

AS CONFRARIAS, DE JORGE ANDRADE: A 45ª MONTAGEM DA COMPANHIA DE TEATRO DA UFBA

Paulo Cunha¹

SOBRE O PROJETO

A peça *As confrarias* pertence a uma série de dez obras dramáticas de Jorge Andrade que integram o ciclo de temática histórica produzido pelo autor durante o período de duas décadas (de 1951 a 1969), decalogia que recebeu, na sua publicação, o título de *Marta, a árvore e o relógio*. Apesar de abrir a referida série, *As confrarias* só terminou de ser escrita em 1969, conjuntamente com *O sumidouro*, peça esta que fecha a série dramática publicada. Com esse ciclo, Jorge Andrade aborda a ascensão e queda da família paulista Dias, construindo um painel (trans)histórico, (não necessariamente em ordem cronológica), onde vários nomes, personagens e elementos simbólicos como a árvore e o relógio, reaparecem e se ressignificam ao longo de diferentes contextos econômicos, políticos e geográficos, desde a saga do bandeirante das esmeraldas - o patriarca paulista Fernão Dias - até a atualidade vivenciada pelo dramaturgo no final da década de 1960.

No entanto, ao elegermos *As Confrarias* como alvo da 1ª montagem da Companhia de Teatro da UFBA para o ano de 2014, temos em mente muito mais aspectos que dizem respeito à autonomia, a especificidades dramáticas e contextuais dessa obra do que aos laços mantidos entre ela e as outras nove peças do ciclo, propósito, aliás, que só pode ser plenamente atingido pela fruição literária ou, por uma empreitada teatral bem mais homérica e hercúlea que a nossa (ainda não encampada), capaz de concretizar cenicamente o sonho do próprio dramaturgo de uma montagem conjunta das dez obras que constituem o ciclo *Marta, a árvore e o relógio*.

Esse é um dos aspectos onde se assenta a genialidade da carpintaria dramática de Jorge Andrade: *As confrarias*, assim como qualquer outra das nove peças do ciclo, preservam a mais completa autonomia e integridade dramática quando lidas ou encenadas individualmente. A inevitável perda do panorama global da saga é compensada por outras qualidades dramáticas, a exemplo das refinadas camadas e procedimentos metalinguísticos, exaustivamente estudados na obra

¹ Paulo Cunha é professor da Escola de Teatro da UFBA e diretor da montagem de *As Confrarias*.

Metalinguagem e Teatro – A obra de Jorge Andrade, de autoria de Catarina Sant’Anna, professora efetiva desta Escola de Teatro e pesquisadora doutora especializada em Jorge Andrade, com a qual temos a honra de contar como integrante da equipe de assessoria dramaturgicada da nossa montagem, aqui objeto de apresentação.

SOBRE O TEXTO

A ação dramática de *As confrarias* se desenrola por volta de 1789, em Vila Rica (atual Ouro Preto), sede da capitania de Minas Gerais, em pleno contexto da conjuração mineira, quando a mãe de um ator morto percorre várias irmandades da cidade com o intuito, que parece ser à primeira vista, de conseguir local para sepultamento do filho. No entanto, seja pelos diálogos mantidos diretamente entre essa mãe (que se chama Marta) e os membros das mesas diretoras das Ordens visitadas, seja pelas narrativas da própria Marta de sua história familiar mais recente e longínqua, construídas dramaturgicamente no formato de *flashbacks*, logo se perceberá serem bem mais complexos os objetivos pretendidos pela mãe protagonista.

Assim, não exatamente na ordem aqui apresentada, somos informados de que o ator, mulato e filho único de Marta, de nome José, morrera assassinado em pleno ofício de sua profissão. Alvo da delação de um pároco, fora vítima de um tiro disparado, enquanto tentava pelo viés do teatro engajado, conquistar novos adeptos para a causa inconfidente. Marta fora grande responsável pela orientação revolucionária dos últimos passos de seu filho, segunda vítima de seu núcleo familiar a morrer lutando contra a opressão política/econômica infringida pelo sistema colonial à província das Minas Gerais. Mais de uma década antes, após José deixar a fazenda da família em busca de sua vocação profissional, Marta e seu marido, Sebastião, pequenos agricultores, tiveram que empreender solitária luta de resistência contra a ameaça de perda de suas terras em decorrência da descoberta nelas, de veios auríferos. Sem amparo legal para defesa de sua fazenda (pois juridicamente o subsolo era considerado propriedade da coroa portuguesa), atormentado por impostos extorsivos (dízimos para a Igreja, quintos para a Coroa, mais

as complementações tributárias impostas pela derrama), ameaçado pela invasão dos garimpeiros e a conseqüente degeneração do solo imposta pelas técnicas de extração mineral, o pacato sementeiro Sebastião transformara-se em justiceiro aterrorizante, assassinando garimpeiros e cortando as suas mãos.

Superando seus medos, Marta permanecera ao lado do marido até este ser descoberto e enforcado, e ter suas terras confiscadas e salgadas. No derradeiro encontro do casal, Sebastião conclamara Marta a procurar por José e redirecionar o foco de sua luta para “outras mãos [que] precisam ser cortadas”.

Pela primeira vez saindo do isolamento familiar e da propriedade rural que sobreviera ao claustro do convento onde passara boa parte da infância e adolescência, Marta, enfim se abriu para a percepção das mazelas sociais de um mundo para além do seu próprio. Numa cidade, reencontrara José, já homem feito a exercer a profissão de ator, e assistira a uma representação em que este encarnava o papel de Marco Bruto, o filho bastardo de Júlio César. No trecho em que Bruto tenta convencer os senadores romanos - entre eles Catão, o seu próprio tutor e pai adotivo - a manterem a qualquer custo a luta contra os anseios imperialistas de César que ameaçam os ideais republicanos, Marta percebera a possibilidade de estabelecimento de uma analogia entre a representação e o espírito de resistência e luta propalados pela conjuração mineira em curso, movimento do qual ela se tornara simpatizante. Porém, Marta logo viera a constatar a dissociação existente entre os objetivos de seu filho José na vida real e o da personagem Marco Bruto, por ele representada no palco.

Mulherengo, amigo dos prazeres carnavais, José vivia com Quitéria, uma escrava alforriada e fogaosa cortesã. No teatro, José buscava o virtuosismo do seu ofício sem atentar na possibilidade, logo entrevista por Marta, de usar sua arte como instrumento de conscientização e engajamento político. A sociedade colonial estava cindida em confrarias - instituições étnico-religiosas e profissionais ensimesmadas e cegas por seus interesses corporativos, mas que poderiam somar suas forças e construir uma unidade a partir da luta contra o inimigo comum: o tirânico sistema colonial português. Assim, Marta procurara ensinar



José a desempenhar na vida papéis que antes ele só soubera representar no palco, levando-o por fim, a aderir à causa inconfidente.

A transformação de José fora logo percebida por Quitéria. A cortesã sentira-se preterida pela mudança do foco de atenção de seu amante, agora absorvido no estudo e ensaio de peças teatrais de cunho satírico, por ele conscientemente usadas como referências críticas ao sistema colonial opressor. Para minimizar a situação, José até tentara fazer de Quitéria apreciadora íntima de seus textos recém-ensaiados, mas a escrava alforriada ainda era escrava de sua própria ignorância e não conseguira perceber nas representações, para além da diversão, os referenciais satíricos por ele pretendidos.

Cada vez mais engajado na luta inconfidente, José viajara com Marta e Quitéria para Vila Rica com o objetivo de conquistar através de sua arte novos adeptos para o movimento, durante a realização de um conventículo. Pouco antes de deixar a hospedaria para ir ao encontro, José recebera mais uma vez a visita de um cura, que em nome da moralidade cristã e dos bons costumes da cidade retornara para catequizar e demover Quitéria de sua vida “pecaminosa” como cortesã. Incomodadas pela insistência do cura, tanto Quitéria, assim como Marta extrapolaram o limite da prudência ao adotar uma atitude questionadora demasiadamente desabrida e desrespeitosa para com a autoridade religiosa. Ofendido e talvez tendo percebido outros intentos nos visitantes, o cura, antes de sair prometera tomar providências junto às autoridades.

Pouco depois, já durante o conventículo, José desesperara-se com a audiência que começara a abandonar a sua representação. Dirigindo-se abertamente ao público, ele manifestara a sua indignação pela falta de compreensão do contexto político por parte dos que saíam. Descontrolado, ele tentara deter a evasão misturando frases soltas de sua personagem Marco Bruto com as suas próprias. No auge da confusão, Marta percebera a presença do Cura, acompanhado de dois beleguins. Depois o tiro. O grito de Quitéria. A queda e a morte de José.

Como o ofício de ator era naquela época execrado e proscrito pela Igreja e pelas confrarias, Marta sabia que ao cadáver do seu filho, só restaria

agora o enterro como indigente em propriedade particular fora da cidade autorizada por alguma alma caridosa; não existiam cemitérios municipais, pois os enterros eram normalmente efetivados no solo sagrado das igrejas das Irmandades, e José, assim como ela e seu finado marido, Sebastião, jamais havia pertencido a qualquer uma dessas corporações. Consciente de que o duplo sacrifício familiar, primeiro o de seu marido e agora o do filho, corria o risco do esquecimento, Marta abriu espaço na sua dor para traçar um plano para fazer de José, semente enterrada em muitos corações e mentes.

Carregando, com o auxílio de Quitéria, o cadáver de José enrolado numa rede, Marta resolvera atravessar as ruas e praças de Vila Rica para visitar as principais confrarias da cidade. Com o ardil de solicitar sepultamento para o filho nalguma delas, ela vai revelando passagens da história de luta, resistência e sacrifício de sua família, enfatizando o seu doloroso aprendizado e o de José na percepção necessária das causas coletivas. Com suas histórias que criam parâmetros exemplares e outras provocações estratégicas, Marta suscitara nas Irmandades visitadas o desvelamento das próprias contradições dessas, suas rivalidades, alienações, interesses espúrios e outras deformidades, para por em xeque não só a ineficiência daquele sistema corporativista de origem feudal, mas também, e principalmente, as forças econômicas, políticas e religiosas que o sustentavam e que regiam o próprio sistema colonial, sintetizadas no trio: coroa portuguesa, Igreja Católica e mercantilismo inglês.

Cada um dos quatro episódios da peça enfoca a visita de Marta a uma Confraria: 1º) à Ordem Terceira do Carmo, irmandade de ricos e poderosos, que só admitem membros de ascendência branca “pura” comprovada até a quarta geração; 2º) à Irmandade do Rosário, integrada por negros escravos ou libertos, que para comprar alforrias para os seus membros, não hesitam em escravizar nas suas minas de ouro outros negros provindos de tribos africanas inimigas; 3º) à Irmandade de São José dos Bem Casados, formada por artistas e artesãos mulatos ou pardos, como pintores, estatuários, carpinteiros e alfaiates, os quais, pelo caráter híbrido de sua origem étnica, vivem ensimesmados em sua busca pela identidade

social; 4º) à Ordem Terceira das Mercês, formada indistintamente por negros, brancos e pardos comerciantes; apesar de mais liberal que as demais, de dizer-se aberta a proposições de reformas, não consegue desvencilhar os seus interesses seculares dos dogmas e leis canônicas impostos pela Igreja Católica.

Em sua visita a cada uma dessas confrarias, Marta tenta suplantar a dor de sua perda para realizar, não no palco como o fizera José, mas na vida, no próprio local onde realmente deveria acontecer o seu plano arguto, o seu teatro invisível. Através dele, os membros das confrarias corporativistas passam literalmente do papel de meros espectadores dos acontecimentos a participantes reais do sacrifício de José, ainda não devidamente percebido e compreendido em sua dimensão (e responsabilidade) coletiva.

Assim, o plano de Marta retoma de certa forma, o projeto frustrado de José para conseguir novas adesões para a causa inconfidente: *“Que sentido teria a arte de meu filho, se não levasse aos outros a compreensão da angústia que sentem? Se não mostrasse aos que lutam, em nome do que estão lutando?”* (Marta, a árvore e o relógio, 1986, p.62), mas seu objetivo principal, que, aliás, se complementa ao anterior, está claramente expresso ou implícito ao longo de suas visitas às confrarias, como nessas réplicas aqui selecionadas:

“Um homem não morre inutilmente. São os outros que tornam a morte inútil, não a usando para nada”. (IBID, p.52)

“Meus mortos não serão mais inúteis. Devem ajudar os vivos. Pra que serve um corpo esquecido como galho de árvore... ou como laje!” (IBID, p.43).

“A morte de meu filho é crime de vocês também! Caminbarei até que o dia amanheça. Até lá, terão que carregá-lo juntos comigo. Que ele se decomponha até aparecer os ossos. Que o odor do corpo dele torne insuportável a vida na cidade! É a maneira que tenho de enterrá-lo onde preciso” (IBID, p.58)

Mas é no epílogo da peça, no monólogo de Marta, diante do monte de terra que serve de sepultura a José, que seus intentos, agora já vitoriosos, ficam ainda mais evidenciados:

“Vi como consegui? Plantei você dentro deles! Juntaram-se todas as confrarias para trazerem você. Pelo medo, eu sei. Tantas orações, tanto amor inútil jogado às estrelas, deixou o mundo delas vazio, povoado só pelo medo. (...) Sabe por que o deixei naquele adro? Por que usei seu corpo? De repente, compreendi que quanto mais plena de sentido, quanto mais ligada à existência humana for a vida, tão menos terrível é a morte. E porque... se eu o enterrasse com minhas mãos, esqueceriam que você viveu... e porque morreu. (...)” (Marta, a árvore e o relógio, 1986, p. 68)

SOBRE A MONTAGEM

A presente montagem propiciará, tanto à comunidade interna da UFBA, assim como à comunidade soteropolitana em geral, o encontro, como só o teatro o pode fazer, com uma das maiores obras da dramaturgia nacional, peça, que, no entanto, manteve-se inédita nos palcos brasileiros até o ano passado, quando foi montada e apresentada em Recife (2013), no Teatro Barreto Júnior, pela Cia Teatro de Seraphim, sob a direção de Antônio Cadengue.

Dois fatores talvez expliquem a demora pela estreia nos palcos dessa obra literária de carpintaria dramaturgic genial: de um lado, as contingências da época em que foi escrita (1969, ano imediato à promulgação do Ato Institucional nº 5, sancionado pelo então presidente General Costa e Silva): censura e perseguições políticas; do outro, a complexidade do aparato cênico exigido para sua montagem, principalmente seu alto número de personagens (mais de 40), o que talvez explique a espera de 25 anos, contados entre 1988, ano da aprovação da liberdade de expressão intelectual e de imprensa pela Assembleia Nacional Constituinte, e 2013, ano da primeira montagem da peça, já mencionada.

Congregando professores, funcionários, alunos e ex-alunos graduados ou pós-graduados pela Escola de Teatro da UFBA, assim como ex-alunos do Curso Livre de Teatro da UFBA e atores profissionais da comunidade externa especialmente convidados, a presente montagem sob a coordenação e direção do Prof. Paulo Cunha, diferentemente da mencionada produção pernambucana, que optou pela redução do seu elenco para 14 atores, não pretende economizar recursos humanos e esforços



para reafirmar, através deste trabalho, o primeiro do professor à frente da Cia de Teatro da UFBA, os objetivos fundamentais que a sustentam:

A atual Companhia de Teatro da UFBA (...) foi criada em 1981, objetivando divulgar a dramaturgia universal, valorizar a montagem de textos inéditos em Salvador e colocar os alunos em contato com importantes linhas de teatro, levando para a comunidade produções de alto nível, trabalhando com a diversidade e criação de novos valores e significados. O objetivo desse núcleo de pesquisa e extensão sempre foi atingir alguns parâmetros de excelência nos espetáculos montados com a participação de professores, alunos e atores convidados, dialogando com a tradição e a contemporaneidade. (Matos de Leão, Raimundo, no comentário de dobra de capa do Catálogo Comemorativo dos 26 anos da Companhia de Teatro da UFBA – Salvador: 2007)

A montagem, com temporada prevista de 29 de agosto a 21 de setembro de 2014, adotará esteticamente conceitos e procedimentos épicos caros ao teatro de inspiração brechtiana (como a utilização do *gestus* e de *songs*) e pós-brechtiana (como elementos do sistema coringa de Augusto

Boal e da narrativa contemporânea, recorrendo inclusive a técnicas sofisticadas de projeção de imagens estáticas e em movimento). Para o devido toque de contemporaneidade, a estes se associarão ainda, elementos de natureza ritual/performativa, que adicionarão, na dosagem certa e no momento correto, um toque não ficcional de contemporaneidade ao universo dramaturgicamente de Jorge de Andrade para realizarmos com o enterro de José, o desenterro, a celebração da memória - a luta contra a efemeridade humana, do ator e de sua arte – numa homenagem aos Josés da realidade, que como o José não devem ser deletados de nossos corações e mentes. E nesse momento, ponto de culminância de nosso espetáculo, reverenciaremos os nossos Josés famosos e anônimos, nossos Josés mulatos e mulatas, negros e negras, brancos e brancas, os José azuis, amarelos, vermelhos, os Josés pastéis e os Josés multicores, como Nilda Spencer, Wilson Mello, Mário Gusmão, Sonia dos Humildes, Paulo Pereira, Ed Ribeiro, Moacyr Moreno, Carlos Petrovich, José Wilker, Sérgio Cardoso, Cacilda Becker, Sarah Bernard e tantas outras Dulcinas e Duses.

TEXTO & INTERTEXTOS de AS CONFRARIAS ESPETÁCULO DA COMPANHIA DE TEATRO DA UFBA

Referenciais de Construção Cênica/Dramatúrgica: Literários:

- Obra básica de referência: *As Confrarias*, primeira peça dramatúrgica da decalogia de Jorge Andrade, intitulada *Marta, a árvore e o relógio*;
- Excertos de *Catão*, tragédia de Almeida Garrett, integrados pelo próprio Jorge Andrade ao texto original de *As Confrarias*;
- Excertos da comédia *As bodas de Fígaro* (*La Folle journée, ou le Mariage de Figaro*), de Pierre-Augustin de Beaumarchais, integrados pelo próprio Jorge Andrade ao texto original de *As Confrarias* e readaptados por Paulo Cunha;
- Fragmentos do poema *Cartas chilenas*, de To-

mas Antônio Gonzaga, também integrados pelo próprio Jorge Andrade ao texto original de *As Confrarias* e readaptados por Jacyan Castilho, Wanderley Meira e Paulo Cunha;

Musicais:

Playbacks:

- *Mesa verde e amarela*, composição de Luciano Salvador Bahia para a coreografia *Mesa Verde*, com citações melódicas ao *Hino Nacional Brasileiro* e à música *Eu te amo, meu Brasil*, dos Incríveis;
- *Parlatório Encenado*, composição de Luciano Salvador Bahia para a coreografia de entrada dos Definidores da Ordem das Mercês, com citações melódicas ao *Hino Nacional Brasileiro*.



Músicas incidentais executadas ao vivo:

- *Infâmia de mulata*, improvisos para acordeão, de Luciano Salvador Bahia e Elinaldo Nascimento;
- *Au clair de la lune*, composição tradicional francesa de domínio público;
- *Cada um tem seu jeito de plantar*, improviso para viola caipira, de Elinaldo Nascimento;
- *Desenredo*, de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro;
- *Cantiga (Caicó)*, de Heitor Villa-Lobos;
- *The Call / Chamada*, de Milton Nascimento;
- *Afro-tango para Quitéria*, composição para acordeom, de Luciano Salvador Bahia e Elinaldo Nascimento;

Solos vocais e coros executado ao vivo:

- *Levantai-vos, Soldados de Cristo!*, hino católico de domínio público, (excertos);
- *Cantilena da Bachiana Brasileira nº5*, de Villa Lobos (excerto)
- *Virgem do Rosário*, hino católico de domínio público, (excerto);
- *Hino a N. Sra. do Rosário* (junção de Virgem do Rosário (autor anônimo) com o refrão, adaptado por Luciano Salvador Bahia, do hino *Senhora Negra*, de Alfredo Dórea);
- *Misere Nobis*, de José Carlos Capinam e Gilberto Gil (excertos);
- *Ária Largo al Factotum*, da opera bufa *O Barbeiro de Sevilha*, de Gioachino Rossini, com libreto de Cesare Sterbini, versão para o português de Paulo Cunha);
- *Sentinela*, de Milton Nascimento e Fernando Brant.

Coreográficos:

- *Mesa verde e amarela*, recriação paródica, de Marta Saback, da coreografia expressionista *The Green Table*, criada em 1932, pelo alemão Kurt Jooss;
- *Lamentação*, recriação paródica, de Marta Saback, de solo coreográfico do balé *Lamentations* (1930), da norte-americana Marta Graham;
- *Convocação*, solo inspirado na pintura *Liberdade guiando o povo*, do francês Eugène Delacroix, idealizado por Paulo Cunha.

ELENCO (por ordem alfabética)

- Ayslan Rodriguez
- Bira Freitas
- Andréa Nunes
- Caio Rodrigo
- Evana Jeysan
- Felipe Viguini
- Fernanda Beltrão
- Fernando Antônio
- Gabys Lima
- Gessyca Geyza
- Helita Soares
- Jacyan Castilho
- João Saraiva
- Orlando Andrade
- Marta Saback
- Paulo Neri
- Rodrigo Queiroz
- Saulo Santos
- Taciana Bastos
- Wallas Moreira

[Atores especialmente convidados]:

- Agamenon de Abreu
- Fernando Neves
- Hamilton Lima
- Newton Olivieri
- Rui Manthur
- Vivianne Laert
- Wanderley Meira

• Performance Musical (execução instrumental de acordeom, viola caipira, guitarra, violão, metalofone e didgeridoo): Elinaldo Nascimento

• Performance percussiva: Elinaldo Nascimento e integrantes do elenco

FICHA TÉCNICA

DIREÇÃO: Paulo Cunha

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Pedro Dultra

ASSESSORIA DRAMATÚRGICA: Catarina Sant'Anna e Hayaldo Copque

SELEÇÃO DE ROTEIRO MUSICAL: Luciano Salvador Bahia e Paulo Cunha

ARRANJOS E DIREÇÃO MUSICAL: Luciano Salvador Bahia

ORIENTAÇÃO DE DESEMPENHO CÊN-



CO (CORPO, VOZ E MOVIMENTO): Jacyan Castilho, Marta Saback e Paulo Cunha
 CRIAÇÃO E DIREÇÃO COREOGRÁFICA: Marta Saback

EQUIPE DE CARACTERIZAÇÃO:

CONCEPÇÃO DE FIGURINOS, ADEREÇOS E MÁSCARAS: Agamenon de Abreu e Hamilton Lima
 CONCEPÇÃO DE MAQUIAGEM: Agamenon de Abreu
 AUXILIARES DE EXECUÇÃO: Felipe Viguini e Taciana Bastos
 CABELEIREIRAS: Kellen Albuquerque Azevedo e Regiane Ferreira
 MÁSCARAS: Integrantes do elenco

CORTE E COSTURA:

EQUIPE DO CENTRO TÉCNICO DO TEATRO CASTRO ALVES: Guida Maria, Lúcia Lopes e Edilene Cruz
 EQUIPE DA ESCOLA DE TEATRO DA UFBA: Graça Calazans e Márcia Bonfim
 APLICAÇÕES E ADEREÇOS: Agamenon de Abreu, Ayslan Rodriguez, Felipe Viguini, Hamilton Lima e Wallas Moreira
 SUPERVISÃO GERAL: Agamenon de Abreu, com assistência de Ayslan Rodriguez

EQUIPE CENOGRÁFICA:

CONCEPÇÃO ESPACIAL: Rodrigo Frota e Paulo Cunha
 CRIAÇÃO DE DISPOSITIVOS CENOGRÁFICOS: Rodrigo Frota
 PROJETISTA: Erick Saboya
 EXECUÇÃO:
 EQUIPE DO CENTRO TÉCNICO DO TEATRO CASTRO ALVES: Adriano Passos, Thiago Silva, Bruno Matos, Cassio Vieira (Tomate), Antônio Carlos (Pequeno), Israel Luz (Gão) e Wagner Cabo
 EQUIPE DA ESCOLA DE TEATRO DA UFBA: Ademir França e Reinaldo Costa
 MONTAGEM: Adriano Passos, Thiago Silva, Bruno Matos, Cassio Vieira (Tomate), Antônio

Carlos (Pequeno), Israel Luz (Gão) e Wagner Cabo
 SUPERVISÃO CENOTÉCNICA: Rodrigo Frota

EQUIPE DE ILUMINAÇÃO:

Concepção e supervisão geral: Eduardo Tuddella
 Montagem e afinação: Carlos Gomes, Leandro Reis e Luís Carlos Gonçalves
 Operação de mesa: Guilherme Hunder

EQUIPE DE VÍDEOS E PROJEÇÕES:

SELEÇÃO DE IMAGENS E VÍDEOS: Allison de Sá, Klauss Hastenreiter e Paulo Cunha
 FOTOS PARA MONTAGEM: Hilda Lopes Pontes
 EDIÇÃO: Allison de Sá e Klauss Hastenreiter
 CONFIGURAÇÕES TÉCNICAS DE PROJEÇÃO: Allison de Sá e Luís Alberto Gonçalves
 OPERAÇÃO: Luís Alberto Gonçalves

EQUIPE DE SONOPLASTIA:

GRAVAÇÃO DE PLAY-BACKS: Luciano Salvador Bahia
 OPERAÇÃO DE MESA: Luís Alberto Gonçalves
 EXECUÇÃO EM CENA: Elinaldo Nascimento

PROGRAMAÇÃO VISUAL E MÍDIAS SOCIAIS:

André Luís Silva e Andréa Silva
 VIDEOBLOG: Hilda Lopes Pontes e Klauss Hastenreiter
 FOTOGRAFIAS PARA PROGRAMA, DIVULGAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO: Hilda Lopes Pontes
 ILUSTRAÇÕES PARA PROGRAMA: Agamenon de Abreu
 DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Wanderley Meira
 PRODUÇÃO EXECUTIVA: Fernanda Beltrão
 ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO: Ayslan Rodriguez e Isabela Vaz