai que eu morro”, acompanho os tremores de seu corpo com o rufar¹⁴ de uma caixa e o movimento de sua perna dobrando e esticando com o bumbo.

[Esse momento pode ser visto entre os minutos 07 e 09 segundos e 08 e 52 segundos do vídeo do espetáculo disponível na Figura 1].

Essa característica de sincronizar sons com movimentos ajuda a internalizar no público essa relação de causa e efeito do que está sendo visto com o que está sendo ouvido. Dando também maior contraste nos momentos em que o oposto estiver acontecendo.

¹³ A dialética, dentre outras atribuições, é um método de análise e compreensão que busca encontrar a verdade através da síntese dos opostos.

¹⁴ Sequência rápida de batidas na pele do tambor causando uma unidade contínua de som trêmulo.

Essa abordagem foi inspirada pelo conceito de esquizofonia (Schafer, 2001, p. 133), onde o prefixo *schizo* vem do grego cortar, ou separar, e *phone*, também do grego, significa som, ou voz. Esse termo foi cunhado pelo compositor canadense Murray Schafer em seu livro "A Afinação do Mundo" (2001), e foi uma das bases metodológicas para o que foi composto neste espetáculo.

a) Cena 5 - A violação de Lavínia

Estão as personagens Fortunato e Garcia sentadas na plateia do teatro São Januário de Extravagâncias, assistindo à encenação de um mito. Durante a narração feita pelo mestre de cerimônias em paralelo à encenação da Lavínia também interpretada pela atriz Paula Coelho, o tema é disparado mais uma vez junto ao narrado:

MESTRE DE CERIMÔNIAS – Chegou o momento do Drama.

(Música solene).

MESTRE DE CERIMÔNIAS – Hoje levaremos à cena a trágica história de Lavínia.

(Entra em cena a atriz).

MESTRE DE CERIMÔNIAS – Ó desafortunada princesa...

(Num gesto teatral, golpeia o sexo da Figura com a ponta da bengala.

Imediatamente, uma nódoa de sangue lhe escorre entre as pernas).

MESTRE DE CERIMÔNIAS – Violada pelo sanguinário Tereu. Vejam! Ó desolada mulher... Como se não bastasse o infamante ato...

(Em novo gesto teatral faz menção de decepar a língua da Figura).

MESTRE DE CERIMÔNIAS – A inocente princesa teve a língua decepada. E não satisfeito o carrasco, temeroso de ser desmascarado...

(Num terceiro gesto teatral, golpeia o ar, como se a bengala fosse um machado).

MESTRE DE CERIMÔNIAS – Decepou-lhe também as mãos!

(A atriz mostra os punhos sangrando).

MESTRE DE CERIMÔNIAS – Ó desgraçada Lavínia

Que sem mãos não pudeste agir

Como o fez a mitológica Filomela

Tua irmã de desventura

Ao bordar num lenço

O nome do malfeitor.

(O Mestre de Cerimônia instiga o aplauso da plateia).

[Esse momento pode ser visto entre os minutos 20 e 05 segundos e 22 e 40 segundos do vídeo do espetáculo disponível na Figura 1].

Perceba também, que o título da música, O Momento do Drama, foi dado a partir da primeira frase dessa cena. Isso se marcou pela maneira como o mestre de cerimônias a anunciava com essa frase, e a música surgia logo em seguida, como se ele a estivesse chamando. E de fato estava. A isso chamamos de deixa¹⁵.

Agora, com um desenvolvimento ainda mais longo, tendo dessa vez uma estrutura [A B A' B']¹⁶ onde o A' e o B' têm uma adição de instrumento virtual *Crystals and Voices* (do inglês: cristais e vozes) – mais um instrumento nativo da estação de trabalho de áudio digital, que dobra o violino 2 e a viola presentes na partitura da Figura 3. Ou seja, toca as mesmas melodias, reforçando-as.

A necessidade da repetição do tema veio a partir da percepção de que o tempo da música tal como na partitura original, tocada uma única vez não seria suficiente para preencher todo o período que o texto ocuparia falado em seu tempo natural. Para evitar que a cena tivesse sua percepção distorcida por excesso na velocidade da fala, ou talvez, que precisasse ter falas cortadas para caber dentro do tempo da música, o diretor sugeriu que a música fosse alongada. Fizemos um teste cronometrado da fala em sua velocidade natural e a partir disso percebemos que a repetição integral do tema seria o tempo justo para dar o sentido desejado à cena.

Acrescento a percepção de que no teatro do Coletivo Alfenim, tudo gira em torno do texto e trabalha em prol de reforçá-lo. Uma trilha sonora que distorce ou dificulta a compreensão da palavra falada não atende à sua função.

Sobre a escolha do instrumento virtual *Crystals and Voices*, ela foi feita para trazer um desenvolvimento mais dinâmico para a repetição; sendo a primeira parte do tema totalmente tocada por um quinteto de cordas, o seu retorno buscava algo mais enérgico ao mesmo tempo que solene.

¹⁵ No teatro, a "deixa" é a última fala ou ação de um personagem que serve como sinal para o próximo movimento ou resposta do ator que contracenava com ele, guiando a continuidade da cena.

¹⁶ Na análise musical, é comum dividir uma composição em seções designadas como parte A, parte B etc. e adicionando uma linha (') quando a mesma parte se repete com alterações não estruturantes, para facilitar a identificação das diferentes seções melódicas, harmônicas ou rítmicas da obra.

b) Cena 7 - Retrato de Maria Luiza

Entra em cena a personagem Maria Luiza, para uma reflexão. Diferente de suas duas aparições anteriores, o tema já não se mostra com o arranjo para cordas previamente gravado e apenas disparado a partir da deixa. Dessa vez ele é tocado ao vivo, acompanhando o andamento da fala e principalmente seguindo as indicações presentes no texto abaixo:

(Maria Luiza entra em cena. Caixinha de música).

MARIA LUIZA – Eu não tinha este rosto de hoje,
Assim pálido, assim triste, assim magro,
Nem estes olhos tão vazios,
Nem o lábio amargo.

(A música cessa. Ao público).

MARIA LUIZA – Fortunato diz: “Você é inexplicável”. O que em mim é inexplicável?

(A música retorna em chave dramática).

MARIA LUIZA – Essa palavra me rasga o cérebro, fere sem penetrar.
(Caixinha de música.).

MARIA LUIZA – Eu não tinha estas mãos sem força,
Tão paradas e frias e mortas;
Eu não tinha este coração
Que nem se mostra.

(Cessa a música. Música dramática. Fortunato e Garcia entram em cena. Mudando de tom, ao público).

MARIA LUIZA – Sei que para os homens somos sempre inexplicáveis.

(A música retorna em chave dramática).

MARIA LUIZA – O que, em nós, não se explica, se tudo é tão evidente?
Quantas gerações ainda, quantas faces perdidas no espelho, quantas vidas,
até que eles entendam?

(A música cessa).

MARIA LUIZA – Em que espelho ficou perdida a minha face?

Aqui a música já não tem mais uma função dialética propriamente dita, ela não se contrapõe ao que está sendo dito pela personagem, e sim, ajuda a enfatizar os pontos de relaxamento e tensão da fala, evidenciando o que pode ser o carrossel de emoções que passava Maria Luiza durante sua reflexão. O arranjo dessa vez imita uma caixinha de música, com harmonia e melodia reduzidas para um máximo de 3

notas simultâneas executadas no teclado. Nesta cena a interpretação da melodia respira junto com o andamento e intenção do texto.

No texto, é possível observar que, nas indicações do diretor, existem dois termos que me direcionaram na composição. Um deles é o “caixinha de música”, que até o momento da escrita desta monografia, nunca tinha sido colocado em uma partitura, mas aqui está para melhor ilustrar:

Figura 4 - Partitura do tema da Maria Luiza adaptada para piano.

O Momento do Drama - Caixinha de Música
A Causa Secreta Kevin Melo

Grave

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

A estrutura segue a mesma da primeira versão, sendo [A B], porém, dessa vez o andamento é ainda mais lento, e o tema é por duas vezes interrompido para o

que o diretor chamou de “chave dramática”. Também escrevi uma partitura a título de exemplo, pois o que é tocado de fato é sempre improvisado, aproveitando os respiros da fala da atriz, sendo apenas definitiva a tônica em *ostinato*¹⁷.

Figura 5 - Partitura ilustrativa do movimento feito na "Chave Dramática".



Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

[Esse momento pode ser visto entre os minutos 27 e 11 segundos e 30 e 05 segundos do vídeo do espetáculo disponível na Figura 1].

c) Cena 12 - Quando a comunhão de interesses aperta os laços da intimidade

A aparição do tema nessa cena é breve e pontual, o mestre de cerimônias descreve a cena, e as personagens correspondem com as ações respectivas ao que foi narrado, dentre as descrições de movimento feitas por ele, a que nos interessa no momento é a seguinte:

¹⁷ Termo italiano que significa obstinado. Na música, usa-se para referenciar padrões rítmicos ou melódicos que persistem em repetição.

MESTRE DE CERIMÔNIAS – Ah, a solidão da moça como que lhe duplicava o encanto. O solteiro começou a sentir que alguma coisa o agitava, quando ela aparecia, quando falava, quando trabalhava, calada, ao canto da janela, ou cantarolava umas músicas tristes.

Eis que a personagem Maria Luiza, a quem o narrador se referia, começa a cantarolar o mesmo tema melódico, dessa vez à capela. Todos os outros sons da cena são cortados, para que apenas a voz da atriz seja escutada. Concluída uma pequena frase, apenas o suficiente para que o expectador reconheça o tema, o narrador rapidamente interrompe o cantar para seguir com a narrativa.

[A cena na íntegra pode ser vista entre os minutos 44 e 50 segundos e 49 e 53 segundos do vídeo do espetáculo disponível na Figura 1].

d) Cena 16 - Amor e necrofilia

Chegamos, enfim, à última cena do espetáculo. No conto de Machado, a conclusão da história tem uma certa sutileza. Para o dramaturgo, algo fica em aberto no que de fato significariam as últimas palavras do narrador onisciente do conto original. São elas:

Vá descansar, passe pelo sono uma hora ou duas: eu irei depois. Fortunato saiu, foi deitar-se no sofá da saleta contígua, e adormeceu logo. Vinte minutos depois acordou, quis dormir outra vez, cochilou alguns minutos, até que se levantou e voltou à sala. Caminhava nas pontas dos pés para não acordar a parenta, que dormia perto. Chegando à porta, estacou assombrado. Garcia tinha-se chegado ao cadáver, levantara o lenço e contemplara por alguns instantes as feições defuntas. Depois, como se a morte espiritualizasse tudo, inclinou-se e beijou-a na testa. Foi nesse momento que Fortunato chegou à porta. Estacou assombrado; não podia ser o beijo da amizade, podia ser o epílogo de um livro adúltero. Não tinha ciúmes, note-se; a natureza compô-lo de maneira que lhe não deu ciúmes nem inveja, mas dera-lhe vaidade, que não é menos cativa ao ressentimento. Olhou assombrado, mordendo os beiços. Entretanto, Garcia inclinou-se ainda para beijar outra vez o cadáver; mas então não pôde mais. O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas, que vieram em borbotões, lágrimas de amor calado, e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranquilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa.” (Assis, 1994, p.6-7)

Marciano trouxe à cena um desfecho com outra intensidade:

MARIA LUIZA — Se o mal era de nascença ou por causa do ambiente impuro, nenhum médico me explicou. O fato é que minha doença era mortal. Padeci tormentos supremos. A voz cada vez mais rouca e cansada. Tosse. Sufocação. Acessos. Tremores. Fortunato talvez me amasse, a seu modo. Nos últimos dias de tormento, não me deixou num só instante, com seus olhos cravados em minha pele transparente, a beber uma a uma minhas aflições. Agora, minha alma estremece. A febre me queima. Sinto vomitar o pulmão na noite horrível. Em cada escarro, vejo um pedaço de minha existência. Expiro.

(A atriz se cobre com um véu. Em seguida é paramentada com uma guirlanda fúnebre. Acendem-se velas. Fortunato e Garcia velam o corpo).

GARCIA — Vá descansar, passe pelo sono uma hora ou duas: eu vou depois. (Fortunato sai. Garcia aproxima-se do cadáver, levanta o lenço, contempla por alguns instantes o rosto da defunta).

MESTRE DE CERIMÔNIAS (entrando com um castiçal com velas acesas) — Ah, a morte tudo espiritualiza! Fortunato retorna e estaca na porta do quarto. (Fortunato entra e observa a cena).

MESTRE DE CERIMÔNIAS — O que vê o assombra. Mas, atenção: ele não tem ciúmes; a natureza compôs esse homem sem ciúmes nem inveja, só vaidade. Por isso, ele morde os lábios e contempla. Ele saboreia tranquilo essa explosão de dor moral que será longa, muito longa, deliciosamente longa.

(Garcia ergue o véu e beija o cadáver no rosto. Em seguida, arranca com firmeza a mortalha e se aproxima do corpo inerte simulando a cópula através de um número de mágica com lenços. A música, antes fúnebre e melancólica, assume tons distorcidos e macabros. O Mestre de Cerimônias passa a pagar uma a uma as velas de seu castiçal, enquanto Garcia esfrega sofregamente na boca o último lenço. A cena é bruscamente interrompida pela atriz que representa Maria Luiza).

MARIA LUIZA (Grita) — Eu não aguento mais! (Atônitos, atores e o músico abandonam a cena).

[A cena na íntegra pode ser vista entre os minutos 01h04min25 e 01h12min00 do vídeo do espetáculo disponível na Figura 1].

Após Fortunato aceitar a sugestão de Garcia de descansar, saindo da cena, o tema da Maria Luiza preenche o espaço sonoro. Esse entra com o mesmo arranjo orquestral que se apresenta na cena 5 A violação de Lavínia, concluindo a jornada de construção da tensão a que essa melodia se destinava. Desta vez, perto da cadência final do tema B', a música é aos poucos sobreposta por uma grande e atordoante massa sonora.

- I. Um *loop* de sinos gravado ao vivo em um momento anterior da cena.
- II. Uma série de ruídos de bule (som de água fervendo saindo com pressão) e relógios em tempos diferentes. Esse material de áudio já estava previamente gravado e pronto para ser disparado no banco de sons do launchpad¹⁸.

¹⁸ Sobre esse e outros dispositivos eletrônicos falarei no tópico 3.3.

- III. Ruídos de rabeca com *glissandos* e *tremolos* são adicionados ao *loop* de sinos que já estava em andamento.
- IV. Um apito asteca¹⁹ começa a ser soprado e adicionado ao *loop*.

O pedal de *delay* é ativado, causando uma distorção atordoante, onde os sons se misturam e se retroalimentam cegando os ouvidos do público, até que a atriz que interpreta Maria Luiza grite “Eu não aguento mais!”, dando a deixa para uma parada brusca na música, restando apenas a *reverberação* de sua voz na sala.

Minha participação criativa nessas cenas foi exclusivamente como compositor e intérprete, apresentando um arranjo e adaptando o tema para as necessidades individuais de cada cena sugerida pelo diretor, ou não...

3.2 Teatro Colaborativo

A qualidade de teatro colaborativo no Coletivo Alfenim vem de muito mais tempo do que apenas a construção desse espetáculo que escolhemos para o recorte. “A verdadeira coletivização da cena aparece quando os esforços coincidem, quando uma unidade concreta se cria, quando se acumulam experiências num mesmo sentido de diálogo com o público.” (CARVALHO, 2005, s.p.).

Assim como a Companhia do Latão, dirigida por Sérgio de Carvalho, o Coletivo Alfenim também segue uma prática comum dos interesses estéticos. A dramaturgia colaborativa ou dramaturgia em processo, é aquela “cuja característica determinante é a verificação da cena em sua eficácia expressiva e comunicativa em sala de ensaio durante as fases de sua elaboração” (MARCIANO, arquivos do Coletivo Alfenim, 2024a, p. 2)

Assim, o procedimento de dramaturgia colaborativa no Alfenim é feito a partir de uma alimentação conjunta de conteúdos relacionados com o tema. No caso de *A Causa Secreta*, o conto foi o primeiro alimento deste banquete. Todos passamos pelo processo de conhecer a história e debater sobre ela, entender detalhes ocultos nas entrelinhas do pensamento machadiano e criar soluções para as questões levantadas. Se apaixonar pelo conto não foi uma parte complicada. O Coletivo Alfenim, antes da

¹⁹ O apito asteca é um instrumento de sopro pré-colombiano, conhecido por emitir sons assustadores semelhantes a gritos ou uivos.

minha chegada, já havia trabalhado com outra obra de Machado de Assis, e já se sentia apto a mais uma vez encarar o autor em cena.

Com todos devidamente alinhados com o projeto, começou o trabalho do diretor de orientar o que seria a criação da dramaturgia colaborativa, trazendo uma primeira versão adaptada do conto para, assim, iniciarmos as primeiras improvisações na sala de ensaio.

Na natureza do teatro, muito se cria e muito se perde, nem todas as ideias serão alçadas ao produto cena. Cabe ao diretor filtrar as propostas selecionadas elegendo o que é mais coerente com a proposta de comunicação do grupo, com o universo em que se passa a história e o que é realista de se executar no palco como idealizado na criação.

A boa relação entre os membros da equipe é fundamental, tendo em vista a figurativa nudez que compõe o teatro de grupo. Expor ideias novas e ouvir opiniões sinceras não é tarefa simples. Ideias fixas também não são toleradas. A dinâmica de criação de um espetáculo feito a muitas mãos tende a sobrepor boas ideias com ótimas ideias, e apesar de todos expressarem suas opiniões livremente sobre cada proposta, é a palavra final do diretor que sela esse tratado.

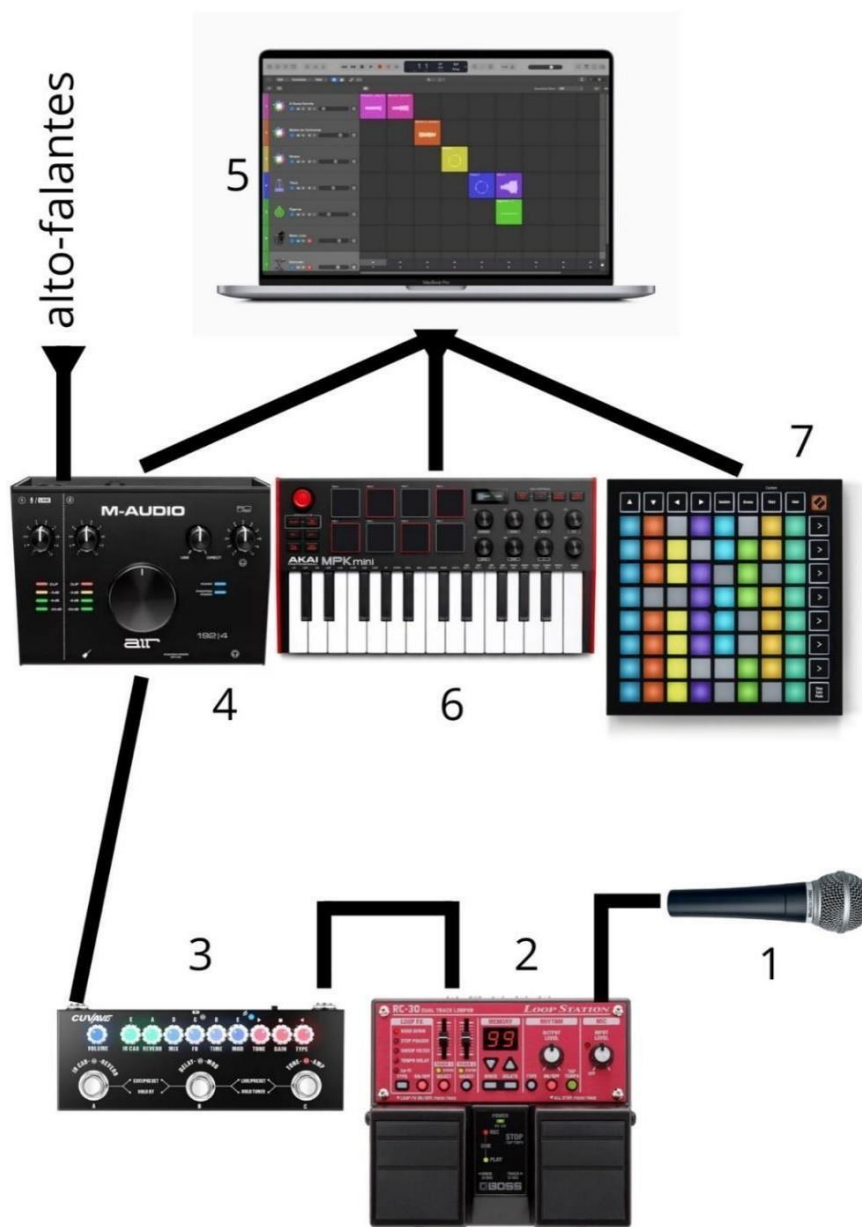
Na trilha sonora, não é diferente. Muitas partes do processo foram improvisadas; inclusive, até hoje, muitas camadas de improviso são adicionadas durante a cena, mas até essas improvisações resultam das influências de terceiros.

3.3 O Universo Sonoro

De início tentei trabalhar com um universo limitado de elementos, que me garantiriam uma unidade no som que estávamos buscando, ao mesmo tempo que me permitisse liberdade criativa para experimentos de procedimento ainda na sala de ensaio, tendo maciças ferramentas de tratamento do áudio à mão.

Instrumentos tradicionais, como rabeca e berimbau, postos em interação com artifícios tecnológicos, como pedais de efeitos e sintetizadores, foram o primeiro passo.

Figura 6 - Diagrama dos equipamentos usados para captar, samplear, distorcer e disparar arquivos de áudio.



Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

O sistema de equipamentos eletrônicos se divide em duas pontas, e as duas levam à mesma interface de áudio que distribui o som para os alto-falantes.

A primeira delas é responsável por captar os sons orgânicos e passá-los pelos procedimentos devidos até que chegue à interface.

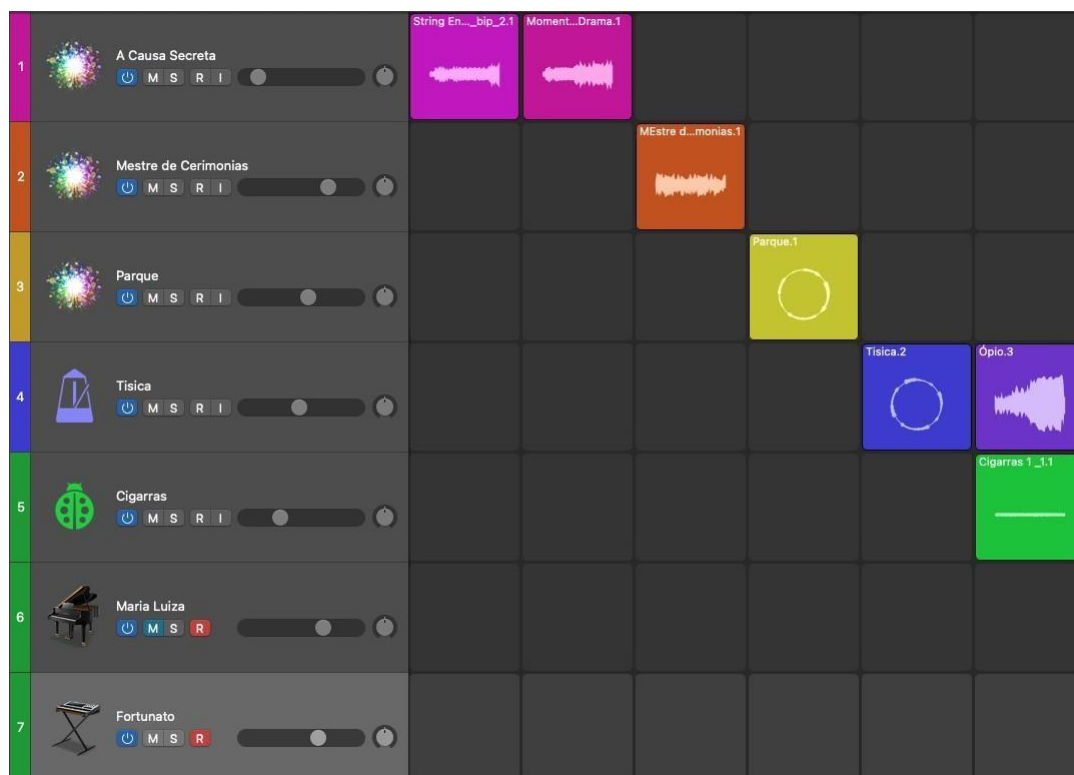
- I. O áudio é captado pelo microfone [1] e passa pela Loop Station RC-30 da BOSS [2] (Um dispositivo responsável por salvar o áudio captado pelo microfone [1] e reproduzi-lo infinitas vezes sem latência

entre as repetições, mantendo assim o andamento linear, até que o botão de interrupção do sistema seja acionado).

- II. O áudio da Loop Station [2] passa pelo pedal de efeitos CUVAVE [3], um pedal com 3 funções: *distorção*, *reverb* e *delay*.
- III. O som resultante passa para a interface de áudio [4] que direciona para os alto-falantes.

Por sua vez, a segunda ponta lida com um banco de sons pré-gravados que são disparados pelo Launchpad [7] (um periférico conectado ao computador que cria atalhos para o mapa de sons disposto na estação de trabalho de áudios digitais, também conhecidas como DAW (do inglês Digital Audio Workstation), e com o que é executado ao vivo na controladora AKAI [6] (um pequeno teclado de duas oitavas que trabalha a partir de um banco de sons da própria DAW).

Figura 7 - Mapa visual da estação de trabalho de áudio digital (DAW).



Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

- IV. O Launchpad [7] e a controladora estão conectados ao MacBook Air [5] com a DAW Logic Pro X.
- V. O Logic está conectados à interface de áudio que direciona o som para os alto-falantes.

Na Figura 7, podemos ver caixas coloridas com pequenos desenhos representando a forma do arquivo de áudio. As que estão representadas de forma linear (sendo eles em róseo, laranja, roxo e verde) demonstram arquivos de áudio com início, meio e fim definidos. Ou seja, a partir do momento em que sua tecla correspondente no Lounchpad for acionada, o áudio se iniciará e parará imediatamente ao fim de uma reprodução.

Já os arquivos de áudio representados com formatos circulares (No caso do áudio em amarelo e em azul), estes estão pré-programados para *loop*, ou seja, a partir do momento em que são disparados, o material de áudio será repetido infinitas vezes, até que mais uma vez seja acionado o botão correspondente, cortando o áudio imediatamente no ponto onde estiver.

Em róseo vemos as duas versões do tema da Maria Luiza pré-gravadas. O primeiro é disparado na Cena 1 - Suave Mari Magno, o segundo na Cena 5 - A violação de Lavínia e na Cena 16 - Amor e necrofilia.

Em laranja vemos o tema do mestre de cerimônias: uma vinheta com cerca de 30 segundos, inspirada nas músicas de circos de horror, muitas vezes utilizada para a transição entre os números do circo de variedades, preenchendo o tempo em que os atores montam o cenário para as próximas cenas.

Em amarelo, um *loop* de valsa tocado a dois acordes em um instrumento virtual que simula o timbre de um piano Yamaha. Esse *loop* é disparado na Cena 12 - Quando a comunhão de interesses aperta os laços da intimidade. Essa cena se passa em um parque de diversões, e, durante a narrativa, um pífano com *reverb* faz comentários curtos e ruidosos entre frases.

O *loop* em azul tem a mesma harmonia do amarelo, mas dessa vez com um timbre de piano elétrico e levemente ruidoso, por se tratar da dança com a morte que acontece na Cena 15 - A velha dama insaciável. Dessa vez a harmonia acompanha a melodia feita pela clarineta, que, assim como o pífano na cena do parque, toca, entre textos, pequenas frases de 20 segundos de duração.

Em roxo um pequeno fragmento de áudio composto por sons estridentes de bules apitando e ponteiros de relógios batendo em tempos diferentes. Esse áudio é disparado durante a transição para a entrada de personagem Tísica (a morte). Que vale salientar, foi composto dentre os exercícios da cadeira de Música Eletroacústica, ministrada pela professora Cristina Dignart, na UFPB.

Por fim, em verde temos um longo arquivo de áudio de sons de cigarras, disparado em momentos de reflexão do personagem Garcia, geralmente acompanhado por apitos com *delay* e *reverb*.

Os instrumentos virtuais que se apresentam logo ao final da lista (nas linhas 6 e 7 da Figura 7) são, respectivamente, os timbres do sintetizador utilizado para representar o personagem do Fortunato e do piano Yamaha utilizado para tocar o tema da Maria Luiza na Cena 7 - Retrato de Maria Luiza, a partir da controladora MIDI [6].

Dentre os diversos instrumentos que participam das camadas sonoras d'A *Causa Secreta*, está o berimbau. Não era um instrumento que eu soubesse tocar na época, mas parecia ter um timbre importante para o que eu havia imaginado para a trilha do espetáculo.

O conto se passava no Rio de Janeiro, e o ano era 1860. Um dos personagens, o Senhor Gouveia, havia sido atacado por "uma malta de capoeiras" e isso já me pareceu motivo o suficiente para criar a obrigatoriedade do instrumento em cena.

Duas composições foram tomadas como referência para o berimbau nessa cena. A primeira foi a faixa "O Boto". Tema de abertura do álbum Urubu (1976) do compositor carioca Antônio Carlos Jobim. No primeiro minuto da música ouvimos um berimbau acompanhado por apitos com *reverb*, e logo me impressionei com o efeito que isso causava. Também há pouco tempo havia visto no YouTube a performance de "Africadeus" (2007) do percussionista pernambucano Naná Vasconcelos em Roma, em 1983. Nele pude perceber a versatilidade que o berimbau poderia ter com sua técnica expandida, friccionando a baqueta na cabaça ou golpeando a parte pequena da corda, abaixo do laço de sisal, em busca de novos timbres.

Esse conhecimento adquirido eu apliquei em todos os testes a partir daí, não apenas com o berimbau, mas também com a rabeca. Percutir no corpo do instrumento ou friccionar o arco nas partes curtas da corda, atrás do cavalete²⁰ passou a ser uma busca em prol de extrair o máximo possível de timbres do material à minha disposição.

A Cena 11 - Solilóquio de Fortunato, pode ser bom exemplo de como essa técnica de explorar as possibilidades tímbricas do instrumento e aplicar efeitos em múltiplas camadas de som gerou a identidade sonora do espetáculo.

²⁰ Nos instrumentos de corda, o cavalete é a peça que sustenta as cordas, fazendo contato com as estas e transferindo sua vibração para a caixa de ressonância do instrumento.

Aqui não posso escrever uma partitura nos moldes tradicionais, tendo em vista que não foi a partir de uma lógica tradicional que se criou essa sonoridade.

3.3.1 Gesto e Textura

Nesta seção, descrevo os movimentos executados pela trilha sonora em paralelo ou, em resposta, às falas da personagem. Essa movimentação teve como pilar a ideia de gesto sonoro, que vem do gesto físico de friccionar as cordas do instrumento e se desliga do mesmo, ganhando função independente ao ser gravado e reproduzido pela Loop Station durante a performance. Os gestos se acumulam e passam a fazer parte de uma única textura ruidosa no desenrolar da obra. Destaca-se a inspiração dessa composição nos conceitos esclarecidos pela compositora e pesquisadora Cristina Dignart em sua Dissertação “O Gesto como Princípio Formador em Composições Eletroacústicas” (2007).

a) Cena 11 – Solilóquio de Fortunato

Fortunato recita um grande monólogo, e a trilha se constrói durante a fala, mantendo uma atmosfera soturna e fazendo comentários macabros.

- I. Com o pedal de sustentação acionado, toco por meio do teclado MIDI, o instrumento virtual *Cinematic Suspense* nativo do Logic Pro X, uma nota ré grave. Esse timbre já vem sendo associado à figura do Fortunato desde a sua primeira aparição, e a escolha de afiná-lo em ré foi feita para entrar em consonância com a afinação pernambucana²¹ usada na rabeca.

FORTUNATO (Acende um fósforo que joga na bandeja, que incendeia uma solução de água e álcool.) – O amor se assemelha muito a uma tortura [...]

- II. Sem soltar o pedal de sustentação, ativo o botão de gravação da Loop Station ao mesmo tempo em que inicio um trêmulo na corda

²¹ A afinação pernambucana tem as cordas da rabeca afinadas em si - mi - lá - ré.

mais grave da rabeca (a ideia é que esse trêmulo seja gravado pelo máximo de tempo possível, para que o arquivo de áudio seja longo o suficiente para a adição de outros sons incidentais em uma próxima camada que virá a ser gravada).

[...] ou a uma operação cirúrgica. Mesmo que os dois amantes estejam muito apaixonados e muitos cheios de desejos recíprocos, sempre um dos dois será mais calmo, ou menos possesso, do que o outro. [...]

- III. O botão de conclusão da gravação é acionado, iniciando o *loop*.

[...] Aquele ou aquela é o operador ou o carrasco. [...]

- IV. É gravada em sobreposição uma pequena camada de harmônicos extraídos da rabeca a partir do deslizar suave do dedo na corda como uma espécie de *glissando* sem pressão na corda.

[...] O outro é o paciente, a vítima. Os suspiros, os gemidos, os estertores, quem já não os proferiu? Quem já não os terá irresistivelmente arrancado? A embriaguez, o delírio, nada se compara à tortura do amor. Na hora do gozo, o semblante humano não revela mais que uma expressão de ferocidade louca, que se distende numa espécie de morte. Terrível jogo em que um dos jogadores tem que perder o domínio de si mesmo! [...]

- V. Uma nova camada de *glissando* é adicionada em forma de comentários entre frases. Na intenção de simular grunhidos ou um choro contido.

[...] Alguns dizem que o maior prazer do amor consiste em receber; outros, em entregar. Pois para mim, a volúpia única e suprema do amor consiste na certeza de aniquilar o outro. [...]

- VI. Um único som rasgado da rabeca extraído das cordas abafadas e da fricção do arco próximo ao cavalete.

[...] Os amantes sabem de nascença, que na aniquilação se encontra toda a volúpia. [...]

- VII. Agora sem gravar, mas ainda por cima da atmosfera que vinha sendo gerada durante a cena, uma pequena melodia de cordas

duplas é tocada, um som dessa vez mais característico da utilização convencional da rabeca. Cerca de 20 segundos, apenas o suficiente para atrair a atenção ao som e dar tempo ao elenco para preparar a próxima cena. *Fade-out* sincronizado com a transição de luz.

[A cena na íntegra pode ser vista entre os minutos 41 e 20 segundos e 44 e 40 segundos, do vídeo do espetáculo disponível na Figura 1].

O arquivo de áudio é salvo na Loop Station, e seu desenvolvimento será continuado durante as cenas 13 e 14. Passando por outras modificações do tipo, como aplicação de efeitos de *delay* e *reverb* do pedal CUVAVE e *bend down*, efeito nativo do modelo de Loop Station RC-30 da BOSS, que utilizo no *setup*.

O importante a ser ressaltado, é que essa construção da trilha é sempre única. Apesar de uma série de indicações previamente compostas, a trilha caminha junto com o andamento variável da fala do ator, que de forma indireta, define a duração do *loop*, que interferirá diretamente na frequência em que os comentários se repetirão. A trilha se torna uma grande massa amorfa, que se alimenta de sons, acumulando memórias e repetindo os ecos de seu passado.

4 À GUIA DE CONCLUSÃO

O processo composicional de uma trilha sonora envolve uma série de decisões artísticas e técnicas, e se submete a um referencial, que no caso analisado é o conto de Machado de Assis.

No contexto do teatro, o performer, como qualquer outro trabalhador operário do teatro²², está submetido hierarquicamente ao diretor, e uma de suas habilidades exigidas é a sensibilidade de compreender as instruções do outro, dadas não apenas por meio da direção objetiva, mas também por processos de convivência e compreensão do contexto histórico.

O teatro de grupo no Brasil pode ser utilizado como recorte do pensamento de uma sociedade, mostrando-se ser uma arte popular e fabricada a muitas mãos. Ele expressa, por meio do produto final – a obra artística propriamente dita –, o trabalho e inspirações de inúmeros profissionais dedicados não somente a estar à frente da cena, transmitindo diretamente a mensagem, mas também a toda uma engrenagem que envolve cenógrafo, figurinista, iluminador, pintores, artesãos, costureiros etc.

O fazer artístico se vê fruto do meio, e o processo composicional não é tão solitário ou linear quanto possa aparentar, pois é do seu redor que o compositor tira as soluções para atingir seus objetivos. O diretor, que direciona sua performance, também teve suas bases de referência, não apenas em sua história particular, como também na história dos que lhe inspiraram (Brecht / Machado).

Assim, sugere-se a reflexão de que a obra artística do século XXI, mais especificamente o recorte do espetáculo *A Causa Secreta*, tende a compilar e filtrar uma massa de referenciais em um produto original e autêntico. Não necessariamente pela invenção da roda, ou seja, pela criação de algo puro e novo, mas pela sensibilidade de organizar pequenos mecanismos até que se crie um vislumbre do novo.

Picasso encontrou em mestres do passado como Diego Velasquez, Toulouse-Lautrec, El Greco e até mesmo nos gregos arcaicos, referência para o desenvolvimento de seu projeto estético. Cada artista busca suas influências em consonância com suas afinidades; e, com autenticidade, depois de absorvidas as referências e expressas em obra artística, Picasso se torna inconfundível em qualquer

²² Como a atriz paraibana Zezita Matos (1942) costuma se referir a seu ofício.

traço que faça. (Ostrower, 1986). Talvez de maneira mais sintética, a artista visual Fayga Ostrower (1977, p. 147) afirmou que “a criação nunca é uma questão individual, mas não deixa de ser questão do indivíduo”.

O produto artístico do grupo passa por conceitos como continuidade, representatividade e consciência de classe, e, assim como afirma Brecht, o fazer artístico não pode ser desvinculado do contexto em que se aplica.

O dramaturgo e professor da UFBA, Dr. Marcos Barbosa de Albuquerque, afirmou em entrevista que:

O que a gente entende por teatro épico de Bertolt Brecht é uma síntese genial, do próprio Brecht, de todas as possibilidades da cultura que estavam disponíveis na Alemanha, naquele momento. Então, do teatro político de Piscator, Brecht vai penejar; vai tirar para si esse interesse pelo teatro como espaço para o debate da transformação da sociedade, das possibilidades de discussão das relações entre os homens. Do teatro expressionista, ele vai tirar o ímpeto e o interesse pela experimentação com a forma; a possibilidade de criar, em cena, uma forma que seja particular, distinta, esteticamente marcada, para configurar um tipo específico de espetáculo. E da arte do submundo, da arte do cabaré, Brecht vai tirar o interesse pela interrupção, pela narração, pela construção de quadros relativamente independentes e relativamente curtos. Ou seja: o teatro épico de Bertolt Brecht, não é em nada uma invenção do próprio Brecht e é em tudo uma invenção do próprio Brecht. (Brecht..., 2014, transcrição da fala de Marcos Barbosa de Albuquerque)

A performance musical tem como resultado o produto sonoro, mas nas mãos de um compositor performer esse produto sonoro não se desliga de seus referenciais. A performance nasce a partir do momento da pesquisa, à medida que é nela que criamos nosso banco de dados referenciais, que criarão o universo lógico em que a obra será construída.

O *script DronePulseCircleBellsLife* (2021), de Valério Fiel da Costa, foi importante lastro na percepção desse processo e pode servir de exemplo para ilustração de seu desenvolvimento.

Na performance para dois *laptops*, o compositor e diretor musical sugere que a partir de um banco de dados (o site [Freesound.org](https://freesound.org)), os intérpretes guiem por meio de palavras-chave uma execução totalmente híbrida, que envolve não apenas a utilização de palavras cautelosamente escolhidas pelo compositor e as análises do gráfico da morfologia do som pela parte dos intérpretes, como também a compreensão do algoritmo sobre o que querem dizer essas palavras.

Dessa maneira, a performance resulta em um experimento sonoro essencialmente único e ligado diretamente ao tempo presente, pensado, mas imprevisível.

Podemos ver, portanto, o produto artístico como algo moldado por referências definíveis e diretamente ligado ao seu contexto histórico. O processo criativo, seja na composição da trilha sonora ou na construção da performance, fundamenta-se na sensibilidade e na troca de influências, refletindo a complexidade das relações sociais e culturais. Neste cenário, o artista não é um isolado inventor, mas parte de uma rede complexa e dinâmica, onde a inovação emerge da habilidade de organizar e reinterpretar velhas referências em contextos novos, experiências autênticas que ressoam no presente.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 2.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT E O TEATRO ÉPICO - TV GUIA DO ATOR (Programa 79). [S. l.]. (02:58min a 04:01min), 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F0pLGq2a_F4&list=LL&index=1&t=241s. Acesso em: 27 out. 2024.

CARVALHO, Sérgio de. Conversa sobre processo colaborativo (2005). **Dramaturgia Dialética**, [S. l.], 11 jun. 2020. Teatro e Literatura, p. website. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/06/11/conversa-sobre-processo-colaborativo-2005/>. Acesso em: 23 out. 2024.

COSTA, Valério Fiel da. Da indeterminação à invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de Caráter aberto. Orientador: Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia. 2009. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, [S. l.], 2009.

DIGNART, Maria Cristina. **O Gesto como Princípio Formador em Composições Eletroacústicas**. 2007. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

DRONEPULSECIRCLEBELLSLIFE. Direção: Valerio Fiel da Costa. [S. l.: s. n.], 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=90AaXG5IFNw&t=914s>. Acesso em: 27 out. 2024.

JOBIM, Antônio Carlos. **Urubu**. [S. l.: s. n.], 1976. Disponível em: <https://youtu.be/FsMI3gkcgAw?si=xoYZD4uNVXEZgElJ>. Acesso em: 27 out. 2024.

MARCIANO, Márcio. **Procedimentos para a escrita de uma cena dialética**. Arquivos do Coletivo Alfenim, 2024a. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1iHwftYCuDkXHgLMWm6Qhuh4SP-MbPKMB/view?usp=share_link. Acesso em: 13 nov. 2024.

MARCIANO, Márcio. **Procedimentos de composição musical de “A Causa Secreta” – Montagem teatral do Coletivo de Teatro Alfenim**. Arquivos do Coletivo Alfenim, 2024b. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1NX9G55732kbaJw62w1S63p4fTrF9c-c_/view?usp=sharing. Acesso em: 13 nov. 2024.

VASCONCELOS, Naná - Africadeus (live Roma '83). [S. l.: s. n.], 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1XhliUrBall>. Acesso em: 27 out. 2024.

NORTE, Diego Braga. Criado por Zé Celso, entenda o que é o Teatro Oficina, “o melhor do mundo”. **CNN Brasil**, [S. l.], p. website, 6 jul. 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/criado-por-ze-celso-entenda-o-que-e-o-teatro-oficina-o-melhor-do-mundo/>. Acesso em: 27 out. 2024.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

RAZUK, José Eduardo Paraíso. **Muito Além do Teatro do Oprimido**: um Panorama da Obra Dramatúrgica de Augusto Boal. Orientador: Profa. Dra. Sandra Reimão. 2019. Pesquisa (Pós-Doutorado) - USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://augustoboal.com.br/wp-content/uploads/2019/05/Muito-alem-do-teatro-do-oprimido-um-panorama-da-obra-dramaturgica-de-Augusto-Boal.pdf>. Acesso em: 27 out. 2024.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8461382/mod_resource/content/1/Anatol%20Rosenfeld%20-%20O%20teatro%20épico.pdf. Acesso em: 23 out. 2024.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira da história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: UNESP, 2001.

SIERZ, Aleks. Obituary: Augusto Boal. **The Guardian**, [S. l.], 6 maio 2009. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2009/may/06/augusto-boal-obituary>. Acesso em: 27 out. 2024.