



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO CEARÁ
IFCE *CAMPUS* FORTALEZA
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

ANTONIO GABRIEL DE MORAES CAVALCANTE

MÚSICA DE CENA: UM ESTUDO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL PARA A
RADIONOVELA O ASSALTO

FORTALEZA

2022

ANTONIO GABRIEL DE MORAES CALVANTE

MÚSICA DE CENA: UM ESTUDO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL PARA A
RADIONOVELA O ASSALTO

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - *Campus* Fortaleza, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Macena de Souza

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Instituto Federal do Ceará - IFCE
Sistema de Bibliotecas - SIBI
Ficha catalográfica elaborada pelo SIBI/IFCE, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C376m Cavalcante, Antonio Gabriel de Moraes.
MÚSICA DE CENA : UM ESTUDO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL PARA A RADIONOVELA O
ASSALTO / Antonio Gabriel de Moraes Cavalcante. - 2022.
139 f.

Dissertação (Mestrado) - Instituto Federal do Ceará, Mestrado Profissional em Artes, Campus
Fortaleza, 2022.

Orientação: Profa. Dra. Maria de Lourdes Macena de Souza .

1. Música de Cena. . 2. Paisagem Sonora. . 3. Radionovela.. I. Título.

CDD 700

ANTONIO GABRIEL DE MORAES CAVALCANTE

MÚSICA DE CENA: UM ESTUDO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL PARA A
RADIONOVELA O ASSALTO.

Dissertação e Produto apresentado ao curso de
Mestrado Profissional em Artes do Instituto
Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do
Ceará (IFCE) - *Campus* Fortaleza, como
requisito parcial para obtenção do Título de
Mestre em Artes. Área de concentração: Artes.

Aprovado (a) em: ____ / ____ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Maria de Lourdes Macena de Souza (Orientador)
Programa de Pós-Graduação em Artes/IFCE

Profa. Dra. Francimara Nogueira Teixeira (Examinadora interna)
Programa de Pós-Graduação em Artes/IFCE

Prof. Dr. Thulho Cezar Santos de Siqueira (Examinador externo)
Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte

Profa. Dr. Paulo Sérgio de Brito (Examinadora suplente)
Programa de Pós-Graduação em Artes/IFCE

A Deus.

Aos meus pais.

Aos mestres.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, por tudo.

Às mulheres da minha vida, minha mãe Lisângela Mendes, às minhas avós Terezinha de Jesus e Maria das Graças e minha irmã Leticia Cavalcante, também ao meu pai Raul Cavalcante. Dedico este trabalho a vocês, pois são minhas primeiras fontes de inspiração e admiração. Obrigado por vocês serem parte de quem sou, acreditando sempre no meu potencial.

À família, pelo incentivo e sempre estar ao meu lado. Dois mil e vinte foi um ano muito complicado, repleto de grandes dificuldades, e mesmo com todos os desafios vocês permaneceram comigo, a me dar forças para prosseguir com o objetivo de ser mestre. Gostaria de nominar todos, um por um, mas a família é grande e não quero correr o risco de esquecer o nome de alguém. Obrigado a todas e todos, esta é uma conquista nossa, sintam-se mestres também, nesta dissertação tem cada um de vocês presentes.

Aos amigos e colegas de estudo, em especial à turma III que me acompanhou durante este período de mestrado. Desde aqueles que me ajudaram a entrar, até aos que me apoiaram a concluir, que vivenciaram comigo os desafios, ajudaram-me a vencê-los. Agradeço o carinho, apoio, acolhimento, paciência, conselhos, ensinamentos e palavras motivadoras.

Às professoras e professores, que muito contribuíram na formação acadêmica, agradeço os ensinamentos e orientações. As lições de vida e os risos. Agradeço, imensamente, toda a atenção dada a mim. Vocês são verdadeiros mestres.

Gostaria de fazer um agradecimento especial para a querida orientadora Lourdes Macena, que me acolheu tão bem e acreditou neste trabalho conduzindo tão dignamente todo este período de produção acadêmica.

À banca examinadora: o professor Thulho Cezar por ter aceitado o convite e pelas contribuições, a professora Fran Teixeira, por quem tenho um grande carinho e admiração, obrigado pela parceria e ensinamentos na vida e na arte.

A todo o elenco de músicos e atores da Radionovela *O Assalto*, sem vocês nada disto teria sido possível. Aos grupos Trupe Caba' de Chegar, Rei Leal Coletivo Teatral e Grupo Base de Teatro.

Gostaria de agradecer também a alguns amigos, em especial, sendo eles Bruno Prata (que lê meus trabalhos, estando sempre comigo), Eff Mendes, Afonso Teixeira, Giovanna Gonçalves, Ana Marlene e Lorena Santos. Obrigado pelo companheirismo, força, incentivo e amizade, este trabalho também é de vocês.

“ Assim como o encenador elabora seu mapa com a curva dramática da encenação, o compositor de cena também cria o seu próprio mapa de eventos, timbres, temas e durações. ”
(TRAGTENBERG, 2008, p.51).

RESUMO

O presente trabalho apresenta um estudo de composição de música de cena para a Radionovela O Assalto. A pesquisa tem por objetivo geral investigar a música de cena e como ela com suas características influenciam na composição musical da Radionovela. O produto final está em formato de podcast ancorado em várias plataformas digitais, disponível gratuitamente. O trabalho contou com dois objetivos específicos: evidenciar o caminho percorrido para a construção da música de cena neste trabalho e compor músicas que dialogassem com a dramaturgia. A metodologia utilizada tem por base a pesquisa-ação, processo colaborativo, observação direta, estudos bibliográficos e a Estética do Oprimido como atitude investigativa. A pesquisa se estrutura em um bloco histórico apresentando um recorte sobre o início da relação entre Música e Teatro, onde se discorre sobre alguns autores como Brecht, Boal e Carlos Câmara. A pesquisa traz conceitos base para a composição musical cênica, sendo eles a música de cena e paisagem sonora, ambos cunhados, respectivamente, por Livio Tragtenberg e Murray Schafer. Aborda-se também o período de estudos do texto e a construção técnica da Radionovela. Em sequência explana-se a influência da música de cena na construção de cada episódio, no trabalho de composição das músicas para Radionovela. Conclui-se que existem diversos modos de compor música para a cena e esta pesquisa evidencia mais um caminho possível e palpável para a construção de uma música de cena para o Teatro, para uma Radionovela.

Palavras-chave: Música de Cena. Paisagem Sonora. Radionovela.

ABSTRACT

The present work presents a study of the composition of scene music for the Radionovela *O Assalto*. The research has as a general objective to investigate the scene music and how it with its characteristics influenced the musical composition of the Radionovela. The final product is in podcast format anchored in several digital platforms, available for free. The work had two specific objectives: to highlight the path taken for the construction of the scene music in this work and to compose music that dialogued with the dramaturgy. The methodology used is based on action-research, collaborative process, direct observation, bibliographic studies, and Aesthetics of the Oppressed as an investigative attitude. The research is structured in a historical block, presenting a summary of the beginning of the relationship between Music and Theater, where some authors such as Brecht, Boal and Carlos Câmara are discussed. The research brings basic concepts for scenic music composition, which are scene music and soundscape, both coined, respectively, by Livio Tragtenberg and Murray Schafer. The study period of the text and the technical construction of the Radionovela are also approached. In sequence, the influence of the music for the scene is explained in the construction of each episode and in the work of composing music for Radionovela. It is concluded that there are several ways of composing music for the scene and this research evidences one more possible and palpable way for the construction of a music scene for the Theater, for a Radionovela.

Keywords: Scenic Music, Soundscape, Radionovela

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Quadro quatro: texto e compositores.....	36
Figura 2 — Microfone Condensador.....	71
Figura 3 — Gravação da voz do mordomo – Ator: Bruno Prata.....	72
Figura 4 — Gravação Percussão – Músico: Netão do Pan.....	73
Figura 5 — Interface de áudio.....	75
Figura 6 — Edição do primeiro episódio no Audacity.....	78
Figura 7 — Edição do segundo episódio no Reaper.....	81
Figura 8 — Edição do terceiro episódio no Reaper.....	82
Figura 9 — Partitura Sejam Bem-Vindos.....	85
Figura 10 — Jingle do Gado - parte 1.....	89
Figura 11 — Jingle do Gado - parte 2.....	90
Figura 12 — Ele é do Bem - parte 1.....	93
Figura 13 — Ele é do Bem - parte 2.....	94
Figura 14 — Música Pedro Daniel Suíno - parte 1.....	98
Figura 15 — Música Pedro Daniel Suíno – parte 2.....	99
Figura 16 — Música Pedro Daniel Suíno – parte 3.....	100
Figura 17 — Música Final.....	103
Figura 18 — Imagem da Radionovela.....	104

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	ENTRE O TEATRO E A MÚSICA: Influências para a fundamentação de uma poética.....	19
2.1	Brecht e a Música Gestus.....	26
2.2	Boal e a Estética do Oprimido.....	30
2.3	O Teatro de Carlos Câmara e o Grêmio Dramático Familiar.....	33
3	CONCEITOS FUNDAMENTAIS: Música de Cena.....	39
3.1	Paisagem Sonora.....	43
3.2	Radionovela.....	47
4	O PROCESSO DE CRIAÇÃO: O Estudo do Texto e Análise dos Personagens.....	54
4.1	O Processo de Sonorização do Texto.....	61
4.2	A Construção Técnica dos Episódios.....	70
5	COMPOSIÇÃO MUSICAL E SONORIDADES.....	84
5.1	Episódio 2 - Pedro Daniel Suíno.....	95
5.2	Episódio 2 – As Garrafas.....	102
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
	REFERÊNCIAS.....	109
	APÊNDICE A — PRODUTO DO TRABALHO INVESTIGATIVO: RADIONOVELA O ASSALTO.....	112
	APÊNDICE B — TEXTO O ASSALTO TRANSCRIADO PARA RADIOVONELA.....	115
	ANEXO A — TEXTO O ASSALTO DE LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO.....	132
	ANEXO B — TEXTO O ASSALTO DE EFFERSON MENDES.....	135

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta o processo criativo de uma obra teatral transfigurada para um meio completamente sonoro. O objeto da pesquisa é a música de cena e a composição musical para a Radionovela O Assalto. Problematicando a transfiguração de um espetáculo de teatro para uma radionovela, o trabalho teve o objetivo de evidenciar o caminho percorrido para a construção de uma *música de cena*¹ para uma Radionovela.

Todo o trabalho foi construído pensando na composição musical, seja nos momentos de músicas compostas ou nos sons que envolvem a ambientação da cena. O objetivo geral desta dissertação foi investigar a música de cena e como ela com suas características influenciam na composição musical da Radionovela. O processo criativo foi pensado tendo como premissa o *som* e suas implicações dramáticas.

O espetáculo, remontado e investigado, pertencia ao grupo *Sementes do Amanhã*² grupo este localizado no *Pirambu*, lugar em que nasci e me criei. Sou professor de artes na escola regular, compositor e diretor musical pirambuense e este trabalho tem o intuito de também trazer questões que contemplem este bairro de Fortaleza.

A primeira montagem, realizada como espetáculo de teatro, foi feita por um grupo que resistiu na periferia de Fortaleza por mais de vinte anos e todo o processo criativo e técnico da Radionovela também foi realizado no mesmo lugar: no bairro Pirambu.

O processo de transcrição³ do espetáculo para Radionovela começou como a montagem de uma peça teatral de rua. A intenção era que o produto fosse um espetáculo de teatro como conhecemos e isto influenciou diretamente o início da criação, visto que o processo começou pelo estudo do texto.

O período do início da montagem se deu antes da pandemia do COVID-19 se espalhar pelo Brasil. No início do ano de dois mil e vinte fizemos nossas primeiras reuniões em uma sala no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), cedidas pela coordenação da PPGARTES IFCE. Um pouco depois do início dos nossos encontros fomos

¹ Conceito cunhado por Lívio Tragtenberg (2008) a ser apresentado mais adiante.

² Grupo periférico de Fortaleza localizado no bairro Pirambu, teve sua fundação em 1996 e permaneceu ativo até o ano de 2016. O Sementes do Amanhã ainda vive na memória do bairro e das pessoas que por ele passaram.

³ Quando o utilizado o termo *transcrição* estamos nos ancorando no conceito cunhado por Haroldo Campos, segundo ele “Nessas sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de recriação, até a cunhagem de termos como transcrição [...] Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia ‘naturalizada’ de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido ‘significado transcendental’ do original) [...]”. (CAMPOS, Haroldo, 2011, p.9)

impossibilitados de seguir presencialmente então resolvemos continuar os estudos via encontros remotos on-line na plataforma de vídeo *GOOGLE meet*.

Gostaria de ressaltar que neste processo de montagem a intenção era que fizéssemos uma criação colaborativa, em que assumi a função de direção musical e encenação do espetáculo. No entanto as atrizes e os atores convidados tiveram atuação direta na criação e composição da peça, podendo assim interferir na encenação e propor a criação das músicas. A intenção era que criássemos juntos em um processo horizontal de edificação do trabalho.

Segundo Araújo

Fruto direto da criação coletiva das décadas de 1960 e 1970, o processo colaborativo constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos (ARAÚJO, 2015, p.48)

A intenção era justamente que nessa montagem pudéssemos compartilhar uma autoria, onde os atores tivessem um espaço propositivo em que pudessem interferir na direção. A proposta dessa metodologia de criação teatral tinha o intuito de fazer as atrizes e os atores se sentirem peças fundamentais no trabalho. É importante ressaltar que obviamente o produto e a junção das pessoas na montagem parte desta pesquisa de mestrado, porém gostaria que o processo fosse de cunho colaborativo, em que todos pudessem se sentir livres para comporem e intervirem diretamente na obra.

Outro ponto importante é que o processo colaborativo dialoga diretamente com a pesquisa-ação, que é uma ferramenta metodológica utilizada nesta dissertação. Na pesquisa-ação o autor trabalha diretamente no produto, juntamente aos seus colaboradores, pois segundo Tripp:

Enquanto a prática rotineira tende a ser a única responsabilidade do prático, e atualmente a maioria das pesquisas é realizada em equipe, a pesquisa-ação é participativa na medida em que inclui todos os que, de um modo ou outro, estão envolvidos nela e é colaborativa em seu modo de trabalhar. (TRIPP, David, 2005, p.448)

Assim como o processo colaborativo, a escolha da pesquisa-ação como metodologia tinha o objetivo de trazer a criação e composição dos colaboradores atores para o produto. Foi com esse pensamento de horizontalidade que iniciamos a montagem, tendo compreendido que era um processo de todos e que as contribuições eram importantes e necessárias para a construção do espetáculo.

Nestes encontros, basicamente, fizemos leituras do texto para compreendermos o que ele falava, das intenções das personagens, onde as sonoridades eram indicadas e quais eram as camadas de complexidade presentes. Chegamos a experimentar alguns textos complementares para pensar e inspirar a criação. Visto que *O Assalto! Assalto?* foi uma livre inspiração e adaptação do dramaturgo pirambuense Efferson Mendes⁴, de um conto de Luís Fernando Veríssimo chamado *O Assalto* (VERÍSSIMO, 2022.)

O texto retrata a história da família Suíno, moradora da antiga regional 2⁵ de Fortaleza, que recebe uma visita inesperada em sua porta, a de um Garoto preto. Ao receber essa visita, a Madame⁶ logo se assusta e pensa que está sofrendo um assalto, outros personagens entram ao decorrer da dramaturgia e também ficam assustados com surgimento do Garoto, como por exemplo, o marido da Madame e o Mordomo.

O texto todo se refere à fantasia criada por essa família que pensa estar sendo assaltada, quando na verdade não está. O personagem do Garoto apenas vai ao apartamento pegar umas garrafas pet que o filho Suíno prometera entregar. O racismo e a paranoia classista são tão grandes que pensam que o filho está envolvido em uma quadrilha criminoso que vitimara toda a vizinhança. Eles chegam ao ponto de entregarem bens materiais como, joias, chaves do carro e dinheiro para o Garoto, a fim de que ele não os faça nada de mal, e ao final do espetáculo sentem-se orgulhosos por terem se saído bem numa situação de assalto, pois não revelaram o cofre cheio de dinheiro que ficava atrás do quadro, na sala de estar da família.

Percebendo a necessidade de continuação da pesquisa, reformulei o objeto fazendo uma transcrição para os novos tempos, em que os trabalhos artísticos estão sendo produzidos de maneira *on-line*. Percebo em minha experiência pessoal que o foco dos trabalhos teatrais tem se concentrado muito nas *lives*⁷, sejam elas via *Instagram* ou *Youtube*.

Quando pensei na transcrição da remontagem do espetáculo elenquei alguns fatores que me levaram a decisão de mudar seu formato. Primeiro fator é que a pesquisa se baseia na investigação da *música de cena*, nos sons que compõe a cena, na *paisagem sonora* criada juntamente com a encenação, então, alterar o produto para a uma Radionovela seria a opção mais propícia, visto que explorei um meio completamente sonoro de transmissão de uma

⁴ Efferson Mendes, homem branco cis bissexual não-mono, morador do Pirambu, onde teve o contato inicial com Teatro. Licenciado pela Universidade Federal do Ceará (UFC), é ator, dramaturgo e arte-educador, trabalha atualmente como professor na rede estadual de ensino do Ceará.

⁵ A antiga regional 2 de Fortaleza era a área nobre da cidade, onde as pessoas com um poder aquisitivo maior moravam, nela se localizavam bairros como, Aldeota, Meireles, Papicu etc.

⁶ Personagem do texto *O Assalto*.

⁷ Significa Ao Vivo em inglês.

dramaturgia teatral continuando assim a pesquisa na interface entre as linguagens Teatro e Música.

Segundo fator é que os *Podcast*⁸ têm crescido muito no Brasil e já é muito popular em outros países do mundo, então a intenção é lançar uma Radionovela em formato de *podcast* para o público, registrando, facilitando o acesso gratuito ao produto produzido no mestrado profissional. O trabalho possibilitou um aprofundamento teórico e prático, para os envolvidos na nesta produção, sobre a *música de cena* em tempos pandêmicos. A ideia se consolidou na Radionovela *O Assalto* com três episódios que foram lançados no dia cinco de dezembro de dois mil e vinte e um.

Importante ressaltar nesta introdução que foi criado um perfil no *Instagram*⁹ para a divulgação do trabalho. Nesse perfil fui registrando alguns momentos do processo e apresentando o que seria o produto, assim como também as equipes formadas: elenco e equipe musical. A Radionovela está disponível nas plataformas digitais: *Buzzprout*, *Spotify*, *Deezer*, *Apple Podcast*, *Amazon Music* e *Youtube*.

Terceiro fator é que a produção do *Podcast* fez revisitar a poética e a estética das Radionovelas, fenômeno anterior às novelas de televisão, quando as pessoas tinham o costume de escutar e acompanhar as histórias pela rádio.

O quarto fator, que me levou a esta escolha é bem particular. Quando criança costumava deitar na rede com minha mãe e ela colocava um LP de histórias para tocar na vitrola que tínhamos em casa, e assim, passávamos incontáveis horas no balanço da rede escutando diversas histórias. Esta é uma lembrança que guardo com muito carinho e acredito bastante no poder que as experiências sonoras podem causar na vida de uma pessoa.

O Assalto é uma Radionovela muito crítica, que aponta em forma de comédia problemas estruturais presentes em nossa sociedade, tais como a desigualdade social, racismo, racismo estrutural, consciência de classe e o silenciamento do povo preto¹⁰. O trabalho evidencia uma crítica à sociedade em que vivemos, pois mesmo que o enfoque da pesquisa seja a música de cena, o discurso do produto é político e de alguma maneira, direta ou indireta, serão abordados esses aspectos sociais nesta dissertação.

As questões que motivaram o trabalho estão nas construções das sonoridades buscando descobrir: como compor uma música de cena em que o espetáculo teatral se

⁸ *Podcast* são programas de áudio que podem ser ouvidos em plataformas digitais, são lançados em episódios com seus mais variados temas, eles são considerados os novos programas de rádio oferecidos na internet.

⁹ *Instagram*: @radionovelaaoassalto

¹⁰ A escolha pelo termo *preto* ao invés de *negro* se deu por uma escolha ideológica, visto que o termo *negro* é, historicamente, pejorativo.

transfigura para um formato de áudio? Qual o impacto causado por esta outra linha dramática em uma Radionovela? A intenção de se investigar a Radionovela pelo viés da musicalidade não está somente para ilustrá-lo, mas também para potencializar e comunicar da maneira mais sincera ao espectador sua realidade.

A Radionovela busca tocar o espectador por outro sentido que não o visual. Tenta transmitir toda a história, por meio dos sons, da musicalidade. Tocar pelo som, acordes, notas, mas também ruídos, desafinações, da dramaturgia, trazendo para a mídia digital uma experiência sonora.

Outro elemento que me instiga é a militância política, pois enxergo uma cidade formada quase inteira por periferias e sempre há uma valorização maior do trabalho cultural que vem da Praia de Iracema-Centro-Benfica, eixos não periféricos. Os grupos da periferia quase nunca estão num pé de visibilidade igual aos grupos desse eixo, pois existe uma centralização de recursos públicos que em sua maioria se concentra para esse lugar.

No percurso metodológico utilizo de pesquisa do tipo explicativa, visto que ela se baseou em um estudo de pesquisa prático em que foi realizada uma elaboração de uma *música de cena* para a Radionovela. Por conseguinte, o procedimento se efetivou por intermédio de observação direta, visto que o autor da pesquisa esteve diretamente envolvido com a remontagem e a construção desta nova dramaturgia.

A pesquisa utilizou-se das seguintes ferramentas: pesquisa bibliográfica para solidificação do referencial teórico, trabalhando com autores que deram suporte para a construção da *música de cena*, mas também com outros que contribuíram com estudos sobre temáticas teatrais, políticas e sociais.

Decidi ancorar este trabalho que mescla Teatro e Música no termo *música de cena*, termo criado por Livio Tragtenberg (2008), que explana com clareza e faz apontamentos concretos sobre o que desejei aprofundar nesse mestrado e também com o conceito de *Paisagem Sonora* proposto por Murray Schafer (2012). Outro autor importante para a pesquisa é Augusto Boal (2008) especificamente com *A Estética do Oprimido* que norteia a atitude investigativa deste trabalho, ou seja, o trabalho está pautado também neste conceito, onde as tomadas de decisões processuais foram sendo realizadas por esse olhar outro que vem da margem, da periferia.

Entretanto, a *Estética do Oprimido* chegou a um nível de importância tão significativa que ultrapassa a atitude investigativa e se transforma na estética do trabalho, o que norteia as posições estéticas e políticas da dissertação e da Radionovela.

A primeira sessão é composta por um bloco histórico trazendo um recorte sobre o início da relação entre Teatro e Música. No primeiro momento, abordo brevemente de maneira temporal como se deu a relação entre as linguagens, trançando algumas comparações de períodos da história do Teatro. Faço isso para salientar a importância dessa relação entre linguagens que possui bastante relevância para a pesquisa, pois desvenda alguns pontos de influência nos trabalhos que tratam deste tema.

No segundo momento trago um debate sobre três autores teatrais para compreendermos melhor como a construção da Radionovela se baseou teatralmente. Este momento da pesquisa traz Brecht/Boal/Carlos Câmara e a intenção é explanar como esses autores foram importantes para o debate com suas contribuições acerca da relação entre Teatro e Música, como eles pensavam a música dentro de seus trabalhos teatrais, como os processos eram realizados e como funcionava a música nas cenas de seus espetáculos.

Em seguida, na terceira sessão trago os conceitos fundamentais da pesquisa, *Música de cena*, *Paisagem Sonora* e *Radionovela*. Os conceitos estão dispostos nessa ordem para que seja feito um caminho teórico para se falar sobre a Radionovela, a intenção é mostrar como foram construídas as bases conceituais que pautam a pesquisa e o produto consequente dela.

Na quarta sessão começo a adentrar o momento prático do trabalho onde relato o período de estudo do texto e análise dos personagens, o período que chamo de sonorização do texto, que foi individual, e o momento de gravação dos episódios mostrando também como se desenvolveu o produto tecnicamente. Todo este caminho processual da pesquisa ao mesmo tempo em que é relatado é analisado e refletido, pois é neste momento que o trabalho se solidifica e se executa as ideias específicas de sonoridade da Radionovela.

O estudo do texto traz partes importantes para a complexidade da dramaturgia e dos personagens. Traçou-se um perfil para cada um deles e a partir disto foram surgindo reflexões que me fizeram ter outro olhar para o mesmo, inclusive foi discutido em ensaio por vídeo o conceito de Eugenia¹¹, que acabou influenciando também na construção de uma música.

Na parte de sonorização do texto, que ainda está localizada na quarta sessão, explano sobre como foi o processo de transformação da dramaturgia. Informo como ela foi pensada para um espetáculo presencial e as modificações necessárias por não ser possível fazê-la tal qual o texto ou com as indicações que ele dava, assim foram feitas inúmeras transcrições que

¹¹ A eugenia é uma teoria baseada na genética de que seria possível criar seres humanos melhorados a partir do controle genético dos mesmos. Esses aprimoramentos não seriam, porém, apenas biológicos, mas também sociais, psicológicos, econômicos e culturais. Assim, as ideias da teoria eugênica foram utilizadas largamente para propagar preconceitos e discriminações entre diferentes grupos sociais. (NETTO, F. Rodrigues Letícia, 2017). Disponível em: <https://www.infoescola.com/genetica/eugenia/>

poderão ser observadas no apêndice B para o anexo B, onde estão presentes, respectivamente, o texto transcrito para Radionovela e o texto original.

Neste momento também produzo *indicações sonoras*, que têm papel fundamental para o estudo dos atores para a gravação dos episódios. Explano nesta seção como foi todo o processo de transposição do formato da dramaturgia.

Na subseção, em que falo da construção técnica dos episódios, detalho como foi o período das gravações, sobre os equipamentos utilizados e a edição do áudio da Radionovela. Nesta subseção também há relação direta com o momento anterior onde mostro como o texto transcrito para a Radionovela se transforma em som.

Na quinta seção discorro sobre como foi todo o processo de composição das músicas para a Radionovela e quais os caminhos encontrados para a dramaturgia e paisagem sonora da rádio. Neste momento, explano como foram pensadas as letras das músicas e todo o processo de construção harmônica, melódica e instrumental registrando também por meio de partituras. A explanação foi feita seguindo a ordem dos episódios, portanto falo do trabalho musical nesta ordem e não seguindo sequência temporal.

O primeiro episódio, nomeado de *A Visita*, é o que apresenta a Radionovela, adentrando a história, além da paisagem sonora presente em toda a dramaturgia. Para este episódio em específico foram construídas três músicas autorais, sendo elas — “*Sejam bem-vindos*”, “*Jingle do Gado*” e “*Senhor Suíno*”.

O segundo episódio, nomeado de *Pedro Daniel Suíno*, o personagem do filho aparece acrescentando mais conflito à história, e neste momento foi composta uma música para sua entrada chamada de: *Pedro Daniel Suíno*. No terceiro episódio, com o título de *As Garrafas*, se dá a conclusão de todo o enredo em que também é feita uma música para a finalização da Radionovela.

Nas considerações finais compartilho as conclusões obtidas em todo o processo. A *música de cena* é elemento bastante importante na construção de um produto artístico cênico e esta pesquisa evidencia uma possibilidade de criação palpável para a construção, criação e composição dela.

2 ENTRE O TEATRO E A MÚSICA: Influências para a fundamentação de uma poética

“Podem-se preparar as terras para a semeadura enquanto lá em cima a cigarra olhando os pastores ao sol, faz música na fronde das árvores.” (SCHAFER, 2012).

A presente pesquisa é melhor compreendida a partir dos estudos que interseccionam duas linguagens: Teatro e Música. Primeiro precisa-se entender historicamente como se deu a relação entre essas linguagens. Trago para o embasamento teórico Livio Tragtenberg com sua obra *Música de Cena*.

O modelo de Teatro, que me baseará nesta pesquisa, iniciou historicamente na Grécia antiga, mas gostaria de ressaltar que existem várias teorias sobre o surgimento do Teatro no mundo, segundo Berthold:

[...] o desenvolvimento e a harmonização do drama e do teatro demandam forças criativas que fomentem seu crescimento; é também necessária uma autoafirmação urbana por parte do indivíduo, junto a uma superestrutura metafísica. Sempre que essas condições foram preenchidas seguiu-se um florescimento do teatro. (BERTHOLD, 2001, p.2)

Berthold, em seu livro *História Mundial do Teatro*, faz um trabalho histórico onde explana sobre as origens do Teatro no mundo todo, desde o período primitivo ao Oriente antigo, nas civilizações islâmicas e etc. O fato é que são amplas as teorias sobre o surgimento da linguagem e não se busca aqui neste bloco histórico abarcar todas elas. A intenção é fazer um recorte histórico da relação entre as linguagens a partir de Tragtenberg, observar como a *música de cena* se transformou ao longo do tempo sempre pensando nas contribuições, possíveis, do conceito para sua utilização na Radionovela.

Entre outros autores que se debruçam sobre o tema destaco as pesquisas realizadas por Eugenio Barba, com seu trabalho *A Canoa de Papel Tratado de Antropologia Teatral* (1994) e Zeca Ligiéro em seu livro *Teatro Das Origens: Estudos Das Performances Afro-ameríndias* (2019).

Partindo do olhar de Tragtenberg, os indícios do início dessa relação entre Teatro e Música surge nas primeiras referências encontradas de dramaturgia na Grécia, segundo Tragtenberg: “A arte clássica Grega foi e continua sendo, sem dúvida, uma das referências fundantes na relação dramática entre som, imagem e palavra” (TRAGTENBERG, 2008, p. 17).

Observo que há presente uma relação construída entre três pontos fundamentais para as linguagens. O som, a imagem e a palavra são elementos norteadores para a construção da *música de cena*. Por meio deles temos bases iniciais, não somente para criar *música de cena*, mas para a criação artística em geral.

Outro autor importante para a pesquisa se chama Murray Schafer, que em seu livro *A Afinação do mundo*, traz duas ideias básicas que definem a origem da Música, e que, essas ideias são explicadas em dois mitos gregos, Schafer explana:

No primeiro desses mitos, a música surge como emoção subjetiva; no segundo, é o resultado da descoberta das propriedades sonoras dos materiais do universo. Tais são os fundamentos sobre os quais todas as teorias da música subsequentes estão fundadas. [...] No mito dionisíaco, a música é concebida como um som interno, que irrompe do peito do homem; no mito apolíneo, ela é compreendida como um som externo, enviado por Deus para lembrar-nos a harmonia do universo. (SCHAFER, 2012, p.21)

Na ideia do que é ou deveria ser a Música, me deparo com dois mitos que explicam a origem de tal definição, todavia o que interessa para a pesquisa, neste momento, é evidenciar que um dos mitos de explicação, encontra-se ligado ao deus grego *Dionísio*, a quem nos referimos ser o deus do Teatro.

Faço mais uma relação de origem dessas duas linguagens quando Schafer fala de um instrumento que está ligado aos festivais de homenagem a *Dionísio* “[...] o *aulos* (o oboé com palheta) é o instrumento da exaltação e da tragédia, o instrumento do *ditirambo* e do drama” (SCHAFER, 2012, p.21). *Ditirambo* era o louvor cantado a *Dionísio*, ele acontecia nas festas em sua homenagem. Várias são as ligações, recorrentes, sobre a origem de cada linguagem seja, quando tratamos do assunto individualmente ou de maneira conjunta entre Música e Teatro.

Pode-se então afirmar que, de alguma maneira, intrinsecamente a relação dessas linguagens nasce quase que concomitantemente à sua origem. E se observarmos bem e formos um pouco mais a fundo nas estruturas da *Tragédia* e da *Comédia* encontra-se presente a figura dos coros. Sobre isto Tragtenberg nos fala que

A arte Grega, tomada como ponto zero da música europeia ocidental, legou-nos um número extremamente reduzido de documentos a respeito da prática e criação musical na tragédia e na comédia. Antes, propiciou um enorme campo de especulação em torno dessas práticas. Dessa forma, o coro trágico Grego transformou-se numa espécie de totem e símbolo da música dramática. (TRAGTENBERG, 2008, p. 17).

Não existem muitos registros sobre como acontecia essa criação, mas na estrutura escrita da *Tragédia* e da *Comédia*, que atravessaram o tempo e que temos acesso, está presente a figura do *Coro*, que como afirma o autor se tornou basicamente o referencial para a *música dramática ocidental*.

Estou falando sobre o começo dessa relação, Teatro e Música, e as principais características que estiveram presentes nesse primeiro momento. Esse início influencia, significativamente, nas criações de Música com características dramáticas até os dias de hoje, tendo como referência o *coro*. Esse elemento interfere em momentos importantes para o entendimento da narrativa da cena, tanto interfere, quanto ajuda a contá-la e tem por característica um conjunto de pessoas específicas que integram somente aquele núcleo no espetáculo.

Pode-se fazer um paralelo de referência entre o *coro* com o exemplo do Teatro Musical, onde temos presente pessoas cantando em *coro*, músicos designados somente para tocar no espetáculo, músicas interferindo e complementando a cena, ajudando a contar a dramaturgia, trazendo outro ponto de vista para o espectador, dentre outros aspectos.

O que aqui se faz necessário evidenciar é que essas características iniciais ainda estão presentes na contemporaneidade. Obviamente que houve transformação no fazer da Música para o Teatro, mas quando se observa o início dessa relação pode-se perceber que os elementos fundantes são do período de origem dessas linguagens, sobre isso Tragtenberg diz que:

Apesar das diferenças apontadas nas várias abordagens musicológicas do teatro Grego estabeleceu-se, assim como a *Poética* de Aristóteles, como base fundante da música de cena ocidental [...] A tragédia e a comédia (e depois o Drama) formam o pêndulo básico a partir do qual a arte dramática desenvolve seus conceitos e procedimentos até os nossos dias. De certa forma, a história do pensamento musical desenvolveu-se em canto paralelo em relação às questões técnicas, morais, filosóficas e estéticas do teatro. (TRAGTENBERG, 2008, p. 17-18).

Observando que o pensamento musical se desenvolve em paralelo a todas as questões do Teatro, aponto que a *música de cena* é pensada antes mesmo da definição de conceitos da própria sonoplastia. Estão presentes, já, no Teatro Grego, elementos da Música que se fundamentam na cena, que se desenvolve paralelamente a evolução do Teatro, sem que seja um elemento agregado a posteriori, pelo contrário, a *música de cena* nasce juntamente ao nascimento do Teatro.

Tragtenberg fala sobre um pêndulo básico no qual a música com características dramática desenvolve seus conceitos, aponto para uma complementação desse pêndulo-base para a *música de cena* da seguinte forma e ordem: *Tragédia* e *Comédia* (arte grega), *Ópera* e o *Drama*. Essa é a base que fundamenta teórica e praticamente as ações da *música de cena* até os dias atuais.

Tendo já explanado sobre a arte grega continuarei a explanação da relação entre Música e Teatro. A *Ópera*, que provavelmente seja o gênero em que a *música de cena* se estrutura mais firmemente em seus conceitos. Nela temos, nitidamente, a evidência dos elementos base para a *música de cena*, como o canto e a orquestra¹². Tragtenberg explana sobre esse período

No âmbito da prática dramático-musical, na Idade Média, ao longo dos séculos treze e quatorze, eram praticados na Itália os chamados *Sacre Rappresentazione* precursores do oratório e da ópera. Essas representações tinham lugar inicialmente nas igrejas e, ao longo do século XV, foram se transferindo para outras localidades como as praças defronte as igrejas. Essa mudança de espaço possibilitou também a incorporação de novos artistas, da tradição popular, bem como de suas danças, figurinos e linguagem dramática. Até a abertura da primeira casa de ópera em 1637 em Veneza, o século XVI presenciou o florescimento do drama cantando e dançado como Orfeo de Poliziano, realizado na cidade de Mantua em 1472, que contava com um coro, algumas cenas dançadas e indicações impressas no texto a respeito de sua cantilação. (TRAGTENBERG, 2008, p.18).

É possível perceber na *Ópera* alguns elementos importantes a se destacar. Seu início acontece dentro da igreja com o *Sacre Reppresentazione*, que significa representação sagrada. O canto era tido como um importante elemento nas celebrações, isso vai se desenvolvendo até desembocar na *Ópera*.

Evidentemente que para essa transformação acontecer foi necessário sair do ambiente interno da igreja, para ocorrer nas praças, diante destas. Com isso ganhou-se o aparato de artistas da tradição popular e isso foi fator preponderante para seu desenvolvimento até a abertura das casas de *Ópera*. É possível observar nesse gênero a musicalização do drama, o cantar da dramaturgia que se mescla à atuação dos atores. O contar se mistura ao cantar/tocar; ao ponto que o tal momento é o principal fator para estruturação dos conceitos, elementos e acontecimentos futuros da *música de cena*.

¹² Não que cada espetáculo precisará ter em seu escopo uma orquestra, mas é nesse momento que temos os músicos em evidência no Teatro, fazendo a trilha e estando num local específico para realização das músicas no espetáculo; é como a *música de cena* afirma-se e ganha um destaque maior na história da arte.

Constata-se também a presença de indicação das *cantilações*¹³ no texto, a orquestra com seus lugares definidos e sua importância para cena, a realização das músicas, os instrumentos que compunham a orquestra, cenas dançadas, e toda sua expressividade. Todos foram elementos importantes para o momento base de criação das composições musicais da pesquisa. Não que a pesquisa musical se baseou nesse modelo, mas que os elementos compostos nela serviram de inspiração para construção da *música de cena* da Radionovela.

A *Ópera* também buscou retomar elementos do Teatro grego como a maneira de recitar o texto, Tragtenberg fala sobre “[...] uma linha vocal solo, cantando com liberdade rítmica, em estilo declamativo, com um apoio instrumental simples” (TRAGTENBERG, 2008, p.18). Há presença entre fala e Música dialogando; mesmo que a declamação/recitar não esteja tão presente no modo de fazer teatral contemporâneo, é muito comum que observemos os fundos musicais durante algum diálogo ou determinada cena, seja para acompanhar os personagens ou mesmo para dar alguma intencionalidade ao espetáculo.

Outro aspecto que a *Ópera* vem ressaltar é o da voz, como elemento importante para cena, dando foco com suas músicas e declamações e ainda criando um estilo vocal próprio, para isso Tragtenberg explana “[...] empregando uma alternância entre o estilo silábico (um som para cada sílaba da palavra) e a abstração decorativa do estilo ornamental (um ou mais grupos de sons para uma mesma sílaba). (TRAGTENBERG, 2008, p.19)”. Este gênero torna-se, significativamente, importante para história das duas linguagens, visto que ele criou uma maneira específica de se utilizar a voz.

Existe na *Ópera* a presença de um trabalho pensado para cena como um todo, não é uma técnica vocal específica para o canto, mas uma técnica que é criada pensada para a cena, para a declamação ou *cantilação* dos textos, pensando não somente como o texto será dito, mas o desenho dos sons que cada sílaba ou palavra possuirá na encenação.

É chegado então na parte do drama. Para falar sobre este momento gostaria de trazer o conceito de *dramaturgia sonora*, que também está presente na pesquisa. Esse termo, durante todo o desenvolvimento do trabalho, trouxe-me algumas inquietações, por ser um conceito ainda pouco abordado.

As pesquisas às quais tive acesso quando se tratava do conceito de *dramaturgia sonora* não desenvolviam uma definição do termo. Por conta disto, por não sentir segurança teórica, resolvi não me aprofundar sobre o tema.

¹³ Indicação para a entrada dos cantos, música e etc. na dramaturgia.

Entretanto, como é um termo que tem certa relevância para a pesquisa, explanarei um pouco sobre sua origem. Deixo para investigar o conceito numa próxima pesquisa, em que poderei estudá-lo melhor, numa tese de doutorado, quem sabe. Destarte, os termos *Música de cena* e *Paisagem Sonora* são suficientes para o embasamento teórico musical do presente trabalho.

O termo *dramaturgia sonora* se desenvolve por meio das transformações do termo *dramaturgia*. Pensar diretamente em questões de encenação rompe com toda uma tradição de *dramaturgia textual* que se fixou ao longo dos anos, segundo Neves “Esse momento é considerado, por muitos teóricos, como o início do Teatro moderno, pois há um movimento de autonomia da linguagem cênica em relação à hegemonia textual. (NEVES, 2018, p.19) ”.

Lembro em minha época de graduação, na disciplina de História do Teatro, em que o professor que a ministrava, disse que era costumeiro às pessoas falarem que iam ouvir Teatro, ou seja, iam para escutar as peças, visto que os espetáculos se concentravam em dar bastante ênfase ao texto dramático. Trago este exemplo pessoal para complementar a explanação de que a *dramaturgia textual*, a declamação dos textos, tinham um protagonismo no fazer teatral, segundo Nicolete:

[...] as transformações sofridas pelo teatro ocidental, em especial a partir do século passado, e que tiveram como consequência a revisão de uma série de certezas, dentre elas, a definição de *dramaturgia* como escrita de peças teatrais. Se até então o dramaturgo era autor do texto e este era o centro do espetáculo, aos poucos o trono foi ocupado por encenadores e, mais tarde, por atores. Perdendo a primazia na produção do sentido, o texto passou a dividir espaço com outros elementos, a ponto de se alcançar o que chamamos de texto cênico, texto espetacular ou *dramaturgia da cena*. (NICOLETE, 2013, p.72)

É possível perceber uma transformação no termo ao longo do tempo, do protagonismo de cada figura ao decorrer da história, primeiro o dramaturgo como centro do espetáculo, depois os encenadores, atores e etc. Fato que essas transformações possibilitaram uma abrangência no pensar a *dramaturgia*.

O Teatro consegue uma autonomia enquanto linguagem. A partir desse momento outras possibilidades se abrem no fazer teatral. A encenação se desenvolve, e com o surgimento de outras *dramaturgias*, da luz, do som etc. Sobre isso Moreira fala:

A expansão da *dramaturgia* para os demais elementos da cena futuramente se mostrará por sua literal expansão, com o surgimento de expressões como

dramaturgia do ator, dramaturgia da imagem, dramaturgia do movimento, dramaturgia da luz, dramaturgia do som. (MOREIRA, 2012, p. 31)

Entender essas questões na história do Teatro é muito importante para esta pesquisa, pois é nesse momento em que se abrem as possibilidades de pensar outras dramaturgias. A expansão desse conceito possibilitou um pensar mais abrangente sobre criações dramatúrgicas diversas. A partir desse período o que se pode chamar hoje de dramaturgia da cena, da luz, do som, do figurino, do cenário, adquiriram uma maior autonomia, contribuindo para uma transformação teórica e prática no Teatro moderno e, posteriormente, contemporâneo.

Por conta dessa transformação existe a possibilidade hoje de se estar fazendo essa reflexão, do impacto que a *música de cena* tem na encenação de um espetáculo. Isso possibilitou o pensamento dramatúrgico do som na cena, e isso resultou no tema desta pesquisa, a *Música de Cena*. De acordo com PAIS “Este volume enfatiza a importância de abordar a dramaturgia como um “campo expandido”, um espaço de mediação entre elementos do evento teatral e os âmbitos social e político [...]. (PAIS, 2010 p.28) ”.

Precisa-se entender o conceito de dramaturgia como esse campo expandido de possibilidades, ele traz consigo inúmeras perspectivas de criação em várias áreas teatrais. Pode-se pensar diversas dramaturgias em nossas produções, aqui no caso início uma caminhada para um melhor entendimento sobre *dramaturgia sonora*. Essa expansão do termo dramaturgia, inclusive, ganha outros campos, segundo PAIS:

Se hoje o conceito de dramaturgia tem validade operativa em várias disciplinas artísticas e em diferentes campos discursivos, isso se deve, por um lado, a uma crescente conceitualização das artes, enquanto práticas expandidas, que designam cruzamentos de formatos artísticos, ou ligações entre o artístico, o social e o político. (PAIS, 2010 p.28)

É importante observar nesse apontamento de Ana Pais as questões artísticas, sociais e políticas. Logo mais será adentrado sobre o pensamento musical de Brecht no Teatro e poderá se perceber essas questões intimamente ligadas à música no Teatro Épico e, mais a frente ainda, possibilitará perceber isto na *Estética do Oprimido*, de Boal.

Observa-se também que o surgimento de novas dramaturgias nesse período de evolução do drama/dramaturgia. Cria-se, nesse momento, uma nova relação dramatúrgica. Em que cada nova dramaturgia vai relacionar som com a luz, luz com o texto, figurino e cenário, todas convergindo para uma unidade de encenação.

Para complementar o bloco histórico e que se compreenda melhor a *música de cena*, será explanado especificamente o rompimento de paradigmas realizado por Brecht com o *Teatro Épico*, esse autor se faz bastante importante para a continuidade da explanação histórica na relação entre Teatro e Música.

2.1 Brecht e a Música Gestus

Um autor muito importante para a história do Teatro e que também teve grande influência nesse processo, Berthold Brecht com seu *Teatro Épico*, influência no conceito do drama e cria, em suas narrativas, mais possibilidades para a expansão do conceito de dramaturgia. Neves explica:

Existe um percurso histórico em que ocorreu a hibridização no palco, ampliando os sentidos na costura dos elementos da cena. Brecht é tributário e síntese dessa hibridização, visto que sua teoria propunha um modelo de *dramaturgia* que redefine aquilo que provinha da *Poética* de Aristóteles. [...] Brecht criou um esquema para tratar do drama aristotélico e do não aristotélico. No primeiro, a cena personifica um acontecimento, envolve o espectador na ação, consume-lhe atividade, proporcionando-lhe sentimentos e levando-o a viver uma experiência. Já na forma de teatro épico, a cena narra o acontecimento, e o espectador é forçado a tomar decisões, proporcionando-lhe visão do mundo. Coloca o espectador diante da ação, trabalhando com argumentos, e usa os sentimentos para impeli-los a uma conscientização. (NEVES, 2018, p.25-26)

A partir do momento em que Brecht cria essa nova possibilidade de representação, abre-se também portas para o pensamento de novas possibilidades para a cena. Ele constrói toda uma encenação que é baseada na ação aristotélica para em seguida desconstruí-la, ou construir outra ação que narra os fatos da cena com uma intencionalidade crítica ao dramático, trazendo para a plateia a ação, distanciando-se¹⁴, opondo-se ao dramático proposto por Aristóteles.

No entanto faço o seguinte questionamento: o que isso vai influenciar para a *música de cena*? Influencia diretamente, não que aqui esteja sendo afirmado que nesse período já se pensava no termo *música de cena* ou que já, conscientemente, utilizava-se o termo

¹⁴ Técnica desenvolvida por Brecht, em que os atores se distanciam do texto dramático para fazerem uma narração, quebrando assim o efeito catártico do peça. .

*dramaturgia sonora*¹⁵ ou *dramaturgia dos sons*, mas no Teatro Épico de Brecht expande um espaço novo para a *música com características dramática*, segundo Neves.

A música que apresentava o texto, que intensificava seu efeito, que o impunha e o ilustrava, passava a facilitar sua interpretação. Ela assume uma posição e revela um comportamento, tornando-se valiosa contribuição para o tema. Dava-se à palavra escrita, usada nos títulos indicativos, o mesmo valor da palavra falada. Percebe-se que, se a música usada por Brecht compreende as ações de uma cena como um conjunto, sua partitura colabora também para a dramaturgia do espetáculo, afirmando sua narrativa. (NEVES, 2018, p.27)

A Música no *Teatro Épico* começa a se inserir como parte do conjunto de ações de uma cena, ou seja, também se faz presente na narração, ajudando a contar a dramaturgia do espetáculo. Nesse momento a *música de cena* está presente na encenação e contribui para a temática do espetáculo. Ela também é instrumento de narração para o *Teatro Épico*. Brecht cita as obras nas quais ele utilizou a música¹⁶, no que ele vem chamar de música para aplicação no *Teatro Épico*:

No que diz respeito à minha própria produção, as seguintes peças envolviam a aplicação de música para o teatro épico: Trommeln in der Nacht [Tambores na Noite], Lebenslauf des asozialen, Baal, Das Leben Eduards II de England, Mahagonny, A Ópera dos três vinténs, Mutter [A Mãe], Rundkopfe e Spitzkopfe. (BRECHT, 2020, p.1)

Podemos observar algumas produções em que a *música* está presente no *Teatro Épico*. Em seus escritos Brecht utiliza também um termo chamado *música gestus*, porém para que seja compreendido seu significado precisa-se saber primeiramente um de seus conceitos mais importantes: o *gestus social*. Segundo Brecht

¹⁵ Para compreendermos melhor o termo Neves explana: “Na cena contemporânea, que revaloriza todos os elementos cênicos como narrativa, sem lideranças ou hierarquias, outras possibilidades de dramaturgia se fortalecem, reformulando essa cena cujo caráter polifônico é evidenciado diante de múltiplos signos e paradigmas. Nesse sentido, mesmo o espectador que está mais acostumado a se envolver com o espetáculo por meio de sua leitura visual e textual pode ser convidado a perceber o sentido do que a ele se apresenta por meio, por exemplo, dos sons da cena e seus efeitos, isto é, pela leitura dos sons. Podemos, então, considerar que o elemento sonoro reforça o campo da recepção, e pode guiar o público a uma visceralidade ou passividade na cena. Assim, questionar e entender as marcas que os sons imprimem no espectador mostra-se um possível caminho na busca de compreender o que seria aquilo que pretendemos definir como dramaturgia sonora.” (NEVES, 2018, p.18)

¹⁶ As citações referentes a Brecht são retiradas de um site que reuniu vários de seus escritos. Não se tem precisão do ano em que cada texto foi escrito, entretanto, os textos aqui citados são referentes aos anos de 1933 – 1947, significa que eles podem ter sido escritos durante esses anos. Os textos são: *Música Gestus*, *Notas para Die Rundkopfe und Die Spitzkopfe*, *Sobre versos sem rima com ritmos irregulares* e sobre o uso da música em um teatro épico. A última atualização do site foi feita em 2020 e você pode encontrar o link de cada texto nas referências deste trabalho.

‘Gestus’ não deve significar gesticulação: não é uma questão de explicação movimentos históricos ou enfáticos das mãos, mas de atitudes gerais. A linguagem é genérica quando fundamentada em um gestus e transmite particular atitude, adotadas pelo orador em relação a outros homens. A frase ‘arranca o olho que te ofende’ é menos eficaz do ponto de vista genético do que ‘se os teus olhos te ofendem, arranca-os’. Este último começa por olho, e a primeira cláusula tem o gesto definitivo de fazer uma suposição; a cláusula principal é uma surpresa, um conselho, e um alívio. (BRECHT, 2020, p.1)

É importante que quando se fale em *gestus* não se pense na explicação de movimentos corporais, como afirma o autor, mas que pensemos nas atitudes, situações sociais que envolvam o *gestus*. Para Brecht “[...] o gestus social é aquele relevante para a sociedade, o gestus que permite tirar conclusões sobre as circunstâncias sociais. (BRECHT, 2020, p.2).”

Podemos pensar nas situações que envolvem a Radionovela aqui escrita, no texto um garoto vai até a porta pedir garrafas para reciclar, somente o gesto individual de pedir garrafas talvez não se configurasse um gesto social, mas a circunstância envolvida acaba transformando este pedido em um gesto de luta antirracista. Evidentemente que a referência vale para a Radionovela O Assalto, não que pedir garrafas seja um gesto antirracista, mas na Radionovela acaba por se transformar por conta de toda a situação criada pela Família Suíno.

Brecht, em seu texto, traz um exemplo sobre um músico compor uma cantata sobre a morte de um importante líder comunista, nesse momento ele fala sobre o luto comunista, o chorar a perda de um membro. Nesse momento ele nos mostra como seria a composição de uma *música gestus*, o autor fala que:

[...] para o gestus dos comunistas lamentar um comunista é muito especial. A atitude do músico em relação a seu contexto, o porta-voz do relatório mostra a extensão de sua política e, portanto, de sua maturidade humana. A estatura de um homem é demonstrada pelo que ele lamenta e de que maneira ele chora. Para elevar o luto a um plano alto, transformá-lo em um elemento do progresso social: essa é uma tarefa artística. (BRECHT, 2020, p.2)

Pensar a *música gestus* é pensar uma música que se preocupa em ter uma atenção às questões sociais, é buscar uma transformação de um elemento para o progresso social, é tomar uma atitude política. Então quando o compositor for pensar nessa música de luto ele precisa levar em consideração toda a importância do lamentar para os comunistas.

A *música gestus* traz uma abrangência para a *música de cena*, visto que pensar o contexto social, que o texto ou que as situações do texto apresentam, traz camadas de complexidade para o momento da composição musical. O conceito de *música gestus* complementa significativamente a composição musical para a Radionovela.

Brecht também fala sobre o início da utilização da música em seu Teatro Épico, ele diz que a música, dentro da cena, traz uma espécie de ruptura para a cena convencional da época. Observa-se, nesse período, a utilização da *música de cena* como algo que, de alguma forma, muda as estruturas dos espetáculos convencionais, que com ela surgem novas possibilidades poéticas e estéticas. Brecht fala que

Nas primeiras peças, a música era usada de maneira bastante convencional; isso foi uma questão de canções e marchas, e geralmente havia algum texto pré-naturalista para cada peça musical. Mesmo assim, a introdução da música significou uma certa ruptura com as convenções dramáticas da época. (BRECHT, 2020, p.1)

É importante se atentar que antes de cada peça musical havia algum texto que introduzia a música, mesmo que fosse tocada de maneira convencional, a atenção dada para o momento da inserção da música na cena era interessante. Essa introdução musical, mesmo nos dias atuais, faz com sejam enriquecidas produções teatrais atuais. Pode-se criar atmosferas e situações inovadoras para alguma cena.

Entretanto, o autor fala da *música gestus*, uma música que tem uma função social e se compromete com um discurso que se torna ação. Brecht fala sobre o maior sucesso da música dentro de seu teatro, e como foi utilizada

A demonstração de maior sucesso do teatro épico foi a produção dos *Três Vinténs* em 1928. Este foi o primeiro uso de música teatral de acordo com um novo ponto de vista. Sua inovação mais marcante reside na separação estrita da música de todos os outros elementos do entretenimento oferecido. (BRECHT, 2020, p.1)

A produção dos *Três Vinténs* tinha por seu gênero teatral a Ópera, tendo um sucesso muito grande influenciando inclusive obras teatrais brasileiras de cunho musical como a *Ópera do Malandro* de Chico Buarque. O que interessa para a pesquisa é que nesta obra Brecht traz um elemento importante para a *música de cena* que é a separação estrita da música em relação aos outros elementos do espetáculo.

Essa inovação faz com que a *música de cena* ganhe destaque e eleve sua importância para a cena, a partir disso outros fatores vão se acrescentando, como por exemplo, a mudança de posicionamento da orquestra no Teatro, o autor fala que:

Mesmo superficialmente, isso ficou evidente pelo fato de que as pequenas orquestras foram instaladas visivelmente no palco. Para o canto das músicas,

umas mudanças especiais de iluminação foram organizadas; a orquestra foi iluminada; (BRECHT, 2020, p.1)

Até mesmo a parte técnica muda com a separação estrita da música dos outros elementos, é criada uma iluminação para os músicos, é pensada uma iluminação especial para a orquestra. Com isto, aponto que a *música de cena* no Teatro de Brecht ganha um novo patamar de complexidade, ela assume um local de destaque, como diz Neves “Era comum, por exemplo, que se valorizasse a presença da orquestra, colocando-a em posição visível para o público, de forma a dar visibilidade à Música como elemento de distanciamento. (NEVES, 2018, p.28) ”.

Nesse novo momento existe uma incorporação de novos elementos cênicos, é importante observar que Brecht traz um novo sentido de compreensão da música no Teatro, suas contribuições à *música de cena* são importantíssimas e influenciaram o modo de compor musicalmente para a Rádio Novela.

Aponto que o *Teatro Épico* de Brecht é de fundamental importância para o tema abordado nesta dissertação, visto que, estes deram os primeiros indicativos para como se trabalha atualmente a Música no Teatro.

2.2 Boal e a Estética do Oprimido

Neste momento de referencial teórico e histórico se faz importante discorrer e dialogar na pesquisa uma referência que pensa o Teatro de maneira estética e social, isto posto, Augusto Boal com seu livro *A Estética do Oprimido*, é de suma importância para o trabalho desenvolvido porque dialoga diretamente com o discurso do *produto final*¹⁷ e também sobre o tipo de arte que o autor desta pesquisa produziu. A Estética do Oprimido assume um papel de atitude investigativa da dissertação e de estética escolhidas para a Radioovela.

É importante retomar que no começo desta seção foi falado sobre a arte grega ser referência fundante na relação dramática entre o som, a imagem e a palavra, Augusto Boal tem uma interessante fala sobre estes elementos:

Palavra, som e imagem são livres enquanto possível criação acessível a todos os seres humanos, mas os meios de comunicação que os fazem circular são privativos do poder econômico que os fabrica, padroniza, difunde, controla e usa. [...] devemos pensar dois pensamentos e fazer com que nossas imagens, palavras e sons circulem por todos os meios possíveis, abrindo caminhos não controlados pelas monarquias econômicas. Inventar e

¹⁷ O produto final é uma rádio novela chamada “O Assalto” que traz questionamentos e críticas sociais, políticas, territoriais e raciais para a sociedade.

produzir fora e longe dos latifúndios da arte, e mesmo invadi-los quando possível (BOAL, 2008, p. 136).

Esses elementos, que são cruciais e fundantes para arte, que estão sendo debatidos nesta dissertação, são monopolizados por uma parte da população que controla o uso desses componentes.

Precisa-se, reconhecer, reafirmar, evidenciar e ressaltar que esses componentes criativos podem e devem ser utilizados, também, pela grande parcela oprimida da população. Nós oprimidos, precisamos nos apossar desses elementos fundantes para nos expressarmos individual e coletivamente.

Efetivamente, nós resistimos com nossa arte desde sempre. A periferia, o campo, a tradição popular, os pretos, as mulheres, a comunidade LGBTQIAPN+, somos exemplos de resiliência no fazer artístico no mundo. É imprescindível que cada vez mais ocupemos nosso lugar de visibilidade na arte e que por meio da *palavra*, da *imagem* e do *som* expressemos e façamos circular nossos discursos, nossos anseios, nossas urgências e, principalmente, nossa necessidade de viver e aproveitar a vida sem se preocupar apenas com a sobrevivência. Desejo que nossa arte seja escutada, assistida, difundida entre nós e o mundo, e que possamos invadir também os latifúndios artísticos, espaços esses que nos foram negados.

O termo, *Estética do Oprimido* é uma verdadeira revolução para pessoas que, como eu, vêm da margem, segundo Boal “O pensamento sensível, que produz arte e cultura, é essencial para a libertação dos oprimidos, amplia e aprofunda sua capacidade de conhecer. (BOAL, 2008, p.16)”. Quando produzimos arte e principalmente quando esta arte vem de nós, e construída por nós, o ganho de conhecimento não é individual, é coletivo!

Não se pode abrir mão do pensamento sensível, deve-se utiliza-lo também como ferramenta de aprendizagem. Sobre isso Boal explana que “O Pensamento Sensível não é língua: é linguagem. Com ela, o sujeito expressa ideias e revela sentimentos, para si e para outros, decide ações e age sem usar palavras nem gestos simbólicos, apenas sinal éticos [...] (BOAL, 2008, p.40) ”

Este trabalho busca construir sua própria maneira de fazer arte sem anular as anteriores, mas construindo seu próprio universo a partir do que já é sabido. Por meio do *som* a pesquisa se enveredou. Procurou-se a edificação de uma estética musical própria, em que o apossar-se de um elemento fundante foi essencial para propagação e construção de uma Música periférica, pirambuense e preta. Boal fala sobre a estética na qual os oprimidos vêm construindo

A Estética do Oprimido, ao propor uma nova forma de se fazer e de se entender a Arte, não pretende anular as anteriores que ainda possam ter valor; não pretende a *multiplicação de cópias* nem a *reprodução da obra*, e muito menos a vulgarização do produto artístico. Não queremos oferecer ao povo o *acesso à cultura* – como se costuma dizer, como se o povo não tivesse sua própria cultura ou não fosse capaz de construí-la. Em diálogo com todas as culturas, queremos estimular a cultura própria dos segmentos oprimidos de cada povo. Queremos promover a *multiplicação dos artistas*. (BOAL, 2008, p.46)

É comum observar, no discurso dos colonizadores, uma prepotência, como se estivessem oferecendo ao povo, acesso à arte como se fosse inexistente a produção artística ou cultural na periferia, no campo ou em ambos. Por esta razão que esta pesquisa, em revide aos colonizadores da arte, buscou se afirmar, constantemente, com território, cor e identidade explicitados.

Abro um parêntese neste momento, pois utilizei o termo *território* e gostaria de fazer uma ressalva sempre que esta palavra for usada nesta dissertação. *Território* é muito mais que um lugar delimitado por tantos metros quadrados, ele é vida pulsante, formado pelas pessoas que o integram, é lugar de constante transformação. Trago a definição desse conceito por meio de Milton Santos, de acordo com ele:

O território não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre os quais ele influi. Quando se fala em território deve-se, pois, de logo, entender que se está falando em território usado, utilizado por uma dada população. (SANTOS, p. 47, 2000)

Utilizo esse termo em alguns momentos do trabalho e para mim ele tem um significado especial, visto que sempre o atrelo ao *território* onde nasci: o Pirambu. Na maioria das vezes que este termo aparece, nesta pesquisa, estará relacionado ao Pirambu e gostaria que este lugar seja entendido como um *território* das pessoas que lá vivem, utilizado e vivenciado por seus moradores. Um bairro que é resistência, praia, favela, pocinhos, Praia da Leste, Vila do Mar e sua população com suas diversas particularidades.

Após fechar o parêntese retornamos para a discussão anterior. Observo que quando Boal fala sobre multiplicação de artistas por acreditar que a arte é um fenômeno transformador. E com isto não estou afirmando que a arte deva ser ferramenta, ela é, em sua

essência, transformadora. Está em movimento constante. Boal fala que “Ser humano é ser artista (BOAL, 2008, p.76) ”.

A estética do oprimido estimulou e incentiva a produção artística da pesquisa, temos um produto que foi construído por pessoas periféricas, pretas, mulheres e LGBTQIAPN+. A produção que aqui se realiza é política, social e estética, Boal aponta que:

A vida humana social e política, não podem enxergar com um olho só, se temos dois; andar como saci: numa perna só, se temos duas; abraçar com um só braço, ouvir com uma orelha, a outra surda. Não basta aprender a ler e escrever: é preciso sentir, ver e ouvir, produzir imagens, palavras e sons. (BOAL, 2008, P.94)

A elaboração desta produção se preocupou em sentir, ver e ouvir, tanto no seu produto quanto na escrita desta dissertação. E que esta citação seja compreendida totalmente de modo figurativo, lembrando que é a partir de um bípede não possuidor de deficiência. Compreendo cada dia a mais que esses elementos fundantes da arte são de extrema importância no cotidiano, visto que, quando produzimos nossas próprias palavras, imagens, sons conseguimos alcançar uma arte que é verdadeiramente nossa. Boal fala que:

Palavra, imagem e som, que hoje são canais de opressão, devem ser usados pelos oprimidos como formas de rebeldia e ação, não passiva contemplação absorta. Não basta consumir cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados. (BOAL, 2008, p.19)

A *Estética do Oprimido* é contrária à ideia da contemplação absorta da arte, neste conceito não se faz arte pura, a arte produzida pela estética do oprimido tem função social, a arte produzida aqui não veio a passeio ou está para brincadeira, a arte produzida baseada neste conceito tem objetivo assertivo: produzir arte *de, para* e *com* pessoas oprimidas!

O padrão estético artístico que está posto ainda é branco e colonizador, mas estamos mostrando que não queremos mais seguir essa estética que deveria já ser ultrapassada, compreende-se que existem outras possibilidades estéticas na arte e que se pode as descobrir e produzi-las.

Portanto se faz mais que importante sentir nossa própria arte pulsando nas veias, com próprias escolhas estéticas em algum produto artístico, ver-se por aí difundido um pensamento próprio sobre arte, pensar e executar das nossas ideias.

Fiz a escolha por propagar minhas ideias pelo som. Apossar-me desse componente e compreender que eu posso produzir arte de qualidade, arte que vem da periferia, que vem do Pirambu.

2.3 O Teatro Musical de Carlos Câmara e o Grêmio Dramático Familiar

Nesse momento faço uma importante pontuação histórica, buscando evidenciar a relação entre Teatro e Música no Ceará. Para o autor desta pesquisa o Teatro Cearense tem uma tradição bastante significativa no campo da *música de cena* e é importante ressaltar isto, visto que essa relação já existe historicamente entre nós e pode provavelmente ter contribuído com o autor para esta pesquisa, considerando que existiram vários outros que pensaram o teatro e a música juntos em solo cearense.

Uma dessas pessoas foi Carlos Câmara, que foi um importante autor de peças teatrais, além de jornalista e advogado. Carlos Câmara também foi diretor por vinte anos da Escola Técnica Federal do Ceará e atualmente o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, instituição na qual acolheu e apostou a presente pesquisa.

Carlos Câmara também foi um dos responsáveis pela criação do *Grêmio Dramático Familiar*, importante movimento que alavancou o Teatro no período de 1918 a 1939. Com embasamento no livro do historiador Dr. Marcelo Costa, pesquisador da história do teatro cearense, que explana:

O Grêmio Dramático Familiar foi responsável pelo período mais brilhante da história do teatro cearense. Enquanto o teatro musicado é (foi) visto na história do teatro brasileiro como um apêndice, repetimos, no teatro cearense esse período foi o veio principal. Durante sua existência, de 1918 a 1939, o Grêmio Dramático Familiar, liderado por Carlos Câmara, deu uma nova dimensão ao movimento de teatro em Fortaleza. Antes, o teatro não tinha tido tanta importância, mas agora a cidade não podia mais ignorar a existência desse teatro, mesmo porque foi ele quem o consagrou. (COSTA, 2014, p. 85)

Observa-se a relevância desse movimento teatral para a cidade de Fortaleza que já em 1918 pensava em um Teatro musicado, ou seja, já existia uma coadunação de duas linguagens. A partir disto, é importante lembrar que aqui já se explicitou que Brecht trouxe um novo sentido para compreensão do Teatro com a abrangência do conceito de dramaturgia, porque não dizer que Carlos Câmara, contemporâneo de Brecht, que pensava um Teatro que

se relacionava musicalmente com a cena, também abrangeu ou no mínimo ampliou a relação destas duas linguagens, mesclando Teatro e Música.

A presente pesquisa não está fazendo juízo de valor ou comparando de maneira simplória esses dois nomes da história do Teatro, a intenção é justamente mostrar que ao mesmo tempo que europeus desenvolviam teórica e praticamente conceitos teatrais um cearense também pensava, praticava e desenvolvia o Teatro, principalmente no que corresponde pensar a Música dentro do Teatro; obviamente guardando as devidas proporções.

Os espetáculos montados pelo *Grêmio Dramático Familiar* possuíam uma grande equipe com funções distintas e a parte musical tinha uma atenção especial, mas segundo Marcelo Costa quase tudo referente à parte musical se perdeu. Costa explana que

[...] havia criações originais de Silva Novo, Mozart Donizetti, Athaíde Cavalcante e Diva Torres Câmara, sua irmã. Sem as partituras preservadas, as poucas canções que sobrevivem na tradição oral irão fatalmente se perder. (COSTA, 2014, p. 86).

Em seu livro *Era uma vez um Grêmio: o teatro musical de Carlos Câmara* também descreve que encontrou referências sobre a utilização de orquestras em cena que o Athaíde Cavalcante era o pianista oficial do grupo. Segundo Costa,

Nossa pesquisa encontrou algumas referências quanto ao uso de orquestra durante o espetáculo, ou o uso somente de piano, mas nada sobre seu tamanho e onde se localizava, se nos bastidores ou em frente ao palco – o que é mais provável. Athaíde Cavalcante foi o pianista do Grêmio durante toda sua existência, mostrando-se sempre trabalhador anônimo, vigoroso batalhador que não visava êxitos. Silva Novo, por seu turno, emprestou valiosa colaboração. (COSTA, 2014, p. 143)

O Grêmio Dramático Familiar possuía em sua equipe importantes colaboradores, Athaíde e Silva Novo, tiveram papéis importantes nas criações das músicas, mas ainda na parte musical de seus espetáculos encontramos a referência de Diva Câmara, sua esposa. Segundo Costa: “Os principais compositores foram Silva Novo e Diva Câmara (COSTA, 2014, p. 142).”

Diva Câmara, para além de ser responsável pela parte musical, era responsável por ensinar o elenco a cantar, também tocava piano e ensaiava as composições musicais com os integrantes do espetáculo. Marcelo Costa conseguiu identificar a autoria das composições dos espetáculos, observe a seguir na Figura 1 — Quadro 4: Textos e Compositores

Figura 1 — Quadro 4: Textos e Compositores

Quadro 4 – Texto e compositores	
Peças	Música/Composição
<i>A Bailarina</i>	Diva Câmara
<i>O Casamento da Peraldiana</i>	Silva Novo
<i>Zé Fidélis</i>	Silva Novo e Diva Câmara
<i>O Calú</i>	Silva Novo e Diva Câmara
<i>Alvorada</i>	Silva Novo e Mozart Donizetti
<i>Os Piratas</i>	Silva Novo e Athaíde Cavalcante
<i>Pecados da Mocidade</i>	Silva Novo
<i>O Paraíso</i>	Silva Novo
<i>Os Coriscos</i>	Silva Novo

Fonte: Elaboração própria.

Fonte: Marcelo Farias Costa (2014)

A cada novo espetáculo sempre uma nova linha musical era composta tornando-os assim particulares e especiais. Seus espetáculos foram remontados diversas vezes por diferentes grupos na cidade de Fortaleza, inclusive, em dois mil e catorze tive a felicidade de ter contato com sua obra *O Calu*, no Curso Princípios Básicos de Teatro (CPBT)¹⁸. Em um dos módulos do curso participei de uma adaptação da obra para formato de esquete, na qual fui responsável pela composição de uma música que narrava a parte inicial da história.

Quando o observo, todas as composições originais dos espetáculos de Carlos Câmara, me vem um sentimento de buscar construir, sempre em meus trabalhos, composições autorais. O momento da composição é árduo e complexo, mas os resultados geralmente são satisfatórios, visto que sempre traz uma originalidade para a obra.

Todos esses espetáculos citados acima tiveram composições autorais, sempre com a preocupação de entregar para o público uma originalidade em suas obras, quando pensei na composição musical da Radionovela, refleti sobre compor músicas que dialogassem com enredo principal da história, talvez essa seja a maior influência de Carlos Câmara neste trabalho, no momento da composição original das músicas.

A presença musical no Teatro de Câmara sempre foi muito forte, tanto na música, como no canto, quanto na presença de orquestra e suas obras. As peças teatrais de Câmara também eram para serem ouvidas, Costa tem uma interessante passagem falando sobre isso:

¹⁸ É considerado o mais importante curso de iniciação teatral em Fortaleza. Fica localizado no Theatro José de Alencar e desde 1991 é responsável pela formação base de uma parcela significativa de atrizes e atores da cidade.

Os espetáculos do Grêmio pareciam ser mais um teatro para ser ouvido do que visto. O espectador antigamente dizia ‘ouvir uma peça’ e não ‘ver uma peça’. O elemento auditivo era bem mais forte e com maior apelo que o visual, com cenários repetidos e reaproveitados, com uma luz geral e branca, e assim por diante. ‘Ouvir uma peça’ era uma expressão corrente, que hoje usamos, ‘ver uma peça’, e ambas querem dizer a mesma coisa: assistir a uma peça. (COSTA, 2014, p. 140)

É interessante observar que naquele período, o Teatro de Carlos Câmara, era um teatro para ser ouvido. Atualmente busco algo parecido, que ouçam a peça o “Assalto”, transcrita para a Radionovela, ouça a peça na Radionovela, ouçam a Radionovela.

Trago outro fator para as produções do Grêmio, elas foram produzidas com dinheiro de colaboradores, mas também com *merchandising*¹⁹. Os *merchans* estavam, por vezes, presentes nas músicas, segundo Costa,

[...] o uso da propaganda subliminar, o atual *merchandising*, feito em cena aberta dentro do contexto do espetáculo, como foi o caso da Padaria Palmeira e do Cigarro Acácia, em *O Casamento da Peraldiana*. Depois, com a abundante bilheteria, tal recurso foi abandonado. Exemplificando: no caso da Padaria Palmeira, temos a personificação do Pão da Tarde, que a representa, cantando. Aqui reproduzimos os primeiros versos da copla (primeiro ato, cena 8): Inda quentinho do forno/ Eis aqui o pão da tarde/ Se acaso falto, é transtorno/ Para esta grande cidade;/ Seja pobre, seja rico/ Toda Gente me chaleira/ vivo Contente e tão nico/ Na Padaria Palmeira. (I.8). No caso do Cigarro Acácia, fabricado em Fortaleza, é ele personificado no feminino, que finaliza seu conto (terceiro ato, cena 3): A Acácia está de há muito consagrada/ Como a marca superfina/ Por toda a rapaziada/ Não contém a nicotina/ Esta marca, esta marca tão divina. (III.3). (COSTA, 2014, p. 120)

Trouxe o exemplo acima, visto que essa característica de fazer propaganda, nas músicas, influenciou uma composição feita para o produto final que se chama *Jingle do Gado*. Essa música está inserida na Radionovela como um *merchandising*, mas ela tem uma função de ironizar uma situação política vivenciada no Brasil em dois mil e vinte um. O *Jingle do Gado* possui outras características que serão melhores aprofundadas na seção que falaremos das composições.

O *Grêmio Dramático Familiar* teve muita importância para a história do Teatro cearense e para a cidade de Fortaleza, sendo um grande sucesso em sua época. Segundo Marcelo Costa “O Grêmio [...] foi muito além de suas modestas pretensões, marcando toda essa época entre guerras na vida sociocultural da cidade, extrapolando o campo puramente

¹⁹ *Merchandising* é a citação ou aparição de algum produto, marca, serviço, sem as características de uma propaganda convencional que ocorre na televisão, Rádio, Cinema, Teatro e etc.

teatral, fazendo parte do cotidiano de seus habitantes. (COSTA, 2014, p. 86). ” Fazendo parte também desta pesquisa.

3 CONCEITOS FUNDAMENTAIS: Música de Cena

Foi explanado anteriormente como a relação entre Teatro e Música iniciou, sua evolução no tempo e como se faz presente historicamente no Teatro Cearense tendo como precursor Carlos Câmara.

Foi apontado também fases históricas e três autores que são fundantes e estruturais para o estudo contemporâneo da *música de cena*, agora neste momento me debruço um pouco mais sobre esse termo cunhado por Tragtenberg.

Existem pesquisas como a de Neves²⁰ e a de Smetak²¹ que estão presentes no estado da arte feito para o embasamento do tema desta pesquisa, são duas dissertações que tratam especificamente sobre o termo *dramaturgia sonora*, termo esse que também é importante para o entendimento da relação entre Teatro e Música.

No entanto, faço a escolha de ancorar-me no termo *música de cena*, visto que se aproxima mais da pesquisa que desenvolvi, mas entendendo também que são termos que dialogam e se cruzam em vários pontos e, por conseguinte, estará presente em diversos momentos nesta dissertação.

Tragtenberg, em algumas passagens em seu livro também se utiliza do conceito *dramaturgia sonora*, mas prefere a utilização do termo *música de cena* para identificar a Música que é feita para o Teatro, também chega a usar o termo *música aplicada* para mesma identificação. A seguir está uma fala de Tragtenberg a respeito do tema

No universo da música de teatro, dança e cinema, enfim, da chamada trilha sonora, existe uma máxima que é aceita como lei, mas que é raramente compreendida em todos os seus significados: a boa trilha sonora é aquela que não se percebe. Será? Sim e não. Esta afirmativa se apoia principalmente num conceito de eficiência na criação de um ambiente sonoro que responda e emoldure – da forma mais efetiva possível – as situações cênicas e imagéticas. (TRAGTENBERG, 2008, p.13).

É comum referir-se à Música que é produzida dentro do Teatro como elemento que está para emoldurar²² a cena, imagética ou cenicamente, acontece que este pensamento, na

²⁰ Pesquisa realizada por Neves - Nós: o entrelaçamento do som e imagem cênica enquanto dramaturgia sonora no espetáculo do Grupo Galpão.

²¹ Pesquisa realizada por Smetak: A trilha sonora no teatro de animação: o caso do espetáculo o pássaro do sol do grupo a roda de teatro de bonecos

²² Quando falo em emoldurar a cena me refiro sobre a questão de a música estar presente como um adorno, adereço, que está compondo a cena de maneira ilustrativa.

visão do autor desta pesquisa, é ambíguo, visto que se tem algumas abordagens diferentes sobre a função da *música de cena* e como ela pode ser utilizada em um espetáculo teatral.

A *música de cena* tanto pode exercer a função de moldura da cena, como pode desempenhar um papel narrativo na encenação. Foi dito anteriormente que Brecht inicia um movimento no *Teatro Épico* de reinvenção da disposição e relação dos elementos cênicos para a construção da encenação como discurso diegético e extra-diegético, quando em seus espetáculos posiciona a orquestra de maneira perceptível aos olhos da plateia, quando cria o conceito de *música gestus*, onde a música tem uma função social dentro do espetáculo.

Tais atitudes têm a intenção de evidenciar que a Música dentro do Teatro pode ter papel relevante e importante. Com isto, utilizar a trilha sonora apenas como moldura, pode se tornar ultrapassado. Temos outras opções de utilização da *música de cena*, *música gestus*, como por exemplo usá-la como ferramenta de narração.

A utilização da *música de cena*, neste trabalho, não deve estar somente para ilustrar e emoldurar a cena, ela deve estar presente e atuante, como ferramenta de narração, com alguma função social ou de outras maneiras onde ela possua características que a façam significantes no produto final.

Importante ressaltar que estamos adentrando esse conceito pensando na utilização dele na Radionovela e nesse lugar em que o produto final foi alicerçado, que é completamente sonoro, a Música e os sons, sonoridades foram essenciais. Joana Knobbe Ferreira faz um apontamento importante em sua dissertação: *Corpos Sonoros: processo criativo em música de cena*

Algumas vezes espera-se que os sons sejam quase imperceptíveis e apenas conduzam um estado emocional da cena, numa função coadjuvante. Em outros casos, os sons são elementos que compõem a narrativa, ou contrastam os demais elementos, com mais evidência, assumindo um discurso próprio. (FERREIRA, 2020, p.22)

Neste caso os elementos sonoros compõem a narrativa da rádio, aqui é assumido um discurso próprio, onde se procurou evidenciar a musicalidade, uma vez que a transmissão de toda a concepção é sonora.

Observo que por muito tempo houve uma perseguição por uma *música de cena* que não estivessem presentes e atuantes na cena, imperceptíveis, nesse modo de pensar existe um empenhar-se em produzir uma *música de cena* que apenas se atente a ser *ilustrativa*, Tragtenberg nos diz que:

Não basta à música de cena ilustrar uma situação dramática a partir dos elementos fornecidos pela narrativa verbal. É preciso que ela explore os diferentes ângulos e que interfira com suas qualidades específicas na encenação como um torso, operando basicamente com os parâmetros de espaço e tempo, densidade e velocidade da cena e, finalmente, na curva dramática. De forma que sejam identificadas e exploradas de maneira diagonal, as diversas camadas que compõe o fenômeno cênico. (TRAGTENBERG, 2008, p.22-23).

Comungo com o pensamento que a *música de cena* deve ser explorada por diferentes ângulos e que interfira com suas qualidades na encenação, pois desta maneira estará sendo utilizado o máximo desse elemento cênico. Ao elencar o espaço, tempo, densidade, velocidade e curva dramática o autor nos fornece características importantíssimas para a aplicação do conceito na prática.

Ao identificá-las possibilita o melhor entendimento do funcionamento da Música na encenação. São diversas as camadas que compõe o fenômeno cênico e estamos nos debruçando sobre um elemento específico por ser o enfoque desta pesquisa, não estou afirmando em momento nenhum que a *música de cena* por ganhar autonomia deve se sobrepor à principal linguagem em que ela está inserida, no caso o Teatro/Radionovela. A atuação da *música de cena* ocorre por meio do Teatro, Tragtenberg explana

[...] a *música de cena* concebe-se e atua num enclave de signos que caracterizam a encenação teatral. Funda-se em procedimentos específicos que fazem da circunstância, conceito; e do seu fluxo, sistema. (TRAGTENBERG, 2008, p.21)

Ela nasce do entrelace entre Teatro e Música; para que a *música de cena* ocorra é preciso que o Teatro aconteça. Se usufruirmos de maneira sábia, desse elemento cênico, poderemos alavancar uma cena teatral ao seu potencial máximo, assim como se usufruirmos de maneira equivocada e displicente o mesmo elemento poderá atrapalhar e reduzir o potencial de uma cena. Segundo Tragtenberg “A música de cena é um poderoso meio de narrativa, resultado de um repertório específico desenvolvido a partir de interações entre o verbal, o sonoro e o gestual. (TRAGTENBERG, 2008, p.22) ”.

Estou tratando de um conceito que está em constante diálogo e é resultado da interação de outros três elementos que para a arte, historicamente, são instrumentos fundamentais de dominação, propagação de ideais e meio de expressão potente e, a figura que cuida e é incumbida de criar a *música de cena* é o *compositor, diretor musical ou* os dois juntos. Quando falo sobre *música de cena* é imprescindível falar também sobre essa figura que

assume responsabilidade significativa na encenação de um espetáculo. Tragtenberg nos indica como o trabalho de um compositor musical de cena deve iniciar

O compositor tende geralmente a identificar os momentos onde possa ser encontrada alguma referência sonora explícita, como personagens que cantam ou tocam algum instrumento; ou mesmo buscar uma referência sonora a partir da qualidade espacial das cenas: igreja, sala de jantar, praça pública, parque de diversões, palácio, cabaré, bordel etc. [...] Mas caso o texto apresente uma aridez com relação a essas referências, é preciso então, desde o início, localizar e conceituar tempo, espaço e função que o som e a música irão desempenhar na encenação [...] (TRATGTENBERG, 2008, P.26)

A identificação das referências sonoras no texto contribuirá significativamente no momento da composição musical na cena. É importante que o diretor musical estude o texto tal qual os atores estudam, pois é preciso conhecer as nuances e gráficos propostos para cena e onde, direta ou indiretamente, os sons estão localizados. Esse estudo inicial é necessário para que o compositor construa uma proposta para apresentar para o encenador. Tragtenberg explana:

De qualquer forma, acredito que o compositor deve possuir sempre a sua própria impressão e concepção do trabalho musical a ser desenvolvido numa encenação. Caso a encenação parta de um texto já existente, ele deve proceder à leitura mesmo antes de qualquer encontro de trabalho com o encenador e sua equipe, para que possa travar um contato direto com o texto sem nenhuma mediação anterior. (TRAGTENBERG, 2008, p.45)

É de fundamental significância que o *compositor* crie uma concepção prévia para apresentar para o encenador, visto que são duas figuras que estão pensando a cena, uma em um recorte musical e a outra em um geral do espetáculo.

O Encenador tem uma visão geral do que ele quer para sua montagem, então ele cria sua noção de como a *música de cena* deve ser inserida na encenação. Quando o *diretor musical* chega com uma concepção prévia para o encenador, o espetáculo tende a ganhar com a riqueza de estudo. Tragtenberg fala que: “É interessante que o compositor tenha, as suas ideias básicas, pois isso permiti estabelecer um diálogo criativo a respeito da proposta geral da encenação. (TRAGTENBERG, 2008, p.46)

Haverá, então, a presença de duas percepções distintas de como a *composição musical* deverá ser criada e o diálogo entre esses dois pontos de vista será enriquecedor. O autor

também afirma que: “Desse diálogo nascerá então o *tom* básico da composição, ou no mínimo, um ponto de partida seguro e pertinente. (TRAGTENBERG, 2008, p. 46) ”.

Quando o diretor musical não faz o estudo anterior do texto e se encontra diretamente com o encenador para discutir sobre as percepções da composição musical, ele acabará por se influenciar pelas ideias do encenador e a pluralidade das percepções e das composições ficam comprometidas.

No caso das montagens que não se utilizam do texto como elemento primário, o diretor musical precisa acompanhar o processo de criação para se situar no espaço e tempo da montagem. Tragtenberg nos diz que “De toda forma, um certo acompanhamento dos ensaios torna-se importante para que a concepção musical não perca a sintonia com a encenação (TRAGTENBERG, 2008, p.46) ”. Existe algo comum nas duas maneiras de se iniciar um processo teatral, seja tendo o texto como referência ou não, a presença do compositor de *música de cena*; ela no processo montagem é imprescindível.

É comum no Teatro o acúmulo de funções, o encenador do espetáculo às vezes também é o iluminador, ou diretor musical, ou cenógrafo. Entretanto, é interessante que, quando exista a possibilidade de terem pessoas diferentes assumindo outras funções, ambos estejam em constante diálogo.

Destarte, o compositor musical poderá ter seu trabalho de composição compatível com a cena e que dialogue com a mesma. Geralmente a *música de cena* não tem um efeito satisfatório, ou tem um efeito medíocre, ou ficam pontas soltas na dramaturgia do som, quando esse acompanhamento do diretor musical não ocorre ou é pouco presente no processo de montagem. Notoriamente que o juízo de valor quem faz é o público, mas percebe-se que quando o diretor musical não está integrado no processo de montagem de um espetáculo a *música de cena* fica descolada da encenação geral.

Cada espetáculo terá suas próprias maneiras de criação em seu processo de montagem. Não é pretensão desta pesquisa, construir uma cartilha de criação sobre como fazer *música de cena*, Tragtenberg nos fala que: “Não existe uma fórmula ou um procedimento padrão na relação encenador/compositor. Na verdade, cada parceria é uma história diferente. (TRAGTENBERG, 2008, p.23) ”. Portanto o que está se debatendo e apontando aqui são indicações de melhores caminhos, na qual o autor desta dissertação comunga, para a composição musical da cena.

3.1 Paisagem Sonora

Sigo dando continuidade sobre a parte em que me baseio teoricamente e em complemento ao termo *música de cena*, reflito agora sobre a *paisagem sonora*.

Encontra-se em um dos objetivos desta dissertação evidenciar o caminho percorrido para a construção da *música de cena* neste trabalho e para isso evidencio que o termo *paisagem sonora*, cunhado por Schafer, nos ajudará a compreender e executar este objetivo. Schafer discorre:

A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. (SCHAFFER, 2012, p.23)

É importante ressaltar a afirmação de que a *paisagem sonora* é qualquer campo de estudo acústico, observando desta maneira, pode-se afirmar então o espaço cênico como uma *paisagem sonora*. Quando me refiro ao espaço cênico me refiro aos diversos espaços físicos onde o Teatro pode ser realizado, como o próprio edifício convencional teatral, a rua, um terreiro, praças, etc. Isto faz com que nossa percepção do som da cena se expanda, pode-se dizer então que fazendo um recorte de espaço e tempo onde um espetáculo teatral acontece temos ali presente uma *paisagem sonora*.

Costuma-se dizer que o Teatro é efêmero, seguindo esta linha de raciocínio cada nova apresentação de um espetáculo teatral se produz uma nova *paisagem sonora*, visto que não temos um controle absoluto de todos os sons em uma apresentação teatral, mesmo que a obra ocorra em um espaço fechado; logo teremos *paisagens sonoras* diferentes a cada apresentação, porque o Teatro é efêmero.

Portanto, pode se isolar diferentes ambientes acústicos para analisar e observar a *paisagem sonora* ali presente. Schafer afirma que: “ Uma paisagem sonora consiste em eventos *ouvidos* e não em objetos *vistos* (SCHAFFER, 2012, p.24) ”. A intencionalidade de se criar uma *música de cena*, que de alguma maneira esteja ligada ao território do Pirambu, é para que possamos trazer para cena algo que sonoramente esteja envolvido no universo acústico do bairro e o estudo da *paisagem sonora* nos possibilitou encontrar caminhos para esta investigação. Schafer explana sobre o analista da *paisagem sonora* dizendo:

O que o analista da paisagem sonora precisa fazer, em primeiro lugar é descobrir os seus aspectos significativos, aqueles sons que são importantes por causa de sua individualidade quantidade e preponderância. [...]. Para as duas primeiras partes será suficiente categorizar os principais temas da

paisagem sonora, distinguindo entre o que chamamos de sons fundamentais, sinais e marcas sonoras (SCHAFFER, 2012, p.25-26)

É interessante pensar sobre, pois, para o campo da pesquisa musical da cena é algo muito importante. Na composição da *música de cena* de um espetáculo levamos em consideração a elaboração de todos os sons tendo como referência toda a encenação, pois as músicas não são compostas de forma que elas sejam inseridas abruptamente e/ou deslocada da cena.

O diretor musical deve levar em consideração todos os sons que cercam a montagem, como voz, preparação vocal, a acústica que o espetáculo necessita para ser bem compreendido, levando em consideração os possíveis locais que o espetáculo poderá ser apresentado com seus respectivos equipamentos.

Portanto pensar na individualidade, quantidade e preponderância agrega para o diretor musical conhecimento suficiente para construir a *paisagem sonora* de um espetáculo ou de uma Radionovela por exemplo. Refletir sobre esses três pontos faz com que o diretor musical tenha propriedade ao construir suas concepções musicais.

Schafer fala acima sobre os principais temas da *paisagem sonora* que são elementos que munem o diretor musical de conteúdo para construção da *música de cena*. O primeiro tema a qual ele se refere é o *som fundamental*, esse tema foi muito importante para a dissertação, pois, viabilizou o pensamento de certas sonoridades específicas do produto construído, discorrerei melhor sobre a utilização do conceito quando for explanado o processo de construção técnica da Radionovela. Sobre o *som fundamental* Schafer explica:

Som fundamental é um termo musical. É a nota que identifica a escala ou tonalidade de uma determinada composição. É âncora ou som básico, e, embora o material possa modular à sua volta, obscurecendo a sua importância, é em referência a esse ponto que tudo o mais assume o seu significado especial. Os *sons fundamentais* não precisam ser ouvidos conscientemente; eles são entreouvidos, mas não podem ser examinados, já que se tornam hábitos auditivos a despeito deles mesmos. (SCHAFFER, 2012, p.26)

Esse é um conceito interessante de ser trabalhado em uma *música de cena*. Imagine compor um som que durante todo o espetáculo não seja ouvido conscientemente, ou fixá-lo de tal maneira que ele se torne imperceptível aos ouvidos da plateia. No entanto tornam-se perceptíveis quando param de ser reproduzidos, de modo que apenas a sua ausência revela sua, até então, presença. Assim como um leve som de ar-condicionado, ou um motor de

barulho suave em algum ambiente, que, ao ser desligado é possível perceber que há pouco tempo o som de uma dessas máquinas preenchia o local.

Os *sons fundamentais* já estão presentes quando apresentamos um espetáculo teatral, seja em qualquer lugar, pois, como o autor nos diz, eles estão entreouvindo aos próprios hábitos auditivos, eles estão presentes nos locais nos quais há apresentações, compondo-os tão intrinsecamente que constroem as partes geográficas e arquitetônicas caracterizantes do espaço; esses sons podem ser temporários e finitos, criando dramaturgia e renovando-se no espaço tempo ciclicamente.

O segundo tema são os *sinais*, que também nos interessam bastante, principalmente na construção de signos sonoros para a cena, Schafer define da seguinte maneira:

Os sinais são sons destacados, ouvidos conscientemente. Nos termos da psicologia, são mais figuras que fundo. Qualquer som pode ser ouvido conscientemente e, desse modo, qualquer som pode tornar-se uma figura ou sinal [...] (SCHAFFER, 2012, p.26)

Os *sinais* podem ser utilizados na cena para se referir a entrada de algum personagem, à mudança de situação ou cena, à determinada intenção ou ação proposta por um personagem.

Isto posto, percebe-se que os *sinais* possuem grande utilidade para composição musical de cena, possibilitando até a ressignificação deles na própria encenação. Um exemplo claro disso são as três batidas de Molière, que ao longo da história convencionou-se como as batidas que antecedem o início do espetáculo teatral.

O terceiro principal tema da *paisagem sonora*, no qual esta pesquisa se baseia, é a *marca sonora* que Schafer caracteriza com um som único, individual, que é específico de um lugar determinado, sobre isso o autor discorre:

O termo *marca sonora* deriva de *marco* esse refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar. Uma vez identificada a *marca sonora*, é necessário protegê-la porque as *marcas sonoras* tornam única a vida acústica da comunidade. (TRAGTENBERG, 2008, p.27)

Gostaria de ressaltar, antes de discorrer sobre esse tema da *paisagem sonora*, que esta pesquisa está fazendo relações entre os termos cunhados por Schafer com a temática deste trabalho. Schafer é um autor que advém da Música e aqui está posto em questão para dialogar com a *música de cena* que, a meu ver, seu conceito de *paisagem sonora* dialoga diretamente com o tema aprofundado.

A *marca sonora* talvez seja a mais complicada para fazer a ligação com a *música de cena*, visto que aqui está se referindo a um som que é específico de uma comunidade, de uma localidade.

No entanto, quando se faz uma acepção do termo para o Teatro podemos relacionar a *marca sonora* com a identidade musical que cada espetáculo possui. A *marca sonora* pode se apresentar como a *dramaturgia sonora* de uma montagem teatral que é específico de cada espetáculo. Pode-se, também, relacioná-la com a composição autoral específica de um som ou Música para um determinado espetáculo. Assim pode ser criada uma *marca sonora* de um espetáculo afirmando sua identidade sonora.

Esse termo também serviu para a pesquisa no ponto de identificação da *marca sonora* do Pirambu, que é uma comunidade que tinha como sua principal fonte de renda a pesca. Por muito tempo se pescou o peixe que dá nome ao bairro, que era conhecido como peixe-roncador, pelo ronco que emitia. Dizem os moradores mais antigos que era possível escutar à noite o som produzido por este peixe. Talvez essa seja uma *marca sonora* que não pôde ser protegida, visto que, o Peixe-Pirambu está extinto.

A *paisagem sonora* é um dos alicerces conceituais para a Radionovela, fez com que a pesquisa se desenvolvesse e abrangeu seu olhar para novas percepções do som. Pensar o som como paisagem da cena, e a cena como paisagem musical.

3.2 Radionovela

Neste momento da pesquisa, será aberto um espaço para falar do meio em que transmitiremos nossa dramaturgia. Como já dito anteriormente nosso produto foi transfigurado de um espetáculo de Teatro para uma Radionovela, sendo assim, precisamos entender um pouco mais desse novo meio onde o produto se estabeleceu.

A escolha pela Radionovela se deu por ser um meio completamente sonoro de transmissão do conteúdo. Nesses tempos pandêmicos os espetáculos teatrais se adaptaram e encontraram saídas dentro das mídias sociais. Para que o Teatro não fosse interrompido de vez os grupos produziram e reproduziram durante o período em que estavam de quarentena, vídeos dos espetáculos, experimentos cênicos, *lives*, por meio do *Instagram*, *Facebook*, *Youtube*, dentre outros meios digitais.

As *lives*, após um determinado espaço de tempo de quarentena, tornaram-se cansativas, a meu ver. Nesse momento os *Podcast's* começaram a ganhar mais força e um

espaço maior de visualizações na internet. Ao perceber esse crescimento e adesão aos *Podcast's* decidi ancorar meu produto por esse meio.

O *Podcast* é uma mídia social que tem um formato bem próximo ao do rádio, nos tempos contemporâneos, ele se atualiza e ganha as plataformas digitais, mas a ideia é basicamente a mesma, temos presentes, nele, programas de variados tipos e assuntos.

O produto desta pesquisa é uma Radionovela que estará ancorada em formato de *podcast* nas plataformas digitais como: *Buzzprout*, *Spotify*, *Deezer*, *Apple Podcast*, *Amazon Music* e *Youtube*. A intenção é a disseminação do produto gratuitamente para todo país.

Entretanto, precisa-se entender primeiramente o significado de Radionovela. É um drama radiofônico que acontecia dentro das rádios, ela advém do gênero literário, novela e acontecia em formato de folhetim. Lia Calabre nos conta um pouco do início do rádio e deste fenômeno no Brasil

O rádio chegou no Brasil em 1923, despertando paixões. [...]. Em seus oitenta anos de existência, o rádio brasileiro lançou modas, ultrapassou barreiras geográficas, revolucionou práticas cotidianas, inventou e consolidou gêneros de programas de enorme sucesso. Nas décadas de 1940 e 1950 o número de emissoras de rádio cresceu vertiginosamente, exercendo uma atração tal sobre o público ouvinte que fez com que o período entrasse para a história como os 'anos dourados do rádio brasileiro'. As radionovelas ocuparam um lugar de destaque nesse período (CALABRE, 2007, p. 67)

O rádio no Brasil foi um meio de comunicação muito importante e depois de um tempo acessível para a maioria da população e era bastante comum que as pessoas escutassem jogos de futebol, programas musicais, programas jornalísticos, festivais de música, por exemplo.

Muitos artistas foram lançados pelo rádio, atualmente pode parecer que não, mas o rádio por muito tempo foi o principal meio de comunicação. A geração atual talvez desconheça tal fenômeno, de acordo com Calabre:

Mais de meio século depois pode-se dizer que as radionovelas são ao mesmo tempo famosas e desconhecidas. Famosas, por serem sempre citadas, como é o caso de *O direito de nascer*, presença obrigatória em qualquer menção ao mundo das novelas (radiofônicas ou televisivas). (CALABRE, 2007, p. 67)

De alguma maneira, a produção desta Radionovela traz para a atualidade um fenômeno nem tão antigo, visto que, não se tem nem um século de diferença dessas produções. A tecnologia vai avançando de tal maneira que algumas coisas vão ficando

ultrapassadas ou perdem seu valor muito rapidamente, por isto, mesmo não sendo um dos objetivos principais a produção da Radionovela se mostrou significativa pelo fato de se fazer reviver um tempo nem tão antigo.

As produções radiofônicas fizeram bastante sucesso em sua época e essa dualidade, de serem ao mesmo tempo bastante conhecidas e desconhecidas a transformaram-na em um tema bastante instigante para o autor desta pesquisa. A divulgação do trabalho foi no mínimo curiosa, pois não é comum que se veja nos tempos atuais a divulgação de Radionovelas, entretanto a quarentena acabou proporcionando este novo/velho, conhecido/desconhecido, caminho. Continuando o percurso histórico da rádio novela encontrei a referência da primeira Radionovela produzida no Brasil Segundo Calabre

A primeira radionovela transmitida no Brasil, *Em Busca da Felicidade*, foi ao ar em 5 de junho de 1941, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Era uma adaptação de Gilberto Martins do original cubano de Leandro Blanco. Isso não quer dizer que as emissoras brasileiras não realizassem rádio dramatizações. Eram comuns os ‘teatros em casa’, os ‘radiatros’, os inúmeros esquetes teatrais presentes nos mais variados programas das emissoras de rádio de diversas regiões do país ou ainda algumas dramatizações em dois ou três capítulos. (CALABRE, 2007, p. 68)

É interessante que se observe esses termos, “ ‘rádio dramatizações’, ‘rádio teatros’, ‘teatros em casa’ (CALABRE, 2007, p.68). ”, são termos que possibilitam a basear a pesquisa, visto que, em determinado momento da construção da encenação levantei o seguinte questionamento: será que o que estou fazendo é Teatro?

Esses termos mostram que, historicamente, aconteceu uma hibridização entre o rádio e o teatro. Entendo que o conceito de fazer Teatro pressupõe o ato presencial, encontro do público com a plateia, não estou afirmando que o produto da pesquisa é Teatro.

Entretanto, estamos em um caminho de várias misturas, do Teatro com a Música, do Rádio com o Teatro, então a linguagem teatral em si é a base para todos os caminhos adicionais de hibridização, transformação e transmutação, desta pesquisa.

Outro ponto interessante a comentar, é que podemos observar que existiam dramatizações em dois ou três capítulos, o que ajuda a estruturar o produto em três episódios. Ressalto isto por que, antigamente, algumas produções tinham em média mais tempo, segundo Calabre “A duração variava, indo de um mês até dois anos, como foi o caso de *Em Busca da Felicidade*, que ficou em cartaz de 1941 até 1943. Entretanto, podemos afirmar que a média era de dois meses de duração (CALABRE, 2007, p. 68).”.

Temos alguns pontos importantes a ressaltar. Esse fenômeno radiofônico foi muito comum em toda a América Latina. Neste continente, no qual vivemos, foi um grande produtor e exportador de Radionovela, de acordo com Calabre:

Quando a radionovela chegou ao Brasil, o gênero já fazia um grande sucesso no restante da América Latina. [...] Cuba se tornou um grande exportador de novelas radiofônicas para toda a América Latina. Esta situação está bem ilustrada no romance de Vargas Llosa, *Tia Júlia e o escrevinhador*, ambientado em Lima, na década de 1950 (CALABRE, 2007, p. 69).

Encontro aqui um lugar estável para a produção do produto, visto que, pode ser que atualmente retomar esse gênero seja inovador e, de fato é, porque se está de alguma maneira sendo retomada a produção do gênero, mas é necessário atentar-se que à América Latina possui uma tradição muito significativa na área. Entender e perceber isto me tranquiliza, ao mesmo tempo, que me empolga, pois até o estudo desta dissertação a Radionovela para mim era algo distante.

Nas citações anteriores pode-se observar alguns nomes de autores e de rádios que permearam esse período. Gostaria de deixar registrado na próxima citação os nomes dos autores e quantidade de Radionovelas produzidas pela *Rádio Nacional*. Deixar registrado, também nesta pesquisa, é fomentar a lembrança de nomes que produziram para este gênero.

Segundo Calabre

Em um levantamento sobre as radionovelas transmitidas pela Rádio Nacional no período entre 1941 e 1959, foram localizados 74 • Comunicação e Sociedade 49 807 títulos e um total de 118 autores. Desses autores, 23 foram responsáveis por 71,6% do total das novelas irradiadas através da Rádio Nacional. Os resultados obtidos foram os seguintes: Oduvaldo Viana (75 novelas), Gastão P. Silva (75 novelas), Carlos Gutemberg (64 novelas), Raimundo Lopes (31 novelas), Amaral Gurgel (30 novelas), Ghiaroni (28 novelas), Eurico Silva (28 novelas), Cícero Acaiaba (24 novelas), Otávio Augusto Vampré (21 novelas), Mário Brassini (20 novelas), Hélio do Soveral (18 novelas), Dilma Lebon (18 novelas), Dias Gomes (16 novelas), Mário Faccini (16 novelas), Luiz Quirino (16 novelas), Ivani Ribeiro (16 novelas), Herrera Filho (15 novelas), Janete Clair (13 novelas), Gilberto Martins (12 novelas), Saint-Clair Lopes (11 novelas), Walter Foster (10 novelas) e Álvaro Augusto (10 novelas). A reconstituição da atuação profissional desses autores é uma tarefa difícil de ser realizada, mas muito importante para a recuperação da história do rádio no Brasil. Muitos destes profissionais parecem ter desaparecido no ar, sem deixar registros nos arquivos, nas publicações ou nos documentos do período. (CALABRE, 2007, p. 73 – 74).

Faz-se importante o registro da presença destes autores, pois compõe a história do rádio no Brasil. Pode ser observado que se teve uma grande produção de Radionovelas e autores com mais de setenta novelas escritas, segundo a citação acima, é uma produção bastante significativa.

O rádio nesta época tinha uma atenção especial, segundo Chaves, “Não é à toa que o rádio recebia o lugar de destaque na casa, muitas vezes ocupando a mesa central, enfeitado por uma toalhinha de crochê. (CHAVES, 2007, p. 43)”. Importante dizer também, que o público alvo, o mais assíduo nas Radionovelas era feminino. As mulheres eram o enfoque dos patrocinadores, por exemplo. Como naquele período o machismo era ainda mais presente²³ as propagandas eram sempre de algum produto de limpeza ou do ambiente residencial, por eles serem atribuídos especificamente às mulheres.

O fato é que as Radionovelas tomaram uma dimensão e proporção muito grande, de acordo com Chaves “[...], principalmente diante da difusão do rádio, que passou a ser um veículo de acesso amplo, e muito popular. (CHAVES, 2007, p. 43).”. O seu alcance pelo meio sonoro proporcionou a propagação de diversas histórias, dramáticas, alegres, ficcionais, etc. O som era o principal meio de transmissão dos autores, então, a atenção dada ao elemento sonoro era especial, como nos diz Calabre:

A produção de radionovelas envolve uma série de profissionais. Dentro dessa grande engrenagem, há a figura do autor dos textos ficcionais radiofônicos. Escrever para o rádio é fazer um teatro cego, no qual os ruídos, a música e os recursos de voz são muito mais importantes do que em outros meios. (CALABRE, 2007, p. 73)

É preciso que se observe como as produções eram feitas para que não se construa de maneira igual, mas similar, sendo guiado por conceitos que já foram testados antes. Então, foi por isto que na composição dos episódios foi dada atenções especiais à música, voz, ruídos, visto que é pelo som que a transmissão foi feita e também é o foco da pesquisa, o caminho da utilização da Música no Teatro, Radionovela.

Procurei buscar fazer com que o ouvinte exercesse seu poder imaginativo, pois as situações da história não partilha de estímulos visuais. O receptor, no caso o ouvinte, fica responsável pela complementação do gênero, pois a narrativa foi proporcionada em áudio, mas é o público que completará com sua imaginação as situações vividas pelos personagens.

²³ Não que ele tenha acabado, mas temos alguns avanços na luta das mulheres, o que não quer dizer que estamos em uma situação muito favorável, podemos e devemos avançar mais na luta contra o machismo.

Este é um desdobramento que é interessante para a pesquisa, visto que, foi trabalhado com uma propagação em massa, mas a complementação da poética é individual, o ambiente, os personagens, a situação, será criada na cabeça de cada ouvinte. De acordo com Chaves:

A radionovela, portanto, possibilita a criação de sensações internas nos ouvintes, atingindo cada um em seus mais íntimos sentimentos. Não é feita de imagem concreta, como na telenovela, mas da imagem idealizada por cada um; e nem exclusivamente de palavras, como no velho folhetim (CHAVES, 2007, p. 44 - 45).

As palavras, os sons, podem proporcionar no ouvinte imagens diversas, podem ter efeito catártico, como não, mas as sensações serão de complementação entre emissor e receptor. Gostaria de trazer um autor que já explanamos na pesquisa, Brecht, que tem um texto chamado *A Teoria do Rádio*, onde fala sobre alguns pontos interessantes acerca desse meio de comunicação que se tornou muito significativa para a pesquisa.

Brecht inicia falando sobre o seu primeiro contato com o rádio, as primeiras impressões e principalmente da novidade desse meio de propagação em massa, ele fala que “Era um triunfo colossal da técnica, poder colocar por fim, ao alcance do mundo inteiro, uma valsa vianense e uma receita de cozinha. (BRECHT, 2007, p.1) ”.

O rádio de fato conseguiu esse alcance mundial muito rapidamente, foi a abertura para os meios de tecnologia atuais, hoje se tem infinitas possibilidades de comunicar e exibir obras artísticas em segundos. Brecht com certeza foi um homem à frente de seu tempo, parece que ele previu essas novas possibilidades que existem atualmente. Ele diz o seguinte:

Desejo vivamente que esta burguesia, além de ter inventado o rádio, invente outra coisa, um invento que torne possível estabelecer, de uma vez por todas, o que se pode transmitir pelo rádio. Gerações posteriores teriam, então, a oportunidade de ver assombradas como uma casta, ao mesmo tempo tornando possível dizer a todo o globo terrestre o que tinha que dizer e fazendo possível, também que, o globo terrestre visse que nada tinha para dizer. (BRECHT, 2007, p.2)

Brecht parecia anunciar as novas tecnologias, hoje de fato se pode dizer a todo o globo terrestre o que se quer, pensa, imagina e faz. No mesmo texto Brecht fala que enquanto a burguesia tiver em posse do rádio ele será inabitável (BRECHT, 2007). Esta afirmação lembra muito, quando Boal trata de falar sobre os *latifúndios artísticos*.

Traçando um paralelo entre os latifúndios artísticos e a o lugar inabitável do rádio, enquanto a burguesia tomar de conta, afirmo mais uma vez que é preciso o oprimido ocupar

tais espaços. Portanto só quando forem produzidas nossas rádios, fizermos nossas *lives*, *Podcast's*, espetáculos de teatro, músicas, composições, dramaturgias, textos, etc. é que nós poderemos falar o que de fato queremos.

O meio de propagação que escolhi nesta dissertação, para invadir os *latifúndios artísticos* e habitar os lugares que antes eram inabitáveis, é a Radionovela. Penso que por meio dela poderei transmitir um pouco das coisas que quero dizer, pois acredito que existem pessoas que querem ouvir. Brecht faz a seguinte afirmação: “Um homem que tem algo a dizer e não encontra ouvintes está em má situação. Mas, estão em pior situação ainda os ouvintes que não encontram quem tenha algo para lhes dizer. (BRECHT, 2007, p.2)”.

É nessa troca de fala e escuta que fazemos morada, quero falar e também ouvir, preciso falar e preciso ouvir, a arte possibilita que nós propaguemos nossas histórias e que desta vez quem escreve e escreverá somos nós. Invadindo, habitando e ocupando os meios de propagação artística.

4. O PROCESSO DE CRIAÇÃO: O Estudo do Texto e Análise dos Personagens.

“Mesmo quando a evidência salta os olhos, há quem não perceba que o mundo está sendo cada vez mais dominado pelos dogmas da economia de mercado – o Deus Mercado substituiu os outros deuses! Sua fome é o lucro. Em todo o mundo, os ricos estão cada vez mais ricos e os pobres cada vez mais pobres” (BOAL, 2019, p.23).

Nesta sessão discorrerei sobre o processo de criação da *música de cena* desta pesquisa. Para que se compreenda, a partir de agora, como foi construída e composta a Radionovela. Desta forma, se faz importante, para o leitor, acompanhar o desenvolver dos acontecimentos processuais, visto que, muitos elementos, presentes na versão final do produto, são resultados da parte inicial do trabalho.

Costumo dizer que existem dois momentos bem distintos no processo de criação, o primeiro mais coletivo, quando estávamos realizando encontros em grupo, de forma colaborativa, no período pré-pandemia e quarentena. O segundo momento consiste em um construir mais solitário, isto se dá por conta da decisão de transfiguração do produto, nesta fase assumo muitas atribuições como a parte técnica, edição, gravação, alteração e transcrição de uma dramaturgia.

No segundo momento, muda-se a relação com os colaboradores, será falado disto um pouco mais a frente. Explanarei sobre o primeiro momento de estudo do texto que ocorreu quando a ideia ainda era construir um espetáculo teatral.

O texto *O Assalto* gira em torno da narrativa de um suposto assalto que à família Suíno havia vivenciado. Temos presentes na dramaturgia o núcleo familiar dos Suíno: Marido, Madame, Filho e Mordomo. O Garoto é o único personagem que interfere nesse ambiente familiar e sua presença causa conflito, perturbação e paranoia, pelo simples fato de ser um garoto preto.

Temas como racismo, desigualdade social, racismo estrutural, diferença de classes sociais e silenciamento do povo preto estão presentes no texto e são trazidos de maneira cômica pelo autor.

Destarte, iniciando a etapa de estudos do texto, começamos a perceber na leitura, detalhes que nos incomodavam como, por exemplo, o fato de o Garoto falar pouco ou não falar. No decorrer de todo o texto há a tentativa de fala desse personagem, sem sucesso, ele é interrompido consecutivamente, seja pelo narrador ou pelos outros personagens.

O Garoto apenas consegue completar uma frase inteira ao final do texto, quando por fim consegue explicar o motivo de sua presença. E somente no final. Suas outras falas se resumem a duas ou, no máximo, três palavras.

A percepção de haver a interrupção da voz do único personagem preto da peça nos incomodou profundamente, gerando um debate sobre o assunto. Não gostaríamos de reproduzir um racismo estrutural, apesar do texto, indicar que o silenciamento deste personagem é proposital para evidenciar o preconceito sofrido por ele.

Em nossas reuniões esse tema esteve muito presente, pois o grupo reunido era majoritariamente formado por pessoas pretas que foram silenciadas constantemente no decorrer de suas vidas. Essa discussão me motivou a procurar por um autor preto chamado Frantz Fanon, para embasar melhor as falas nas reuniões. Em seu livro “Pele Negra, Máscaras Brancas” afirma que:

[...] falar é existir absolutamente para o outro. [...] Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização. (FANON, 2008, p. 33)

A primeira frase da citação acima é muito importante, visto que o silenciamento por muitas vezes nossa presença na sociedade, portanto falar é ferramenta de existência para o povo preto. Refletimos bastante sobre o assunto e pensamos que falar é existir em forma absoluta para o outro, como mais uma vez reproduziríamos em um espetáculo teatral um personagem que é silenciado a todo momento?

Após várias discussões e relatos pessoais, foi chegado à conclusão de que o silenciamento do personagem preto seria necessário no espetáculo para que seu sentido se fizesse completo ao final da Radionovela.

Observa-se que esse silenciamento não estava propositalmente para silenciar a figura preta na peça, mas para fazer com que o público percebesse que um Garoto preto estava sendo calado. Essa observação se completa porque no final do texto o personagem tem uma fala muito importante, pois ele agradece todo o dinheiro e joias recebidas, mas afirma ter ido ao apartamento somente pegar umas garrafas que o filho do casal o havia prometido. E após essa fala, ele sai de cena.

Essa última fala específica, completa o sentido do silenciamento em todo o espetáculo dando também um sentido cômico, pois evidencia o preconceito e a ignorância da Família Suíno, ao entregar vários bens de valor para o Garoto.

Ainda nesse debate que a dramaturgia textual me levou a ter, Fanon também diz que: “Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito. (FANON, 2008 p. 34)”. Isto, posto, faço a seguinte explanação, quando o Garoto consegue finalmente falar no texto ele adquire mais do que o direito de falar e ganha também bens materiais. Por conta disto evidencia a fantasia criada pela família. Assim o sentido de todo o silenciamento no espetáculo se conclui.

Ressalto que o autor desta pesquisa, eu, também sou preto e periférico e estou produzindo dentro da academia utilizando-me das ferramentas, formatação, escrita, tudo que a linguagem acadêmica pode expressar e proporcionar. Evidencio isto, porque o meio acadêmico tem histórico predominantemente branco, e ocupar este espaço é lutar contra o racismo estrutural, e reafirmar como mais um preto em um mestrado, que estamos querendo nosso espaço na sociedade, seja ele, físico ou intelectual.

Destarte, existe uma conexão entre o falar do Garoto no espetáculo e o escrever do autor desta dissertação, ambos querem ser ouvidos e querem existir para o outro no mundo. Acrescento que querem mais do que existir, querem viver com o outro no mundo, com liberdade de escolha na vida. Constantemente a pesquisa se relaciona com o autor, com suas memórias, experiências e vivências.

O período de estudos do texto sempre levanta várias questões e apontamentos sobre seu significado, mensagens, camadas e complexidades. Infelizmente, quando o elenco estava a entrar nas discussões acerca dos sons que o texto trazia, do trabalho vocal e das palavras que o texto propunha, a pandemia se expandiu e chegou ao Brasil e o país entrou em quarentena.

Por conta da pandemia as reuniões pararam por algumas semanas para pensar como seria possível prosseguir. Tive a ideia de continuar com os encontros de maneira remota, marquei um dia na semana para encontros via chamada de vídeo. Como tinha sido interrompido bem no período em que o texto era estudado estudando tive que retomar do momento em que parei.

Retomei os encontros com as leituras e discussões sobre os personagens, visto que a questão do silenciamento do Garoto ainda nos incomodava, então, para suprir e nutrir o entendimento do que representa esse personagem, debatemos em mais alguns encontros, foi quando Bruno Prata²⁴, um dos atores convidados para transcrição, propôs de assistirmos um documentário chamado *Menino 23 Infâncias Perdidas no Brasil*²⁵.

²⁴ Bruno Prata é um homem cis, preto e gay, morador periférico (do bairro Itapery, onde coordenou o projeto Abelhas Suburbanas), é Licenciando em Teatro pelo Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE),

Esse documentário foi muito importante para a reflexão acerca do assunto, ajudou na construção das camadas de complexidades do personagem e conduziu a um debate importante sobre Eugenia no Brasil. Tanto que uma das músicas compostas para o espetáculo foi um *jingle*, tendo como inspiração a Eugenia, mas sobre isto será discorrido mais à frente quando será explanado sobre as composições musicais.

Menino 23 é um filme que retrata a infância bem difícil de um Garoto preto no Brasil que foi escravizado, mesmo muitos anos após o fim da escravidão. O filme nos serviu de referência para a construção do personagem do Garoto.

Refiro-me, a um texto teatral baseado na realidade e a um documentário que conta a história de alguém que existiu e vivenciou a escravidão. Sei bem dessa diferença existente entre as duas obras, e não estou fazendo uma comparação entre ambos, mas utilizando uma história verdadeira para construção de um personagem.

Com isso, pôde ser iniciado um debater sobre os outros personagens, sobre como essa família estava presente durante toda a peça e traçamos o perfil de cada um deles, começando pela Madame e o Senhor Suíno.

Foi percebido que a falta do senso da realidade estava presente principalmente nesses dois personagens, visto que eram os que idealizaram toda a situação de assalto. A Madame é uma personagem bastante estereotipada de uma senhora rica da alta sociedade que comunga dos ideais assistencialistas, de ajudar as pessoas pobres, fazer doação e chás de caridade, quando no fundo ela os odeia e não quer de jeito nenhum ter contato com essas pessoas.

O Senhor Suíno segue na mesma linha da Madame, pensei nele como um político que se intitula um cidadão de bem, mas é envolvido com milícia, tráfico de drogas e corrupção. Esse personagem tem por base dissimulação, mantendo esta como uma de suas características principais. Em uma de suas falas ele diz que se sente mal por ter tanto dinheiro em meio a tanta pobreza, esta fala me fez lembrar uma afirmação de Boal quando diz que: “Existe também o opressor que sabe o que faz, mas se defende dizendo que não tem outra saída, apesar de não concordar com o que diz ser obrigado a fazer. (BOAL, 2019 p.19) ”.

ator de Teatro e cinema, escritor, poeta e integrante dos grupos de Teatro *Trupe 'Caba de Chegar, Rei Leal Coletivo Teatral e Epidemia de Bonecos*.

²⁵ Em 1998, o historiador Sydney Aguilar ensinava sobre nazismo alemão para uma turma de ensino médio quando uma aluna mencionou que havia centenas de tijolos na fazenda de sua família estampados com a suástica, o símbolo nazista. Esta informação despertou a curiosidade de Sidney e desencadeou sua pesquisa. Pouco a pouco, o filme mostra como o historiador avançou com a sua investigação, revelando que, além de fatos, ele também descobriu vítimas. Sidney mostrou que empresários ligados ao pensamento eugenista (integralistas e nazistas) removeram 50 meninos órfãos do Rio de Janeiro para Campina do Monte Alegre/SP para dez anos de escravidão e isolamento na Fazenda Santa Albertina de Osvaldo Rocha Miranda. (FILHO, Aguilar Sidney, 2016). Disponível em: <https://www.menino23.com.br/menino-23/>

O Senhor Suíno é esse opressor que por dissimulação diz não ter outra saída, que oprime porque sua vida e função na sociedade o levaram a esse papel, mas que se tivesse escolha agiria diferente. Essa prerrogativa, usada na fala do personagem, é muito recorrente, na sociedade, nas pessoas que defendem a manutenção de um esquema de desigualdade vigente no mundo.

As falas e narrativas feitas pelo chefe da família evidenciam um opressor que sabe que o é, mas que não deseja mudar seu papel na sociedade, por isso foi denominado, por característica principal do personagem, o Senhor Suíno como um opressor dissimulado. Boal nos traz um apontamento muito importante:

[...] não podemos fingir ignorar que temos livre-arbítrio e somos responsáveis pelas escolhas que fazemos cada um de nós, é claro, dentro de uma situação social e política concreta, que é poderosa e determinante, mas não exclusiva. A história dos povos e a biografia dos indivíduos não são obra da fatalidade. (BOAL, 2019, p.20)

Dentro da situação social e política, concreta, em que se encontra o Senhor Suíno, esta figura possui uma maior liberdade de escolha para viver em sociedade. Devido ao fator financeiro e sociopolítico em que ele se encontra, sua biografia está longe de ser uma fatalidade.

Esse personagem representa uma parte da sociedade que comunga com as políticas de extermínio dos oprimidos, diz entender as causas sociais, mas não faz nada para que aconteça alguma transformação social, apoia a política assistencialista como forma de suprir o ego, mas contribuem e incentivam diretamente para a manutenção do *status quo* vigente no mundo atual.

Esse tipo de opressor sabe que está oprimindo e faz questão de oprimir por meio de dissimulação, exibindo o melhor de sua hipocrisia. Boal nos fala: “Não podemos conceder perdão e oferecer nossa amizade a quem escolheu o proveito próprio à custa da infelicidade dos outros, e decidiu gozar a própria vida ao custo da morte alheia (BOAL, 2019, p.20) ”.

Os personagens do senhor e da Senhora Suíno representam as pessoas que decidiram gozar suas próprias vidas a custo da morte alheia. Eles se beneficiam disso tudo e por isso não há desejo, presente em seus pensamentos e modo de viver, de transformação social. O Casal Suíno são os principais opressores na história, entretanto no texto eles tentam inverter suas funções, colocando-se como vítimas de um assalto, vítimas da sociedade.

Tem-se ainda o Mordomo, que o defini como um oprimido que quer ser opressor. Como é muito próximo da Madame, ele sonha em possuir a mesma influência, sonhando em ser e ter as condições financeiras e *status* dos patrões.

Ao lermos o texto e nos depararmos com tal personagem foi refletido e fabulado de como seria sua vida fora daquele ambiente. Fiz a suposição de que sua condição financeira fosse igual ou pior do que a do Garoto. A diferença talvez fosse o lado escolhido: o Mordomo decidiu ficar do lado dos patrões e entrar em uma fantasia criada pelo casal.

É possível observar no texto alguns indicativos de dominação dos Suíno para com o Mordomo, aponto que é uma estratégia de dominação para com ele, pois eles o fazem acreditar que estão sendo benevolentes e justos, quando na verdade exploram sua mão de obra. Essa estratégia cria uma ilusão no Mordomo, que sonha em ter a vida dos patrões. Trago uma fala interessante de Boal para melhor compreensão dessa relação

Por isso, em momentos críticos, as classes dominantes podem aparentar bondade e podem se tornar reformistas: e aos seres sociais, operários, lhes oferecem um pouco mais de carne e pão, esperando que esses seres sociais, menos famintos, se tornem menos revolucionários. E esse mecanismo funciona (BOAL, 2019, p.112-113).

Esse mecanismo funciona e está explícito na dramaturgia, à Família Suíno se demonstra benevolente ao manter o emprego do Mordomo mesmo em plena pandemia²⁶, e ao pagar seus direitos garantidos por lei. No entanto, para além de estarem cumprindo com sua obrigação de empregadores, eles tornam isso como algo de bem feitoria realizando a estratégia de oferecer um pouco mais de pão para que o ser social e proletariado, Mordomo, não tome consciência de sua situação social no mundo.

Essa estratégia é bem comum nas classes dominantes, inclusive para influenciar os votos de seus empregados em períodos de eleição. O Mordomo é um personagem que expõe a reprodução da opressão de um oprimido para outro, ele está encalcado nesse mecanismo que os patrões o envolveram. Observa-se que as falas do Mordomo também estão em número reduzido e em um determinado momento ele ensaia, em uma de suas falas, uma crítica ao Senhor Suíno, mas também é interrompido.

Pode-se também evidenciar esse mecanismo explanado por Boal na relação entre o filho Suíno e o Garoto preto no espetáculo, pois o filho marca de entregar garrafas pet com o intuito de ajudá-lo. Em nossas discussões criamos uma hipótese que esse ato de bondade do

²⁶ Esta alteração no texto foi uma atualização realizada pelo grupo de colaboradores para situar as questões atuais do mundo, no caso a pandemia da covid-19.

filho não passava somente de uma reprodução das atitudes de seu pai e mãe. Observamos que esse personagem tem entradas pontuais e suas falas dúbias. Ele não esclarece para os pais a situação real, reforçando a paranoia da família.

Apontamos que suas falas possuem duas funcionalidades na peça, a comicidade para induzir a família a pensar que está mesmo sofrendo um assalto e não vontade de explicar a situação.

Não existe algo concreto no texto que evidencie que o personagem do Filho tem o mesmo pensamento de sua família ou que de fato sua intenção seja somente ajudar sem querer se autopromover, mas como suas falas são dúbias e ajudam na continuação do conflito abriu margem para que criássemos essa hipótese acerca do personagem.

Este personagem também nos remeteu a figuras próximas, trouxemos alguns relatos de colegas de nossa vida pessoal, que estão nesse lugar de classe média alta. Suas atitudes demonstram, para nós colaboradores e realizadores da Radionovela, que estão nos usando para passar uma imagem de pessoa que é ciente dos seus privilégios e que luta contra a desigualdade, quando não é. Citamos alguns fatos entre nós como, por exemplo, um desses colegas querer visitar a periferia seja ela o Pirambu, Itapery²⁷, como uma parte de um experimento social.

Explanamos que, muitas vezes, essas pessoas só se aproximam de nós, moradores de periferia, para que se sintam seguros ao entrar na favela, visto que eles têm medo do lugar e dos moradores, não criam nenhum vínculo com as pessoas que eles pedem para fazer essa ponte e nem com o bairro.

Devido a isso, não me refiro a todas as pesquisas acadêmicas ou a todas as pessoas que não são da periferia e que desejam conhecer e vivenciar a comunidade, favela, etc. Não se está aqui fazendo uma generalização, mas sim caracterizando um personagem que nos remeteu a algumas experiências pessoais vivenciadas com colegas da academia e da classe média.

É possível criar uma relação e optar por uma pesquisa desenvolvida com os oprimidos e faço a observação sobre a preposição “com”, essa preposição é de fundamental importância para a aproximação com a periferia, com as pessoas que lá habitam. Boal tem uma fala sobre isso e que traduz esse pensamento que vos trago, visto que, como está dito na sessão anterior a estética do trabalho se baseia na estética do oprimido:

O Teatro do Oprimido jamais foi um teatro equidistante que se recusa tomar partido – é teatro de luta! É o teatro dos oprimidos, para os oprimidos, sobre

²⁷ Periferia em que o colaborador Bruno Prata reside.

os oprimidos e pelos oprimidos, sejam eles operários, camponeses, desempregados, mulheres, negros, jovens ou velhos, portadores de deficiências físicas ou mentais, enfim, todos aqueles a quem se impõe o silêncio e de quem se retira o direito à existência plena. (BOAL, 2019, p.24)

Gostaria de acrescentar a esta fala de Boal a preposição, *com*, visto que fazer Teatro com os oprimidos o torna ainda mais vivo e próprio, pois estar com e fazer com, faz com que os próprios oprimidos tenham fala e se expressem da maneira que quiserem. Quando fazemos sem o, *com*, e sempre *sobre* a periferia e/ou as pessoas da periferia, para a periferia, estaríamos perpetuando inconscientemente um ideal de colonização.

Se falarmos sempre sobre os oprimidos e nunca os ouvir ou se não falarmos com eles e sempre para eles daremos continuidade a hierarquização do que interessa ao dominante e desvalorizando o interesse dos oprimidos. Por isso a importância da preposição, *com*, visto que se falar *sobre* sem antes falarmos *com*, não falaremos juntos dos oprimidos.

Portanto, com o estudo do texto traçamos o perfil de cada personagem e identificamos algumas intenções que a dramaturgia nos oferecia e o que ele nos possibilitava enquanto discurso. Todos os elementos estudados serviriam como dispositivo criativo para a sonorização e criações musicais necessárias à Radionovela.

4.1 O Processo de Sonorização do Texto

Em dois mil e vinte um, as apresentações presenciais de Teatro ainda estavam suspensas, por conseguinte ficamos impedidos de construir um espetáculo como se conhece, com ensaios, estreia etc. Para, além disso, a pesquisa teve mais uma pausa e com essa interrupção, por fatores que não estavam em nosso controle, foi preciso uma tomada de decisão com transformações necessárias para que a pesquisa fosse adiante.

A Radionovela possui três episódios que foram lançados no dia cinco de dezembro de dois mil e vinte um, às dez horas da manhã nas plataformas: *Buzzprout*, *Spotify*, *Deezer*, *Apple Podcast*, *Amazon Music* e *Youtube*.

As atrizes e atores foram convidados somente ao final de todo o processo de criação para gravarem as vozes dos personagens para que diminuíssemos drasticamente os riscos de contaminação da Covid-19.

Diante disso, da transformação do espetáculo em uma Radionovela, comecei a construir o produto voltado para esta modificação. Com isto, assumi, de vez, algumas

responsabilidades. Vi-me, em determinado momento da pesquisa como, diretor, diretor musical, compositor, técnico de som, músico, dramaturgo e/ou dramaturgista.

Algumas muitas funções surgiram por conta da Radionovela. Nesse momento, onde me vi acumulando funções, descobri no meu fazer artístico novas possibilidades como o de construir uma dramaturgia. Todos esses anos trabalhando com teatro escrever dramaturgicamente sempre foi uma questão, tinha bastante insegurança nesse quesito. Entretanto, me descobri aqui nesta pesquisa, também, como uma pessoa que pode elaborar dramaturgias.

Como neste momento do trabalho me vi nesta função, nunca antes exercida por mim, trouxe algumas falas de duas autoras, que já trabalhamos anteriormente, para compreendermos melhor o debate sobre o dramaturgo e/ou dramaturgista. Nicolete estabelece dois sentidos básicos para o termo:

[...] estabelecendo dois sentidos básicos para o termo, entendendo que eles se ramificam interagem permanentemente. O primeiro deles se refere à função do autor dramático, *dramatiker*, em alemão, *auter dramatique*, em francês. É a noção mais convencional e, sobre alguns aspectos, mais limitada do termo. O segundo sentido se refere à função do dramaturgista, *dramaturg*, em alemão: aquele que não é o autor do texto dramático, mas, sendo dramaturgista, desempenha uma série de ações que envolvem a dramaturgia, como a consideramos em português. (NICOLETE, 2013, p.76)

De acordo com ela temos o primeiro sentido, que é o que tradicionalmente conhecemos o autor que escreve o texto, mas ela traz com o segundo sentido o *dramaturgista* que não é aquele quem escreve primeiramente, mas ele desenvolve uma série de ações que envolvem a dramaturgia.

Pensando dessa maneira, talvez, o trabalho que estou chamando de transcrição ou o escrever essa nova dramaturgia seja a função exercida por um *dramaturgista*. Pais, também tem, suas contribuições acerca do tema:

O dramaturgista é, portanto, um outro elemento participante da construção do espetáculo, a par de todos os outros; simplesmente cabe-lhe uma tarefa tão definida quanto invisível. E se defendemos anteriormente que a participação do dramaturgista leva da abertura de um espaço, que a performance consagra a relação com o outro e/ou desconhecido, será o caso de afirmar que o confronto e a transformação de materiais e pontos de vista são diretamente proporcionais a abertura que é facultada ao dramaturgo, permitindo a troca e a viabilidade de comunicação. (PAIS, Ana, 2010, p.39)

Pais, fala diretamente sobre a transformação de materiais e pontos de vista, de alguma maneira foi isto que fiz quando transcriei *O Assalto* para a Radionovela. Quando o trabalho de sonorização do texto iniciou fiz este processo de transformação do material; ao mesmo tempo em que transcrevia, sonorizava o roteiro. Para complementar a discussão da reflexão do que fiz, neste momento, trago mais uma fala de Nicolete onde ela afirma que:

Quanto a função dramaturgia, ela pode ser exercida por todos os responsáveis pela cena, na medida em que, promove a escritura dos outros textos que não verbal — o texto da luz, do som, da interpretação e da cena [...] (NICOLETE, 2013, p.79).

A partir deste momento me enxergo também como um dramaturgo nesta parte do trabalho, a intenção era fazer as trocas necessárias na dramaturgia para que as cenas não perdessem suas intenções ou que os significados das ações da peça não ficassem incompletos.

No estudo de sonorização do texto, foram gerados os apontamentos dos sons presentes na dramaturgia e onde as músicas poderiam ser inseridas. O texto original de Luís Fernando Veríssimo (2022) está, de maneira integral, no anexo A, a livre adaptação de Efferson Mendes está no anexo B e no apêndice A o texto transcrito por mim e sonorizado para a Radionovela.

Interessante observar que temos três obras dramatúrgicas a partir de um mesmo texto e por mais que os enredos das obras sejam parecidos, existem modificações muito evidentes de acordo com a linguagem que o texto será apresentado. Na minha versão a diferença está principalmente no trabalho de dramaturgia e na sonorização do texto.

Início as transformações de material pelas indicações sonoras. As indicações sonoras estão no início do texto com o intuito de estimular a percepção auditiva dos colaboradores²⁸, fazendo com que ao escutar estas indicações eles percebam a *paisagem sonora* que idealizei para a montagem do espetáculo. Essas indicações também servem para que no futuro, caso alguém, deseje remontar esta dramaturgia produzida na pesquisa, as referências sonoras, o universo sonoro no qual penso estar envolvido, *O Assalto*, estejam registrados para que sirvam de base para uma possível próxima criação.

Essa ideia, de deixar registrado as indicações sonoras, surge de inspiração do texto “O insulto ao público” de Peter Handke, onde no início do texto o autor faz indicações para os atores da seguinte maneira

²⁸ Neste momento quando falo colaboradores me refiro aos atores, músicos e cantores convidados para gravar a Radionovela.

Escutar ladainhas nas igrejas católicas. Escutar as exortações e as invectivas do público durante uma partida de futebol. Escutar o coro da multidão nas manifestações. Girar uma roda de bicicleta livremente e seguir os ruídos dos raios desde o mediano da roda. Escutar a partida e a parada de um motor de uma betoneira. (HANDKE, Peter, 2015, p.88)

Essas sugestões inspiraram as indicações²⁹ sonoras realizadas por mim e procurei colocar nelas sons que enxergo como referências para o trabalho, como por exemplo, escutar o som do mar da Praia dos Pocinhos³⁰ no Pirambu. Penso que a indicação³¹ de escuta desse som influencia na construção de personagem do Garoto, mas também ambienta o local onde se passa a peça em Fortaleza.

Para a maioria das pessoas talvez o símbolo do mar de Fortaleza são as praias de Iracema e do Futuro, mas para mim é o som do mar da praia dos Pocinhos localizada no Pirambu. Schafer nos traz um apontamento bastante importante sobre o som da água

Todos os caminhos do homem levam à água. Ela é o fundamento da *paisagem sonora* original e o som que acima de todos os outros, nos dá o maior prazer, em suas incontestáveis transformações (SCHAFFER, 2012, p.48).

Faço a indicação deste som específico, da Praia dos Pocinhos, por uma ligação de vida, que está inserida nas *indicações sonoras*, na dramaturgia da Radionovela. O som do mar³² e da água estará presente em todo o produto final, funcionará quase como *som fundamental* de todo o trabalho. Sobre o mar Schafer fala

No mar, os dois se fundem em unidade primordial. Os ritmos do mar são muitos: infra biológicos – pois a água muda a altura e o timbre mais rapidamente do que a capacidade do ouvido para captar essas mudanças; biológicos – as ondas se identificam com o pulmão e as batidas do coração, e as marés, com o dia e a noite; e supra biológicos – a presença eterna e inextinguível da água. (SCHAFFER, 2011, p.48)

²⁹ Todas as indicações estão disponíveis no apêndice A.

³⁰ Uma das praias localizadas no grande Pirambu, seu nome se chama Praia dos Pocinhos porque quando a maré seca, o volume da água diminui, e surgem formações rochosas que entre elas se formam poços d'água, piscinas naturais, que a comunidade carinhosamente batizou de praia dos pocinhos.

³¹ Muitos dos sons indicados emergem da memória experienciada no bairro Pirambu durante vinte e três anos. Foi realizada a gravação, no bairro Pirambu, de alguns destes sons indicados na dramaturgia para que os colaboradores pudessem experienciar de maneira remota e segura estes sons.

³² O mar do Pirambu, especificamente o som do mar da Praia dos Pocinhos,

A indicação do som do mar possui todas as características descritas por Schafer e por fazer parte da *paisagem sonora* do Pirambu não teria como ficar de fora do produto desta dissertação. Esta indicação sonora também serviu para situar os colaboradores no ambiente acústico onde se passa a Radionovela, para que eles observassem a cidade em que o espetáculo acontece por outro ângulo, pelo mar, do Pirambu, da Praia dos Pocinhos, que se situem numa Fortaleza que é marginalizada, mas que ainda sim é Fortaleza.

Foram indicados sons e cheiro³³ do mercado de peixes do Pirambu, sons de carros da Av. Leste Oeste, som do sino da igreja Nossa Senhora das Graças, som do apito da fábrica Iracema, sons produzidos pelo Cube SECAI, sons produzidos pelas barracas da praia Leste Oeste.

Explanei na seção anterior sobre *marca sonora*, que é um termo que trata sobre sons específicos da *paisagem sonora* de um lugar ou comunidade, Schafer continua seu pensar dizendo que “Cada paisagem sonora natural tem seu próprio som peculiar, e com frequência esses sons tão originais que constituem marcos sonoros (SCHAFFER, 2011, p.48) ”.

A intenção é justamente inspirar com as indicações os sons peculiares e específicos do Pirambu e se for necessário inseri-los na Radionovela. Dividi esta indicação sonora em dois momentos, o primeiro é o citado acima, como diretor musical da Radionovela quando foi imprescindível fazer indicação dos sons característicos deste território³⁴.

O segundo momento, traz uma característica que não é situada, que não se refere a sons de um bairro em particular, são sons suscitados pela dramaturgia, estejam presentes no produto final da Radionovela ou não. Um exemplo bem nítido dessas indicações, no segundo momento, é o som do grunhido de porco.

O sobrenome da família é Suíno e há uma designação de que cada vez que a palavra for dita na Radionovela um som de porco grunhindo é escutado, interrompendo e intervindo na fala das atrizes e/ou atores. Essa técnica é nomeada por Tragtenberg de *intervenção sonora*, o autor explana que existem três tipos de intervenção pelos sons, a escolhida para basear teoricamente as interrupções feitas pelos grunhidos de porco, foi a pontuação da cena

A pontuação pode se dar por meio do uso de temas, *leitmotive* das personagens ou vinhetas curtas motivadas diretamente por algum evento cênico: uma situação, um gesto, uma troca de luz, um efeito especial, um

³³ Algumas sensações também foram sugeridas conjuntamente com os sons, assim como também dois documentários.

³⁴ Contudo coloquei uma observação de que os sons fossem escutados de maneira genérica, separando-os da localidade, para as pessoas que não moram em Fortaleza, que não tenham acesso a estes sons específicos e desejem em alguma eventualidade futura remontar a dramaturgia presente no apêndice A, possam seguir as orientações da escuta dos sons.

movimento coreográfico [...] pode tanto se relacionar com a cena que termina, como estabelecer uma ponte em relação à cena que se segue. (TRAGTENBERG, 2008, p. 59).

Neste caso, a pontuação da cena se dá por uso de uma palavra específica, é como se fosse um *signal* da família Suíno, a intenção era que a cada vez que se escutesse o som de porco, na Radionovela, ele nos remetesse a esta família específica.

No produto final o som do porco não entra a cada vez que a palavra Suíno é dita, mas em vários momentos da menção da palavra. Esta foi uma decisão tomada de acordo com a escuta dos episódios, mas a função é a mesma, a cada vez que o som aparece ele remete especificamente à família Suíno.

Esse tipo de *intervenção sonora* serve para fixar no subconsciente do espectador a conexão entre o som e a família Suíno. Dessa forma, sempre que este som aparecer o público fará a ligação imediatamente. O grunhido do porco também pode ser classificado pelo que Schafer vem chamar de *signal sonoro*, já explanado na sessão anterior, mas gostaria de acrescentar mais uma característica descrita pelo autor:

[...] são recursos de avisos acústicos: sinos, apitos, buzinas e sirenes. Não raro os sinais sonoros podem ser organizados dentro de códigos bastante elaborados, que permitem mensagens de considerável complexidade a serem transmitidas àqueles que podem interpretá-las. (SCHAFFER, 2011, p.27)

A intenção é justamente que o grunhido de porco funcione como esses recursos de avisos acústicos, tendo a finalidade similar à de um apito ou um sino. O objetivo deste som ao ser executado é de indicação da presença ou da citação da família Suíno na cena.

Os silvos do apito de um árbitro de futebol, por exemplo, significam o começo ou o fim de um jogo, ou mesmo a marcação de alguma irregularidade seja alguma falta, escanteio ou penalidade, o fato é que ao soar do silvo o jogo ou é interrompido ou iniciado.

Outro exemplo de *sinais* sonoros são os emitidos pelos ficais de trânsito por meio dos silvos de seus apitos. Um silvo breve significa que tem que seguir; dois silvos parar, três silvos acender lanterna; um silvo longo diminuir a marcha e assim por diante.

Os silvos dos apitos emitidos pelos ficais de trânsito ou pelo árbitro de futebol são elaborados para indicar ações, é o que desejo com a *intervenção sonora* do som do porco, o grunhido deve indicar a ação de interrupção da cena.

O significado desta intervenção é para evidenciar a soberba da família, eles são tão ensimesmados, egoístas e vaidosos que no momento que seu sobrenome é citado impulsiona na obrigação da escuta do símbolo de sua casa: o som do porco.

Portanto, com isto, comecei a elaborar camadas de complexidade nas *intervenções sonoras* da Radionovela, criando mensagens em diferentes camadas propostas pelo produto que se completará com a interpretação do espectador, seja ela compatível com a intenção do diretor musical ou não.

Alguns sons são indicados para ambientar a Radionovela, outros servem de inspiração para construção de personagens e outros para a formação de complexidade sonora de estudo da encenação. No início dos estudos havia a possibilidade destes sons entrarem, ou não, efetivamente na Radionovela, isto dependeria da escolha estética e da proposta realizada pelo encenador ou diretor musical. No entanto, é fato que estes sons colaboraram para a construção da *música de cena* desta pesquisa direta ou indiretamente.

Após a inserção das indicações sonoras também comecei a pensar como sonoramente a Radionovela aconteceria, onde no texto percebia que cabia sonorização, músicas, sons, ruídos etc.

A primeira música a ser apontada no texto foi a de abertura da Radionovela, o pensamento foi de criar uma identidade musical para o produto. Ao total tenho 5 músicas compostas para os três primeiros episódios da rádio, na qual a história do *Assalto* acontece, sendo elas *Sejam Bem-Vindos*, *Senhor Suíno*, *Jingle do Gado*, *Pedro Daniel Suíno* e *Música Final*.

Ainda no período de estudo de sonorização e adaptação textual percebi que a maioria das rubricas não faziam mais sentido, pois eram indicações de ação para um espetáculo de formato presencial, mas não funcionaria para cenas que ocorreriam por um meio que é apenas sonoro.

As rubricas foram os principais alvos de alteração no texto e para compreendê-las da melhor maneira possível fui procurar seu significado no *Dicionário de Teatro* escrito por Patrice Pavis.

O significado está localizado na última página da letra R e tem apenas uma frase “Ver *Didascálias* e Indicações cênicas (PAVIS, 2011, p.347) ”. Fiquei intrigado pois somente a frase não respondia minha busca para compreender melhor a função da rubrica. Para Pavis as *Didascálias* são

Instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático. Por extensão, no emprego moderno: indicações cênicas ou rubricas. 1. No teatro grego, o próprio autor é, muitas vezes, seu próprio encenador e ator, de modo que as indicações sobre a forma de atuar são inúteis e por isso, estão totalmente ausentes no manuscrito. As didascálias contêm mais exatamente informações sobre as peças, datas e locais onde foram escritas e representadas, o resultado dos concursos dramático e etc. Elas estão ausentes enquanto indicações concretas do modo de atuação [...] (PAVIS, 2011, p.347)

Observa-se então que as *Didascálias* contêm a origem das rubricas, está descrita como instruções dadas pelo autor, para seus atores, mas em seguida afirma que sua principal função era a de descrever as informações das peças, assim como suas datas e locais, tonando assim quase que um documento de registro da apresentação. Fui em seguida ao encontro do significado de indicações cênicas, segundo Pavis:

A existência e a importância das indicações cênicas variam consideravelmente na história do teatro, indo da ausência de indicações exteriores (teatro grego), de sua extrema rareza no teatro clássico francês à abundância no melodrama e no teatro naturalista, até mesmo à invasão total da peça (BECKETT, HANDKE). [...] A partir do momento que a personagem não é mais um simples papel, que assume traços individuais e se, naturaliza, torna-se importante revelar seus dados num texto-guia. É o que se passa historicamente nos séculos XVIII e XIX; a busca do indivíduo socialmente marcado (drama burguês) e a conscientização da necessidade de uma encenação provocam um aumento das *didascálias*. É como se o texto quisesse anotar sua própria futura encenação. As indicações cênicas dizem então respeito não só às coordenadas do espaço-temporais, como, sobretudo, a ambiência. (PAVIS, 2011, p. 206-207)

Percebe-se a transformação das *didascálias* para as indicações de cena ao longo do tempo, o que comumente chamamos de rubricas. Observa-se que ao longo da história ela vai transformando e exercendo um determinado papel.

O dramaturgo cria com as indicações de cena uma encenação prévia, com isto o texto aponta um referencial de como a peça teatral deve ser montada, para além das indicações de ação, as rubricas vão informar os sentimentos dos personagens, o ambiente em que a história acontece. É de fato, uma pré-encenação que está presente antes mesmo da figura e/ou das decisões que serão tomadas pelo encenador, é na verdade, uma colaboração do dramaturgo para quem a vai utilizar posteriormente.

É comum que o encenador escolha alterar as indicações ou mantê-las, isso ocorrerá de acordo com sua visão de encenação, o que será necessário modificar ou não. Pavis nos fala

que “Muitas vezes a encenação não se sente mais vinculada ao que havia na mente do dramaturgo ao compor suas indicações cênicas. (PAVIS, 2011, p. 208) ”.

Com o texto do *Assalto* as rubricas presentes indicavam ações, ambientações e sentimentos dos personagens no texto, todavia as rubricas que estavam presentes eram referentes a montagem do espetáculo de maneira presencial. Não seria possível gravar a Radionovela tendo como orientação essas indicações cênicas. Foi preciso alterá-las e transformá-las para o formato proposto no produto.

As indicações cênicas previstas pelo dramaturgo não conseguiam mais se vincular ao meio proposto, o pensamento de encenação já era diferente do começo do processo, talvez se não tivéssemos entrado em estado de pandemia e o produto fosse mantido como espetáculo presencial a maioria ou algumas das rubricas continuassem, mas por conta do fator externo, foi necessária a intervenção.

Algumas poucas rubricas foram mantidas, como por exemplo, as de indicação de sentimentos dos personagens. A partir desse entendimento que a maioria das rubricas não tinham mais sua eficácia de indicação de ação, neste caso específico, transformei-as então em falas do narrador da peça e em indicação de sons. As indicações de sons foram necessárias para criar ambientação da história, as indicações das entradas das músicas também estão presentes por meio das rubricas.

A intenção é de trazer para o público os sons presentes da nova dramaturgia, basicamente as ações se transformaram em sons que localizam o ouvinte do que está acontecendo. Como por exemplo, quando a família começa a passar seus bens e joga as chaves do carro para o Garoto, não é mais a ação visual que é realizada, mas sim o som de chaves arrastando pelo chão.

Outro exemplo é que logo no primeiro episódio a Madame joga um copo com água no Mordomo, a ação visual não é mais realizada, mas sim narrada e escuta-se um som de água indo de encontro ao rosto de uma pessoa.

A presença do narrador já era muito constante e ficou ainda mais com os acréscimos feitos. Ele tem grande importância para o a Radionovela, pois ele exerce algumas funções-chaves para o entendimento da dramaturgia e com a transfiguração do espaço onde a peça é apresentada acabou ganhando mais outra função.

Outra característica surgiu juntamente com as necessidades que a Radionovela trouxe para a dramaturgia, pois foi necessário inserir a apresentação dos episódios, cuja função de iniciar e finalizar foi adicionada ao narrador. Ele é o apresentador da Radionovela, e também está presente para definir o fim de cada capítulo, como suas intervenções são constantes,

defini que ele seria o responsável em determinar o fim do episódio por meio de sua interrupção.

A reformulação e, conseqüentemente, função deste personagem influenciou na criação de uma nova cena para a Radionovela, nesta cena ele assume uma figura de narrador de futebol como falas que narram as ações dos personagens como se estivesse em um jogo.

Outra adição importante foram as de reforço as falas do Garoto, visto que na prática, em alguns momentos da rádio, não conseguíamos entender bem suas frases, por serem breves. Portanto, para reforçar o entendimento do ouvinte acerca das falas desse personagem, o narrador faz essa função de apoio, ao mesmo tempo, que também, ironizam alguns discursos, dos integrantes da família Suíno.

Foram muitas as novas criações feitas no texto para que fosse viabilizado à realização da Radionovela e este momento foi muito importante para o desenvolvimento das gravações dos episódios, pois foi neste período que uma nova dramaturgia foi criada com as devidas atenções para as necessidades desse novo formato.

4.2 A Construção Técnica dos Episódios

Neste momento do texto adentrarei a construção técnica dos episódios e poderemos observar na prática como tecnicamente esse projeto foi construído. Como já havia dito um pouco acima, neste processo acumulei algumas muitas funções.

Especificamente, neste momento, assumi um lugar de técnico de som e editor de áudio. Para que possamos entender melhor como se deu as gravações e a edição dos episódios, preciso antes falar sobre como foi a viabilização técnica dos materiais utilizados nas gravações.

Importante ressaltar que toda a produção da Radionovela foi realizada em um *home studio*³⁵ criado e equipado por mim em minha casa no Pirambu. Para que pudesse fazer as gravações de casa precisava de um equipamento que se aproximasse da qualidade de um estúdio profissional, para isto tive que adquirir alguns aparelhos que antes não possuía.

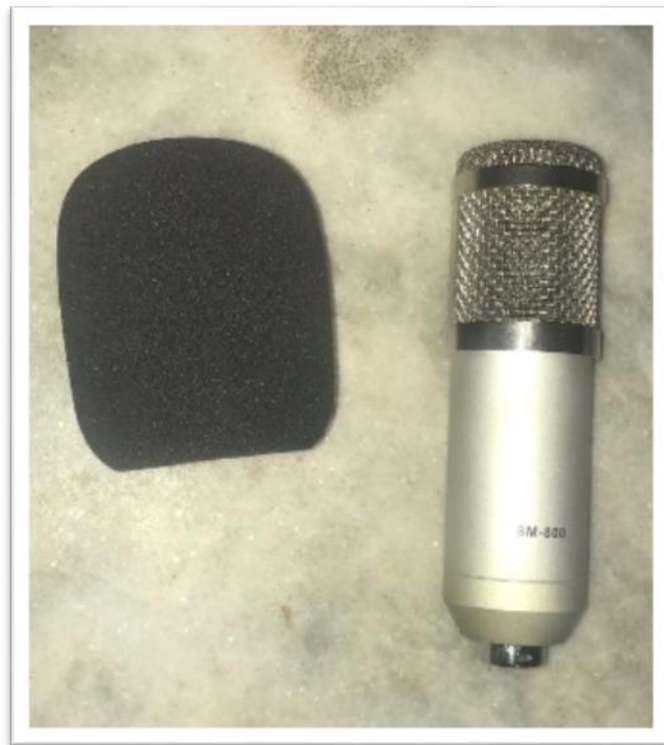
O que precisava para montar esse *home studio* era um *notebook*, um fone de ouvido que abafasse o som externo, um microfone condensador e uma *interface* de áudio. Destes equipamentos possuía somente o *notebook*, que foi de extrema importância para a edição dos episódios.

³⁵ Um estúdio musical em casa.

Entretanto, o que precisava para captar o áudio não possuía. Ter esses equipamentos era muito importante para a qualidade de áudio que dei para a Radionovela. O microfone condensador é um aparelho de captação que permite gravar as vozes em uma qualidade de som com o menor ruído possível. Esses microfones condensadores são utilizados para gravação em estúdio, pois eles possuem uma sensibilidade de captação de sons maior.

Pesquisei em *sites*, assisti a vídeos para entender qual microfone se encaixava nas minhas urgências. Encontrei um microfone chamado *BM800* que atendia as minhas necessidades financeiras e de qualidade de áudio, segue abaixo na Figura 2 — Microfone Condensador:

Figura 2 — Microfone Condensador



Fonte: Arquivo pessoal. (2021)

Este microfone foi muito importante para a captação das vozes, tanto para as falas dos personagens, quanto para o vocal das músicas. Ao lado podemos observar uma esponja, ela serviu para reduzir ainda mais o som externo e evitou que as palavras que possuem P e B não saíssem com áudio estourado.

Como minha casa não possui isolamento acústico não conseguia ilhar o som de maneira completamente eficaz, mesmo com todas as portas e janelas fechadas. A utilização

desta esponja, que cobria o microfone, foi uma das técnicas que usei para conseguir isolar os sons externos no momento da gravação.

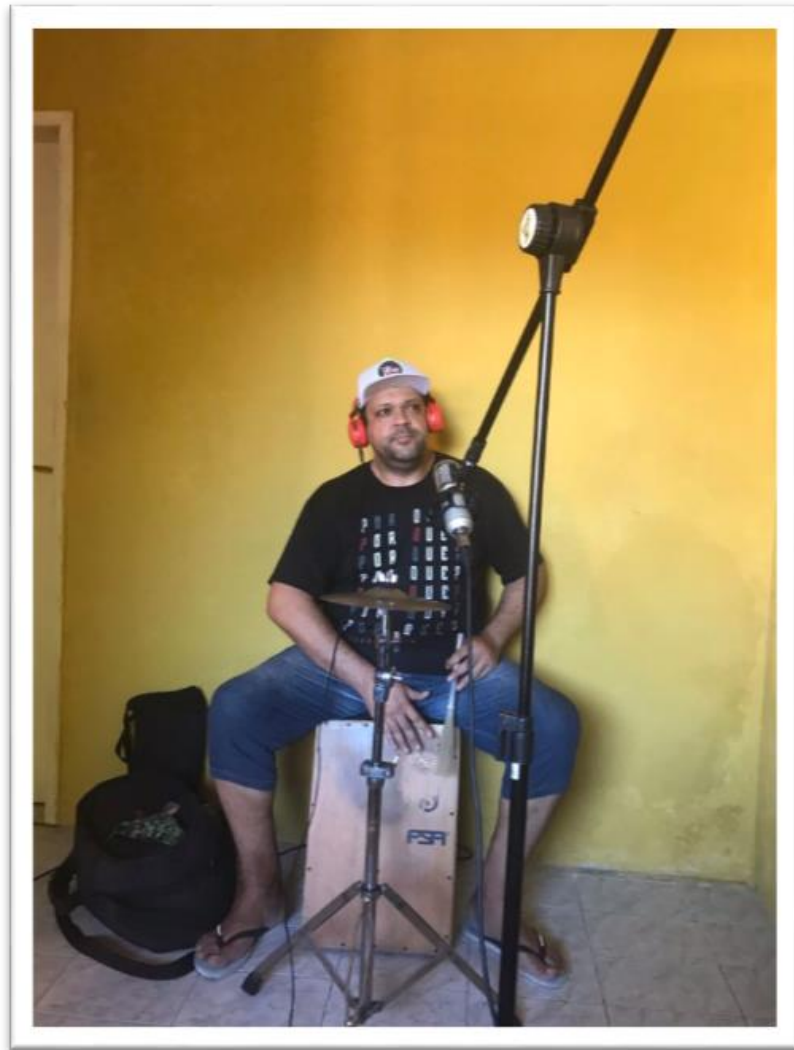
Todas as vozes e alguns instrumentos de percussão foram captados por ele. Segue abaixo dois momentos de gravação distintos, onde utilizei de maneira diferente o *BM800*. Na Figura 3 — Gravação da voz do mordomo – Ator: Bruno Prata e a que está em seguida é a Figura 4 — Gravação percussão - Músico: Netão do Pan.

Figura 3 — Gravação da voz do mordomo – Ator: Bruno Prata



Fonte: Arquivo pessoal. (2021)

Figura 4 — Gravação percussão - Músico: Netão do Pan.



Fonte: Arquivo pessoal. (2021)

Já na segunda imagem podemos ver que não há a cobertura da esponja. A escolha de não a usar ocorreu pela abrangência de captação. Nas tentativas de gravação da percussão, com o microfone coberto, o som da captação ficava centrado, ou seja, o microfone tinha que estar mais perto para captar melhor.

A intenção era gravar todo o *cajon* e os pratos que o músico estava tocando. Sem a esponja e com certa distância, consegui captar o som do instrumento de maneira satisfatória. Outro fator importante de apontar nesta figura 4, é que para esta gravação específica seria necessário mais um microfone captando somente a parte de trás³⁶ do instrumento, mas como não tinha outro encontrei esta solução.

³⁶ Onde possui uma abertura circular ou até mesmo entradas para cabos de microfone para ser gravado diretamente.

Interessante observar que o *cajon* está próximo da parede e quando o músico fazia as batidas o som emitido reverberava diretamente nela para o microfone. Esse rebater do som, de início, não foi algo proposital, mas quando percebi a reverberação a usei a meu favor para obter o som necessário e na qualidade ideal para a gravação.

Último ponto a falar sobre esse equipamento é que ele é alimentado por um *Phanton Power*³⁷. Esse aparelho auxiliar é como se fosse um microfone fantasma, uma ajuda a mais para o *BM800* funcionar com toda sua potência. O *Phanton Power* pode ser externo ou pode vir juntamente a uma *interface* de áudio, que é outro equipamento de suma importância para gravações de estúdio, seja ele em casa ou profissional.

Também pode-se observar na figura 4 o músico usando um fone de ouvido vermelho, esse fone foi utilizado em todas as gravações como referência de som para os músicos. Esse fone não é um dos melhores, mas me possibilitava uma redução de ruídos bastante satisfatória. Se o som do fone vazasse, externasse muito, o microfone captaria e não conseguiria gravar os instrumentos percussivos e as vozes também.

Para obter uma qualidade de áudio de estúdio não bastava somente gravar com o microfone condensador, nos testes, até conseguia captar um som de qualidade interessante, mas não era ainda aonde eu queria chegar.

Nas minhas pesquisas de montagem de *home Studio* vi que era necessário adquirir uma *interface* de áudio, ela funciona como uma placa de som externa do computador e com ela conseguimos obter uma qualidade de som muito boa.

Foi conseguido também controlar a captação recebida por ela. Esse controle de entrada e saída de som foi muito importante para o local onde gravei a Radionovela. Em determinado momento de uma gravação os vizinhos colocaram um som muito forte que chegava a atrapalhar, mas por conta desse controle de captação, pela *interface*, eu conseguia monitorar e eliminava praticamente todos os ruídos.

A *interface* de áudio foi um dos mais importantes equipamentos utilizados para a gravação da Radionovela, pois ela me possibilitou uma qualidade de som aproximada a de um estúdio profissional. Existem variados tipos de *interface* de áudio, de um a dezenas de entradas de som³⁸. A minha é uma *interface Behringer U-PHORIA UMC22*, não é uma das mais desenvolvidas, mas me possibilitou uma qualidade de áudio bastante significativa para

³⁷ Traduzindo: poder fantasma.

³⁸ Na captação do som temos entradas e saídas de áudio, as entradas são os sons que eu capto e as saídas são os sons que eu já captei e quero reproduzir.

um *home Studio* sem nenhum isolamento acústico. Segue abaixo a imagem dela na Figura 5 — *Interface de áudio*.

Figura 5 — *Interface de áudio*.



Fonte: Arquivo pessoal. (2021)

Essa minha *interface* possui apenas uma entrada de áudio que está localizado na parte esquerda da imagem, é por lá que o som captado entra. A entrada localizada na parte direita é a saída de áudio, é onde plugo o fone de ouvido para ouvir os sons emitidos pelo *notebook*.

Como ela só possui um canal de entrada de som só se grava um instrumento ou voz por vez. Significa gravar uma voz, um violão, e etc. O som dos instrumentos gravados por linha³⁹ ficava extremamente limpos e sem ruído externo, o som emitido por eles saiam diretamente no *notebook*, isto aconteceu por intermédio da *interface*.

Após possuir todos estes equipamentos tive o auxílio de dois programas para gravar e editar os áudios dos episódios. Utilizei dois programas gratuitos disponíveis na internet, sendo eles *Audacity* e *Reaper*. Esses programas são específicos de gravação e edição de áudio. As gravações aconteciam da seguinte maneira, eu plugava a *interface* no *notebook* e conectava a placa externa aos programas.

Todas as gravações de vozes e instrumentos foram feitas no *Reaper*, visto que ele me possibilitava uma qualidade melhor de registro do áudio. Entretanto, ele é um programa mais

³⁹ Significa gravar instrumentos diretamente por cabos, sem precisar de microfone para captar o som. Por exemplo: violão, guitarra, baixo, consegui ligá-los diretamente pelo cabo fazendo que a sua saída de som fosse diretamente no *notebook*.

complexo de manusear. Por esse motivo resolvi editar o primeiro episódio no *Audacity*, pois no momento me possibilitava uma compreensão melhor de como manusear suas funções.

Todavia, o *Audacity* possui menos ferramentas de edição, sendo elas também mais básicas, o que tornou mais demorada a edição do primeiro episódio, pois o programa dificultava algumas ações. Então, montei uma estratégia de gravar todas as vozes no *Reaper* e importava os áudios salvos para dentro do *Audacity*.

As gravações dos personagens foram todas presenciais em minha residência no Pirambu. Todo o elenco veio somente uma vez gravar suas falas, por conta do risco de contaminação do Covid-19. Cada ator gravava todas as falas em um dia para não precisarem voltar outra vez.

A gravação dos instrumentos musicais foi realizada de maneira virtual e presencial. As percussões foram gravadas, todas, no *home Studio* do Pirambu, assim como os violões guia para as músicas. Os teclados foram gravados pelo Zéis⁴⁰ em seu *home Studio*. Eu criava as guias⁴¹ das músicas e mandava para ele com a informação do bpm⁴² por e-mail, em seguida ele me retornava com os arquivos de áudio dos teclados. O mesmo formato virtual aconteceu com o músico Afonso Teixeira⁴³.

Portanto, quando fui editar cada episódio já possuía em mãos o áudio de cada personagem. Iniciei gravando a voz da Madame interpretada por Ana Marlene⁴⁴, em seguida o Senhor Suíno interpretado por Claudio Magalhães⁴⁵, posteriormente o personagem do Filho interpretado por Gustavo Lopes⁴⁶, depois o personagem do Garoto interpretado por Lucas

⁴⁰ Zéis é Mestre pelo PPgates IFCE e artista da cena contemporânea cearense, transita por diferentes linguagens artísticas tendo a música como elemento disparador de sua trajetória. É formado em música, pesquisa atualmente as interações entre a música e teatro em sua obra. Conta com três álbuns, um EP, além de alguns singles lançados.

⁴¹ As guias das músicas são as referências necessárias para outro músico gravar, por exemplo, mandava o áudio do violão de cada música para os músicos terem como referência e gravarem seus instrumentos em cima desse áudio referência.

⁴² Batidas por minuto

⁴³ Afonso Teixeira tem 24 anos e é multi-instrumentista, arranjador, compositor e diretor musical. Atualmente está cursando música na Universidade Federal do Ceará.

⁴⁴ Ana Marlene é atriz e diretora formada pelo curso de Arte Dramática da UFC e pelo Colégio de Direção Teatral do Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura. Fundadora da Trupe Caba' de Chegar, o mais antigo grupo de teatro de Rua de Fortaleza. Atua em Teatro, TV, Vídeo e Cinema. Atualmente dirige os espetáculos *A Fábula do Monturo Velho*, *Rosa Escarlata* e *Quem Matou Zefinha?* No Teatro e no cinema está nos filmes *Fortaleza Hotel* de Armando Praça, *Abril Vazio* de Guto Parente e na série *Meninas do Benfica* de Roberta Marques e Luciana Vieira.

⁴⁵ Cláudio Magalhães é bonequeiro, ator, diretor, palhaço e cenógrafo. É Graduado em Pedagogia pela Universidade de São Paulo UNIP. Tem formação no colégio Direção Teatral do Instituto Dragão do Mar (2001 - 2003). Atualmente integra os grupos "Epidemia de Bonecos", Rei Leal Coletivo Teatral e Trupe'Caba de Chegar.

⁴⁶ Gustavo Lopes é artista, professor e produtor cultural, mestrando em artes pelo PPGates/ifce, licenciado em teatro (IFCE) e tecnólogo em artes cênicas (IFCE), integrante dos grupos Rei Leal Coletivo Teatral e Grupo Experimental de Teatro.

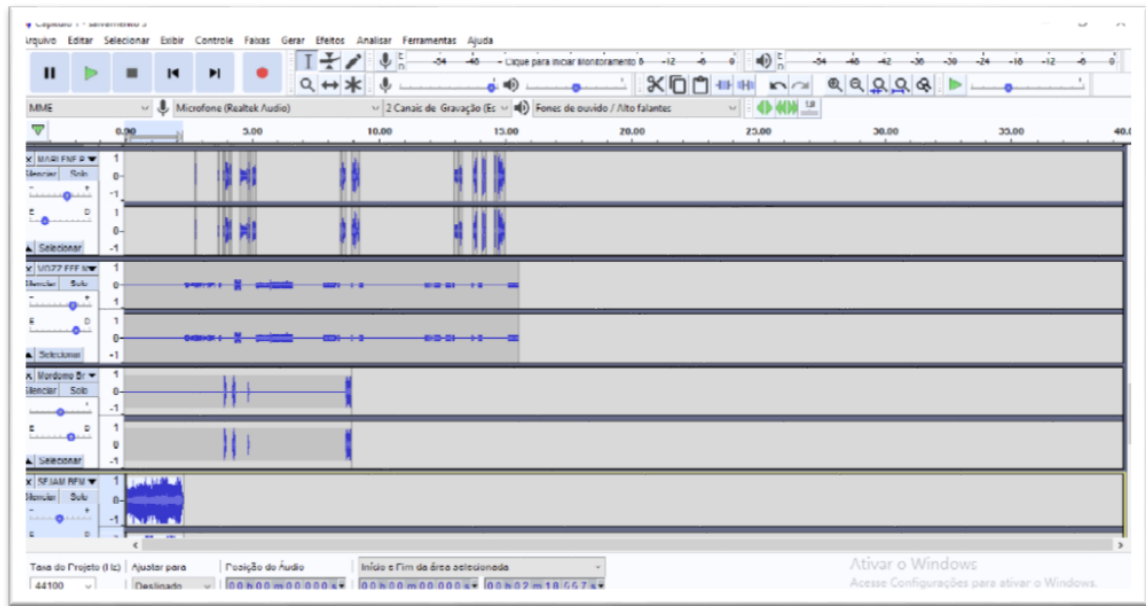
Vieira⁴⁷, o penúltimo a ser gravado foi o Mordomo interpretado por Bruno Pratta e por último o Narrador interpretado por Efferson Mendes.

Cada gravação foi individual e nelas foram tomadas todas as medidas de segurança contra a Covid-19, o distanciamento, o uso de máscara e a higienização das mãos e dos equipamentos utilizados. Depois de cada gravação esterilizava o microfone para a utilização da próxima gravação. Importante frisar que as pessoas não foram no mesmo dia ao *home Studio*. Foram dias alternados e durou basicamente um mês. No primeiro episódio importei o áudio completo das falas de cada personagem para o *Audacity* e fui colocando as falas em ordem. Esse momento da edição é demorado e tive que ter muito cuidado para não colocar as falas em ordem errada, por isto consultava todo momento o texto transcrito para a Radionovela.

É possível observar alguns áudios editados, não consegui mostrar todos na imagem a seguir, visto que como falei anteriormente o *Audacity* é um programa básico, com poucos recursos, limitado. A edição nesse programa demorou muito, pois até a visualização dos áudios ficava comprometida, tinha basicamente que colocar uma faixa perto da outra todo momento, pois como vocês podem ver conseguia observar quatro faixas ao mesmo tempo, somente. Segue Figura 6 — Edição do primeiro episódio *Audacity*

⁴⁷ Preto e LGBTQIAPN+, Lucas Vieira é comunicador cearense, atuando como apresentador, locutor e produtor audiovisual em diversas emissoras locais. Teve experiência com interpretação no espetáculo *Maréa* (2019), fruto do Curso Princípio Básico de Teatro - CPBT. E participou da web série *Playground UFC*, produzida por sua turma de Publicidade e Propaganda na Universidade Federal do Ceará.

Figura 6 — Edição do primeiro episódio *Audacity*.



Fonte: Arquivo pessoal. (2021)

Destarte, após editar a ordem das vozes importei as músicas e os efeitos sonoros. Quando fui mexer no texto para transformá-lo em uma dramaturgia para a Radionovela já deixei indicado onde os efeitos sonoros deveriam estar. Isto facilitou bastante o momento da edição, pois ia escutando o áudio e acompanhando o texto e quando chegava à parte de inseri-los a maioria já estava indicada. As pontuações dos efeitos sonoros estão presentes no apêndice B desta dissertação.

Por conseguinte, digo maioria dos efeitos sonoros por que nem todos eles estavam presentes na dramaturgia. O momento do estudo do texto não possibilita pensarmos integralmente em todos os apontamentos de sons que devem estar presentes em cada episódio, visto que um ou outro efeito surge de acordo com o que você vai escutando.

Um exemplo de efeito sonoro que acabou por entrar no momento da edição foi no segundo episódio onde tem uma simulação de um jogo de futebol. Começa a narração de um jogo e alguns efeitos surgem, como por exemplo, o som do apito do juiz, o som de um placar da partida, uma música utilizada por algumas rádios quando acontece o gol.

A ambientação desta parte no segundo episódio aconteceu tendo como referência os sons presentes de uma narração de futebol. No momento em que ia montando o áudio, lembrava as partidas do Ceará⁴⁸ que já escutei pela rádio, quando criança principalmente.

Esses efeitos sonoros acabaram entrando por causa de minhas memórias, já tinha pensando em uma ambientação sonora quando estava escrevendo esta narração e suas

⁴⁸ Ceará Sporting Club, Clube de futebol do estado do Ceará no qual torço.

rubricas, mas vieram-me outros sons na cabeça quando editei este momento e por isto pode ter algum som ou outro que não está registrado na dramaturgia.

Um acontecimento parecido está presente nas falas dos personagens, nem todo o texto está integralmente presente nos episódios, visto que a partir do momento que a atriz e os atores interpretavam davam vida aos personagens. Eles não se limitavam a falar somente o que estava escrito na dramaturgia, eles tinham toda a liberdade de improvisar e criar falas novas para seus personagens. Por conseguinte, podemos ter mais ou menos texto, dependendo da interpretação de cada ator.

Alguns personagens permitiam uma flexibilidade maior de criação e improvisação. Podemos perceber mais fortemente estas nuances nos personagens que tem mais falas como a Madame, Marido e Narrador⁴⁹.

Isto acontece porque o momento da criação é único, o texto serviu de base para a construção da Radionovela, ele sozinho não é o produto final, mas os três episódios sim, eles são o complemento de ideia, criação e interpretação. Trago uma frase que sempre escutei desde que comecei a fazer Teatro: *o texto é pretexto*.

Voltando a falar sobre os efeitos sonoros eles foram os únicos que não foram gravados por mim. Realizar uma gravação não é algo simples, ainda mais quando se faz basicamente tudo sozinho, desde pensar como captar o som a edição. Gravar as vozes e os instrumentos para as músicas já deu um trabalho muito grande e quando fui para a gravação dos efeitos sonoros percebi que não conseguiria por conta própria produzir determinados tipos de sons.

Por conseguinte, procurei na internet áudios sem direitos autorais para que pudesse utilizar na Radionovela, é possível encontrar efeitos sonoros em vários *sites*. A forma que encontrei de fazer *download* desses arquivos foi transformando em mp3 vídeos do *Youtube* que tivessem a característica que gostaria de usar nos episódios.

Um exemplo destes efeitos sonoros baixados na internet é o grunhido do porco, utilizado na maioria das vezes em que a palavra, Suíno é mencionada. Também é verdade que alguns sons que gostaria de utilizar não estavam presentes na internet por serem muito específicos, então, procurei efeitos aproximados que cumpriram uma função, se não igual pelos menos parecida.

O desmaio do Mordomo é um dos momentos que utilizei estes sons aproximados. Em minhas pesquisas não encontrava um áudio de corpo caindo no chão, tentei gravar, mas não consegui chegar a um resultado satisfatório. Até que encontrei, em um jogo, um que me

⁴⁹ Indico a você que está lendo este trabalho a ler a dramaturgia no mesmo tempo que escuta os episódios da Radionovela, você perceberá que existem sons que não estão registrados e falas que não estão escritas.

remetia a algo caindo ao chão, algo sendo esmagado, ou tombando de maneira engraçada, então utilizei.

Mais um exemplo é o som de celular sendo arrastado no chão, foi outro que não conseguia encontrar. Deparei-me com um áudio de pedras rolando que representava e remetia de uma melhor maneira um objeto sendo arrastado.

Para os efeitos sonoros busquei esta alternativa que me serviu de maneira significativa na edição da Radionovela, não só os efeitos, mas alguns temas de suspense, ou tensão, também foram inseridos desta maneira. Alguns desses efeitos pediam algo mais caricato para complementar com a interpretação dos personagens e intenção da história.

Gostaria de ressaltar que o segundo e o terceiro episódio foram mais fáceis de editar e inserir estes efeitos citados acima. Quando fui estruturar os últimos episódios estava um pouco cansado da complicação de utilizar o *Audacity*. Decidi então me desafiar a trabalhar os últimos dois episódios no *Reaper* e foi onde encontrei uma tranquilidade para editar da maneira que gostaria.

No momento em que fui estudando as funções e sobre como manusear o *Reaper* fui descobrindo que podia fazer determinadas ações que no *Audacity* não conseguia, como por exemplo, limpar os ruídos de cada áudio. Essa função ajudou mais ainda na qualidade final dos episódios e era notória a diferença do tratamento dado.

O *Reaper* me possibilitava vastas opções o que me proporcionou uma experiência nova, além de que, percebi que seu manuseio era muito mais simples, o que facilitou observar de maneira geral as faixas. Segue a Figura 7 – Edição do segundo episódio no *Reaper* com a imagem de edição do segundo episódio.

Figura 7 — Edição do segundo episódio no *Reaper*.



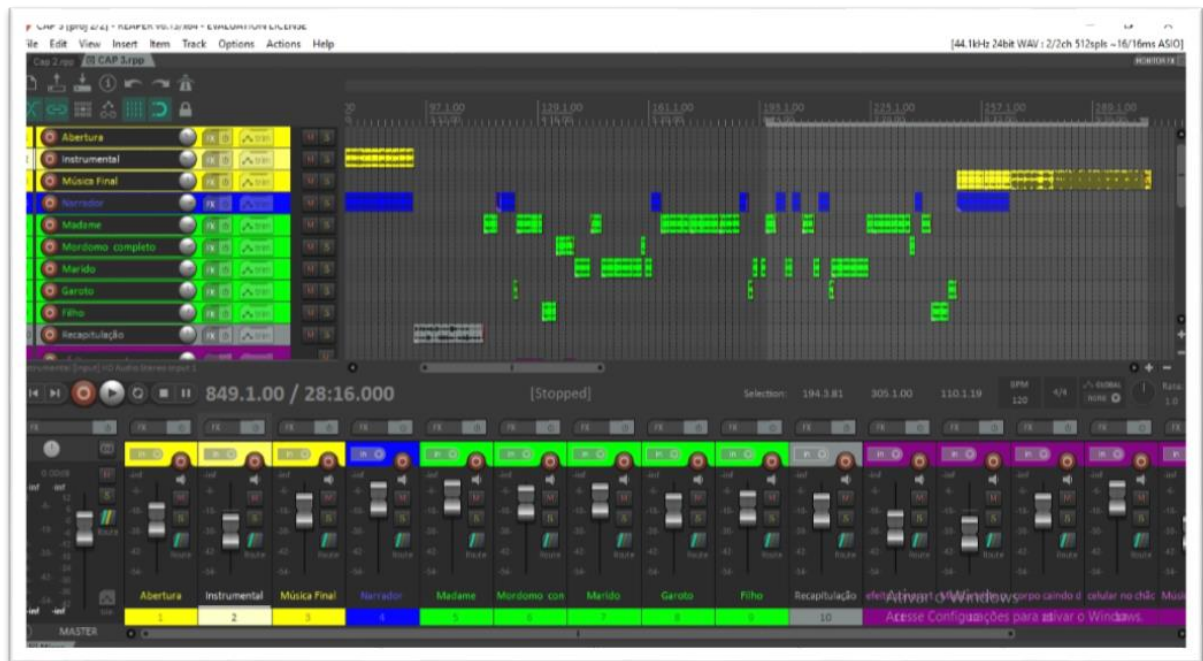
Fonte: Arquivo pessoal. (2021)

Já podemos observar uma melhor visualização dos áudios, da quantidade de faixas que consigo manusear simultaneamente e na parte inferior é possível notar que os equalizadores ficavam disponíveis para que a qualquer momento pudesse regular a intensidade dos canais.

Nesse programa também era possível equalizar as faixas individualmente, conseguia tirar os ruídos por meio de uma ferramenta disponibilizada pelo próprio programa. Esse limpador tinha que ser usado com muita inteligência, pois se tirasse todo o ruído automaticamente o som ficava com um aspecto robótico.

Algumas tentativas foram assertivas outras frustradas, visto que dependendo da qualidade de como o áudio foi captado essa ferramenta, não tinha nenhuma serventia. Alguns instrumentos eram difíceis de extrair o ruído como, por exemplo, o contrabaixo elétrico, visto que como o som era muito grave qualquer medida de extração deixava o som do instrumento robótico. Este programa foi um facilitador do período de edição, segue na sequência a Figura 8 – Edição do terceiro episódio no *Reaper*, imagem de edição do terceiro episódio.

Figura 8 — Edição do terceiro episódio no *Reaper*.



Fonte: Arquivo pessoal. (2021)

Para uma melhor divisão visual defini por cores as faixas. Em amarelo as músicas gravadas e editadas por mim, em verde as vozes dos personagens, em azul, especificamente, a do Narrador, em lilás os efeitos sonoros e em cinza outro som extra que coloquei.

A divisão por cores também foi outro facilitador no momento de edição, conseguia naturalmente identificar o que estava editando, diferentemente do *Audacity* que não conseguia fazer esta divisão.

Outra função que estava muito facilmente no alcance era a divisão dos sons para o lado direito ou esquerdo do fone de ouvido. Na divulgação da Radionovela pelo *Instagram* indico que as pessoas escutem os episódios por fone, pois a experiência será melhor.

Esta indicação é bem direcionada, visto que quando estava editando dividi os áudios para direita e esquerda, isto significa que os sons estão separados em cada lado do fone possibilitando, para quem escutar por este aparelho, vivenciar e experimentar nitidamente a escuta de toda a mídia.

Quando escutamos a Radionovela em um aparelho de som externo, dependendo de sua qualidade, perdemos alguns graves e agudos, por isto é indicado à utilização dos fones para uma melhor experiência. Com isto não quer dizer que não possamos escutar em qualquer aparelho, significa apenas uma melhor compreensão auditiva da Radionovela, mas à mensagem, às músicas e todo o episódio está em uma qualidade boa para qualquer aparelho, celular, televisão, caixinha de som e etc.

O período de gravação e edificação dos episódios foi o mais desafiador, pois foi neste momento em que a história foi montada. Foi um período muito delicado que tive de escutar durante diversas horas o mesmo episódio ou parte dele.

Tiveram períodos desafiadores da edição, pois não tinha um amplificador externo para escutar o resultado sonoro numa intensidade maior, por isto, por vezes editava e reeditava os episódios.⁵⁰

Aponto que, talvez, se tivesse uma estrutura melhor conseguiria gravar todas as vozes e efeitos sonoros ao mesmo tempo, isto significa mais equipamentos, mais microfones condensadores, fones de ouvidos abafadores e uma *interface* de áudio com mais canais ou uma mesa de som que possibilitasse gravar simultaneamente.

O processo de edição foi demorado, visto que mixava faixa por faixa, colocando em ordem cada fala para depois inserir os efeitos sonoros e as músicas. Entretanto, apesar de ser um processo demorado, pelas possibilidades oferecidas pelo equipamento, também foi um processo prazeroso de construir.

A Radionovela é um gênero que me possibilitou controlar os áudios que estariam presentes dentro dela, diferentes de uma construção, de um espetáculo de Teatro, que alguns sons emitidos pela plateia, ou pelo espaço não são controláveis, como: sons de carro, de alguma avenida, de alguma festa que esteja acontecendo ao lado, e no mesmo momento do espetáculo.

Tudo isto influi para a construção da sonoridade, não estou dizendo que é melhor ou pior, mas é diferente e talvez, esta experiência faça com que nas próximas criações de música e direção musical para o Teatro eu chegue com um olhar mais aguçado para o texto ou para as inserções de sons na cena.

A Radionovela já foi lançada e está disponível em várias plataformas de áudio, todas elas estão disponíveis nos *Qrcodes* e *links* localizados no apêndice A deste trabalho. Indico também que acesse o *Instagram* da Radionovela, lá vocês poderão acompanhar algumas fases do produto, também está disponível no apêndice A.

Agora que entendemos toda a parte de construção técnica dos episódios me debruçarei sobre a composição de *música de cena* desta pesquisa, na sequência falo de como a composição musical e as sonoridades foram pensadas e executadas.

⁵⁰ Ao mesmo tempo que montava os episódios também aprendia a editar, pois nunca tive experiência, anterior a Radionovela, tampouco na edição de áudios tão grandes e com tantos detalhes.

5 COMPOSIÇÃO MUSICAL E SONORIDADES: Episódio 1 - A Visita.

Para esta sessão trago o relato de como foi à construção da *música de cena* para a Radionovela *O Assalto*. Neste momento do texto explano como os conceitos que tratamos no início foram utilizados, tanto nas sonoridades de cada episódio, mas principalmente nas composições musicais.

Todas as músicas da Radionovela foram compostas por mim e em duas tive a parceria de Bruno Pratta. Importante ressaltar também a colaboração com os músicos, a contribuição deles para cada música foi muito importante.

A composição da melodia e da maioria das letras foi feita por mim, mas o trabalho de instrumentalização e de complementação da harmonia de cada música foi coletiva. Cada músico que participou da Radionovela deu sua contribuição específica, auxílio esse que explanarei com mais detalhe quando discorrer sobre cada música.

Para explicar sobre a musicalidade da Radionovela adentraremos a *Paisagem Sonora* de cada episódio, começando pelo primeiro que nomeei de *A Visita*. Quando damos o *play* na rádio o primeiro som que escutamos é a introdução da música inicial nomeada de *Sejam Bem-Vindos*.

Quando elaborei composição de cada música atribui a elas conceitos aprendidos no momento de estudo sobre a *música de cena*. Talvez já tivesse utilizados algumas dessas definições em outras produções musicais feitas por mim, mas foi somente no desenvolvimento desta pesquisa onde tive a consciência da utilização deles.

Para a composição da música inicial trouxe o que *Schafer* chama de *marca sonora*. A identidade musical da abertura da rádio era muito importante para mim, era fundamental que a canção que abriria cada episódio fosse marcante. O intuito era fazer com que o ouvinte sempre que escutasse a melodia de *Sejam Bem-Vindos* reconhecesse que mais um episódio estava por começar.

Gostaria de fazer um parêntese, pois iriei disponibilizar a partitura de cada música para explanarmos melhor e registrar sua harmonia e melodia nesta dissertação. Não sei escrever uma partitura musical e para esta função de registros das músicas em partituras convidei o colaborador Afonso Teixeira. Esse momento de escrita no pentagrama foi de muito aprendizado para mim também, pois vi as melodias criadas se transformando em símbolos musicais. Segue Figura 9 – Partitura da música: *Sejam Bem-Vindos*, transcrição musical de Afonso Teixeira.

Figura 9 – Partitura da música: *Sejam Bem-Vindos*

Sejam bem-vindos
Radio Novela

Gabriel Moraes

The musical score is presented on nine staves. Each staff begins with a measure number: 8, 10, 18, 26, 36, 44, 52, 61, and 70. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score concludes with a double bar line at the end of the ninth staff.

Fonte: Arquivo pessoal. (2021)

O trabalho pede para que as partituras estejam presentes no texto para entendermos como as músicas foram compostas e para que, quem sabe, ler as partituras, se tiverem vontade, possam tocá-las também.

Esta música possui algumas particularidades, ela foi à única que não foi composta especificamente para a Radionovela. Ela foi criada inicialmente para o espetáculo de rua, mas fez as adaptações necessárias para Radionovela.

Algumas características mudaram de acordo com a linguagem, porém, o intuito sempre foi de criar uma *marca sonora*, uma identidade musical para o início do *Assalto*. A base da melodia é a mesma, mas foram modificadas a letra e a introdução inicial que com a transcrição do produto assume uma intenção de simular a abertura de um programa jornalístico.

Podemos observar esse toque melódico nos primeiros segundos dos episódios, do minuto 00:00 a 2:15. A intenção da repetição da abertura de cada episódio é de fixação da música na memória do ouvinte. Sua melodia também é de fácil memorização para que as pessoas aprendam a cantar e fiquem com a canção reverberando em suas cabeças.

A identidade musical da Radionovela começa na primeira música, ao mesmo tempo que, é *marca sonora* é também de apresentação do produto. A letra fala sobre a história que iremos acompanhar.

Esse modelo de música inicial também surge das memórias de desenhos, programas, novelas que assistia na infância/adolescência em que ficava com as músicas de abertura na memória.

Tem presente nas letras indícios de como o *Assalto* acontece, da suposta família de bem. Chamo de indícios, pois a letra dá pistas do que vai acontecer na história, ela é de apresentação, mas não entrega todo o enredo. A partir do momento que você escuta os episódios vai entendendo as referências da música de abertura.

Em seguida já temos contato com o primeiro *sinal sonoro, intervenção sonora*, o som de porco grunhindo. Já explanamos sobre este sinal anteriormente e sua função na Radionovela. Após esse momento surgem alguns sons que situam o ouvinte do que está acontecendo em cena como o som do copo d'água sendo jogado na Madame, da campainha, da chave abrindo a porta, a porta abrindo.

Essas sonoridades surgem da necessidade de localizar o ouvinte do espaço e tempo na história, se estivéssemos assistindo um espetáculo de teatro talvez não precisássemos destas referências auditivas, pois estaríamos vendo a cena acontecer.

Quando penso nas sonoridades e inserção de cada som no espetáculo me vejo como um compositor de uma longa música. É como se ao produzir a Radionovela estivesse compondo uma grande canção como se as falas e sons fossem parte de uma composição musical. Tragtenberg fala sobre o papel do compositor:

O compositor tende geralmente a identificar os momentos onde possa ser encontrada alguma referência sonora explícita, como personagens que cantam ou tocam algum instrumento; ou mesmo buscar uma referência sonora a partir da qualidade espacial das cenas: igreja, sala de jantar, praça pública, parque de diversões, palácio, cabaré, bordel etc. Procedendo dessa forma, ele principia o seu trabalho como Brook asseverou acima: um cego que tateia um ambiente novo. Mas caso o texto apresente uma aridez com relação a essas referências, é preciso então, desde o início, localizar e conceituar tempo, espaço e função que o som e a música irão desempenhar na encenação (retomando de certa forma as unidades aristotélicas como conceito e não como guia do procedimento criativo). (TRAGTENBERG, 2008, p.26)

Em vários momentos da pesquisa me senti como esse compositor que tinha que identificar as referências sonoras que o texto dava e até mesmo criar novas direções para que o público entendesse as situações de cada cena.

Em vários momentos, estive ouvindo e reouvindo cada episódio na busca de identificar como cada cena estava acontecendo. A Radionovela em vários momentos me parecia essa grande música e na verdade tinha que pensar como os sons desempenhariam de certa forma, uma encenação.

A preocupação de trazer para este arquivo os sons que situassem o que estava acontecendo transpassou para a fala do Narrador, visto que este personagem foi de fundamental importância para localização do público no espaço e tempo da história contada.

Foi uma tarefa árdua pensar na complexidade da construção da Radionovela, eram muitos elementos para lidar, para além dos técnicos. Cada inserção foi pensada e escutada diversas vezes. Nenhum som entrou no produto por acaso ou por descuido, me pergunto se talvez esse não tenha sido um dos maiores desafios, transpor os sons do texto, da minha interpretação da história, para a Radionovela.

Voltando para às sonoridades do primeiro episódio temos logo em seguida a segunda música, o *Jingle do Gado*. Esta música foi composta já com a decisão do produto ser a Radionovela, assim como todas as outras que vem depois dela.

Quando estava pensando em uma Radionovela, me veio a memória as propagandas musicais bastante frequentes nas rádios e a ideia foi compor um *Jingle* que fizesse divulgação sobre algum produto fictício.

Essa música possui algumas referências e não tem uma ligação direta com a história, ela surgiu justamente das subjetividades que o texto trouxe para mim e para os colaboradores da rádio.

Primeiro que ela é uma música que critica o atual presidente⁵¹ do Brasil e sua forma de comandar o país. Alguns eventos polêmicos do atual governo estão citados na música e ela faz uma crítica aos seus eleitores que são chamados de *gado* por seguirem de maneira fanática tudo que é dito pelo seu líder.

Entretanto, existe uma crítica que surgiu de acordo com os primeiros estudos do texto que é sobre a Eugenia. O Brasil possui um histórico de incontáveis tentativas de embranquecimento do seu povo. Isto é resultado de resquícios de mais de trezentos anos de escravidão no país.

Quando o grupo de colaboradores assistiu ao documentário *Menino 23* observamos a forte presença do movimento Eugenista no Brasil. Esse movimento flerta com o nazismo, na busca de uma raça pura, uma raça mais branca, onde se procura clarear toda uma nação com a intenção de extermínio dos povos não brancos.

O *Jingle do Gado* cria uma sátira sobre o embranquecer ao fato de tomar o *leite condensado gado*. A ideia de tomar leite é ligada ao símbolo de tornar-se branco, podemos observar essa prática ao longo da história, por adeptos do nazismo e da eugenia.

Trouxe um exemplo para o grupo de colaboradores de um filme chamado *Bastardos Inglórios* onde nas primeiras cenas um oficial nazista pede para tomar leite. Essa referência está presente na frase do *Jingle*: *Toma seu leitinho, leite condensado, pra ficar branquinho venha tomar gado*.

Existe uma mistura de referências, ao embranquecer ligado ao presidente do atual governo que já expressou falas e atitudes racistas explicitamente. Segue abaixo Figura 10 – *Jingle do Gado* – parte 1 e Figura 11 – *Jingle Gado* – parte 2, transcrições de Afonso Teixeira.

⁵¹ Presidente atual do Brasil Jair Messias Bolsonaro no ano de dois mil e vinte e dois.

Figura 10 – *Jingle do Gado* – parte 1

Jingle Gado

Gabriel Moraes

Ga - do'é uma de - li - cia ve - nha co - nhe - cer Ga-do'é uma de - li

cia ve - nha vo - cê be - ber Ga-do'é da mi - li - cia'não fi - que preo - cu - pa

-do A gen - te com - pra chi - cle - te su - per fa - tu - ra do Ô ga

-do, su - per - fa - tu - ra - do Ô ga - do pra fi - car sa - ra

-do Ô ga - do, su - per - fa - tu - ra - do O ga - do

Ga-do'é uma de - li - cia ve - nha co - nhe - cer Ga-do'é uma de - li

cia ve - nha vo - cê be - ber Ga-do'é da mi - li - cia'não fi - que preo - cu - pa

-do A gen - te com - pra chi - cle - te su - per fa - tu - ra do Ô ga

-do, su - per - fa - tu - ra - do Ô ga - do pra fi - car sa - ra

-do Ô ga - do, su - per - fa - tu - ra - do O ga - do

Fonte: Arquivo pessoal. (2021)

Figura 11 – *Jingle Gado* – parte 2.

36 To-ma seu lei -ti -nho, lei -te con -den -sa -do pra fi -car bran -qui

39 -nho ve -nha to -mar ga -do To -ma seu lei -ti -nho, lei -te con -den -sa

42 -do pra fi -car bran -qui -nho ve -nha to -mar ga -do Ô ga

45 -do, não fi -que preo -cu -pa -do Ô ga -do' é lei -te con -den -sa

48 -do Ô ga -do' é su -per fa -tu -ra -do Ô ga..... a..... do

53

Fonte: Arquivo pessoal. (2021)

O *Jingle do Gado* pode não estar inserido no sentido direto da história, mas está completamente ligado à temática racista que a dramaturgia aborda. Essa música acrescenta camada de complexidade a história, visto que a família Suíno é uma família racista, ela está envolvida e contribui para o racismo estrutural na sociedade.

A família Suíno pode ser um núcleo de personagens fictícios, mas representa uma parcela da sociedade racista brasileira que finge exaltar a pluralidade de etnias presente no Brasil, mas que na verdade preza pela manutenção de um *status quo* meritocrata.

Podemos também fazer uma ligação conceitual de função do *Jingle* na Radionovela, ela está inserida como uma *música gestus*. O conceito que tratamos no referencial teórico se encaixa com a atitude trazida por esta música.

O *Jingle do Gado* acrescenta um posicionamento político à história, ela entra como uma música que tem uma função, um *gestus*. Brecht fala sobre como julga valor político de uma partitura

Uma boa maneira de julgar uma peça de música com um texto é para experimentar a diferentes atitudes ou ideias com as quais o intérprete deve entregar o indivíduo seções: educada ou irritadamente, modesta ou desdenhosamente, com aprovação ou argumentativamente, astuciosamente ou sem cálculo. Para isso, o mais adequado os *gestus* são tão comuns, vulgares e banais quanto possível. Desta forma, pode-se julgar o valor político da partitura. (BRECHT, 2020, p.3)

Tentei trazer nesta música uma função social, não só nessa, mas em quase todas as composições da Radionovela. As letras e as sonoridades buscam a todo momento um posicionamento político e social. A estética e atitude investigativa do trabalho, se baseia na *Estética do Oprimido* de Boal.

Temos logo, outra composição chamada de *Ele é do Bem* que complementa a ideia de *música gestus* e de *estética do oprimido*. Essa é a terceira música presente no primeiro episódio e a única onde um dos personagens canta.

Ela é a música de apresentação do *Senhor Suíno* e traz mais características sobre este personagem. A letra cita alguns de bairros de Fortaleza que são estigmatizados como violentos e perigosos.

Está presente na narração a localização, de onde a Família Suíno habita e nessa música o senhor Suíno explicita o seu asco para com esses outros bairros. Pois além de ser uma família racista, eles prezam também pela centralização de um poder econômico e cultural de uma determinada região, fomentando a desigualdade social.

A música *Ele é do bem* para além de ser uma *música gestus* possui características da *música de cena* de Tragtenberg onde ele traz o conceito de *leitmotiv* que seria uma música ligada a um personagem específico. Segundo o autor:

Ampliando o recurso do *leitmotiv* - que relaciona uma célula musical (motivo, tema ou frase) a uma personagem - pode-se também estabelecer uma relação mais indireta e mediatizada ao se criar um paralelo na própria textura musical entre o *número de instrumentos* na música e o *número de personagens* em cena. [...] é importante observar que não se trata de

estabelecer uma relação direta do tipo: instrumento A = personagem A; mas essa correspondência numérica entre os elementos da música e na cena propicia um tipo de associação por texturas. (TRAGTENBERG, 2008, p. 106 - 107).

O senhor Suíno teria então dois *leitmotifs*, que seriam o som do porco grunhindo e a música feita especificamente para ele. Portanto o senhor Suíno possui duas associações de texturas musicais, uma mais direta e outra mais indireta.

A música seria a relação de textura musical direta e o porco grunhindo a indireta. Esse personagem abriu um leque de opção para explorar suas características.

Existem, também, referências da atualidade onde há uma grande propagação de notícias falsas e esse personagem representa também uma dessas pessoas que se utiliza e se promove a partir de *Fake News*.

Essa canção procura fazer relações com o que esse personagem representa na sociedade. Aproveitei para trazer nesta um complemento das características do personagem, ele é esse *cidadão de bem*, da *moral e dos bons costumes*.

Esse modelo de pessoa é bastante propagado por uma parte da sociedade hoje em dia, mas esse padrão representa uma grande hipocrisia, pois na verdade muitas dessas pessoas defendem as piores coisas da sociedade como homofobia, misoginia, racismo e etc.

A composição da *música de cena* da Radionovela acompanha a estética de investigação desta pesquisa. A ideia geral das composições musicais buscou sempre trazer uma crítica a questões sociais apontadas ou subentendidas na história. A ideia era trazer as músicas em formato de sátiras, expondo as situações de opressão e a figura dos opressores. Dito isto, trago uma citação de Boal que me ajudou no momento de composição desta música:

É pela posse da Palavra, da Imagem e do Som que os opressores oprimem, antes que o façam pelo dinheiro e pelas armas. Temos que reagir contra todas as formas de opressão. Essa luta deve se dar, também, nesses três importantes campos de batalha do Pensamento Sensível. Temos que reconquistar a Palavra, a Imagem e o Som. (BOAL, 2008, p. 40).

O senhor Suíno representa esta figura no qual precisamos confrontar e a atitude foi de trazer por meio desta música uma inversão de valores. Quem canta esta música é o personagem opressor, mas ao mesmo tempo, que ele canta, ele se expõe e suas reais intenções. Segue abaixo na Figura 12 - *Ele é do Bem* - parte 1 e Figura 13 - *Ele é do Bem* - parte 2, transcrições de Jonatas Souza.

Figura 12 - *Ele é do Bem* - parte 1

Score

Ele é do Bem

Rádio Novela

Gabriel Moraes e Bruno Prata

INTRO

1. 2.

7 REFRÃO

11

15 A

19

23

27

31 B

35 ao REFRÃO

©

Fonte: Arquivo pessoal. (2021)

Figura 13 – *Ele é do Bem* - parte 2.

2 Ele é do Bem

39

43

47

1.

2.

Fonte: Arquivo pessoal. (2021)

Um adendo importante é que a partitura acima, figura 13 e 14, foi feita por Jonatas Souza, colega de mestrado da turma três. Busquei seguir na composição desta música uma reconquista e afirmação dos meios de propagação da Arte, mas não só nesta música e sim na Radionovela como um todo.

Seguindo com os sons no primeiro episódio pode-se observar também, alguns de suspense, esses sons também permeiam os outros episódios, principalmente o segundo e o terceiro.

Como estamos escutando e não vendo o que está acontecendo, trazer o recurso das músicas de suspense ligadas a algumas falas de personagens traz uma visualização melhor para a história, ao mesmo tempo, que reforça a paranoia criada pela família Suíno.

Ao término do primeiro episódio temos os créditos feitos pelo narrador e ao fundo a introdução da música de abertura. Interessante observar que a narração feita neste momento difere ao longo da história, são camadas de intenção vocal, consequentemente sonora.

5.1 Episódio 2 - Pedro Daniel Suíno

Explanaremos agora sobre o segundo episódio nomeado de *Pedro Daniel Suíno*. Esta parte leva o nome do filho do casal, visto que sua aparição traz um elemento novo para a história. Seus pais pensam que ele está envolvido no suposto assalto.

Para começar, logo após a narração de contextualização, início com as falas do capítulo anterior. Trago este recurso para que o ouvinte consiga acompanhar a história e relembre o que ocorreu no momento passado. Esse efeito também é utilizado no terceiro capítulo.

Essa preocupação com a temporalidade situacional do público para com a história foi algo que tomou um lugar especial na composição sonora. Sobre isto Tragtenberg fala:

Para o músico a temporalidade assume uma importância fundamental na concepção criativa, pois em última análise ela é o veículo essencial para a materialização sonora. A temporalidade opera um jogo construtivo na percepção do espectador entre tempo real e tempo musical que é um feixe concentrado de outras percepções simultâneas [...]. (TRAGTENBERG, 2008, p. 24).

Enxergo que o tempo real e o tempo musical na Radionovela corroboram com a ideia de Tragtenberg de materialização sonora. O meio criativo é completamente sonoro e existe

um jogo construtivo para que o espectador entenda os tempos necessários à cena. Isto acontece justamente por esse feixe concentrado de outras percepções simultâneas.

Observo que existe um jogo temporal que em cada momento exemplifica o que ocorre na cena, foi assim com a entrada do *Jingle do Gado*, *Ele é do Bem* referente à entrada do senhor Suíno e o efeito se repete com a música de apresentação do filho.

Logo após o que chamo de recapitulação da história, na sequência de ações, o filho entra em cena e para sua aparição crio um efeito espetacular, uma indicação de entrada de cena feita pelo narrador, onde em seguida é tocada uma música, assim como ocorre com seu pai.

A música *Pedro Daniel Suíno* é uma descrição sobre quem é este personagem, um retrato das conversas e discussões ocorridas no período de estudo do texto. Particularmente fiquei bastante contente com o resultado musical obtido com esta música, ela tanto exprime em conteúdo o que é o personagem do filho quanto traz um desfecho harmônico agradável.

Para esta música utilizo o ritmo de *reggae* para trazer sentimentos de oposição, para o ouvinte, na recepção com a mensagem que a música traz. Essa música, no meu ponto de vista, é do tipo que é agradável de ouvir, dançar e cantar. Ao mesmo tempo em que a música chega como essa composição harmônica dançante para o público, ela faz uma crítica bastante contundente ao personagem e ao tipo de figura que ele representa na sociedade.

Esse efeito de trazer um estilo musical nítido para o segundo episódio decorre do que gostaria de causar nos ouvintes. O *reggae* se trata de um ritmo oriundo da etnia negra sendo bastante aceito e utilizado nas comunidades, periferias e favelas do Brasil. Trazer a música nessa levada cria uma ironia, pois a canção fala de um rapaz branco de um grande poder aquisitivo de bairros sofisticados de Fortaleza. Tragtenberg tem um apontamento interessante sobre esse efeito:

O gênero musical como expressão cultural reúne aspectos do imaginário social, emocional e político da sociedade. [...]. Dessa forma, certos gêneros e estilos musicais – incluem-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)

A inversão de elementos está presente na música *Pedro Daniel Suíno*, pois trago um estilo musical originado de um grupo social e racial diferente das origens do personagem

apresentado.⁵² Segue abaixo a Figura 14 – *Música Pedro Daniel Suíno* – parte 1, Figura 15 – *Música Pedro Daniel Suíno* – parte 2 e Figura 16 – *Música Pedro Daniel Suíno* - parte 3, transcrições de Jonatas Souza.

⁵² É notório que nos dias atuais não existe uma separação tão forte do que é música de branco ou de preto, todos escutam e produzem músicas nos ritmos que lhes agradam. Entretanto, quando trago esta ironia me refiro a origem do estilo musical contrapondo as origens de vida do personagem. Outro ponto importante a ressaltar é que esta separação não está de maneira explícita, pois ainda existe na sociedade atual um forte preconceito para com as heranças ou culturas advindas do povo preto. Um exemplo disto é o estilo musical *funk* que sofre constantes ataques justamente por vir da cultura preta brasileira.

Figura 14 - Música Pedro Daniel Suíno – parte 1

Daniel Suíno
Radio novela "O assalto"

Gabriel Moraes

Intro

♩ = 130

Bo-ta'o ca-pa-ce-te ne-gra - da que lá vem pe-dra -
da Vou fa - lar de'um ra - paz mui-to bom mas pa - re - ce fai - xa -
da Qual é o no-me de-le'éo Da - ni - el Su - í no Ele é um bom ra -
paz É mui - to bom es-se me - ni - no Qual é o no-me de-le'éo Da - ni - el Su - í
no Ele é um bom ra - paz É mui - to bom es-se me éo Da - ni -
el Su - í no É mui-to bom es-se me éo Da - ni -
el Su - í no Éo Da - ni - el Su - í - éo Da - ni - el Su - í no
Quan-do tu-do'es-ti - ver pa - re - cen - do uma gran-de pi - a - da
Quan-do na - da'es - ti - ver bem pro - cu - ra lo - go'a su - a me - sa -
da É só mais um car - tão não le - va'a mal pai - zão - É só mais um car -

Fonte: Arquivo pessoal. (2021)

Figura 15 – Música Pedro Daniel Suíno – parte 2

2

40

tão não le - va'a mal pai - zão É só mais um car - tão não le - va'a mal pai - zão -

43

- Pas-sou na fa - cul - da - de fa - cul-da - de ca - ra Ga - nhou

47

mais um car - rão Um'a-par - ta-men - to ma - ra Lo - cal -

51

- zi - nho ba - ca-na - a an-ti - gare - gi-o - nal do-o-o-is Quan-do

55

quer ti-rar'as ca - ra Dá um pu-xo e foi Qual é o no - me

58

de-le'éo Da - ni-el Su - í no Ele é um bom ra - paz É mui - to bom es-se me -

61

ni - Qual é o no-me de-le'éo Da - ni-el Su - í no Ele é um bom ra -

64

paz É mui - to bom es-se me - ni - no Her-dou ser bom de -

67

mais bo-ba-gem'in-ques - tio-ná - vel - Bo-a re - pu-ta - çã-ão

71

re-pu-ta-ção es - tá - vel Bem quis-to por to - do mun -

75

- do'a-lém do bem'e do ma - al Pra sa - ir de'u-ma ci-la -

É importante destacar que a composição buscou trazer características da música negra como polirritmia, trechos complexos sincopados, se utilizando de quiálteras⁵³ dando ênfase a parte percussiva.

Aprendi sobre as quiálteras nas trocas com a música Afonso Teixeira, mas na verdade já sabia fazer isto na minha vivência com o sapateado onde fazíamos sons *sincopados*. Criávamos células, onde o início do tempo mudava a cada vez que recomeçávamos uma outra.

Observo que na minha criação musical existe muita referência de memórias onde componho a partir delas mesmo sem perceber, subjetivamente. Isto ocorreu na composição desta música onde produzi uma canção que contém sons *sincopados* presentes.

Para terminar de falar sobre o segundo episódio ressalto outro importante sinal sonoro. Sempre que o nome do mordomo é dito as primeiras sílabas são prolongadas, isto é feito por todos os atores e está presente nos três episódios. Inclusive como uma piada dentro no momento de narração da partida de futebol suína.

5.2 Episódio 3 – As Garrafas

Discorrerei agora sobre o último episódio nomeado de *As Garrafas*, em alusão ao verdadeiro objetivo do garoto. Os primeiros minutos são de recapitulação do momento anterior e podemos observar que as músicas de suspense e de tensão estão mais presentes nesse episódio.

A ideia de trazer um suspense maior nessa parte é para intensificar a última fala do *garoto* quando ele revela o verdadeiro motivo de estar ali.

O narrador nesse episódio também intensifica as indicações de fala do *garoto*, a ideia é que com isto realce os momentos em que o personagem irá falar, pois como as falas dele são curtas, sem essa preparação, as suas falas ficavam ainda mais suprimidas.

Após a frase completa do *garoto* o narrador termina a história da rádio mostrando que para os Suínos, eles realmente foram assaltados e passaram por uma situação muito tensa e complicada. Essa fala evidencia a não mudança ideológica da família mesmo com a situação esclarecida.

⁵³ As quiálteras estão presentes em ritmos musicais africanos onde não se segue uma métrica só e sim um ritmo chamado de pulsação elementar. Uma quiáltera é como se existisse na música dois ou mais tipos de métricas diferentes.

Ao fundo da última fala do narrador já podemos escutar a introdução da música final. Esta última música traz consigo uma linha de ironia muito parecida com as anteriores e depois fala mais diretamente sobre o tema da Radionovela.

Ela foi dividida em dois momentos, no primeiro ela continua em um tom parecido com a fala anterior do narrador, inclusive a frase usada de ironia é: *Pobre da rica família Suíno*. Esta frase traz a ideia de que eles passaram por uma situação realmente difícil, mas logo em seguida ela já traz um tom de realidade dizendo: *Paranoia tomou conta da razão*.

A segunda parte já tem um tom mais direto e político. A ideia da música final era mostrar que mesmo a família Suíno entendendo que o *garoto* não foi lá para roubar, eles não mudaram, seu pensamento, pois a raiz da formação daqueles indivíduos era de fato racista e preconceituosa.

Com isto não quero dizer que as pessoas não mudem, mas pelo decorrer da situação e pelo que foi contado pouco importava para eles os problemas da sociedade. Em determinado momento da rádio o senhor Suíno fala que se preocupa com a desigualdade social, mas era tudo enganação, o que importa para ele e para sua família é que o padrão da sociedade se mantenha para que eles não percam seus lucros.

Podemos chamar essa música também de *música gestus*, pois ela também toma um posicionamento político perante a situação da peça, ela não está somente para ilustrar, ela traz uma mensagem. Se observarmos melhor, podemos dizer que essa talvez seja a música que fale mais diretamente em seu refrão sobre a temática trazida pela Radionovela. Segue na sequência a figura 17 – *música final*.

Figura 17 – *Música Final.*

Canção Final
Rádio Novela "O assalto" Gabriel Moraes

$\text{♩} = 120$ G C G G C

Po-bre da ri-ca fa-mí-lia su-i - no Pas - sou por to-da es-sa si - tu - a -

5 G Em F Em

ção Cor-reu tan - to tan - to tan - to pe - ri - i-go Pa - ra -

8 Em F G C B B $\flat$ G $\text{♩} = 180$

no-l - a to-mou con - ta da ra - zão Mas pa - ra e - e - les Pou-co'im -

14 G C Em F

por - ta se a fo - me ta ma - ta - an-do ou Se'o es - ta - do ma - ta
se'a po - bre - za tá'la - dra - an-do" O que im - por - ta é man -

19 1. C G 2. C G

pre - to de mon - tão ter o seu pa - drã - ã-ão Pou-co'im -

24 G C Em F

por - ta se a fo - me ta ma - ta - an-do ou Se'o es - ta - do ma - ta
se'a po - bre - za tá'la - dra - an-do" O que im - por - ta é man -

29 1. C G 2. C G F

pre - to de mon - tão ter o seu pa - drão O que im - por - ta é man -

2 35 C G F C G

ter o seu pa - drã - ã-ão O que im - por - ta é man - ter o seu pa - drão

Fonte: Arquivo Pessoal (2021)

Gostaria de falar um pouco sobre como foi o processo de edição e gravação desta música, pois talvez essa tenha sido a mais difícil de editar. Mesmo sendo a música mais curta das cinco composições musicais da Radionovela por ter dois ritmos foi bastante dificultoso para os músicos gravarem.

O BPM da primeira parte é 120 e o da segunda 180, porém ao gravar a guia para os outros músicos eu não deixei um tempo satisfatório para mudança, todos conseguiram gravar, mas no momento da edição quando fui reunir todos os instrumentos quase não consigo alinhá-los no mesmo ritmo, pois eles não estavam todos no mesmo tempo do metrônomo.

Inclusive para gravar a voz com a Renata foi ruim visto que foi bastante complicado entrar na segunda parte da música. Por fim depois de tudo gravado consegui fazer cortes no tempo de alguns instrumentos para que ficassem na mesma métrica. O tempo de edição desta música foi o maior, levou de quatro a cinco horas, editar e mixar.

Por fim trago arte final da Radionovela que foi vinculada aos ancoradores do *podcast* e divulgada nas redes sociais. A arte a seguir foi criada por Raphael Carmo, outro colega de mestrado da terceira turma.

Figura 18 - Imagem da Radionovela.



Fonte: Arquivo Pessoal (2021)

A ideia é que a arte trouxesse um à ideia da Radionovela. Podemos observar um contraponto na imagem, o senhor Suíno e o garoto. Nas conversas que tive com Raphael pedi para que ele trouxesse a representação do marido como um porco mesmo, que parecesse um homem, mas com as feições de um porco. Outra característica é a fonte que lembra a de programas policiais.

Por fim, foi desta maneira que ocorreu o processo de criação e composição das músicas e sons da Radionovela. Nele estiveram presentes as minhas memórias, referências e conceitos tratados nesta pesquisa.

O trabalho de construção e produção foi algo bastante complexo e trabalhoso. Nesse processo me vi aprendendo várias funções que antes não tinha exercido. Entretanto, ao mesmo tempo, que foi difícil, foi algo prazeroso de fazer, pois pude pôr em prática os conceitos estudados no mestrado.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Início as considerações finais desta pesquisa falando que os resultados foram bastante satisfatórios. O trabalho musical dentro do Teatro foi algo que sempre esteve presente em minha vida artística.

Destarte, neste processo consegui juntar duas urgências que sempre me moveram na Arte: a música e o Pirambu. O bairro, talvez, não esteja ambientado no produto em si, mas a dramaturgia inicialmente foi criada por um dramaturgo e um grupo de artistas pirambuense.

A musicalidade, neste trabalho, é uma coadunação de memórias, vivências, urgências e modo de composição próprio. A investigação musical para o Teatro nesta pesquisa mostrou a minha intenção de evidenciar como acontece a construção de uma *música de cena* para um trabalho cênico.

De acordo com o que foi construído chamo o produto final de trabalho cênico sonoro, pois mesmo que ele não ocorra como um espetáculo teatral, a cena se faz presente pelas ondas do rádio.

Neste percurso, os conceitos em que me ancorei foram de extrema importância para a construção do produto, pois pude pôr em prática as teorias apresentadas. A ancoragem nos conceitos *música de cena*, *paisagem sonora*, *música gestus* e *estética do oprimido* possibilitaram e facilitaram o entendimento de composição musical para a cena na Radionovela.

Observo que o entrelace da Música e do Teatro está imbricado desde sua origem, mas o estudo sobre os modos de composição musical para a cena ainda necessita de investigações mais profundas. Aponto que esta é uma área, dentro da Arte, que pode e deve ser mais estudada.

Faço este comentário, pois quando esta pesquisa se iniciou à vontade era de falar sobre *dramaturgia sonora*, visto que quando o termo *dramaturgia* vai se expandindo ela dá margem para pensar outras *dramaturgias* como do som, da luz, do cenário. Entretanto, não senti segurança em falar sobre o termo, pois não encontrei fundamentações suficientes que me deixassem seguro para falar sobre a temática.

Com isto, não estou dizendo que não existam trabalhos sobre o conceito, mas observei que ainda são poucas as pesquisas, nelas a abrangência e a definição não estão bem resolvidas. De acordo com as minhas observações precisamos de mais estudos que fundamentem assunto para que entendamos como ele pode ser melhor, conceituado.

Desse modo, afirmo que os conceitos utilizados nesta pesquisa, apontam para um caminho palpável para que nós pesquisadores possamos nos firmar de maneira mais precisa e a partir disto investigar mais profundamente sobre como se baseia a *dramaturgia sonora*.

Os termos referenciados nos trabalhos já nos dão caminhos palpáveis para construir música para o teatro. Podemos observar isto na transposição que fiz da *paisagem sonora*, que é um termo da Música, para a *música de cena*.

Por isto tomei a decisão de basear o trabalho em outros termos que já estão mais fundamentados para deixar para uma futura pesquisa entender melhor como a *dramaturgia sonora* funciona, visto que agora entendo que existe um caminho por onde posso seguir para realizar esta outra investigação.

Todavia, continuando a falar sobre os desdobramentos dos conceitos na pesquisa, aponto que podemos observar onde cada um deles se aplica. Temos presente na música inicial a *marca sonora*, a *música gestus* que permeia todas as composições musicais, a *paisagem sonora* que permeia todo o ambiente sonoro da Radionovela.

Podemos apontar também os sinais e intervenções sonoras presentes no grunhindo de porco, no nome *waaaaashington*, pronunciado sempre da mesma maneira por todos os atores, nos sinais da partida de futebol suína e nos sons que se repetem referencialmente por toda Radionovela.

Podemos apontar a *estética do oprimido* como postura investigativa e de construção de toda a radionovela. A partir deste conceito toda a dramaturgia transcrita se solidifica e por meio dela me aproprio da *palavra* e do *som* para construir um produto artístico.

Tudo isto, listado acima, é resultado da pesquisa realizada sobre música e teatro. Estes resultados todos compõem o que chamo de *música de cena para uma Radionovela*. A construção da *música de cena* do produto é a coadunação destes conceitos, só foi possível compor, gravar, editar, por que eles nortearam a edificação do trabalho.

Sendo assim, podemos afirmar que o objetivo principal da pesquisa foi cumprido. No trabalho evidencio que por meio destes conceitos consigo construir a *música de cena*.

Destarte, explano sobre isso para evidenciar que cada construção de *música de cena* é única e não conseguiremos colocar todos os conceitos ou tudo que queremos dentro da produção final. A composição tem que ser feita de acordo com o que a criação artística pede. Observo que, neste trabalho, não foi possível usar todos os conceitos e músicas diretamente, mas eles colaboraram de maneira significativa para o resultado final da Radionovela.

Outro resultado importante da pesquisa é que me vi na construção de novos campos da arte, escrevendo dramaturgia, gravando sons, editando áudios, lugares esses que antes não

tinha experimentado. Esta pesquisa de mestrado me fez descobrir novas possibilidades artísticas para meu trabalho.

Concluo afirmando que existem diversos modos de compor música para o Teatro e esta pesquisa evidencia mais um caminho possível e palpável para a construção de uma *música de cena* e neste caso, para experiência para uma Radionovela.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo como modo de criação**. Olhares, (1), 48-51, 2015. Recuperado de <https://www.olharesceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/8>
- BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel Tratado De Antropologia Teatral**. Tradução de Patrícia Alves. Editora HUCITEC Humanismo, Ciência, Tecnologia São Paulo, 1994.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- _____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Posfácio de Julian Boal – 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2019
- BRECHT, Bertold. **Teoria do Rádio**. (1927 – 1932). Tradução de Regina Carvalho e Valci Zuculoto. Portal Rádio Livre, 2007. Disponível em: <http://www.radiolivres.org/node/3667>
- _____. **Na Música Gestus. Brecht no teatro O Desenvolvimento de uma estética. Parte II**, 1933 - 1947. Arquivo Marxista na Internet, seção em português. 2020. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/brecht/ano/teatro/26.htm>
- _____. **Notas para Die Rundkopfe und Die Spitzkopfe**. Brecht no teatro O Desenvolvimento de uma estética. Parte II 1933 - 1947. Arquivo Marxista na Internet, seção em português. 2020. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/brecht/ano/teatro/25.htm>
- _____. **Sobre o uso da música em um teatro épico**. Brecht no teatro O Desenvolvimento de uma estética. Parte II 1933 - 1947. Arquivo Marxista na Internet, seção em português. 2020. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/brecht/ano/teatro/23.htm>
- _____. **Sobre versos sem rima com ritmos irregulares**. Brecht no teatro O Desenvolvimento de uma estética. Parte II 1933 - 1947. Arquivo Marxista na Internet, seção em português. 2020. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/brecht/ano/teatro/28.htm>
- CALABRE, Lia. **No tempo das radionovelas**. Comunicação & Sociedade, São Bernardo do Campo, PósCom-Metodista, a. 29, n. 49, p. 65-83, 2º sem. 2007.
- CAMPOS, de Haroldo. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2011.
- CHAVES, Glenda Rose Gonçalves. **RADIONOVELA NO BRASIL: um estudo de ODETTE MACHADO ALAMY (1913-1999)**. Universidade federal de minas gerais pós-graduação em estudos literários faculdade de letras – UFMG. Belo Horizonte. 2007.
- COSTA, Marcelo Farias. **Era uma vez um grêmio: o teatro musical de Carlos Câmara e a construção do teatro cearense**. Fortaleza: Capricórnio Produções, 2014.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. - Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRREIRA, Knobbe Joana. **Corpos Sonoros: processo criativo em música de cena**. Dissertação (Mestrado em Música)- Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2020.

FILHO, Aguilar Sidney, **Menino 23 Infâncias Perdidas no Brasil** – Documentário, 2016. Disponível em: <https://www.menino23.com.br/menino-23/>

HANDKE, Peter. **Peças faladas Capa comum** – 1. ed. Editora: Perspectiva, São Paulo, 2015.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro Das Origens: Estudos Das Performances Afro-ameríndias**. Editora: Garamond, Rio de Janeiro. Edição Padrão, 1 de Agosto de 2019.

MOREIRA, Laura Alves. **Dramaturgias contemporâneas: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações**. 2012. 106 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2012.

NETTO, F. Rodrigues Letícia, Eugenia. Arquivado em: **Ética, Genética, Sociologia**, 2017. Disponível em: <https://www.infoescola.com/genetica/eugenia/>

NEVES, Otávio. **Nós: o entrelaçamento do som e imagem cênica enquanto dramaturgia sonora no espetáculo do Grupo Galpão**. Universidade federal de ouro preto – UFOP instituto de filosofia, artes e cultura – IFAC programa de pós-graduação em artes cênicas, 2018.

NICOLETE, Adélia. **Atêlies de dramaturgia: práticas de escrita a partir da integração artes visuais-texto-cena**. São Paulo, 2013. 288f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

PAIS, Ana. **O crime compensa ou o poder da dramaturgia**. Versão Ampliada e atualizada do texto publicado em NORA, Sigrid [ORG]. Temas para dança brasileira. São Paulo: Edições SESC – SP, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed – São Paulo: Perspectiva, 2011

SCHAFER, R, Murray. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal; revisão técnica de Aguinaldo José Gonçalves. – 2ed. – São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

SANTOS, Milton. **Por uma Outra Globalização. Do Pensamento Único à Consciência Universal**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **A Afinação do mundo**. 2º ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 2012.

SMETAK, Uibitu. **A trilha sonora no teatro de animação: o caso do espetáculo O Pássaro do Sol do Grupo A Roda de Teatro de Bonecos**. Universidade Federal da Bahia Escola de

Teatro / escola de dança programa de pós-graduação em artes cênicas / Uibitu Smetak. - 2013. 190 f. il.

TRAGTENBERG, Livio, 1961 – **Música em cena: dramaturgia sonora** / Livio Tragtenberg - São Paulo: Perspectiva: 2008 FAPESP, 1999 – (Signos música; 6)

TRIPP, David. **Pesquisa-ação: uma introdução metodológica**. Universidade de Murdoch Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, set./dez. 2005

VERÍSSIMO, Luís. **O Assalto**. Luís Fernando Veríssimo Crônicas. Brasil, 2022. Disponível em: https://www.pensador.com/o_assalto_-_luis_fernando_verissimo_cronicas/

APÊNDICE A – PRODUTO DO TRABALHO INVESTIGATIVO: RADIONOVELA O ASSALTO

Link das plataformas digitais para acesso a Radionovela –

Buzzsprout: <https://www.buzzsprout.com/1896154>



Spotify:

<https://open.spotify.com/show/5vhdLT7oijd9IY9SOX8Drk?si=k0uqN0N7SXqUGvJTeRa1nQ>



Deezer: <https://www.deezer.com/br/show/3199402>



Youtube: <https://youtu.be/xgj13FHVFaQ>



Apple Podcast: <https://podcasts.apple.com/br/podcast/radionovela-o-assalto/id1597979386>

Amazon Music: https://music.amazon.com.br/podcasts/9abdb79c-5fae-444c-8b24-b508d23840c5/radionovela-o-assalto?ref=dm_sh_1EwhFGzcfjdH5EZAeRDWj1IHE



Instagram: <https://www.instagram.com/radionovelaoassalto/>

APÊNDICE B – TEXTO O ASSALTO TRANSCRIADO PARA RADIOVONELA

O Assalto

(Adaptação livre do texto “O Assalto” de Luís Fernando Veríssimo)

Personagens: Narrador, Sônia Suíno (Madame), Waaaaaaaashington (Mordomo), Senhor Suíno (Marido), Pedro Daniel (Filho), Garoto.

Instruções para os colaboradores do espetáculo

- Escutar som do mar da praia dos pocinhos do Pirambu.
- Escutar o som de choro de criança.
- Escutar o som e sentir o cheiro do mercado dos peixes da Avenida Leste Oeste.
- Escutar batida dos sinos da Igreja Nossa Senhora das Graças, localizada no Pirambu.
- Escutar o apito da fábrica Iracema, localizada no Pirambu.
- Escutar o som de um ônibus parando.
- Escutar o som do carro de polícia no momento em que vai fazer uma abordagem.
- Escutar sons de tiros.
- Escutar sons dos carros da Av. Leste Oeste.
- Escutar a voz de um vendedor ambulante de bananas vendendo seu produto.
- Escutar na área externa sons produzidos do clube Secai (Clube de festas do Pirambu.)
- Escutar os sons produzidos pelas barracas de praia da Leste Oeste.
- Escutar sons de porco grunhindo
- Escutar os sons de abertura de programas policiais.
- Escutar o Jingle do Arroz 101
- Escutar o Jingle de algum político que se candidate a vereador.
- Escutar sons de pérolas caindo no chão.
- Escutar sons de moedas caindo no chão.
- Escutar sons de chaves sendo arrastadas no chão.
- Escutar o som de um pincel pintando um quadro.
- Escutar o Rap do Privilê – Não é fácil
- Escutar a música Amarelo de Emicida
- Escutar o Álbum Amarelo de Emicida.
- Escutar uma música de Tai Chi Chu An.
- Sempre que aparecer à palavra: Suíno, um som de porco aparece no áudio.
- Assistir ao documentário amarelo
- Assistir ao documentário Menino 23 Infâncias perdidas no Brasil
- OBSERVAÇÃO: Para as pessoas que não são de Fortaleza e não pode chegar até o Pirambu para escutar os sons, ou que esses sons não estejam disponíveis on-line, escutar os sons indicados de lugares genéricos. EX: som de praia, sons de algum mercado de peixes, som de sino de igreja, sons de barracas de praia, sons de carro de uma avenida e etc...

Música de Apresentação

Música de Abertura: Sejam Bem-Vindos ao Teatro

INTRO: D C9 G/C D C9 G/C

D C9 G/C D C9 G/C D

Sejam bem-vindos a nossa rádio, aqui vamos ancorar

C9 G/C D C9 G/C D

Iremos cometer um assalto, você não tem que se preocupar

D C9 G/C Bm G D

Por que aqui só tem gente de bem que não faz mal a ninguém

C9 G/C Bm G A A# A

Vimos nos apresentar, muito cuidado, vamos começar.

INTRO: D C9 G/C D C9 G/C

[Estrofe 1 Narração]

NARRAÇÃO: Bom dia, boa tarde boa noite, acabamos de nos sintonizar

E a história que aqui vamos contar

Não poderemos deixar para depois,

Pois moramos em Fortaleza e hoje falaremos da classe média alta de uma...

CORO: ...típica família da regional 2

Sejam bem-vindos ao teatro, aqui vamos ancorar.

Iremos cometer um assalto, você não tem que se preocupar.

Por que aqui só tem gente de bem que não faz mal a ninguém

Vimos nos apresentar, muito cuidado, vamos começar.

NARRAÇÃO: Você senhora e senhor que não conhece nosso trabalho, viemos aqui pedir-lhes muita atenção, por favor,

Pois faremos uma rádio novela calma, sem desespero, sem pavor.

Sem pânico e muito tranquila

Pois aqui a representada família

Sempre manteve a sua vigília

A moral e bons costumes...

CORO: ...nunca abandonou

Sejam bem-vindos a nossa Rádio

(Divisão de Vozes)

Narrador: Hã? Hã?! Já pode? Boa noite! Dias de Hoje! Aqui habita a família Suíno, Agora em isolamento social, uma família próspera e tranquila, Nem tão próspera assim...

Madame: O que você disse?

Narrador: Nada! Nada não Madame! Menos ainda tranquila. Consciente de sua postura, esta família quer de qualquer forma estar em dia com os acontecimentos da sociedade em que vive. Nesse momento a madame suíno se encontra fazendo tranquilamente seus movimentos de tai chi chuan em sua sala de estar.

Waaaaaashington, o mordomo da família, entra trazendo um copo com água, observa curioso a cena, começa a acompanhar os movimentos da madame e se distrai, quando de repente a campainha toca.

(Som de música de tai chi chuan e a campainha toca uma vez, a música continua, a campainha toca mais uma vez, a música continua e na terceira que a campainha toca a madame interrompe o fundo com um grito)

Madame: Waaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaashington!!!

Narrador: O Mordomo se assusta e joga o copo de água na Madame. (Som de água tocando no rosto)

Mordomo: Perdão, Mademoiselle!!! Não foi a intenção!!! (Campainha toca novamente.)

Madame: Não sei se lhe perdoo! Agora limpe meu rosto. Uma anfitriã Suína. (Som de porco), não pode receber visitas assim. Nesse estado.

Mordomo: Licença Mademoiselle! Vou abrir a porta.

Narrador: O que nos separa... (última fala no reaper)

Madame: Nãaaaaaaao! (Música de suspense ao fundo). Não se preocupe, pode deixar que eu mesma atendo a porta. Com certeza deve ser Marcisa, que vem apreciar meus dotes artísticos. Já espalhei para todo mundo o meu mais novo talento.

Mordomo: (música de suspense) (Em tom de deboche) Qual Madame?

Madame: Ora, qual? Pintar quadros... (som de porta abrindo) (música de suspense retorna e vai ficando mais forte)

(Assustada). Não! Não! Não! Não! Não!!!!!!!!!!!!!!

(Narrador interrompe a música de suspense para)

11.Narrador: Congela, Congela, Congela!! A partir de agora vocês verão cenas fortes, tirem as crianças da sala, que o que vocês irão assistir, lhes deixarão abismados!! Maaas, segura mais um pouco você ouvinte, que antes de continuar eu gostaria de falar um pouco para vocês sobre o nosso leite condensado Gado. Ideal para você fazer seu brigadeiro caseiro depois daquelas 12 horas de trabalho, ou então para você fazer aquele mousse misturado com aquele suco de pozinho, pois você não tem dinheiro para comprar polpa de fruta porque está muito caro! Sem contar que 10% do leite condensado Gado é superfatu.... É super gostosinho! Venha você também tomar gado, porque leite de gado, é condensado!!

Jingle Gado

F C
Gado é uma delícia
 F
Venha conhecer
F C
Gado é uma delícia
 F
Venha você beber
F C
Gado é da milícia
 F
Não fique preocupado
 C F
A gente compra chiclete superfaturado
C F C F
Ô gado, é pra ficar sarado. Ô gado, é superfaturado.
C F C
Ô gado pra ficar sarado, Ô gado...
F C
Gado é uma delícia
 F
Venha conhecer
F C
Gado é uma delícia
 F
Venha você beber
 C

Gado é da milícia

F

Não fique preocupado

C

F

A gente compra chiclete superfaturado

C

F

C

F

Ô gado, é pra ficar sarado. Ô gado, é superfaturado.

C

F

C

Ô gado pra ficar sarado, Ô gado...

F

C

F

Toma seu leitinho, leite condensado

C

F

Pra ficar branquinho, venha tomar gado. 2x

C

F

Ô gado, não fique preocupado

C

F

Ô gado, é pra ficar sarado

C

F

Ô gado, é leite condensado

C Cb Bb

Ô gaa a do.

C

Por que leite de gado é condensado.

(Música de Suspense Volta ao fundo)

Narrador: Voltamos agora, ouvinte, para acompanhar esse momento de tensão, o menor infrator, o filho do cão! Invade apartamento na regional 2, a falta de segurança bate na sua porta (pausa dramática e música de suspense faz um pico de tensão) cenas fuertes a seguir!

Madame: NÂaaaaaaaaaaaao.

Garoto: Senhora?

Madame: Waaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaashington, por favor, não reaja pode ser pior!

Mordomo: AAAAAAAAAAAAAAAAAAI, acho que estou ficando tonto, está ficando tudo escuro, acho que eu vou desmai... (Som de corpo caindo ao chão)

Narrador: (Em tom de desespero) O mordomo desmaia!

Madame: Faça o que quiser, O QUE QUISER, mas não me bate! Isso pode estragar com o meu silicone e o meu Botox, custou caríssimo. Mas não espalha para ninguém que fiz cirurgias plásticas.

Narrador: O garoto dá um passo à frente.

Garoto: Não senhora eu só....

Narrador: Este é o Senhor Suíno...

(Música de entrada do Senhor Suíno.)

ELE É DO BEM

[REFRÃO]

C F Bb C
Ele é do bem, ele é do bem, ele é do bem, ele é do bem, ele é um cidadão de bem
C F Bb
Ele é do bem, ele é do bem, ele é do bem, meu bem, ele é do bem ele é um cidadão
C
de bem.

[ESTROFE]

C Bb F
Muito Prazer eu sou o senhor suíno
C Bb F
Gosto muito de aparecer
C Bb F
Produzo notícias falsas pra você, pra você.
C Bb F
Pra você no zap compartilhar
E F
Não me importa a Messejana
E F
São Cristovam ou Jangurussu
E F G
Me limito a Aldeota, Coco, Meireles e Papicu!

[REFRÃO]

C Bb F
Muito Prazer eu sou o senhor suíno
C Bb F
Gosto muito de aparecer
C Bb F
Sempre conto mentiras pra você, pra você e pra você

C Bb F
 Pra te conquistar e te enganar.
 E F E F
 Não me importa a Serrinha, Goiabeiras ou Pirambu
 E F G
 Ando no máximo até o Benfica e o restante da cidade vá tomar no...

EU SOU DO BEM!!!

[REFRÃO] 3x

Narrador: Este é o senhor Suíno chefe de família, detentor da moral e dos bons costumes, aqui, agora assustado (som de tambores ou suspense ao fundo). (Som do marido assustado); mais assustado. (O som fica mais forte), mais assustado, (Som de assustado fica ainda mais forte), maaaais assustado, quase cagando (Som de botando força pra cagar e sai um som de peido)... Stop!, (Marido quase não aguentando, som de peidos espremidos), porém, feliz (Música ao fundo de alegria) por que sempre desconfiou que um dia, chegaria a sua vez! (Música de fundo para)

Marido: Você está armado?

Narrador: O Garoto sem entender, responde!

Garoto: Eu? Não!

Madame: É melhor não fazer nada,. Crustáceo Suíno. O melhor é não gritar! (GRITA)

Marido: Nós não vamos fazer nada, juro! A não ser que você queira...

Madame: Você pode entrar. Pode fazer o que quiser, Só não precisa usar da violência.

Marido: (Quase chorando). Não dê a nós o mesmo fim trágico de Waaaaaaaashington!!
Peça o que quiser! O QUE QUISEER!

Garoto: Aqui é o 712?

Madame: Aaaaii.. é sim! O que quiser! Mas não nos faça mal.

Marido: Entre! Ninguém vai reagir.

Narrador: O garoto hesita e dá um passo para dentro. A madame percebe o mordomo acordar do desmaio, assustado!

Madame: Calma Waaaaaaaaaaaaaaaaaaaaashington! Não se alarme, não reaja, pode ser pior!

Marido: Calma que estamos em negociação. Não conte a ninguém, estamos numa crise, antes dessa Pandemia eu lucrava 30% ao ano com juros, agora só lucro 28%. Momentos difíceis, nós não temos dinheiro, mas...

Narrador: O garoto pergunta o número do apartamento.

Garoto: Aqui é o 712?

Madame: Tatá Suíno!!

Marido: O que você quer da gente?

Madame: Aí Suíno, o que vai ser da gente?! Se você acaba de revelar que temos dinheiro! O pouco que nos resta! Essa gente ainda inventa de parar de trabalhar. Admiro você, garoto, que está fazendo o seu trabalho.

Marido: Tudo bem, eu faço um trato com você. Dou tudo de valor que tem em casa, desde que você não toque em ninguém.

- Narrador: E agora? Será o fim da fortuna da família Suíno? (Som de porco). Quais são as reais intenções desse garoto? Como o senhor Suíno (Som de porco) vai sair desta situação? Aguarde o nosso próximo capítulo, a rádio novela “O Assalto” voltará em breve!!.

(Música de fim de episódio – Intro: Abertura ou parte final da música)

Narrador: fala ficha técnica.

Vozes de: Ana Marlene, Bruno Prata, Claudio Magalhães, Efferson Mendes, Ericsson Claudio, Lucas Vieira, Gabriel Moraes e Gustavo Lopes.

Todas as músicas são autorais compostas por Gabriel Moraes.

Músicos convidados: Afonso Teixeira, Netão do Pan, e Zéis.

No vocal das Músicas: Renata Fernandes, Gabriel Moraes e Ericsson Claudio.

Texto de Efferson Mendes

Edição de áudio: Gabriel Moraes

Este projeto tem o apoio do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto Federal de ciência e tecnologia do Ceará.

- Fim do primeiro episódio!

- Início do episódio 2

- Música de Abertura

- Narrador: Voltamos com mais um capítulo da rádio novela “O Assalto”. No capítulo anterior, conhecemos a Família Suíno, e acompanhávamos mais um de seus dias tranquilos quando de repente surge em sua porta um garoto negro! Para eles uma situação terrível! A tensão está no ar, o terror se instaura, será que à Família Suíno, (Som de porco) conseguirá se livrar dessa situação? Fique agora com nosso próximo capítulo!

Narrador: O garoto pergunta o número do apartamento.

Garoto: Aqui é o 712?

Madame: Tatá Suíno!! (Som de porco)

Marido: O que você quer da gente?

Madame: Aí Suíno, o que vai ser da gente?! Se você acaba de revelar que temos dinheiro! O pouco que nos resta! Essa gente ainda inventa de parar de trabalhar. Admiro você, garoto, que está fazendo o seu trabalho.

Marido: Tudo bem, faço um trato com você. Dou tudo de valor que tem em casa, portanto que você não toque em ninguém.

Narrador: Acaba de entrar na sala o filho do casal, Pedro Daniel Suíno (Som de porco) –
(Música tema do filho)

Daniel Suíno

ACORDES INTRO E MÚSICA INTEIRA

C#m F# G#

C#m F# G# C#M F# G#

Bota o capacete negrada que la vem pedrada

C#m F# G# C#m

Vou falar de um rapaz muito bom, mas parece faixada

F#

Qual é o nome dele

G# C#m

é Daniel Suíno

F#

Ele é um bom rapaz

G# C#M

é muito bom esse menino

É o Daniel Suíno

Quando tudo estiver parecendo uma grande piada

Quando nada estiver bem procura logo a sua mesada

É só mais um cartão

Não leve a mal, paizão

Passou na faculdade, faculdade, cara

Ganhou mais um carrão e um apartamento, mara

Localzinho banca, antiga regional 2

Quando quer tirar as caras, da um puxo foi

Qual é o nome dele

é Daniel Suíno

Ele é um bom rapaz

é muito bom esse menino

Herdou ser bom demais, bondade inquestionável

Boa reputação, reputação estável,

Bem quisto por todo mundo além do bem do mal

Pra sair de uma cilada, carteirada social

Qual é o nome dele

é Daniel Suíno

Ele é um bom rapaz

É muito bom esse menino

Madame: Por Favor, Pedro Daniel Suíno!! (Som de Porco) Cuidado...Pare, pelo amor de Deeeeeeeeeeeeeus!!!

Marido: Não se mexa filho, lembre-se de que você é um Suíno, está tudo sobre controle!

Narrador: Muita atenção, cuidado! Muita atenção!! (Som de rádio) Láaaaaaa vem a senhora suíno (som de porco rápido) ela passa, ela corre, ela grita, (som da madame gritando) ela dá um tapa na cara de waaaaaaaaaaaaaaaaaashington! (som de Washington gritando ai) Que gira e sai correndo imediatamente pela linha de fundo da sala estar, peeeeeega um vaso e joga na direção do senhor suíno, que segura com uma mão só. Oferecimento to to to to: (intro da música de fundo), leite condensado gado porque leite de gado é condensado! (som de apito de tempo do jogo) A madame suíno se recupera e rapidamente corre para ficar do lado de seu marido, olha o waaaaaaaaaashiington, ele vai desmaiar, não vai mais, pera aí vai sim, não vai não, hoje não, hoje não, hoje não, hoje siiiiim, hoje siiim, desmaia mais uma vez waaaaaaaaashinton, o que você tem a dizer pra gente comentarista? Ah acho que foi uma falha ali né, da linha intermediaria da família e o whaaaaaashintgon acaba desmaiando mais uma vez! (Som de tempo voltando para o jogo) Voltando para o jogo com um a menos a família suíno não sabe o que fazer, seu filho está na ponta direita olha sem entender naaaaaada da situação, o senhor suíno passa para a frente do quadro da sala de estar e fica parado e vai sair o gol, vai sair o gol, vai sair o gol, é gooooooooooooooooooooooooooooool, (Música de gol da seleção) Éeeeeeee do senhor suínoooooo!!!! Foi, foi, foi, foi dele!!!! Uma jogada espetacular de contra-ataque! E vai acabar o jogo, vai acabar, vai acabar, acabou!!!! (Som de apito final). Voltamos com a rádio novela, é com vocêe Pedro Daniel Suíno!!!

Filho: Mas afinal, o que está acontecendo aqui?

Narrador: O filho percebe a presença do garoto na casa.

Filho: Ah, você veio mesmo!! Eu não imaginava! Espere aí que eu vou lá dentro buscar para você.

Marido: (surpreso) Não! Não! Não! Não pode ser! (música de suspense) Nosso filho Pedro Daniel Suíno, está envolvido nisso!

(Música Melancólica ao fundo)

Madame: Toda a Criação e os bons modos que demos a esse menino para ele ser um bom Suíno, cidadão de bem, patriota, protetor das morais cristãs e bons costumes! E ele chega a esse ponto?!

Mordomo: Com a própria família? (Começa a bodejar.) Que deu do bom e do melhor, nescauzim com frutas crambarry pela manhã, filé malpassado no almoço, lagostas ao jantar, um HB20 para ele.

Madame: Cale! A Boca! Waaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaashington!!! Não está vendo que a situação está séria?

Mordomo: Ok Mademoiselle!! (Música melancólica para)

Narrador: O garoto tenta falar

Garoto: Olha eu...

Marido: Não faça nada.... Ainda tenho um pouco de dinheiro. Minha mulher tem umas joias.... Não temos cofre em casa, acredite em mim....

Madame: Não temos muita coisa. Você quer o carro? Ti damos a chave.

Narrador: Ela joga as chaves do carro para o garoto. (Som de Chaves arremessadas no chão)

Marido: Se sair com o carro, pode ter certeza que ninguém chamará a polícia. Palavra de Suíno. (Som de porco)

Madame: Só não leve a nós.

Mordomo: Nem nos deixe trancados no banheiro.

Marido: Vou pegar o dinheiro, está bem?

Narrador: Garoto tenta falar novamente

Marido: Não tenho arma em casa. É isso que está pensando? Você pode vir comigo.

Narrador: Momentos de tensão, o garoto olha estranho para o mordomo e para a madame, e... (Música: intro do começo)

E ficamos por aqui! Será que a família suíno entregará mais bens além do carro? Joias? Os talheres lustrados a ouro? Isso você apenas descobrirá se continuar com a gente nessa mesma sintonia! Aguarde o nosso próximo capítulo, a rádio novela “O Assalto” voltará em breve!

(Música de fim de episódio – Intro.)

Narrador: fala ficha técnica.

- Fim do segundo episódio!

- Início do episódio 3

- Música de Abertura

Narrador: Estamos de volta com mais um capítulo da rádio novela “O Assalto”. Nos capítulos anteriores, conhecemos à Família Suíno, e acompanhávamos mais um de seus dias tranquilos, quando de repente surge em sua porta um garoto! Uma situação terrível! A tensão está no ar, o terror se instaura! Pedro Daniel Suíno, o filho do casal, aparece em casa e parece estar envolvido com toda a situação!!

Será que a família suíno conseguirá sair dessa situação? Acompanharemos agora o final dessa história! Fique agora com nosso próximo capítulo!

Marido: Não faça nada.... Ainda tenho um pouco de dinheiro. Minha mulher tem uma joias.... Não temos cofre em casa, acredite em mim....

Madame: Não temos muita coisa. Você quer o carro? Ti damos a chave.

Narrador: Ela joga as chaves do carro para o garoto. (Som de Chaves arremessadas no chão)

Marido: Se sair com o carro, pode ter certeza que ninguém chamará a polícia. Palavra de Suíno. (Som de porco)

Madame: Só não leve a nós.

Mordomo: Nem nos deixe trancados no banheiro.

Marido: Vou pegar o dinheiro, está bem? (Garoto tenta falar). Não tenho arma em casa. É isso que está pensando? Você pode vir comigo.

Madame: Você está pensando que vamos nos aproveitar para fugir, é isso? Nós podemos ir junto com você.

Marido: Ninguém vai fazer nada. Só não queremos violência. Vamos todos buscar o dinheiro! (Garoto vai atrás e fala com a Madame)

Narrador: O Garoto perplexo com a situação tenta falar novamente!

Garoto: Olha eu só...

Madame: (Assustada) Nãaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaao, Não faça nada pelo Amor de Deeeeeeeeeeus.!

Filho: Olha, espera um pouco aí, vou ali, no vizinho, do 711, vai dar pra você faturar bastante....

Mordomo: Pronto! Formou-se uma quadrilha!! Já não bastava a do pai! (Vendo que falou demais e recompondo-se) Meu Deus! A vizinhança inteira será vitimada!!!

Madame: Pelo amor de Deus não nos faça mal...

Marido: Não é para agradar, não, mas... eu compreendo você.... Você é vítima do sistema.

Madame: Deve estar pensando, “esses burgueses cheios da nota estão querendo me conversar”, mas não é isso não.

Marido: Sempre me senti culpado por ser homem, branco, hétero e viver bem no meio de tanta miséria. Pode perguntar para a minha mulher. Eu não vivo dizendo que o crime é um problema social?

Mordomo: é verdade, vive dizendo sim.

Narrador: O senhor Suíno tira a carteira do bolso

Marido: Tome, é todo dinheiro que tenho. (Dá para o mordomo entregar.)

NARRADOR: Dá a carteira para o mordomo entregar ao garoto!

Madame: Não somos ricos. Nós somos com alguma boa vontade, da classe média alta. E numa crise dessa de pandemia! O meu marido perdeu 2% de lucro nisso tudo, como vamos pagar o salário do Waaaaaaaashintgon? Vivo dizendo que as pessoas têm que voltar a trabalhar, O Waaaaashington, por exemplo, ele está dormindo aqui em casa pra não ter desculpa pra faltar trabalho. Nós fizemos até uma manifestação! Olhe você está certo: Qualquer dia, também, começaremos a assaltar, para poder comer. Tem que mudar o sistema!

Narrador: O garoto pega a carteira meio sem jeito e fala

Garoto: Olhe, eu só queria gente...

Marido: Sônia Suíno! Pegue suas joias meu amor!!!

Madame: Waaaaaaaaaaaaaaaaashington, você ouviu não vamos contrariar, que pode ser pior.

Narrador: O mordomo pega as joias para o garoto, que vai ficando cada vez mais embaraçado.

Marido: Não precisa nos trancar no banheiro. Olhe o que eu vou fazer.

Narrador: O marido tira a bateria do celular e joga pelo chão para o garoto! (Som de celular arrastando pelo chão)

Madame: Você pode trancar o apartamento por fora e deixar as chaves lá embaixo terá tempo de fugir.

Marido: Não faremos nada. Só não queremos violência.

Garoto: Olha, eu só quero.....

Marido: Nós não temos mais nada, confie em mim. Também somos vítimas do sistema! Estamos do mesmo lado!

Madame: Por Favor, vá embora! (Escandalosamente). Vá embora, vá embora, vá embora!!!!!! Plis! Plis!! Por tudo que é mais sagrado!!! Oh God!! Don't Touch me!!!! Não faça nada com a gente! NÃO NOS SEQUESTRE! NÃO NOS TORTURE!! (Se recompõe)

Mordomo: Oh MY God!

Narrador: Waaaaaaaaaaaaaaaaaashington! Desmaia novamente.

Madame: Vá emboraaaaaaaaaaaaa!

Filho. Olhe meu amigo, aqui estão todas as garrafas que eu consegui coletar para você, como prometi. Acho que dá para você faturar um bom trocado com a venda delas.

Garoto: Eu só vim buscar umas garrafas para vender..., Mas Obrigado! Tchau!

Intro da Música Final.

Narrador: A crise na Família Suíno durou dias. O marido comentou que não dava mais para viver na cidade. Mas achava que tinha se saído bem, pois quando enfim chegar a sua vez, sabe como não entrar em pânico, como conquistar a simpatia do bandido, como proteger seu lar da violência, e o principal, sem revelar a existência do cofre com o grosso dinheiro da família atrás do quadro da sala de jantar.

Música Final

Intro: G C G G C G EM F EM F

G	C	G
Pobre da rica família suíno		
G	C	G
Passou por toda essa situação		
EM	F	EM
Correu tanto, tanto, tanto perigo		
EM	F	G
Paranóia tomou conta da razão		
C	B	Bb
Mas, para eles		
G	C	EM
Pouco importa se a fome ta matando		
F	C	G
Se o estado mata preto de montão		
G	C	EM
Pouco importa se a pobreza ta "ladrando"		

Narrador: fala ficha técnica.

ANEXO A - TEXTO O ASSALTO DE LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO

O Assalto

Quando a empregada entrou no elevador, o garoto entrou atrás. Devia ter uns dezesseis, dezessete anos. Desceram no mesmo andar. A empregada com o coração batendo. O corredor estava escuro e a empregada sentiu que o garoto a seguia. Botou a chave na fechadura da porta de serviço, já em pânico. Com a porta aberta, virou-se de repente e gritou para o garoto:

- Não me bate!
- Senhora?
- Faça o que quiser, mas não me bate!
- Não, senhora, eu...

A dona da casa veio ver o que estava havendo. Viu o garoto na porta e o rosto apavorado da empregada e recuou, até pressionar as costas contra a geladeira.

- Você está armado?
- Eu? Não.

A empregada, que ainda não largara o pacote de compras, aconselhou a patroa, sem tirar os olhos do garoto:

- É melhor não fazer nada madame. O melhor é não gritar.
- Eu não vou fazer nada, juro! Disse a patroa, quase aos prantos. – Você pode entrar. Pode fazer o que quiser. Não precisa usar de violência.

O garoto olhou de uma mulher para outra. Apalermado. Perguntou:

- Aqui é o 712?
- O que você quiser. Entre. Ninguém vai reagir.

O garoto hesitou, depois deu um passo para dentro da cozinha. A empregada e a patroa recuaram ainda mais. A patroa esgueirou-se pela parede até chegar à porta que dava para a saleta de almoço.

Disse:

- Eu não tenho dinheiro. Mas o meu marido deve ter. Ele está em casa. Vou chamá-lo. Ele lhe dará tudo.

O garoto também estava com os olhos arregalados. Perguntou de novo:

- Este é o 712? Disseram-me para pegar umas garrafas no 712.

A mulher chamou, com voz trêmula:

- Henrique!

O marido apareceu na porta do gabinete. Viu o rosto da mulher, o rosto da empregada e o garoto e entendeu tudo. Chegou a hora, pensou. Sempre me indaguei como me comportaria no caso de um assalto. Chegou a hora de tirar a prova.

- O que você quer? – perguntou, dando-se conta em seguida do ridículo, da pergunta. Mas sua voz estava firme.

- Eu disse que você tinha dinheiro – falou a mulher.

- Faço um trato com você – disse o marido para o garoto – dou tudo de valor que tenho na casa, contanto que você não toque em ninguém.

E se as crianças chegarem de repente? Pensou a mulher. Meu Deus, o que esse bandido vai fazer com as minhas crianças? O garoto gaguejou:

- Eu... eu... é aqui que tem umas garrafas para pegar?
- Tenho um pouco de dinheiro. Minha mulher tem joias. Não temos cofres em casa, acredite em mim. Não temos muita coisa. Você quer o carro? Eu dou a chave.

Errei, pensou o marido. Se sair com o carro, ele vai querer ter certeza de que ninguém chamará a polícia. Vai levar um de nós com ele. Ou vai nos deixar todos amarrados. Ou coisa pior...

- Vou pegar o dinheiro, está bem? Disse o marido.

O garoto só piscava.

- Não tenho arma em casa. É isso que você está pensando? Você pode vir comigo.

O garoto olhou para a dona da casa e para a empregada.

- Você está pensando que elas vão aproveitar para fugir, é isso? – continuou o marido.

– Elas podem vir junto conosco. Ninguém vai fazer nada. Só não queremos violência. Vamos todos para o gabinete.

A patroa, a empregada e o Henrique entraram no gabinete. Depois de alguns segundos, o garoto foi atrás. Enquanto abria a gaveta chaveada da sua mesa, o marido falava:

- Não é para agradar, mas eu compreendo você. Você é uma vítima do sistema. Deve estar pensando, ” Esse burguês cheio da nota está querendo me conversar”, mas não é isso não. Sempre me senti culpado por viver bem no meio de tanta miséria. Pode perguntar para minha mulher. Eu não vivo dizendo que o crime é um problema social? Vivo dizendo. Tome. É todo o dinheiro que tenho em casa. Não somos ricos. Somos, com alguma boa vontade, da média alta. Você tem razão. Qualquer dia, também, começamos a assaltar para poder comer. Tem que mudar o sistema. Tome.

O garoto pegou o dinheiro, meio sem jeito.

- Olhe, eu só vim pegar as garrafas...

- Sônia, busque suas joias. OU melhor, vamos todos buscar as joias.

Os quatro foram para a suíte do casal. O garoto atrás. No caminho, ele sussurrou para a empregada:

- Aqui é o 712?

- Por favor, não! – disse a empregada, encolhendo-se.

Deram todas as joias para o garoto, que estava cada vez mais embaraçado. O marido falou:

- Não precisa nos trancar no banheiro. Olhe o que eu vou fazer.

Arrancou o fio do telefone da parede.

- Você pode trancar o apartamento por fora e deixar as chaves lá embaixo. Terá tempo de fugir. Não faremos nada. Só não queremos violência.

- Aqui não é o 712? Disseram-me, para pegar umas garrafas.

- Nós não temos mais nada, confie em mim. Também somos vítimas do sistema. Estamos do seu lado. Por favor, vá embora.

A empregada espalhou a notícia do assalto por todo o prédio. Madame teve uma crise nervosa que durou dias. O marido comentou que não dava mais para viver nesta cidade. Mas achava que tinha se saído bem. Não entrara em pânico. Ganhara um pouco da simpatia do bandido. Protegera o seu lar da violência. E não revelara a existência do cofre com o grosso do dinheiro, inclusive dólares e marcos, atrás do quadro da odalisca.

ANEXO B - TEXTO O ASSALTO DE EFFERSON MENDES

O Assalto! Assalto?

(Adaptação livre do texto "O Assalto" de Luís Fernando Veríssimo)

Personagens: Narrador, Madame, Mordomo(Waaaaaaaaaaaaashigton), Marido, Filho, Garoto

(Entra Narrador, atrás está Madame fazendo Tai Chi Chuan de costas para o público, música tranquila no fundo.)

Narrador: Hãh, hãh! Já pode? Boa noite! Dias hoje! Aqui habita a Família Suíno, uma família próspera e tranquila. Nem tão próspera assim.

Madame: O que você disse?

Narrador: Nada! Menos ainda tranquila. Consciente de sua postura, esta família quer de qualquer forma estar em dia com os acontecimentos da sociedade em que vive.

(Sai. Entra Mordomo trazendo água e uma vasilha. Começa a acompanhar os movimentos de Tai Chi Chuan. Toca a campainha. Madame vira com a cara verde de creme facial.)

Madame: Waaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaashington!!! (Mordomo se assusta e joga o copo de água na Madame. Só então percebe que acertou a Madame.)

Mordomo: Perdão, Mademoiselle!!! (Campainha toca novamente.)

Madame: Não sei se lhe perdoo! Agora limpe meu rosto. Uma anfitriã Suíno não pode receber visitas assim. Nesse estado.

Mordomo: Licença Mademoiselle! Vou abrir a porta.

Madame: Nãããã! Não se preocupe... Pode deixar que eu mesma atendo a porta. Com certeza deve ser Marcisa que vem apreciar meus dotes artísticos. Já espalhei para todo mundo o meu mais novo talento.

Mordomo: Qual Madame?

Madame: Ora, qual? Pintar quadros... (Vai à porta.) Não! Não! Não?!?!?!?!?!?

Garoto: (Ainda fora de cena) Senhora?

Madame: Waaaashington, por favor, não reaja pode ser pior! (Mordomo desmaia) Faça o que quiser, mas não me bata! Isso pode estragar com o meu silicone e o meu botox, custou caríssimo. Mas não espalhe pra ninguém que fiz cirurgias plásticas.

Garoto: (Entrando) Não senhora, eu...

(Entra o Marido, vê a cena e entra no clima. Cena congela para entrada do Narrador.)

Narrador: Este é o senhor Suíno, chefe de família, aqui, agora assustado; porém feliz porque sempre desconfiou que um dia chegaria a sua vez!

Marido: Você está armado?

Garoto: Eu?... Não...

Madame: É melhor não fazer nada, Crustáceo Suíno. O melhor é não gritar. (GRITA)

Marido: Nós não vamos fazer nada, juro! A não ser que você queira...

Madame: Você pode entrar. Pode fazer o que quiser. Só não precisa usar violência.

Marido: (Quase chorando) Não dê a nós o mesmo fim trágico do Waaaaashington... Peça o que quiser... O que QUISER!

Garoto: (Assustado) Aqui é o 712?

Madame: Aiii... O que quiser! Mas não nos faça mal.

Marido: Entrel Ninguém vai reagir.

(O garoto hesita, dá um passo para dentro. O mordomo acorda do desmaio, assustado.)

Madame: Calma Waaaaaaaaaaaaashington, não se alarme, não reaja, pode ser pior...

Marido: Calma que estamos em negociação... Não conte a ninguém, estamos numa crise, momentos difíceis, não temos muito dinheiro, mas...

Garoto: Aqui é o 712?

Madame: Tatá Suíno!!!

Marido: O que você quer da gente?

Madame: Ai Suíno, o que vai ser da gente? Se você acaba de revelar que temos dinheiro! O pouco que nos resta!

Marido: Tudo bem, faço um trato com você. Dou tudo de valor que tem em casa, portanto que não toque em ninguém.

(Entra neste momento o filho do casal.)

Madame: Por favor, Pedro Daniel, cuidado... pare, pelo amor de DEUS!!!

Marido: Não se mexa filho, lembre-se de que você é um Suíno, está tudo sobre controle.

Filho: O que está acontecendo aqui? (Vê o garoto) Ah, você veio mesmo! Eu não imaginava! Espera aí que eu vou lá dentro buscar pra você.

Marido: Não! Não pode ser! Nosso filho, Pedro Daniel Suíno, está envolvido nisso!

Madame: Toda a criação e os bons modos que demos a esse menino para ele ser um bom Suíno e ele chega a esse ponto...

Mordomo: Com a própria família...

Madame: Cale a Boca, Waaaaaaashington! Não está vendo que a situação está séria.

Mordomo: Ok, Mademoiselle! (De fundo se houve uma ópera desesperadora.)

Garoto: Olha, eu...

Marido: Não faça nada... Ainda tenho um pouco de dinheiro. Minha mulher tem umas joias... Não temos cofre em casa, acredite em mim.

Madame: Não temos muita coisa. Você quer o carro? Te damos a chave.

Marido: Se sair com o carro, pode ter certeza que ninguém chamará a polícia. Palavra de Suíno.

Madame: Só não leve a nós.

Mordomo: Nem nos deixe trancados no banheiro. (Garoto não responde)

Marido: Vou pegar o dinheiro, está bem? (Garoto tenta falar.) Não tenho arma em casa. É isso que está pensando? Você pode vir comigo. (O garoto olha para o Mordomo e para a Madame.)

Madame: Você está pensando que vamos aproveitar para fugir, é isso? Nós podemos ir junto com vocês.

Marido: Ninguém vai fazer nada. Só não queremos violência. Vamos todos buscar o dinheiro! (O garoto vai atrás e fala com a Madame)

Garoto: Olha eu só...

Madame: (Encolhendo-se) Nãããããooooo, pelo amor de Deus!

Filho: (Entrando) Olha, espera um pouco aí, que no vizinho do 711, vai dar pra você faturar bastante...

Mordomo: Meu Deus! A vizinhança inteira vai ser vitimada!

Madame: Pelo amor de Deus não nos faça mal...

Marido: Não é para agradar, não, mas... eu compreendo você. Você é vítima do sistema.

Madame: Deve estar pensando, "esse burgueses cheio da nota estão querendo me conversar", mas não é isso não.

Marido: Sempre me senti culpado por viver bem no meio de tanta miséria. Pode perguntar para a minha mulher. Eu não vivo dizendo que o crime é um problema social?

Mordomo: É verdade, vive dizendo sim.

Marido: (Tirando a carteira do bolso) Tome. É todo dinheiro que tenho. (Dá para o mordomo entregar.)

Madame: Não somos ricos. Nós somos com alguma boa vontade, da classe média alta. E numa crise bárbara. Olhe você está certo: qualquer dia também começaremos a assaltar para poder comer. Tem que mudar o sistema.

(O garoto pega a carteira meio sem jeito.)

Garoto: Olhe, eu só...

Marido: Sônia Suíno busque suas joias meu amor!

Madame: Waaaaaaaashington, você ouviu não vamos contrariar, que pode ser pior.

(O Mordomo pega as joias para o garoto que vai ficando cada vez mais embaraçado.)

Marido: Não precisa nos trancar no banheiro. Olhe o que eu vou fazer. (Tira a bateria do celular.)

Madame: Você pode trancar o apartamento por fora e deixar as chaves lá em baixo. Terá tempo de fugir.

Marido: Não faremos nada. Só não queremos violência.

Garoto: Olha, eu só quero...

Marido: Nós não temos mais nada, confie em mim. Também somos vítimas do sistema. Estamos do seu lado.

Madame: Por favor, vá embora! (Escandalosamente.) Vá embora! Plis! Plis! Por tudo que é mais sagrado! Oh God! Não faça nada com a gente! Não nos sequestre! Não nos torture!

Mordomo: Oh my God! (Desmaia)

Madame: Vá emboraaaaaaa!

Filho: (Entrando.) Olha, meu amigo, aqui estão todas as garrafas que eu consegui coletar para você, como prometi. Acho que dá pra você faturar um bom trocado com a venda delas!

Garoto: Eu só vim buscar garrafas para vender... Obrigado! (Sai)

Narrador: A crise nervosa da família durou dias. O marido comentou que não dava mais para viver na cidade. Mas achava que tinha se saído bem, pois quando enfim chegar sua vez, sabe como não entrar em pânico, como conquistar a simpatia do bandido, como proteger seu lar da violência, e o principal, sem revelar a existências do cofre com o grosso dinheiro da família atrás do quadro da sala de jantar.

PRODUTO DO TRABALHO INVESTIGATIVO: RADIONOVELA O ASSALTO



Link e QRcode para acesso a Radionovela

Youtube: <https://youtu.be/xgj13FHVFaQ>

