UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Curso de Teatro Licenciatura

Trabalho acadêmico de conclusão de curso

OS MUSICAIS ME ATRAVESSAM

Reflexão e relato de experiência em direção

Luccas Pires Soares

Pelotas, 2019

Luccas Pires Soares

OS MUSICAIS ME ATRAVESSAM

Reflexão e relato de experiência em direção

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Gaiger

Pelotas, 2019

Luccas Pires Soares

OS MUSICAIS ME ATRAVESSAM

Reflexão e relato de experiência em direção

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Licenciatura em Teatro, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 02 de Dezembro de 2019

Banca examinadora:

.....
Prof. Dr. Paulo Gaiger (Orientador) Doutor em Ocio y Potencial Humano pela Universidad de Deusto.

.....
Profª. Drª. Giselle Molon Cecchini Doutora em Programa de Pós Graduação em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

.....
Profª. Ma. Laura Beatriz Backes Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dedico este trabalho àqueles que se fizeram de alguma forma presentes em minha vida até agora, por me ajudarem a construir quem sou hoje.

Também aos lunáticos, os solitários, os que tem o coração partido, os desesperançosos, os quase esquecidos e àqueles que se perderam ao longo do caminho.

Agradecimentos

Primeiramente agradeço por esse mundo fantástico em que teatro e música se unem criando histórias marcantes e que impactaram o curso da minha vida.

A Deus, e suas variações espirituais, por nunca me deixar desistir em meio as dificuldades.

A meus pais, que sempre aguentaram minhas músicas no último volume e (quase) nunca reclamaram dos meus fones de ouvido, quando eu tentava escapar das negatividades do mundo.

Aos amigos e colegas pela companhia nos últimos quatro anos.

Aos meus ídolos e todas as pessoas cujos trabalhos me influenciaram e me trouxeram alegria e compreensão, principalmente: os criadores e elencos de *Glee* e *SMASH*.

A Lea Michele, Darren Criss, Barbra Streisand, Cher, Carole King, Daniela Mercury, Gal Costa, Bibi Ferreira, Idina Menzel, Kristin Chenoweth, Jessie J, Kimbra, Liza Minnelli, Megan Hilty, Sara Bareilles, Thiago Pethit, Chico Buarque, Vitor Ramil, Judy Garland, Lady Gaga, Lesli Margherita, Nick Adams, Cazuza, Mika, Anastacia, Alanis Morissette, Angela Ro Ro, Bette Midler, Margareth Menezes, Christina Perri, Fafá de Belém, Elis Regina, Frank Sinatra, Gloria Estefan, Jennifer Lopez, Céline Dion, Dani Black, Johnny Hooker, Roberta Sá, Rita Lee, Maria Rita, Ana Carolina entre tantos outros, por formarem a trilha sonora da minha vida. Sem essas inspirações, eu nunca teria chegado aqui.

Aos grandes compositores, Stephen Sondheim, Andrew Lloyd Webber, Stephen Schwartz, Cole Porter, Stephen Trask, Jonathan Larson, Lin-Manuel Miranda, Irvin Berling, George Gershwin, Jonh Kander, Fred Ebb, Alan Jay Lerner, Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II, e todos que criaram as melhores canções do teatro musical americano. E que muito embalaram a escrita deste texto.

A ACTEMUS-Academia de Teatro Musical de Porto Alegre, representada por Cíntia Ferrer, Raul Voges e Marisa Rotemberg pelas primeiras experiências práticas com teatro musical e que alteraram a forma como eu passei a ver a criação cênica.

Agradeço também ao elenco e todos que participaram de alguma maneira do meu espetáculo, em especial ao Denilson Cosseres, ao Esley Rodrigues, ao Ismáiler Borges, a Isis Marques, ao Lucas Ulguim, a Ludmila Coutinho, ao Rodrigo Santos, a Tanara Nunes, ao Thiago Wyse e ao Wesley Coitinho.

Ao professor Adriano Moraes que me ajudou a organizar a forma que o meu espetáculo começou a ser desenvolvido.

Ao Curso de Teatro-Licenciatura, representado por seus alunos, professores e servidores, por toda a experiência acadêmica. Ao técnico Éderson Pestana e a figurinista Larissa Martins, pelos auxílios nas apresentações.

Ao Rico Ayade, por criar uma obra emocionante, rica, inspiradora e me permitir traze-la para o teatro, através de minha visão de diretor.

Um agradecimento as professoras presentes na banca avaliadora, Giselle Cecchinni e Laura Backes, escolhidas justamente por terem estado presentes em momentos importantes da minha graduação.

Agradecimento especial ao professor Paulo Gaiger, orientador deste trabalho, por ter aceito esse desafio, pelos incentivos, por me tranquilizar sempre que eu pensava que estava atrasado na escrita, e por se dedicar ao trabalho comigo.

A todos os leitores, espero que eu tenha ajudado de alguma forma.

O seun, Olorun mi (“Obrigado, meu Deus” em Iorubá).

“Fazer parte de algo especial não te torna especial. Algo é especial porque você faz parte disso”

Rachel Berry; Glee (2015).

RESUMO

SOARES, Luccas Pires. **OS MUSICAIS ME ATRAVESSAM:** Reflexão e relato de experiência em direção. 101f. Trabalho de Conclusão de Curso – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019

O presente trabalho, baseado especialmente na temática do teatro musical, tem como propósito uma análise do processo realizado durante a trajetória acadêmica de seu autor. Para tanto, foi feita uma revisão bibliográfica sobre esta temática, a partir do recorte histórico de duas importantes escolas: a brasileira e a estadunidense, as que mais influenciaram o olhar criativo do autor, bem como, serviram de grande inspiração para a sua concepção teatral. Junto a isso, traz uma reflexão e um relato de experiência dos caminhos deste autor nas disciplinas de Encenação Teatral I e II, quando se propôs a montar o espetáculo de teatro musical denominado Atravessos, inspirado na obra musical e literária do artista baiano Rico Ayade. Há também uma abordagem prática, que conta os procedimentos, a sistematização e os diários, sobre a perspectiva da direção teatral, sobre o espetáculo realizado em 2018 e remontado em 2019 como parte deste Trabalho de Conclusão de Curso, do Curso de Teatro da UFPel.

Palavras Chave: Teatro musical, História do teatro, Broadway, Musical brasileiro, Encenação, Direção teatral.

ABSTRACT

SOARES, Luccas Pires. **OS MUSICAIS ME ATRAVESSAM**: Reflexão e Relato de Experiência em Direção. 101s. Course Conclusion Paper – Arts Center, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2019.

The present work, based specially on the thematic of musical theatre, aims to analyze a process that happened on the academic trajectory of its author. To do so, it was developed a bibliographic review on this theme, as from a historical cut on two important schools: the brazilian and the american, the ones that influenced the most on it's authors creative view, as well as, serving of huge inspiration to the conception of a theatrical show. Next to it, bringing a reflection and a report of experience of the authors path in the Theatrical Staging I and II classes, when he proposed creating a musical theatre show called Atravessos, inspired by the musical and literary work of the bahian artist Rico Ayade. There's also a practical approach, that tells procedures, systematization and personal diaries, on a director's perspective, about the play made in 2018 and revived in 2019 as a part of the course conclusion paper, from UFPel's theatre graduation course

Key words: Musical theatre, Theatre history, Broadway, Brazilian musical, Staging, Theatrical direction.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 13
2. METODOLOGIA 18
3. TEATRO MUSICAL 20
3.1 Conceituação 20
3.2 Histórico 23
3.2.1 No Brasil 23
3.2.2 Nos Estados Unidos da América 34
4. INSPIRAÇÕES PESSOAIS 46
4.1 Hedwig and the Angry Inch 47
4.2 Mamma Mia! 52
4.3 Beautiful: The Carole King Musical 55
5. *ATRAVESSOS* 58
5.1 Breve Histórico e Visão Geral 58
5.1.1 Relatos dos primeiros experimentos: 63
5.1.2 Remontagem do espetáculo: 71
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS 80
REFERÊNCIAS 83
ANEXOS 86
Anexo A – Roteiro do Espetáculo: 87

Índice de Imagens:

Figura 1 – Pôster de divulgação do espetáculo *off-Broadway* (1998) 48

Figura 2 – Pôster de divulgação do espetáculo na Broadway (2014) 48

Figura 3 – Cena do espetáculo, onde a personagem performa a canção *The Origin of Love*.....51

Figura 4 - Imagem de divulgação do espetáculo.....51

Figura 5 - Pôster de divulgação do filme (2008).....52

Figura 6 - Pôster de divulgação da versão brasileira do espetáculo. 53

Figura 7 – Imagem de divulgação do espetáculo.....54

Figura 8 – Cena do musical representando o importante show de Carole no Carnegie Hall em 1971. 55

Figura 9 - Imagem real de Carole no evento em 1971. 55

Figura 10 – Imagem de cena do espetáculo, representando o interior do Brill Building. Em destaque, a personagem Carole ao piano, acompanhada do marido e dos amigos compositores. 56

Figura 11– Apresentação do musical no Tony Awards em 2014. Na ocasião a verdadeira Carole se juntou ao elenco para apresentar um medley de seus sucessos. 57

Figura 12– Imagem de divulgação da apresentação.....59

Figura 13– Foto do dia da apresentação.....60

Figura 14 – Capa do álbum Distraído (2012) 61

Figura 15 - Capa do álbum Atravesso (2017).....61

Figura 16– Capa do livro As Vidas dos Outros (2010). 62

Figura 17 – Registro da primeira mostra do espetáculo, na disciplina de Encenação II. 66

Figura 18 – Registro da primeira mostra do espetáculo, na disciplina de Encenação II. 67

Figura 19 – Registro da primeira mostra do espetáculo, na disciplina de Encenação II. 67

Figura 20 – Bastidores das gravações dos vídeos.....68

Figura 21– Registro dos ensaios finais do espetáculo, no antigo espaço do Núcleo de Teatro UFPel. 69

Figura 22– Registro da apresentação na disciplina de Encenação II. 70

Figura 23– Registros dos ensaios iniciais do novo processo. 72

Figura 24 - Registro de ensaio, utilizado na rede social do espetáculo.....74

Figura 25 - Primeiro ensaio com Ludmila, no Núcleo de Teatro da UFPel.....76

Figura 26 - Registro da última leitura coletiva do texto, também utilizado na divulgação do espetáculo 77

Figura 27 - Pôster de divulgação do espetáculo 78

Figuras 28 e 29 - Registro da apresentação (10 de Novembro de 2019).....79

1. INTRODUÇÃO

A presente monografia apresenta um resgate das minhas experiências de vida antes da faculdade, quando comecei a tomar interesse pela arte teatral, bem como, do período acadêmico, especialmente nas disciplinas de Encenação I e II, quando pude conceber um trabalho que tinha por base o repertório musical e literário do artista baiano Rico Ayade.

Minha intenção é a de refletir, analisar e relatar sobre como determinadas obras do teatro musical atravessaram a minha jornada de vida até a faculdade e que me influenciaram para a concepção de um trabalho próprio que, apesar de não seguir com os padrões costumeiros de um musical, se apoiou muito na utilização de canções para o desenvolvimento do espetáculo.

A temática do teatro musical é muito pouco explorada em nosso curso, principalmente pelo fato de se tratar de uma licenciatura em teatro, onde o foco não é um aprendizado profundo de técnicas específicas e detalhadas do trabalho do ator, diretor ou das outras áreas do fazer teatral, e, sim, uma formação de um profissional licenciado com um conhecimento pedagógico da linguagem teatral de forma ampla.

Acredito que o trabalho possui um aporte válido em uma tentativa de enriquecer um pouco mais as pesquisas e produções do curso nesse campo, bem como devo declarar minha felicidade em poder realizar uma análise sobre uma área do teatro que é muito especial para mim, e que me inspirou para seguir na carreira artística.

Em minhas lembranças mais remotas, sempre me conectei muito à música e ao teatro, organizando pequenas apresentações, shows e peças improvisadas no meu quarto, tanto em Porto Alegre como em Jaguarão, cidade que nasci e cidade que cresci, respectivamente. Às vezes, com a presença da família, outras com a plateia constituída de meus brinquedos. Além das influências infantis, de cantoras/apresentadoras como Xuxa, Eliana e Angélica, eu absorvia muito da trilha sonora que vinha de meus pais. Artistas como Caetano Veloso, Ana Carolina, Orlando Moraes, Jorge Aragão, Cazuza, entre outros estão marcados eternamente na minha memória.

Entretanto foi só quando me deparei com o álbum *Sol da Liberdade* (2000) da cantora baiana Daniela Mercury, mais especificamente escutando a canção de mesmo nome[1] que percebi que música tinha um significado, uma vez que eu também era criança, assim como dizia a letra. Poucos anos depois, a influência artística de Mercury retorna a mim através de seu álbum *Eletrodoméstico* (2003), cujo registro em vídeo possui uma cenografia que remete ao título da obra. Para o vídeo, foi criado uma espécie de casa no palco, com uma variedade de elementos cênicos que possibilitavam uma espécie de narrativa conforme o desenvolvimento da apresentação. Com isso, novamente sou lembrado do poder que a música tem, de contar histórias e assim nos fazer refletir sobre a vida e a nós mesmos.

Seguindo o relato de minha trajetória pré acadêmica, no ano de 2009 encontro, novamente influenciado pela família, no caso específico, minha mãe, o longa-metragem *Mamma Mia!* (2008) e fico simplesmente fascinado com a possibilidade de um filme ser capaz de unir música e personagens de maneira a contar uma história. E com a trilha sonora do grupo sueco ABBA. Na época eu não fazia ideia, mas a produção é baseada em um musical de mesmo nome que faz sucesso pelo mundo desde 1999.

Ainda no ano de 2009, sou apresentado ao que até hoje é uma das minhas principais referências e inspirações, em vários aspectos da vida. Falo da série de comédia musical *Glee* (2009), que nos mostra a história de um grupo de estudantes que precisam sobreviver às dificuldades dentro da sua escola. A série além de abordar assuntos como *bullying*, homofobia, gravidez na adolescência, entre outros, trata também da busca de diversos personagens ao estrelato. Por se tratar de uma série musical, onde o lugar de encontro das personagens se dá no clube do coral da escola, ao assistir a série pude também ampliar meus horizontes musicais, conhecendo vários artistas internacionais e nomes importantes do teatro musical americano, como Barbra Streisand, Idina Menzel, Kristin Chenoweth, Liza Minnelli e Patti LuPone.

Glee foi um marco para uma geração de pessoas que não se compreendiam nos lugares em que estavam, que não se sentiam pertencentes aos ambientes que frequentavam, mas que procuravam atravessar esses momentos. A série foi a maior

---

[1] Sob o sol da liberdade / Liberdade em que se dança / Sob o sol da liberdade / Ainda sou criança (MERCURY, 2000)

responsável pela minha vontade de ser artista, e foi capaz de mostrar, dentre inúmeras canções, que era possível alguém querer trabalhar com arte. Pude então formular meu principal objetivo como artista, que é o de poder levar aos outros a alegria que me tinha sido trazida, e que me ajudava a superar momentos muito difíceis em minha vida pessoal.

Em 2012, um novo trabalho também torna-se importante para mim: a série musical *SMASH*. Categorizada como "*Glee* para adultos", segundo jornalistas da época, a série contava a história de um grupo de artistas e o seu processo de criação para um novo musical na Broadway, mantendo a mesma estrutura da anterior, misturando números musicais entre as cenas para dar continuidade à trama. Além dos fatores já descritos do porque esses programas me interessavam, *SMASH* também me proporcionava conhecer melhor o processo criativo de um espetáculo, no meio das tramas pessoais de cada personagem, desde os autores que tinham problemas em trabalho de dupla, às dificuldades de investimento nas produções, à luta dos atores para conseguir seu lugar ao sol.

Embalado pelas trilhas sonoras de ambas as séries, fui conhecendo um pouco sobre o universo da *Broadway*, de seus musicais e de suas adaptações de Hollywood. O primeiro foi *Funny Girl – Uma Garota Genial* (1968), estrelado por Barbra Streisand, e que retratava a vida da atriz Fanny Brice, que ficou famosa por estrelar como comediante nas grandes revistas americanas, principalmente as do grande produtor Florenz Ziegfeld, como será observado no capítulo seguinte deste trabalho.

Ao descobrir que as trilhas sonoras, tanto dos filmes como das peças estavam disponíveis na internet, juntando com uma persistente vontade de colocar os fones no meu ouvido para escapar dos ambientes extremamente desestimulantes e com a muita negatividade que me rodeavam, fui capaz de aliar duas coisas que eu amava muito: música e teatro.

Vale lembrar que eu cresci no município de Jaguarão, que, por motivos que atingem a maioria das cidades de interior, sofria com a falta de atividades culturais. Portanto, escutar as músicas e assistir a vídeos tanto dos filmes como de entrevistas com grandes atores, não só ajudaram no desenvolvimento do meu aprendizado da língua inglesa, mas também proporcionavam para que eu tivesse acesso a esse movimento teatral que acontecia em outras partes do mundo.

Trabalhos como *Hedwig and the Angry Inch*, *Wicked*, *Company*, *Beautiful – The Carole King Musical*, *Cats*, *Cabaret*, *Chicago*, *Gypsy*, *A Noviça Rebelde*, *Hair, South Pacific*, *Pippin* e o *Fantasma da Ópera* tornam-se recorrentes em minha trilha sonora. Aliados a eles, vêm nomes como Stephen Sondheim, Andrew Lloyd Weber, Oscar Hammerstein e Cole Porter, grandes compositores e letristas dos maiores títulos da história do teatro musical.

Ao chegar ao ano de 2016, finalmente ingresso no sonhado mundo da academia, porém nem tudo é como esperado. Quando imagino que minha vida tomará o rumo que eu quero, vou descobrindo um novo universo dentro da licenciatura. Apesar de não ser o quesito da área teatral que eu mais tenho apreço, essa visão diferente daquela que eu ansiava me faz conceber uma nova perspectiva de mundo e de como lidar com as pessoas.

Dentro do curso de Teatro – Licenciatura, eu sou apresentado à um panorama geral dessa linguagem artística, com uma ampla visão de sua história e ensinamentos primordiais em questão de improviso, atuação, consciência vocal e corporal, dramaturgia e direção teatral. Sem mencionar os importantes aspectos pedagógicos, indispensáveis para a licenciatura. Os musicais, que fizeram parte indissociável de minha adolescência, permanecem rondando meus pensamentos, apesar das críticas ou até mesmo julgamentos, quaisquer as vezes que eu externasse tais ideias.

Assim eu chego ao momento final de minha graduação, na qual posso finalmente dedicar uma maior parte do meu tempo ao estudo de uma área que eu sempre tive desejo. Neste texto farei um breve aporte teórico sobre o gênero teatral, Teatro Musical, que foi o objeto que impulsionou a criação do meu projeto intitulado *Atravessos*, que tem por base o repertório literário e musical do artista baiano Rico Ayade. O espetáculo foi executado pela primeira vez nas duas disciplinas de Encenação Teatral de nosso curso.

Durante a disciplina de Metodologia e Prática da Pesquisa do curso eu, assim como meus colegas, tive que criar um projeto de pesquisa para a finalização da graduação. Assim surgiu a ideia inicial para este trabalho, que consistia em uma análise de algumas dramaturgias nacionais e americanas que lidassem com a temática do amor. Minha ideia era a de fazer uma relação dessas obras com aquela

que criei, entretanto, seria um estudo extenso demais para compreender somente no meu trabalho de conclusão de curso.

Então, a partir de uma sugestão do meu professor orientador Paulo Gaiger, opto por descrever um aporte histórico e teórico sobre o estilo de teatro musical e como esse conhecimento me ajudou a constituir um trabalho próprio.

Assim se dará a dinâmica do presente texto: a introdução, com a apresentação do tema que será abordado. Em seguida parto para a metodologia, apresentando sobre a forma que essa pesquisa é classificada e quais os caminhos da pesquisa e da escrita deste texto, a partir de uma revisão bibliográfica e uma análise de processo de criação de um espetáculo. Após, faço uma explanação breve sobre teatro musical e sobre as inspirações pessoais. Dou ênfase histórica para dois eixos: o nacional e o estadunidense (Broadway).

Em seguida há uma descrição de como se constitui a peça *Atravessos*, seus aspectos cênicos e um breve relato sobre as montagens do espetáculo, tanto nas disciplinas de Encenação como na remontagem realizada em 2019.

Para a realização da pesquisa utilizei autores que trazem o que há de mais atual e completo na questão do teatro musical, principalmente David Ewen, Myrtes Folegatti e Gerson Steves, as bases para a descrição histórica feita no texto. Fazendo, assim, da revisão bibliográfica um ponto de partida para o relato de minha experiência. Meu trabalho tem caráter qualitativo, trazendo, por meio de reflexões subjetivas, um processo artístico que pude realizar em minha trajetória acadêmica.

Por fim, trago algumas considerações, refletindo tanto sobre o trabalho que realizei de forma prática, como ponderações relacionadas à escrita deste texto. Juntamente estarão as referências bibliográficas e o apêndice, que contém o roteiro do espetáculo *Atravessos*.

2. METODOLOGIA

Para atingir meus objetivos no presente trabalho foi necessária a realização de três tipos de procedimentos: Uma revisão bibliográfica sobre o teatro musical, realizada por meio de um recorte em duas importantes escolas – a nacional e dos Estados Unidos. Destaquei também três obras do teatro musical que serviram de grande inspiração para mim, assim deixando claro o contexto que me fez chegar até aqui, o que há em minha base de conhecimento para a concepção de um espetáculo;

Em segundo lugar, a partir de uma intensa reflexão, como uma espécie de revisita, relato a experiência que vivi como encenador nas disciplinas de Encenação I e II, bem como, as influências dos musicais e do teatro musical que se incorporaram ao meu olhar como artista e futuro professor.

Em um terceiro momento, decidi por remontar o trabalho que realizei nas disciplinas acima citadas como modo de objeto de estudo a partir de um olhar mais amadurecido. É, enfim, uma revisão e um relato da experiência de um trabalho realizado em minha trajetória como aluno do Curso de Teatro da UFPel.

A realização de uma remontagem do espetáculo surgiu primeiramente da necessidade de um registro do trabalho, mas também possibilitou a atualização de concepções sobre a obra que pude dirigir, o que implicou em uma busca pessoal em expor meu olhar como diretor teatral, minha dependência do comprometimento de terceiros e de locais apropriados para o desenvolvimento do processo.

Portanto, meu trabalho caracteriza-se como uma pesquisa qualitativa, trazendo relatos e uma narrativa de minha experiência, embasada em históricos do teatro musical.

Este tipo de pesquisa se preocupa com o aprofundamento quanto a compreensão de algum grupo, ou no caso, um processo de criação teatral. Para Oliveira (2009), “a pesquisa qualitativa é considerada subjetiva e não científica, uma vez que não opera com dados matemáticos que permitem descobrir relações de causa

e efeito no tratamento estatístico”. São estudos muito importantes para efetivar o binômio teoria-prática.

3. TEATRO MUSICAL

3.1 Conceituação

Para o melhor entendimento do processo que realizei, acredito ser de grande necessidade uma explicação do conceito deste gênero tão único de representação teatral que é o teatro musical.

Assim sendo, creio que uma boa forma de entender seja por meio do conhecimento do contexto no qual surge o estilo, tanto em nosso país, recaindo muito sobre o eixo Rio de Janeiro-São Paulo, quanto no principal circuito de produções, a Broadway, nos Estados Unidos.

É válido ressaltar também a existência de diferentes tipos de espetáculos musicados, fugindo da ideia pré-concebida existente no imaginário popular, muito calcada nas produções estadunidenses e disseminadas em grande escala para o mundo através das clássicas versões cinematográficas feitas pelos grandes estúdios de Hollywood, e cujos cartazes enchiam as salas de cinema estampando as faces de: Ginger Rogers, Gene Kelly, Fred Astaire, Judy Garland, Julie Andrews, entre outros.

Percebemos a existência de alguns aspectos técnicos da criação atual das obras. Myrtes Folegatti (2011) nos traz uma ideia de que os elementos dramatúrgicos no teatro musical se dividem em dois: o libreto e o *score* (partitura), destacando que para a composição da obra completa é necessário um trabalho colaborativo de várias artes como a literatura dramática, letras, música, voz, dança, atuação, entre outras. “Atualmente, o vocábulo libreto designa o conjunto, isto é, o *book* com o texto e as rubricas - e o *score*, que engloba a parte musical” (2011, Pg. 86). O *score*, deve ser desenvolvido a partir do *book*, e deve ser uma costura dos elementos da obra, cuja função é a de apresentar o sentido dramático e o propósito de tal obra sendo executada. A canção, de acordo com Folegatti, é a cena no teatro musical maduro.

Dentre os diferentes estilos destacarei alguns, tendo como base o livro *A Broadway Não é Aqui – Panorama do Teatro Musical no Brasil* (2015) de Gerson Steves:

> - A Ópera: Gênero híbrido, desde sua matriz histórica e estética, nasce no final do século 16 com o renascimento italiano e sua exuberância criativa. Com o objetivo de resgatar os valores do teatro greco-romano (...).
>
> Unindo várias linguagens pertencentes ao teatro (cenários, iluminação atuação, figurinos, adereços), somados ao poder avassalador da música (partitura) e a um enredo (libreto) com tramas e conflitos normalmente intrincados e cheios de reviravoltas. (2015, p.23)
>
> - Opereta Francesa: (...) uma "pequena ópera", leve e de "efervescente comicidade, com melodias irresistíveis e muita dança". A opereta ganha destaque de gênero (...) pela importância e influência que exerceu sobre a produção de teatro musicado, tanto nos Estados Unidos como no Brasil simultaneamente, a partir de meados do século 19 (2015, p. 24).
>
> (...) esse gênero leve, de berço nobre, iria viajar o mundo e se popularizar ganhando versões – algumas muito pitorescas no Brasil. Isso porque com o surgimento do Alcazar Lyrique – espécie de cabaré em estilo francês instalado na cidade do Rio de Janeiro –, muitas companhias francesas de opereta e *vaudeville*[2] chegaram à cidade. Os dramaturgos nacionais começaram rapidamente a produzir paródias e versões de títulos consagrados. (2015, p. 25).
>
> - Burlesque: Personagens, cenários, figurinos e diálogos são exagerados, provocando o riso e o distanciamento imediatos. (...)" nos séculos 17 a 19, eram paródias de populares obras de arte e no século 20 o termo foi deslocado para designar também um tipo de revista teatral com números de dança, comédia, canções e até mesmo performances de *strip-tease*" (2015, p. 25).
>
> - *American Entertainment*: (...) entreter e fazer o tempo passar para uma plateia que invariavelmente espera esquecer seus problemas. Com origem em espetáculos ligeiros (...) e mambembes vindos da Europa, esses *shows* possuíam rápidos números de variedades misturados a números de canto e dança, podendo incluir artistas locais (2015, p. 27).
>
> - *American Musical*: Neste gênero (...), é possível encontrar comedias e dramas – com muito, pouco ou nenhum diálogo falado, embora todas obedeçam a um tema e a uma dramaturgia. O musical dependerá sempre de um *plot*[3] e um libreto (2015, p. 28).
>
> - Cabaret Francês / Kabaret Alemão: Para o *The New Penguin Dictionary of Theatre*, é "um tipo de entretenimento feito que combina música e várias formas teatrais num *club* ou outra espécie de atmosfera íntima" (2001). Em geral um ambiente requintado (...) onde os frequentadores podem sentar-se e apreciar a sequência de números musicais e humor conduzidos por um *cabaretier*, normalmente enquanto bebem e comem (2015, p. 26).

---

[2] "Na França, no século 17, o termo foi usado (...) para designar uma balada satírica de conteúdo político. Mais tarde, o termo passou a designar paródias de peças sérias, nas quais eram usadas muitas canções. A popularidade dessas paródias era enorme (...) sobretudo por ter sido um tipo de entretenimento adequado ao gosto e ao padrão moral da pequena burguesia." (VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. 1987, p. 216).

[3] Enredo do espetáculo. É a história que está sendo contada no libreto.

> Nos anos 30, atraiu a atenção de grandes artistas como Bertolt Brecht, migrando para a Inglaterra e, posteriormente para os Estados Unidos nos anos 1950. O gênero ainda inspirou o famoso musical estadunidense *Cabaret*, de John Kander e Fred Ebb (2015, p. 27).

Também dentre os estilos musicais, o autor Luiz Paulo Vasconcellos, em seu livro *Dicionário de Teatro* (1987) também destaca:

> - Burleta: No século 19, na França, a fim de burlar o monopólio de exibição de obras dramáticas, os teatro não licenciados faziam intercalar em qualquer peça um mínimo de cinco canções, o que fazia dessa peça, automaticamente uma burleta. (...) No século 20, o termo passou a designar uma pequena farsa entremeada de números musicais (1987, p.33).
> - Comédia Musical: Tipo de peça musicada que surge na Inglaterra no fim do século 19, mas que atinge sua plenitude nos Estados Unidos a partir do início do século 20. (...) distingue-se pela ênfase dada à narrativa dramática, muito mais elaborada que nas formas anteriores, pelo entrosamento da linguagem falada e cantada, e pelo altíssimo nível que suas produções têm merecido (1987, p.49).
> - Drama Musical: Termo cunhado por Richard Wagner (1813-1883) para definir um novo tipo de ópera cuja temática se mantivesse afastada da ficção e da história, e próxima da mitologia. (...) A proposta de Wagner é, evidentemente, muito mais musical que dramática, embora na sua teoria a música fosse um meio de expressão do drama. A voz humana, para Wagner, era o principal reflexo das emoções do homem, e a função do cantor na ópera wagneriana era mais de instrumento que de solista, como na ópera italiana. Wagner insistia, igualmente, que o compositor da música fosse também o libretista e o encenador, sendo esta, na sua opinião, a única forma de salvaguardar a integridade da obra de arte (1987, p. 74).
> - *Extravaganza*: Tipo de teatro musicado de aparência brilhante e guarda-roupa luxuoso que floresceu na Inglaterra em meados do século 19. Diferia do burlesco pela ausência de um ponto de vista satírico e pela qualidade de humor sem grosseria. (...) tem sido vista como uma manifestação precursora da comédia musical (1987, p. 86).
> - *Music Hall*: Tipo de entretenimento musical cuja principal característica era o consumo de bebida alcoólica durante a representação. Esse tipo de espetáculo floresceu na Europa em meados do século 19, permanecendo em voga até a Primeira Guerra Mundial. Sua origem provavelmente remonta às tavernas que passaram a ser usadas como locais de representação para burlar os monopólios. (...) Foi um gênero extremamente popular, sobretudo pela mistura de sentimento e comicidade, música, teatro, dança, sofisticação e emoção (1987, p. 134).
> - Revista Musical: Gênero híbrido de entretenimento musical que mistura canções, danças e *sketches*, às vezes sob uma tênue ligação satírica. A revista musical, embora existindo na Inglaterra desde o final do século 19, só adquiriu consistência e importância artística nos anos 20 em Nova Iorque (1987, p. 168).

Agora que vimos um pouco dos estilos de produções musicais que existiram, entraremos em uma discussão mais detalhada de dois panoramas históricos do teatro musical: no Brasil e nos Estados Unidos, dando ênfase para os estilos principais em cada lugar, como o teatro de revista e as produções ligadas diretamente ao entretenimento, como os musicais *jukebox* (explicados no capítulo seguinte deste trabalho).

3.2 Histórico

3.2.1 No Brasil

Iniciarei nosso breve panorama na história do teatro musical com um direcionamento para o surgimento do gênero em nosso país, uma vez que aqui é o lugar onde se desenvolve o trabalho que será descrito e é de suma importância entendermos o contexto onde nos encontramos.

Trago aqui também uma ressalva que Gerson Steves destaca em sua obra (2015), sobre o perigo da escrita de grandes panoramas históricos, que geralmente possuem a tendência de excluir muitos dados ou de serem excessivos quanto às informações dadas. Sem falar que, estudar profundamente todas as manifestações que culminaram no surgimento do gênero seria um trabalho difícil, principalmente quando se trata de um país tão grande e rico culturalmente como o Brasil.

Uma vez que esse não é o foco principal da pesquisa, acredito que o objetivo dessa explanação seja para que o leitor possa compreender melhor como o gênero se desenvolveu e de que maneira ele chegou a mim para a concepção de um trabalho.

Para Steves, o nosso teatro teria tido no início as seguintes características:

> "Os três pilares do teatro musical sempre estiveram presentes em nossa produção: teatro (recitativo), música e dança. (...) Procissões que eram teatralizadas ou terminavam em atos teatrais, acompanhados por cortejos musicados e dançados, como nos antigos ditirambos gregos[4]" (STEVES, 2015, p. 39).

[4] "(...) Consistia em poesia lírica escrita para ser cantada por um coro de cinquenta membros em cerimonias em homenagem ao deus Dionísio" (VASCONCELLOS, 1987, p. 70).

A cena teatral brasileira, de acordo com Sábado Magaldi (1997 p.18), nasce plurilinguista e multicultural, uma vez que as primeiras manifestações teatrais jesuíticas possuíam uma origem portuguesa, com influência dos povos indígenas, onde os demônios e divindades dos povos originários das terras brasileiras serviam de temática. “Esse teatro além de ser falado em português e tupi, absorvia também o castelhano” (STEVES, 2015, p. 39).

Cem anos após o processo de início da colonização, novas condições sociais apareceram e nos centros povoados já não havia mais espaço para um teatro nos moldes catequéticos. “As lutas frequentes contra os invasores estrangeiros (franceses e holandeses, por exemplo) concentravam as atenções de portugueses e brasileiros, sobrando pouco espaço para outras atividades (formalizadas)” de acordo com Fernanda Fernandes (2018).

No século 18 entramos em um novo momento para o cenário brasileiro, com a chegada do novo gênero conhecido como ópera italiana a Portugal (nossa principal fonte para novidades) bem como a construção dos primeiros teatros públicos no Brasil: as Casas de Ópera, principalmente na Bahia, no Rio de Janeiro, em Ouro Preto (uma das poucas que ainda existe), em São Paulo, em Porto Alegre, etc. Muitas das obras encenadas nesses locais incluíam elementos musicais locais, entreatos cantados ou improvisos recitados.

Segundo Fernandes (2018) até esse momento a atividade teatral se baseava em um grande amadorismo, muito devido ao grande preconceito com relação aos atores, parte da herança deixada por nossos colonizadores, na qual havia um desprezo à profissão, constituída por negros alforriados, estudantes, caixeiros, músicos, professores, operários e prostitutas.

Somente na virada para o século 19, com a atividade teatral fixada na cidade do Rio de Janeiro se começa a pensar a profissionalização do ator e o estabelecimento de companhias teatrais. Nossa primeira cantora de ópera a fazer sucesso na Europa foi Joaquina Maria da Conceição da Lapa, ou Lapinha[5].

---

[5] Inspirou uma obra do teatro musical no ano de 2014, que contava sua trajetória.

O ponto de virada para que a atividade teatral realmente comece a ter relevância é a vinda da Família Real Portuguesa, no começo do século 19. Um fato interessante para análise é o de que a maior parte dos relatos históricos mais consistentes, para Gerson Steves (2015, p.44), começa somente a partir de 1822, data da Declaração de Independência de nosso país. Entretanto, um pouco antes, em 1810, “Dom João VI necessitava de uma casa de espetáculo que estivesse ‘a sua altura’. (...) ordenou a construção do Teatro São João, no RJ. A obra ficou pronta em 1813 (atualmente é o Teatro João Caetano)” (FERNANDES, 2018). Esse marco traz com si, além do fim das Casas de Ópera, o primeiro teatro de grandes proporções para o Brasil, onde companhias europeias eram contratadas para fazer temporadas de apresentações, trazendo grandes atores e atrizes, e assim o teatro torna-se moda, devido ao status que conferia a quem o frequentava.

Fazendo um breve recorte para nosso estado, nesse momento há uma atividade do Padre Amaro de Sousa Machado que demanda pela reforma da Casa de Ópera de Porto Alegre. Após sua morte, por volta de 1831 surge, segundo Steves (2015, p. 46), a Sociedade do Teatrinho, formada por um grupo de jovens amadores da alta sociedade porto-alegrense, encenando dramas, farsas e comedias. Outras localidades de nosso país[6] também não ficam paradas na questão teatral, porém as atenções dos historiadores costumam se voltar para o Rio de Janeiro principalmente pela questão da efervescência de atividades que a cidade promovia na época, e que até hoje (dividindo com São Paulo), se mostra como sendo um centro muito importante para a realização de atividades culturais, principalmente na área teatral e do teatro musical.

De volta a Capital Federal do século 19, ao mesmo tempo em que o realismo começa a se estabelecer junto aos intelectuais da época, os musicais tomam conta dos principais palcos do Rio de Janeiro. O público já estava cansado das tramas românticas. Surtos de doenças, como febre amarela, varíola, peste bubônica, bem como contrastes entre nobres e escravos, questões econômicas da nação, como a dívida externa, corrupções e moralismo foram alguns dos assuntos que se tornaram

[6] No mesmo período, o Theatro Sete de Abril, em Pelotas, foi o primeiro teatro construído no Rio Grande do Sul e o Theatro São Pedro (em Porto Alegre) recebe terreno para a construção nesta data.

motivo de sátiras, de acordo com Neyde Veneziano, uma das principais pesquisadoras do gênero de revistas no Brasil (1991).

Entretanto, o termo teatro musical ainda não havia começado a ser utilizado. Em 1859 o empresário francês Joseph Alnaud inaugura o Alcazar Lyrique, um café-concerto, com uma variedade de atrações que abrangiam números musicais, como árias e duetos bufos acompanhados de coreografias. Antes disso, em 1840, uma companhia dramática francesa teria se apresentado no Rio de Janeiro durante alguns anos, sob a direção de um Senhor Ernest, porém existem poucas informações sobre esse evento.

É importante compreendermos a presença da influência francesa, uma vez que esta é um abre-alas para a concepção dos grandes musicais que conhecemos hoje, que tem sua expressão nos teatros de revista. Gênero surgido na França do século 18, que por sua vez era escrito pelos atores italianos descendentes da *commedia dell'arte*[7]. Diz respeito a um gênero de produções teatrais em que o autor faz uma crítica, geralmente muito bem humorada, dos costumes de um determinado local, passando em revista para o público os principais acontecimentos artísticos e/ou literários, eventos, crimes, tragédias da comunidade em que está sendo encenado. Misturando verso e prosa, números musicais, coreografias, imitações, entre outros, para além da crítica, traz uma atmosfera de entretenimento ao espectador.

Inicialmente o estilo, que compreendia apenas as *revistas de ano*, nas quais se fazia um grande compilado dos principais acontecimentos do ano, conquistou a Europa, chegando a Portugal em 1851 (FERNANDES, 2018). De acordo com Neyde Veneziano, a primeira revista brasileira foi *As Surpresas do Senhor José da Piedade*, de Figueiredo Novaes, encenada no Ginásio Dramático da cidade do Rio de Janeiro, em 1859. A produção passou apenas três dias em cartaz devido à rejeição inicial do público.

---

[7] "(...) A *commmedia dell'arte* não possui raízes conhecidas. (...) duas características básicas: a organização em torno do princípio do personagem fixo, e a ação parcialmente improvisada. Esta improvisação, provavelmente, variava de acordo com um repertório anteriormente determinado, o que criava uma impressão de improvisação irrestrita, espontânea e de grande virtuosismo por parte do ator. Os principais personagens eram divididos em duas categorias: a dos patrões e a dos criados. Dentre a dos patrões destacavam-se o Capitão, Pantaleão e o Doutor. Os criados compreendiam o Arlequim, Polinchinelo e Colombina" (VASCONCELLOS, 1987, p. 52-53).

Somente em 1884 o gênero das revistas conquista o público brasileiro. A partir da contribuição de Artur de Azevedo e Moreira Sampaio, a obra *O Mandarim* obteve enorme sucesso segundo os principais historiadores, dando o pontapé inicial para que ambos se tornassem os principais nomes do teatro musical brasileiro do século 19. Inspirados diretamente em produções da Europa, um dos trunfos da produção era a utilização de caricaturas para aguçar o interesse.

Aos poucos as revistas vão se estabelecendo e acabam se tornando uma mania nacional, se adequando àquilo que o público queria ver e se identificava. Aos poucos foi perdendo o caráter de ser uma resenha crítica do ano que havia passado, entretanto continua a abordar a atualidade da sociedade da época, sem muita atenção à dramaturgia. O principal atrativo era a questão visual do espetáculo: a encenação, os figurinos e cenários. Tinha como principal intenção a sátira e a comédia, e as personagens principais possuíam sempre um tom de ingenuidade em resposta à malícia e o duplo sentido presentes no texto.

Havia dois tipos principais de artistas para esse gênero: os comediantes, responsáveis pelas sátiras e as vedetes, que ficavam encarregadas de “embelezar” a apresentação. Com relação à construção das personagens, fica clara a representação de tipos da sociedade brasileira, muito carregados de estereótipos. Segundo Fernandes (2018) havia:

> - O Português: tolo, bigode, tamanco, sotaque lusitano. Prato cheio para o sentimento nacionalista.
> - O Caipira: inocente, roupa caricata, tipo de andar cômico.
> - O Malandro**:** preguiçoso, mulherengo, vadio, trapaceiro, roupa listrada, sapato branco, “jeitinho” brasileiro.
> - A “Mulata”**:** a mulher negra deixa de aparecer como a sofredora ou escrava e surge como faceira, dengosa, sedutora, manhosa. Surge inicialmente como a baiana. Turbante branco, balangandãs, roupa de babados de renda, saia de roda

As revistas também se tornam muito importantes na questão de divulgação das novidades da música popular brasileira. Por essa razão inclusive, existiu o subgênero conhecido como Revista Carnavalesca, que ficava responsável por lançar as principais marchinhas do carnaval de cada ano. Brilhavam tanto na praça Tiradentes como nos estúdios e rádios nomes como Virgínia Lane, Dercy Gonçalves, Grande Othelo e Eva Todor.

Para Luiz Paulo Vasconcellos, em seu *Dicionário de Teatro* (1987), as revistas se desenvolveram nos teatros existentes em torno da Praça Tiradentes, na cidade do Rio de Janeiro. Alcançam o sucesso muito devido ao luxo dos figurinos, e a beleza das vedetes e coristas. Getúlio Vargas acreditava que a caricatura que o teatro de revista fazia dele, de seus ministros e do governo em geral fazia promoção de seu lado popular, e por isso sempre foi espectador recorrente das produções.

Já por volta da década de 30, segundo Veneziano (1991, p.49) “Duas duras críticas recebia nosso teatro de revista. Uma caracterizava-o como sendo uma imitação de segunda classe do musical americano e a outra acusava-o de baixa imoralidade” (apud STEVES, 2015, p. 73). As críticas vinham no momento em que havia uma grande efervescência na produção cinematográfica em Hollywood, sempre unida as produções da Broadway. Esse fato faz com que o teatro musical brasileiro divida as atenções dos espectadores. Também fica clara a mudança de inspiração brasileira, que “sai” da Europa e se volta para a América do Norte.

Enquanto isso, em São Paulo, surge um teatro mais elitizado. Embora continuasse a possuir influências europeias, buscava uma dramaturgia brasileira, com assuntos de interesse da burguesia. Assim procurava quebrar o padrão já estabelecido de comédias populares e revistas. Em seguida, de volta ao Rio de Janeiro, um novo momento se estabelece para o teatro nacional, com a instauração do movimento moderno a partir da montagem de *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, sob a direção de Ziembinski. Em 1948, Franco Zampari cria o TBC. Esta década também fica marcada pela criação das primeiras companhias cinematográficas de grande produção, deixando clara mais uma vez a inspiração no “binômio Broadway-Hollywood”, como declara Gerson Steves (2015, p.81).

> Embora nada ela dialogasse com o teatro musical (...) é importante olhar para essa iniciativa do ponto de vista da criação de um *star system* brasileiro e de uma indústria de produção sustentável. STEVES (2015, p. 82).

A partir dos anos 1960 um novo momento começa para o Brasil. A capital federal torna-se Brasília. A Bossa Nova conquista sucesso internacional, estabelecendo um novo “padrão vocal”, que não necessitava mais de potentes vozes. A televisão, com sua variada programação. O apogeu das revistas chega ao fim. Nesse período também se instaura a ditadura militar em nosso país.

Um nome responsável pelos grandes sucessos musicais desta década é Victor Berbara, tradutor, produtor e diretor. Esteve à frente das primeiras produções de grande porte no Brasil, versões de importantes trabalhos americanos como *Minha Querida Dama* (*My Fair Lady*, 1962) e *Alô, Dolly!* (*Hello, Dolly!, 1966*), ambas as obras estreladas pela grande dama do teatro brasileiro, Bibi Ferreira (1922-2019). Também comandou as versões de *Promessas, Promessas* (*Promisses, Promisses*, 1968) e o mundialmente conhecido *Evita* (1983).

Sobre as primeiras montagens trazidas, uma citação que traduz um pouco da opinião do público brasileiro:

> As plateias reagiam com dificuldade de reconhecer, em canções com letras de difícil transposição para nossa sensibilidade musical, o que atores, bailarinos e músicos se esforçavam para reproduzir em cópia fiel. (LUIZ, apud *Enciclopédia Itaú de Teatro*.)

Devo lembrar também que, à época, quase nenhum ator possuía treinamento da mesma qualidade da escola americana e inglesa (principais criadoras de obras musicais modernas). Quem tinha estudo de canto, não necessariamente dominava a dança ou a atuação. Os atores, nem sempre tinham conhecimento de teorias da música ou a capacidade de aprender coreografias complexas. E os dançarinos não conheciam muito de técnica vocal tampouco de atuação. Portanto, os profissionais que deram início ao musical moderno no Brasil ainda não estariam “completos”, salvo algumas exceções.

Segundo os principais pesquisadores do período, apenas nomes como Bibi e, em seguida, Marília Pêra podiam encarar esse tipo de produção e realizar um bom trabalho. “O teatro musical brasileiro se encontrava, então, submerso num oceano de comédias ligeiras, tipos quase circenses e reproduções do modelo da Broadway” (STEVES. 2015, p. 86) A quebra desse padrão ocorre quando a estética brechtiana começa a ser utilizada por Augusto Boal (1931-2009), inspirando um período importante representado por grupos do Teatro de Arena e Teatro Oficina (em São Paulo) e Opinião (Rio de Janeiro).

O Teatro de Arena será responsável, em 1965 e 1967 respectivamente, pelas produções musicais *Arena Canta Zumbi* e *Arena Canta Tiradentes*. Estes dois espetáculos até hoje servem de base estética para o teatro musical nacional/nacionalista. São resgates de grandes personagens da história do país,

símbolos de movimentos de resistência e de luta social, ficando clara a relevância para o período no qual passava o Brasil. Além disso, “são obras que apontam genuínas intenções de um teatro musical com diferentes ritmos e gêneros da música popular brasileira” (STEVES. 2015, p. 91). Há uma exaltação do samba, dos ritmos negros, rejeitando o que se tinha de sucesso no consumo geral. Outro trabalho importante, foi o musical de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, *Liberdade, Liberdade* (1965), onde quatro atores representavam 56 personagens com fragmentos de textos de Sócrates, Platão, Shakespeare, entre outros.

Nesse momento surge um novo diretor de relevância, Ademar Guerra. Esteve entrelaçado à histórica versão brasileira do musical americano *Hair* (1969), que conta a história de um grupo de jovens do movimento *hippie* que protestam contra o alistamento militar para a guerra do Vietnã. Também ocorre a “introdução” ao teatro de Chico Buarque de Hollanda, que contribui com canções para a montagem teatral do poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto. Esse marco cria um período de contribuições do compositor ao teatro musical. Títulos históricos como:

- *Roda Viva* (1968): Contando a história de um ídolo da música, Benedito Silva, que muda de nome para Bem Silver, para agradar ao público e o surgimento das grandes mídias. A obra virou um símbolo de resistência contra o regime militar devido aos atos de censura que sofreu.
- *Homem De La Mancha (Man of La Mancha*, 1965*)*: Traduzida por Paulo Pontes e Ruy Guerra, baseada na história de *Dom Quixote*, de Cervantes. Com Bibi Ferreira e Paulo Autran nos papéis principais.
- *Calabar, Elogio da Traição* (1973): Censurada antes da estreia. Fala sobre a traição do personagem Calabar, que foi considerado um traidor por ficar no lado dos holandeses na disputa contra Portugal no estado de Pernambuco, no século 17.
- *Saltimbancos* (1977): Peça infantil inspirada no conto *Os Músicos de Bremen*, dos irmãos Grimm, com um teor político, onde cada personagem representaria uma classe social.
- *Ópera do Malandro* (1978): Inspirada na *Ópera do Mendigo,* de John Gay de 1728 e na *Ópera Dos Três Vinténs*, de Brecht e Weill, de 1928.

Retrata a sociedade carioca do século passado, com forte elemento de brasilidade.

- *Gota D'água* (1975): Escrita em parceria com Paulo Pontes, é considerada por muitos a maior obra da dramaturgia nacional, a partir da tragédia de *Medéia*, de Eurípedes. Mais uma vez o nome de Bibi Ferreira está presente em um marco do teatro musical, como a protagonista Joana.

Sobre Paulo Pontes, também devemos destacar sua contribuição com o espetáculo/show *Brasileiro: Profissão Esperança* (1966). Que teve suas montagens dirigidas por Bibi Ferreira, que na época também era casada com Pontes. A primeira versão tinha Ítalo Rossi e Maria Bethânia como protagonistas. A segunda versão, que bateu recordes de audiência tinha em seu elenco Paulo Gracindo e Clara Nunes. Por último foi realizada uma versão com Bibi e Gracindo, que tem registro sonoro gravado no Theatro São Pedro, em Porto Alegre, no ano de 1998. Apesar de possuir, hoje em dia, um tom extremamente datado, em questão de roteiro, é um espetáculo que apresenta um compilado de canções nacionais com textos atribuídos a Dolores Duran (1930-1959) e Antônio Maria (1921-1924), ícones que fizeram muito sucesso na década de 50.

Em 1976, mais uma vez Bibi Ferreira é sinônimo de grande sucesso, quando dirige a obra *Deus Lhe Pague* (que já havia sido realizada por seu pai, o grande Procópio Ferreira), com músicas de Vinícius de Moraes e Edu Lobo. No elenco, nomes que hoje são importantes para cena nacional: Walmor Chagas (1930-2013), Marília Pera (1943-2015), Marco Nanini, Neusa Borges, entre outros.

Nosso país também viu a chegada de grandes produções trazidas dos Estados Unidos, e que entravam em completa sintonia com o momento cultural que passávamos: *Hair* (1969), com Ney Latorraca, Ântonio Fagundes, Aracy Balabanian e Sonia Braga no elenco; *Jesus Cristo Superstar* (1972, em São Paulo), com tradução de Vinícus de Moraes e com Eduardo Conde no papel principal; *Godspell* (1974, no Rio de Janeiro) com Wolf Maya no elenco. Todas essas montagens foram produzidas pelo também ator e diretor Altair Lima.

O movimento de rebeldia, principalmente ligado à juventude, e comportamentos sexuais traz uma onda cultural, que no teatro musical brasileiro é representado pelo

famoso grupo Dzi Croquettes, que contava com a colaboração do bailarino e coreógrafo da Broadway, Lennie Dale (muito importante no movimento da Bossa Nova, dirigiu vários espetáculos no célebre Beco Das Garrafas). Junto à Wagner Ribeiro, Ciro Barcelos, Cláudio Gaya, Rogério de Poli, Cláudio Tovar, Paulo Bacellar, Carlinhos Machado, entre outros, se apresentavam com maquiagem carregada e figurinos femininos, questionando padrões de gênero. A primeira montagem do grupo *Gente Computada Igual A Você* (1972), era uma comédia de costumes que criticava à repressão sexual e à censura do período da ditadura. Fizeram também turnê pela Europa, atraindo a atenção de nomes importantes da arte, como Liza Minnelli.

Os anos 70 também ficaram marcados por outra importante montagem americana em nossas terras, o musical de Stephen Schwartz, *Pippin*, em 1974. Marco Nanini e Marília Pêra novamente se fazem presentes como importantes figuras na história nacional. A década traz um estilo que se manterá corrente até a atualidade e que será também tratado no capítulo *Inspirações Pessoais*, deste trabalho: os musicais biográficos. Em 1972, Ary Fontoura é responsável pela direção do musical *A Pequena Notável*, que traz como tema a vida de Carmen Miranda, que era interpretada por Pêra, e continuaria a ser em outras oportunidades futuras. Em 1977, Plínio Marcos, em São Paulo, traz o gênero à vida com o espetáculo *Noel Rosa – O Poeta da Vila e Seus Amores*, para o Teatro Popular do Sesi paulista.

Já em 1983, três momentos valem a atenção, representados pelas produções: *Evita*, sobre a vida da primeira dama argentina Eva Perón; *A Chorus Line*, um dos primeiros musicais a mostrar os bastidores da vida dos atores na sua trama; E *Piaf*, originalmente de 1978, um dos mais marcantes trabalhos da carreira de Bibi Ferreira, sobre a dama da canção francesa Edith Piaf. Em 1987, Renato Borghi e João Elísio Fonseca criam o espetáculo *A Estrela Dalva* (com direção geral de Jorge Fernando e direção musical de César Camargo Mariano), com temática baseada na vida da grande cantora Dalva de Oliveira, com Marília Pêra no papel-título. Pêra também produz, dirige e estrela, entre 1989 e 1992 o espetáculo *Elas por Ela*, uma grande homenagem às cantoras do rádio, precursor no conceito dos musicais *juckebox*[8].

Bibi e Marília, assim como foram citadas várias vezes nesse texto, foram grandes rainhas dos musicais, mas na década de 80 um novo nome começa uma

[8] Mais sobre o estilo no capítulo Inspirações Pessoais deste trabalho.

carreira que hoje está no mesmo nível de suas precedentes: Claudia Raia. Entretanto, após sua passagem, aos 15 anos, na montagem de *A Chorus Line*, só estrelaria em grandes musicais após sua consagração na Rede Globo. Entre 1993 e 1996, Raia aposta na produção de espetáculos pessoais e com base no sucesso que conseguiu na televisão. É possível citar *Não Fuja da Raia, Nas Raias da Loucura* e *Caia Na Raia*, por exemplo, que apesar de serem trabalhos considerados como entretenimento puro, tem um grande valor considerando o fato de serem alguns dos primeiros "conteúdos brasileiros", segundo a própria atriz, em entrevista de 2014.

Além de Claudia Raia, outro nome da mesma geração e está no mesmo nível de importância para a produção musical no país é Miguel Falabella. Seu nome está ligado à produções como *Os Produtores* (2008), *Hairspray* (2009), *Gaiola das Loucas* (2010), *Cabaret* (2011), *Xanadu* (2012) e a versão de 2013 de *Hello, Dolly!*, com Marília Pêra no papel título.

A partir da redemocratização as produções musicais tornam-se um fenômeno, muito devido às leis de incentivo, como o advento da Lei Rouanet uma das principais ferramentas de incentivo à cultura no Brasil. Encerrava-se assim a geração de produtores-investidores, surgindo agora também os formatadores, os captadores e os patrocinadores. Muitos são os espetáculos produzidos agora, vários biográficos inclusive, demonstrando uma tendência capaz de competir diretamente com as produções trazidas de fora. Ruy Castro, em uma coluna para o jornal *A Folha de São Paulo*, declara que também esse sucesso das biografias se deve à falta ou esquecimento de letristas e compositores.

Ao fim da década de 90, uma importante empresa é criada, a CIE Internacional, que inicia um caminho na produção de musicais, com a montagem de *Rent* (1999), um musical rock inspirado na ópera *Lá Bohème*, que trata de temas como homossexualidade, drogas, boêmia e ganância. Atualmente com o nome de Time For Fun ou T4F, a empresa ajuda a estabelecer em São Paulo a indústria dos musicais que conhecemos hoje. Algumas das produções da empresa são: *Les Misérables* (2001), *Chicago* (2004), *O Fantasma da Ópera* (2005), *Mamma Mia* (2007), *Família Addams* (2012) e *Mudança de Hábito* (2015), entre outros.

Já a competição com a Time For Fun se dá durante muitos anos a partir da dupla carioca Charles Möller e Cláudio Botelho, cujas produções vão desde trabalhos

brasileiros a versões da Broadway: *Suburbano Coração* (2002), *Ópera do Malandro* (2003), *Milton Nascimento – Nada Será Como Antes* (2012), *Lupicínio e Outros Amores* (2004), *Sweet Charity* (2006), *A Noviça Rebelde* (2008), *Company* (2001), por exemplo.

Claro que as produções não se restringiam apenas a esses dois grupos. Muitas foram as montagens isoladas de musicais nesse período, bem como pequenos grupos de pesquisa apoiados por leis de incentivo. Gerson Steves destaca sobre a construção do teatro musical brasileiro:

> Há mais de 150 anos, os palcos brasileiros assistem o flerte entre o teatro e a música. (...) entre idas e vindas, o teatro musical brasileiro se viu dominado e dominador, influenciado e revolucionário, entre amantes portuguesas e francesas. Depois, sob a influência estadunidense. E, com isso, só cresceu, evoluiu, aprendeu numa história mais longa do que foi possível rever neste breve panorama (2015, p. 108).

3.2.2 Nos Estados Unidos da América

Esta seção do texto vai trazer um panorama sobre o teatro musical no contexto da América do Norte, mais precisamente no principal circuito teatral dos Estados Unidos, a Broadway, na cidade de Nova Iorque.

É impossível precisar com certeza onde a vertente de teatro musical se iniciou. De acordo com David Ewen (1961), tudo se inicia em uma sala de tribunal no município de Charleston, no estado da Carolina do Sul, em 8 de fevereiro de 1735, onde um grupo de artistas, sem cenário, figurino ou qualquer adereço, apresenta a ópera inglesa *Flora*. Esta foi a primeira produção musical apresentada no país, ainda sendo colônia pertencente a Inglaterra na época. A partir desse momento o teatro musicado americano “herdou um tipo de peça falada, com a interpolação de cantigas populares e poemas de amor da moda” (EWEN. 1961, p. 9). Posteriormente, em 1828, há um novo nascimento do teatro musicado, com uma interpretação de John Poole para *Hamlet*, despontando o novo gênero que ali surgia: o burlesco[9].

---

[9] “(...) qualquer obra que satirize ou parodie outra, geralmente séria. (...) Nos anos 20 foram introduzidos números de *streap-tease*, que logo alcançaram grande repercussão junto ao público.” (VASCONCELLOS, 1987, p. 33).

Já em 1843, um novo gênero teatral tem seu lançamento. Trata-se dos *minstrels shows* (shows de menestréis), baseados nos *colored song and dance acts* (*atos de música e dança de cor*, na tradução literal.), que "consistia em canções de negros, acompanhadas por banjo, em danças também negras, numa troca de gracejos leves, em outros tipos de variedades" (EWEN. 1961 p. 10). O espetáculo que dá origem ao gênero é o *The Virginia Minstrels*, sob o comando de Dan Emmett. Um fato importante a se saber é que o espetáculo ocorre em um período de pico da segregação racial americana, portanto os atores são todos brancos que utilizam do recurso de *blackface*[10]. Foi um estilo de espetáculo criado a partir da necessidade, uma vez que durante a depressão da década de 1840, muitos teatros fecharam e deixaram uma vasta quantidade de profissionais desempregados.

O período seguinte da história do país abarca a Guerra Civil Americana (1861-1865), fazendo com que o houvesse um aumento no consumo teatral, principalmente na cidade de Nova Iorque, de acordo com Myrtes Folegatti (2011). O público procurava programas com temáticas leves, em uma maneira de se distrair do contexto do país no momento. Após a guerra, um novo marco se dá a partir do espetáculo *The Black Crook*, uma comédia musical. Um dos atrativos da montagem era o coro feminino que cantava canções em tons maliciosos e sexuais. Também foi um marco com relação à arrecadação, 400 apresentações (a mais longa carreira até então), e lucro nunca antes visto para um espetáculo teatral. Segundo Follegatti:

> Musicais originais já tinham espaço na Broadway por volta de 1850, mas nenhum deles era chamado de musical. Uma peça teatral com canções ou passagens musicais poderia ser divulgada como *burletta*, *extravaganza*, *spectacle*, *operetta*, *comic opera*, *light opera*, *pantomime* e, até mesmo, *parlor opera*, mas essas classificações eram muito vagas. (2011, p. 15).

Nomes como Ed Harrigan e Tony Hart, Gilbert e Sullivan (ingleses que tiveram seus trabalhos reproduzidos na América), John Philip Sousa, Reginald De Koven, e Victor Herbert foram nomes que se destacaram no quesito de composição musical para o teatro no final do século 19. Um detalhe necessário para destaque é que muitos dos espetáculos nesse período se direcionavam quase que exclusivamente ao público masculino, ficando clara também uma distinção entre as classes sociais que se manifestava através do público presente nos teatros: Na ópera estava a classe alta;

[10] Estilo de entretenimento baseado em estereótipos extremamente racistas, onde atores brancos pintavam o rosto de preto e representavam uma imagem preconceituosa da população negra.

os *shows de menestréis* e melodramas com a frequência da classe média; E os *shows de variedade*, com um público das classes operárias e menos privilegiadas.

Na década de 1890 possui destaque, além dos espetáculos burlescos e farsas, a realização da primeira *revue* (revista) na Broadway. Realizar espetáculos de teatro com elementos musicais vai tornando-se mais frequente conforme a cidade de Nova Iorque se desenvolve, tanto em tamanho e população, quanto em riquezas:

> Os espetáculos eram tão lucrativos que quase todos aqueles que, à época, trabalhavam nessa atividade, em qualquer de suas fases, encaravam o teatro como um negócio e não como uma forma de arte em si. Por volta de 1920, os irmãos Shubert[11] controlavam aproximadamente 75% dos teatros profissionais na América (FOLEGATTI. 2011, p. 19).

Entretanto, a era das *revues*, ou revistas, nos Estados Unidos só atingiu o apogeu graças aos trabalhos de Florenz Ziegfeld (1867-1932), “o rei das revistas”. Inspirado no cabaret francês *Folies Bergère*, ele produz um espetáculo anual, *Ziegfeld Follies* (*Folias de Ziegfeld*, em tradução literal) entre os anos de 1907 e 1931. O luxo é uma das maiores atrações em suas produções, assim como em sua vida pessoal. De acordo com Ewen (1961), “desejava o melhor para seus espetáculos”, pagando grandes salários aos seus funcionários, principalmente as estrelas. Gastava também valores exorbitantes para o pagamento de figurinos, usados poucas vezes, ou gastar fortunas para uma indenização sobre algum serviço que não tenha ficado do jeito que queria.

As apresentações criaram um extenso repertório musical, uma vez que contavam com a participação de compositores como Irving Berlin, George Gershwin e Jerome Kern. Contratavam grandes nomes proeminentes da Broadway e do Tin Pan Alley[12]. Entre os muitos atores presentes na companhia estava a sublime comediante

---

[11] Sam, Lee e Jacob Shubert foram irmãos que fundaram a Organização Shubert (The Schubert Organization), a mais antiga companhia de teatro profissional. A companhia é dona de diversos teatros no circuito da Broadway e responsável pela produção de mais de 500 peças e musicais. Entre as grandes estrelas que fizeram parte dos espetáculos da organização estão Al Jolson, Eddie Cantor, Tallulah Bankhead, Fred e Adele Astaire, e Cary Grant. Lee Shubert também foi o responsável por levar Carmen Miranda para os Estados Unidos, oferecendo-lhe seu primeiro contrato para a participação em uma revista musical americana.

[12] “O nome corresponde ao beco entre a 5ª Avenida e a 28ª Rua em Nova Iorque, que desde a década de 80 do século XIX congregava as mais poderosas editoras de música americanas.” (GUERRA, Diana. Site Obvious Magazine. *Tin Pan Alley e a Música* Americana. Disponível em: <http://obviousmag.org/archives/2010/04/tin_pan_alley_e_a_musica_americana.html>. Acesso em: 27 De Setembro de 2019)

Fanny Brice, que em 1964 é interpretada na Broadway e em 1968 nos cinemas por Barbra Streisand, no musical *Funny Girl*. Sobre essas “folias”:

> Em vinte e três edições diferentes (até 1931) Ziegfeld glorificou a moça americana, enfeitando-a com alguns dos mais belos trajes vistos nos shows. (...) Ignorava orçamentos e custos de produção com um gesto majestático de indiferença, em seu insaciável desejo de fazer de cada uma de suas *Follies* mais fabulosa ainda que a predecessora (EWEN, 1961, p. 57).

O início do século 20 também nos proporciona o nascimento da comédia musical, principalmente a partir de duas obras: *Little Johnny Jones* (1904) e *Forty-Five Minutes From Broadway* (1906). Produções de George M. Cohan (1878-1942) que não se encaixavam em nenhum nos estilos que havia na época, uma vez que utilizava elementos de vários. De acordo com Ewen (1961) roupas e cenários extravagantes, paródias, sátiras, coros e grandes estrelas se uniam a um texto que apresentava identificação com o povo americano, tanto na questão dos personagens quanto nos locais em que se passavam as histórias. Cohan também foi um dos primeiros *showman* dos espetáculos americanos, atuando, produzindo, dirigindo e escrevendo tanto o libreto como as músicas de seus trabalhos. Duas canções, dentre aproximadamente trezentas, de sua autoria são até hoje grandes clássicos da música americana: *Yankee Doodle Dandy* e *Give My Regards To Broadway*.

A partir da década de 20 do século passado, já começavam a ser estabelecidas algumas convenções para a estrutura dos espetáculos, que consistiam de uma história “leve”, com algum grande nome no papel principal e cenas cômicas ou com alguma dança. Os compositores que se destacam nesse período são Jerome Kern, os irmãos Gershwin[13], Richard Rodgers e Cole Porter[14], entre outros. Entretanto, alguns momentos marcantes na história do país, como a queda da bolsa de valores, em 1929, acabam por impedir que tais extravagancias tenham continuidade.

Antes do fim da década de 20, há um grande marco para o teatro musical americano: a estreia do espetáculo *Show Boat*, em 1927. É um dos mais influentes musicais do início do século, encaminhando as produções musicais em uma nova

---

[13] George e Ira Gershwin, grandes compositores judeus, produziram um grande legado em uma parceria que dura mais de duas décadas, e só termina com a morte de George em 1937. Entre seus trabalhos mais importantes estão canções como *Embraceable You*,*I Got Rythm* e *Someone To Watch Over Me*.

[14] Cole Porter (1891-1964) é tido como o maior compositor popular do século 20. Entre seus grandes sucessos estão canções como: *Night and Day, I've Got You Under My Skin* e *Anything Goes*.

direção ao explorar temas como casamentos infelizes e tensões raciais. Juntando a produção do já consagrado Florenz Ziegfeld, a música de Jerome Kern e as letras e *libreto* de Oscar Hammerstein II, foi possível dar vida a história de um grupo de artistas mambembes que se apresentavam em um dos barcos de espetáculo, que se apresentavam no leito do Rio Mississipi, no final do século anterior. Assim se deu uma nova forma de apresentar uma história, criando personagens que podiam ser explorados e aprofundados, em uma trama melancólica, sem o elemento da "rapidez" já comum nas outras produções musicais. A primeira apresentação do espetáculo se deu em Washington D.C. durante 4 horas e meia. Já em Nova Iorque, apesar de alguns cortes, ainda mantinha uma duração muito grande. A revolução na estrutura do espetáculo é destacada por Folegatti:

> A comédia musical proporcionava um contexto onde todos os elementos inerentes ao show (...) serviam para dar destaque a uma atriz, uma estrela que garantisse a aprovação da audiência e, consequentemente, o retorno de bilheteria. (...) Ele (Kern) revolucionou a história do teatro musical ao insistir que o texto (*book musical*) deveria ser o ponto de partida para se construir uma história dramática. Antes dele, as músicas dominavam o teatro musical, mas ele insistia na ideia de que teatro musical deveria ser "teatro", encenado no palco por atores, que utilizariam as técnicas dramáticas junto à música para revelar alguns aspectos da vida humana. O que daria forma e substância a esta arte não poderia ser a expressão do sentimento na música, um componente simples, mas algo mais completo, mais abrangente, mais vital, em que todos os colaboradores pudessem construir uma criação artística unificada (FOLEGATTI. 2011, p. 23).

A nova forma de apresentar um espetáculo trará seu sucessor mais de uma década depois, nos anos 40, com *Oklahoma!* (1943). Enquanto isso, durante o período que os separa, há um avanço considerável na produção cinematográfica, com a consolidação do cinema falado e a popularização do rádio, que oferecia entretenimento gratuito (lembrando do período econômico pelo qual o país passava). Para não ser deixado no esquecimento, o teatro musical do momento trazia obras com alto teor satírico, voltadas para a política, o que ajudava a trazer certo alivio às vidas dos espectadores. Os espetáculos tornam-se mais realistas, ao contrário do cenário. de vidas perfeitas representado nas produções de décadas anteriores. As revistas também passam por uma adaptação, que segue o mesmo direcionamento.

The Band Wagon (1931) com Fred (1899-1987) e Adele Astaire foi uma revista muito marcante da época, com foco no fator da simplicidade e tom intimista porém

sem perder a sofisticação, marca registrada deste tipo de espetáculo. Astaire na mesma década estrela, agora acompanhado de Ginger Rogers (1911-1995), o filme *Top Hat* (1935), marcando a primeira grande divulgação dessa dupla que executou clássicas coreografias. No ano seguinte, *Swing Time* (1936) chega aos cinemas do mundo todo, consagrando os duetos dessa clássica dupla dos filmes, acompanhados de canções compostas por Jerome Kern.

Já entre os espetáculos teatrais que objetivavam levantar os ânimos da plateia devo destacar *Anything Goes* (1934). Com composições de Cole Porter, que só conseguia imaginar uma pessoa para interpretar Reno Sweeney, a cantora que atravessa o oceano Atlântico rumando à Inglaterra – Ethel Merman. Dentre os grandes clássicos na trilha sonora da obra estão: *Anything Goes*, *I Get a Kick out of You, Blow Gabriel, Blow* e *You're the Top.* O espetáculo torna-se um sucesso de público e faz de Merman a grande estrela que foi. Sua adaptação para os cinemas, intitula-se *Fuzarca A Bordo*, na tradução para o português, e saiu em 1936 com Merman e Bing Crosby.

É importante descrever que os musicais comumente celebravam as alegrias da vida, em larga escala. Na década de 1930, de acordo com o livro *MUSICALS* (2015), cada grande estúdio cinematográfico da costa oeste possuía seu próprio estilo de filme musical. A Warner Brothers um estilo geométrico e espetacular, coreografado por Busby Berkeley. A RKO Pictures tinham Fred Astaire e Ginger Rogers e o coreógrafo Hermes Pan. A Paramount, não realizava os grandes musicais, e sim, filmes com músicas performadas por Bing Crosby. A Goldwyn Studios tinha em seu elenco a estrela da Broadway Eddie Cantor. A Fox possuía um diversificado painel de astros dos musicais: Shirley Temple, Bill ‘Bojangles’ Robinson, Alice Faye, entre outros.

Antes do final da década de 30, os estudos da MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) obtiveram lucro com uma série chamada *Broadway Melody*, que mostrava os bastidores de revistas ficcionais. Este tipo de produção acarretou em uma unidade inteira para a produção de musicais dentro dos estúdios, e assim dando o pontapé inicial para a tão conhecida e celebrada Era de Ouro de Hollywood e para os musicais. O encerramento dos anos 30 se deu com o lançamento de um dos mais famosos musicais e clássico do cinema de todos os tempos – *O Mágico de Oz* (1939). Baseado na obra de L. Frank Baum, contando a aventura da menina Dorothy, do Kansas, sua

aventura na terra de Oz e sua tentativa de retorno para junto da família. Estrelava uma das maiores artistas da história: Judy Garland (1922-1969).

Sobre a década de 40, Myrtes Folegatti (2011) destaca:

> No início da década, os produtores da Broadway e os críticos de teatro achavam que boas canções e divertimento era tudo que o público de teatro desejava. O objetivo não era fazer "grande arte" no teatro musical, mas distrair o público das agruras da Depressão do início da década anterior e do conflito que já envolvia a Europa (2011, p. 30).

Os anos 40, 50 e 60 foram um rico período para a produção de musicais tanto no palco quanto nos cinemas. Muitos dos musicais mais clássicos tiveram suas estreias nesse período. Já em 1940 temos o espetáculo *Pal Joey*, conhecido como o primeiro musical a apresentar um anti-herói da mesma forma que seu protagonista. Composta pela dupla Rodgers e Hart, sob direção de George Abbott, tinha Vivivenne Segal e Gene Kelly em seu elenco. Apesar de não ter sido do agrado de uma parte do público, a produção se mantém em cartaz durante um ano e foi responsável por divulgar a canção *Bewitched, Bothered and Bewildered*, hoje um clássico da música popular estadunidense.

Em meio a Segunda Guerra Mundial, Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II criam seu primeiro projeto em conjunto para o teatro musical: *Oklahoma!* (1943). Ambos já se conheciam e possuíam nomes estabelecidos na área, entretanto essa foi sua primeira parceria, uma vez que antes Hammerstein colaborava com Jerome Kern enquanto Rodgers tinha como principal parceiro Lorenz Hart. O espetáculo rendeu um prêmio Pulitzer, bem como uma audiência de mais de 4,5 milhões de espectadores. Centrado nos territórios indígenas que estão prestes a se tornar o estado americano de Oklahoma na virada do século 20.

> Para Rodgers, 1943 foi o ano do início de sua segunda carreira no teatro (EWEN: 1968; 143). Para Hammerstein era também um novo recomeço. Em 1943, ele, já veterano do teatro musical como letrista e libretista, havia colaborado em produções de sucesso de primeira grandeza que o haviam conduzido a um lugar de importância no teatro musical americano. O problema da integração total de todas as partes de uma produção musical convergindo em uma unidade indivisível, que tanto preocupara a dupla Rodgers e Hart por anos, apresentou finalmente uma solução em Oklahoma! Com ela, uma nova forma de teatro musical chegava à sua maturidade: a musical play (Ibid., 145), ou teatro musical integrado (FOLEGATTI. 2011, p.32).

Após a Segunda Guerra, o teatro musical americano começa a se dividir em duas categorias: *musical plays*, onde o texto tem maior predominância que as músicas; E *musical comedies*, diferentes da comédia musical já existente – as letras das canções deveriam ser tão importantes quanto o texto e as coreografias diretamente relacionadas aos cenários e personagens.

A dupla Rodgers e Hammerstein acaba produzindo os dois tipos de musicais, uma vez que ansiavam por manter total controle sobre seus trabalhos e assim se garantir em qualquer área. Uma de suas tentativas de *musical play*, ou peça musical, é o espetáculo de 1946, *Anne Get Your Gun*, responsável por apresentar um dos maiores hinos do musical americano, a canção *There's No Business Like Show Business*. Foi mais um sucesso estrelado pelo nome de Ethel Merman.

O encerramento da década de 40 se deu com *South Pacific*, em 1949, que contava histórias de amor durante a Segunda Guerra. De acordo com Folegatti (2011) o musical esteve na vanguarda na gravação de suas músicas, uma vez que nessa época se iniciava a produção de *long plays* (lp's), permitindo que o público pudesse levar para a casa a trilha sonora do espetáculo. Outro fato interessante sobre a obra é que na remontagem de 2010 na Broadway, um dos personagens principais era interpretado pelo barítono brasileiro Paulo Szot, que se tornou o primeiro brasileiro a ganhar um *Tony Award*[15].

A partir de agora entramos na *Golden Age* (Era de Ouro) dos musicais americanos, por se tratar do período de maior produção de espetáculos nos Estados Unidos. Dentre os principais trabalhos do período podemos citar:

- *Guys and Dolls* (1950) – dito pelo coreografo Bob Fosse[16] como sendo o "maior musical americano de todos os tempos", teve, em sua versão

[15] É o prêmio que celebra a excelência nos espetáculos da Broadway, divulgando anualmente a temporada daquele ano. Se realiza tradicionalmente no começo do verão americano. O nome é uma homenagem à Antoinette Perry, que foi uma grande atriz, diretora e fundadora da *American Theatre Wing*, instituição que apoia os estudos em teatro. Os prêmios começaram no ano de 1947, e atualmente a cerimônia é vista por mais de sete milhões de pessoas na televisão. Um prêmio equivalente em importância no circuito britânico do West End é o *Olivier Awards*, em homenagem ao grande ator Laurence Olivier.

[16] Bob Fosse (1927-1987), foi um dos principais coreógrafos do teatro musical, mudando a maneira como as plateias enxergam a dança nos espetáculos. Entre seus trabalhos principais estão: *The Pajama Game* (1954), *Damn Yankees* (1955), *Sweet Charity* (1966), *Chicago* (1975) e *All That Jazz* (1979). Ganhou dois *Tonys* coreografando e dirigindo *Pippin* (1972) e três *Emmys* por coreografar, dirigir e produzir o espetáculo *Liza With a Z* (1972), estrelando a atriz e cantora Liza Minnelli.

cinematográfica Marlon Brando, Jean Simmons e Frank Sinatra no elenco.

- *The King and I* (1951) – Contando a improvável história de uma governanta inglesa contratada para ser professora das esposas e filhos do Rei do Sião.
- *My Fair Lady* (Minha Bela Dama, 1956) – Sobre uma floreira que se transforma em uma dama, com a ajuda de Henry Higgins, baseado na obra *Pygmalion*, de George Bernard Shawn. Teve Julie Andrews na versão original, Audrey Hepburn no filme em 1964 e Bibi Ferreira em 1962 na primeira produção musical de grande porte no Brasil.
- *West Side Story* (Amor, Sublime Amor) – De 1957, é uma adaptação do clássico de William Shakespeare, *Romeu e Julieta*, e apresenta duas gangues de Nova Iorque, os *Sharks* (porto-riquenhos) e os *Jets* (americanos) e uma história de amor que surge entre o ex-lider da gangue americana com a irmã do líder da gangue latina. Com letras compostas por Stephen Sondheim[17].
- *Gypsy* (1959) – Celebrando a vida da stripper Gypsy Rose Lee e sua ambiciosa mãe, Rose, interpretada por Ethel Merman.
- *The Sound of Music* (A Noviça Rebelde, 1959) – Embora tenha ficado mundialmente conhecido no filme de 1965 com Julie Andrews, estreiou na Broadway no fim da década de 50. O roteiro se baseia nas memórias de Maria von Trapp, e a saga de sua família que tenta escapar do controle do regime nazista.

No cinema dois grandes nomes precisam ser citados: *Singin' in the Rain* (Cantando na Chuva, 1952), com Gene Kelly, ranqueado pelo Instituto Americano de Filmes como o maior filme musical já feito; E *A Star is Born* (Nasce Uma Estrela), onde Judy Garland entrega uma de suas mais importantes performances nas telas, ao viver

[17] Stephen Sondheim (1930-), é compositor reconhecido pela inovação de suas músicas para o teatro musical americano. Dentre seus principais trabalhos estão clássicos como: *West Side Story*, *Gypsy*, *Company* (1970) *A Little Night Music* (1973), *Sweeney Todd* (1979), *Merrily We Roll Along* (1981) e *Sunday in the Park With George* (1984). Vencedor de oito *Tony Awards*, mais do que qualquer outro compositor na história da Broadway, oito *Grammys* e um prêmio *Pulitzer*.

estrela Esther. Esta foi a primeira versão musical da história, que viria a ter mais duas outras adaptações, uma com Barbra Streisand (1977) e outra com Lady Gaga (2018).

Em se tratando de cinema, na década de 1960 somos apresentados a outros clássicos das telonas, um deles é *Mary Poppins* (1964), produzido pelos estúdios da Disney, sobre uma babá que ajuda uma família inglesa. Este título é um dos casos em que o filme vem antes da produção teatral, que somente chega aos palcos 40 anos depois.

O ano de 1964 também é marcado com duas grandes produções nos palcos americanos. Primeiramente *Hello Dolly!* (Alô Dolly!), sobre a viúva casamenteira Dolly Levi, e estrelado por Carol Channing e em seguida *Funny Girl*, que, como dito anteriormente, retrata a vida da comediante de revistas Fanny Brice, imortalizada por Barbra Streisand. Um curioso fato é que Streisand interpreta ambas as protagonistas nas versões fílmicas dos dois musicais. Muitos criticaram a participação em *Hello Dolly!*, uma vez que Barbra seria muito mais jovem do que aparentava a viúva. Com direção de Gene Kelly, o filme de Dolly foi um dos projetos mais ambiciosos da história do cinema.

Entretanto não foram apenas estes os fatos marcantes para o teatro da década de 60. É importante lembrar que o teatro, em qualquer lugar, tenta mostrar um reflexo de nossas vidas. Apesar disso, como retrata Folegatti (2011):

> Apesar da cultura mudar, a Broadway tentava ignorar os anos 60. No auge da guerra do Vietnã, um musical típico poderia ser algo como *How Now Dow Jones*, ou *George M* , shows como *Promises, Promises*, que não tinham absolutamente nada a ver com as expressões culturais do momento. Foi isso o que realmente decretou que o musical da Broadway perdesse a sincronia com a cultura pop (2011, p .48).

O espetáculo que quebra essa omissão é o clássico *Hair*, em 1968. O musical define uma geração, seguindo a história de um grupo de jovens pacifistas que dividem experiências e encontram liberdades através de protestos contra os militares, sexo, drogas e celebrações a “era de aquários”. Um elenco com integração racial também define uma proposta radical para os musicais na época.

As décadas seguintes veem o desenvolvimento de novos gêneros, conforme os compositores e escritores buscam inspirações na cultura popular para criar histórias dramáticas. Em 1970 Stephen Sondheim nos apresenta *Company*,

considerado o primeiro musical a representar de forma moderna a busca por amor e a solidão na vida adulta. A primeira “ópera rock”, *Jesus Christ Super Star* (1971) é precursora no movimento de invasão britânica encabeçado por Andrew Lloyd Webber[18]. *The Rocky Horror Show*, de 1973, torna-se, em 1975 um clássico do cinema *cult*. *Chigaco*, estreia em 1975, a sátira sobre a corrupção no sistema jurídico, manipulação da imprensa e do lado negativo da cultura das celebridades, que em 2002 ganha versão cinematográfica premiada e cuja remontagem de 1996 tornou-se em 2014 o musical americano que está há mais tempo em cartaz na história da Broadway.

Ainda em 1975, *A Chorus Line*, faz sua estreia, representando um grupo de artistas que sonham com seu ingresso no *showbusiness* e por meio de uma audição vão revelando suas histórias. Foi um dos primeiros espetáculos a realmente representar a classe artística e os bastidores da mesma. Shows como *The Wiz* (1974) e posteriormente *Dreamgirls* (1981) trouxeram uma significativa influência afro-americana para a Broadway.

A partir dos anos 80, os espetáculos realizados sofrem influência direta da cultura *pop*. É quando há a explosão dos “mega-musicais”, com elencos numerosos, cenários impressionantes e efeitos especiais. Dois exemplos notáveis são: *Les Misérables* (1985), baseado no romance de Victor Hugo, sobre a revolução francesa; E *The Phantom of the Opera* (O Fantasma da Ópera, 1986), que conta a história da cantora Christine e seu “tutor” assustador. Sobre o segundo, um dos pontos mais marcantes da apresentação é a queda de um lustre.

Para a década seguinte, há o surgimento de grandes companhias que começam a produção de seus próprios espetáculos. Uma delas é a *The Walt Disney Company*, que realiza as versões ao vivo de grandes clássicos de seu repertório como *Beauty and the Beast* (A Bela e a Fera, 1994) e *The Lion King* (O Rei Leão, 1997).

> O custo dos bilhetes para a Broadway crescia em uma proporção para além do orçamento de muitos espectadores, e a tendência era ter um público cada vez menor para assistir os shows (FOLEGATTI, 2011, p. 56).

---

[18] Andrew Lloyd Webber (1948-), vencedor de sete *Tony Awards*, três *Grammys*, sete *Olivier Awards*, um *Golden Globe*, um *Oscar* e dois *Emmys* internacionais. Compositor e empresário britânico. Dentre seus principais trabalhos se encontram: *Jesus Christ Superstar* (1971), *Evita* (1978), *Cats* (1981), *Phantom of The Opera* (1986), *Sunset Boulevard* (1993) e *School of Rock* (2015).

O novo milênio começa a apresentar um conservadorismo nas produções, onde os investidores só investem naquilo que tem garantia de dar retorno financeiro. Espetáculos novos geralmente são feitos de forma mais simples. Entretanto a maioria prefere produzir remontagens de espetáculos já aclamados. Há uma tendência sobre os musicais *juckebox*[19], ou a criação de musicais a partir de filmes (principalmente filmes não musicais). Nos últimos anos é mais difícil ver uma produção que tenha *book* e *score* originais. John Kenrick (2003) traz uma reflexão quanto a atualidade das produções musicais:

> O musical morreu? Absolutamente não! Está mudando? Sempre! O musical tem mudado desde que Offenbach fez a sua primeira reescrita em 1850. E a mudança é o mais claro sinal de que o musical é ainda um gênero vivo e dinâmico. Será que algum dia voltaremos à chamada Golden Age, com musicais no centro de cultura popular? Provavelmente não. O gosto do público sofreu mudanças fundamentais, e as artes comerciais podem fluir apenas onde o público pagante permite. (apud FOLEGATTI, 2011, p. 61)

[19] Explicados no próximo capítulo.

4. INSPIRAÇÕES PESSOAIS

Para a conclusão da última parte deste panorama geral no mundo dos musicais, acredito que seja relevante a compreensão do leitor sobre algumas das obras que mais me inspiraram em minha trajetória.

Como este trabalho não se trata apenas de um apanhado histórico do estilo teatral, mas também um relato sobre uma experiência de criação durante o curso, fiz a escolha de três títulos, pois, além de ser um grande fã das três obras, também trago o fato de dois trabalhos se tratarem de musicais do gênero *juckebox*, remetendo às antigas caixas de música, nas quais se punha uma ficha e a pessoa escolhia uma canção, geralmente de sucesso, para escutar onde estivesse.

Até o ano de 2015, de acordo com Gerson Steves, ainda não há uma nomenclatura definida pelos estudiosos para esse estilo, sendo que alguns deles optam por denominar esses espetáculos como *revues* (trazendo a versão americana do termo) ou revistas, pois fazem uma abordagem de determinado repertório, revisando-o.

O gênero em questão surgiu em nosso país por volta dos anos 70, juntamente com o gênero *biográfico*, como declara Steves (2015). Geralmente essas produções são mais “leves”, com tom cômico, com o intuito de conectar as canções, que não tem um tom narrativo e servem apenas como ilustração.

No início dos anos 2000 os musicais biográficos passam a ser uma forma que produtores encontram para chamar a atenção do público, aproveitando das canções já existentes de artistas consagrados.

Projetos esses que envolviam nomes como Elis Regina, Carmen Miranda, Noel Rosa, Tim Maia, Cazuza, e mais recentemente Bibi Ferreira, até musicais que envolvessem um grupo de artistas de uma determinada época, como o caso dos espetáculos:

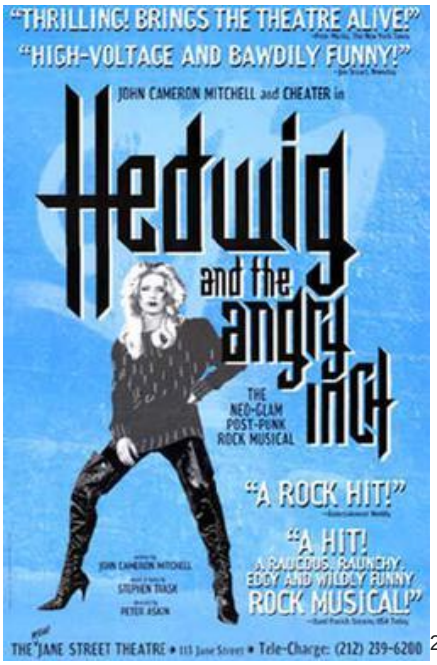
- *Chacrinha, O Musical* (2014) que reunia mais de 60 sucessos da música nacional, cantados originalmente pelos convidados do programa do grande comunicador Abelardo Barbosa, que comandava o programa de TV *Cassino do Chacrinha*.
- *60 – Uma década de Arromba* (2016) constituída do repertório musical dos *hits* da década de 1960, e trazia o nome da cantora Wanderléa como principal atriz, revivendo sua época da geração da Jovem Guarda.
- *70 – A Década do Divino Maravilhoso*, produzida pelo mesmo time do anterior e que possui em seu elenco a participação da cantora Baby do Brasil e as integrantes remanescentes do grupo As Frenéticas (que por sua vez, também de certa forma são crias de um teatro musical, pois surgiram a partir de uma desambiguação do grupo teatral carioca Dzi Croquettes).

Nos tópicos a seguir trago uma pequena explicação sobre meu musical favorito, *Hedwig and The Angry Inch*, e em seguida dois musicais *juckebox* muito importantes tanto para mim quanto para a concepção de meu espetáculo, que utiliza da obra musical de um artista específico. Acho importante a menção do meu favorito, mesmo sendo um musical com trilha sonora original, uma vez que a mesma foi importante em diversos pontos da minha vida e crio uma conexão muito forte com tais canções. Por isso sua importância nesse destaque.

4.1 Hedwig and the Angry Inch

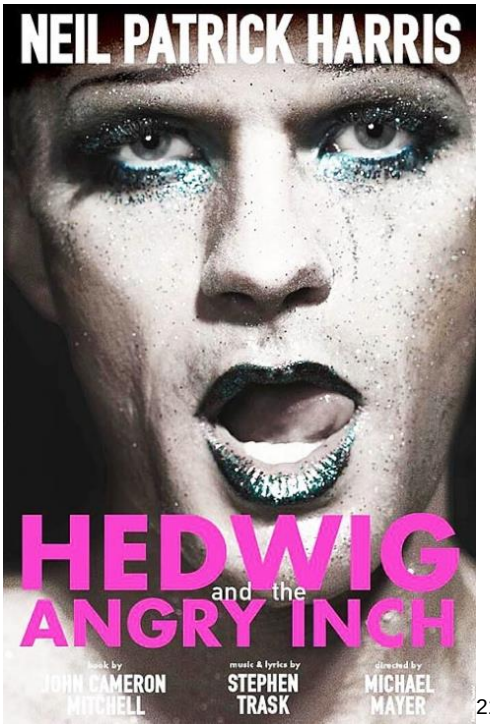
Hedwig and the Angry Inch (montagem original no circuito *off-broadway em* 1998), ou *Hedwig e o Centímetro Enfurecido*, na tradução da montagem brasileira, de 2011. De autoria de Sthephen Trask e John Cameron Mitchell, nos mostra Hansel, jovem que mora na Berlim Ocidental e sonha em se tornar um astro do rock nos EUA e que acaba conhecendo um soldado americano que o levará embora. Mas antes disso, Hansel precisa fazer uma operação de mudança de sexo clandestina que o deixa com um centímetro de pele “enfurecido” na genitália.

Figura 1 – Pôster de divulgação do espetáculo *off-Broadway* (1998)



[20]

Figura 2 – Pôster de divulgação do espetáculo na Broadway (2014)



[21]

Minha primeira e maior inspiração para pensar nesse trabalho, que originalmente se tratava de uma análise dramatúrgica sobre o sentimento universal

[20] Disponível em: < https://en.wikipedia.org/wiki/Hedwig_and_the_Angry_Inch_(musical) >. Acesso em: 16 de Out. de 2019

[21] Disponível em: < http://www.brooklynvegan.com/hedwig-and-the/ >. Acesso em: 16 de Out. de 2019

do amor, e como ele se manifesta em determinadas obras do teatro musical, está em uma das canções de *Hedwig*, chamada, em tradução livre, “A Origem do Amor”. Narra a história, extraída do discurso de Aristófanes sobre o amor, que se encontra na obra *O Banquete* de Platão, na qual haveriam 3 sexos originários no universo: os filhos do Sol, da Lua e da Terra, mas que, por um receio dos Deuses, foram divididos e que passam suas vidas procurando suas metades. A seguir compartilho a letra desta canção, deixando clara também a forma como uma história foi contada na mesma:

The Origin Of Love (TRASK, 1998)	Tradução livre realizada pelo autor
When the earth was still flat And clouds made of fire And mountains stretched up to the sky Sometimes higher Folks roamed the earth like big rolling kegs They had two sets of arms They had two sets of legs They had two faces peering Out of one giant head So they could watch all around them As they talked; while they read And they never knew nothing of love It was before the origin of love The origin of love	Quando a Terra ainda era plana E as nuvens eram feitas de fogo E as montanhas iam até o céu Às vezes mais alto Povos vagavam pela Terra como grandes barris rolantes Eles tinham dois pares de braços Eles tinham dois pares de pernas Eles tinham dois rostos saindo De uma cabeça gigante Para que pudessem ver tudo à sua volta Enquanto falavam; enquanto liam E eles não sabiam nada do amor Isso foi antes da origem do amor A origem do amor
And there were three sexes then One that looked like two men Glued up back to back Called the children of the sun And similiar in shape and girth Were the children of the earth They looked like two girls rolled up in one And the children of the moon Were like a fork shoved on a spoon They were part sun, part earth, part daughter, part son The origin of love	E havia três sexos então Um que parecia com dois homens Grudados pelas costas Chamados de Filhos do Sol E similares em forma e circunferência Haviam os Filhos da Terra Eles pareciam duas garotas enroladas em uma E os Filhos da Lua Eram como um garfo enfiado em uma colher Eles eram parte Sol, parte Terra, parte filha, parte filho A origem do amor
When the gods grew quite scared Of our strength and defiance And Thor said: I'm gonna kill them all with my hammer Like I killed the giants But Zeus said: No You better let me use my lightning like scissors Like I cut the legs off the whales And dinosaurs into lizards Then he grabbed up some bolts And he let out a laugh Said: I'll split them right down the middle Gonna cut them right up in half And the storm clouds gathered above Into great balls of fire	Quando os deuses ficaram um pouco assustados Com nossa força e intimidação E Thor disse: Eu vou matar todos com meu martelo Assim como matei os gigantes Mas Zeus disse: Não É melhor deixar que eu use meus raios como tesouras Como cortei as pernas das baleias E transformei dinossauros em lagartos Então ele pegou alguns relâmpagos E deixou escapar uma risada Disse: Eu os dividirei bem ao meio Vou cortá-los bem na metade E nuvens de tempestade se juntaram lá em cima Como grandes bolas de fogo

And then fire shot down from the sky in bolts Like shining blades of a knife And it ripped right through the flesh Of the children of the sun and the moon And the earth And some Indian God sewed the wound up Into a hole Pulled it 'round to our bellies To remind us the price we pay And Osiris and the gods of the Nile Gathered up a big storm To blow a hurricane To scatter us away A flood of wind and rain A sea of tidal waves To wash us all away And if we don't behave They'll cut us down again We'll be hopping around on one foot And looking through one eye The last time I saw you We had just split in two You was looking at me I was looking at you You had a way so familiar But I could not recognize 'Cause you had blood in your face And I had blood in my eyes But I could swear by your expression That the pain down in your soul Was the same as the one down in mine That's the pain That cuts a straight line down through the heart We call it love So we wrapped our arms around each other Trying to shove ourselves back together We were making love Making love It was a cold dark evening such a long time ago When by the might hand of Jove It was a sad story how we became Lonely two-legged creatures It's the story The origin of love That's the origin of love	E então fogo caiu do céu em raios Como lâminas brilhantes de uma faca E rasgaram a carne Dos Filhos do Sol e da Lua E da Terra E algum Deus hindu costurou a ferida E transformando num buraco E colocando em nossas barrigas Para lembrar-nos do preço que pagamos E Osíris e os deuses do Nilo Fizeram uma grande tempestade Para soprar um furação Para nos espantar Numa enchente de vento e chuva Num oceano de maremotos Para nos levar para longe E se não nos comportarmos Eles vão nos cortar de novo Nós andaremos pulando sobre um pé E olhando por um olho Na última vez em que te vi Nós tínhamos acabado de nos separar em dois Você estava olhando para mim Eu estava olhando para você Você tinha um jeito tão familiar Mas eu não pude reconhecer Porque você tinha sangue em seu rosto E eu tinha sangue nos meus olhos Mas poderia jurar pela sua expressão Que a dor na sua alma Era a mesma que a dor na minha Essa é a dor Que corta uma linha através do coração Nós chamamos de amor Então nos envolvemos nos braços um do outro Tentando nos unir de volta Nós estávamos fazendo amor Fazendo amor Foi uma fria e sombria noite há muito tempo atrás Quando pela força da mão de Júpiter Foi uma triste história de como viramos Solitárias criaturas de duas pernas É a história A origem do amor Essa é a origem do amor

Figura 3 – Cena do espetáculo, onde a personagem performa a canção *The Origin of Love*.

[22]

Com essa canção, eu criei uma ideia sobre o que queria falar, que acabou não se realizando no final, mas que serviu como gatilho para a criação do projeto inicial deste trabalho, realizado na disciplina de Teoria e Prática da Pesquisa, do curso de Teatro.

Este musical, ressaltando novamente sua importância pessoal, foi provavelmente o que mais escutei e me conectei durante a juventude, por possuir canções que faziam uma identificação direta com o que eu passava, como, por exemplo, *Wicked Little Town*, ou *Cidadezinha Malígna* em tradução livre. Como já mencionei na introdução deste texto, cresci em uma cidade do interior, em meio a um ambiente opressor e sem conseguir ter acesso ao que queria. Acredito que foi por isso que criei uma ligação tão grande ao musical, por isso que ele ainda é tão relevante em minha trajetória.

Figura 4 - Imagem de divulgação do espetáculo.

[23]

[22] Joan Marcus. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/the-visual-effects-that-helped-make-hedwig-and-the-angry-itch-a-broadway-hit-1400202149 >. Acesso em: 16 de Out. de 2019

[23] Disponível em: < https://variety.com/2014/legit/reviews/broadway-review-hedwig-and-the-angry-inch-starring-neil-patrick-harris-1201161271/ >. Acesso em: 16 de Out. de 2019

4.2 Mamma Mia!

Musical do ano de 1999, originalmente realizado em Londres, mas que se espalhou pelo mundo em diversas montagens, *Mamma Mia!* ingressa nesta lista, pois, além dos motivos já citados na introdução deste trabalho, é um dos principais exemplos da categoria *juckebox*. É um dos musicais mais conhecidos pelo público, tendo sido produzido em diversos países, inclusive na Broadway e no Brasil. Há também uma adaptação cinematográfica de 2008, com Meryl Streep no papel principal, e uma sequência (*Mamma Mia: Here We Go Again*, 2018), que até agora não foi realizada nos palcos.

Figura 5 - Pôster de divulgação do filme (2008).

[24]

Tendo como cenário uma ilha grega, e como história a saga da jovem Sophie, que prestes a se casar, tem o desejo de conhecer seu verdadeiro pai. Para que a presença paterna seja possível na cerimônia, ela procura no diário de juventude de sua mãe pelos namorados dela na época em que ficou grávida, e descobre que há

[24] Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Mamma_Mia!_(filme) >. Acesso em: 16 de Out. de 2019

três possíveis pais. Sem hesitar, convida os três para um reencontro com Donna, mãe de Sophie, mais de 20 anos depois de seus primeiros encontros.

Figura 6 - Pôster de divulgação da versão brasileira do espetáculo.

[25]

A obra é embalada pelos sucessos do grupo sueco ABBA. Neste caso específico as músicas ajudam, com leves alterações nas letras, a narrativa. Podemos observar esse fato no exemplo da canção-título do espetáculo, o momento em que Donna encontra com os três possíveis pais de sua filha:

Versão original do grupo ABBA (1975), com a tradução livre do autor do texto:

I've been cheated by you since I don't know when So I made up my mind, it must come to an end (...) I've been angry and sad about things that you do I can't count all the times that I've told you we're through (ANDERSSON, ANDERSON & ULVAEUS)	Eu tenho sido traída por você desde não sei quando Então eu decidi que isto tem que acabar (...) Ando zangada e triste com as coisas que você faz Não posso contar todos os momentos em que disse que te disse que estava tudo acabado

[25] Disponível em: <http://saulovasconcelos.blogspot.com/2010/11/cartaz-publicitario-de-mamma-mia.html >. Acesso em: 16 de Out. de 2019

Versão presente na adaptação musical, originalmente apresentada em 1999:

I was cheated by you and I think you know when So I made up my mind, it must come to an end (...) I was angry and sad when I knew we were through I can't count all the times I have cried over you (ANDERSSON, ANDERSON & ULVAEUS)	Eu havia sido traída por você e acho que você sabe quando Então eu decidi que isto tem que acabar (...) Eu estava zangada e triste quando nós terminamos Eu não consigo contar todas vezes que chorei por você

Acredito que fica nítido nesse musical que as canções são usadas para avançar a história. Nesse caso também devo especificar que o espetáculo só utiliza as canções do artista para compor a história. Outro exemplo desse tipo de musical está em *Viva Forever!* (2012), baseado nas canções da *girlband* britânica, Spice Girls, e que inclusive possui a mesma chefia criativa.

Figura 7 – Imagem de divulgação do espetáculo.

[26]

[26] Joan Marcus. Disponível em: < https://variety.com/2015/legit/news/mamma-mia-closing-broadway-musical-female-driven-blockbuster-1201585083/ >. Acesso em: 16 de Out. de 2019

4.3 Beautiful: The Carole King Musical

Com o roteiro de Douglas McGrath, este musical retrata a história de juventude da cantora e compositora americana Carole King, utilizando repertório composto pela mesma, juntamente com o ex marido Gerry Goffin e outros artistas em atividade na mesma época em que se passa a história.

Carole inicia a peça antes de um importante show no teatro Carnegie Hall, e prestes a entrar no palco, tem um *flashback*, relembrando a sua juventude, de quando começou a compor no piano de casa, seu primeiro contato com a indústria da música, seu primeiro amor, seu conturbado casamento com Goffin, até o lançamento, em 1972, de seu icônico álbum *Tapestry*.

Figura 8 – Cena do musical representando o importante show de Carole no Carnegie Hall em 1971.

[27]

Figura 9 - Imagem real de Carole no evento em 1971.

[28]

[27] Disponível em: < https://montrealtheatrehub.com/2018/06/18/beautiful-the-carole-king-musical-to-play-montreals-place-des-arts-february-2019/ >. Acesso em: 16 de Out. de 2019.
[28] Michael Putland / Getty Images. Disponível em: < http://entertainment.time.com/2014/01/16/carol-king-joins-the-broadway-cabaret-with-beautiful/ >. Acesso em: 16 de Out. de 2019

Um fato interessante sobre a trama é o de que Carole vem de uma geração de efervescência de composições populares americanas. Muitos dos *hits* da década de 60 surgiam na cidade de Nova Iorque, no famoso Brill Building, um grande prédio de escritórios onde ficavam localizadas várias gravadoras e onde muitos jovens compositores iam trabalhar e escrever os novos sucessos dos rádios, principalmente para os novos grupos musicais que surgiam concomitantemente. Com esse pedaço de história ficou fácil para a produção "encaixar" composições de autores contemporâneos a Carole e Gerry, dos quais se pode citar Cynthia Weill e Barry Mann.

Figura 10 – Imagem de cena do espetáculo, representando o interior do Brill Building. Em destaque, a personagem Carole ao piano, acompanhada do marido e dos amigos compositores.

[29]

Novamente trago aqui um musical cuja trilha me afeta de maneira pessoal, por uma conexão muito profunda ao repertório da artista. Acho interessante que esse *juckebox* traz não só o repertório de um único artista, mas um pequeno compilado de canções populares muito marcantes no século passado, claro, com um destaque para King.

Nesse exemplo, a história da peça se dá a partir da vida de alguèm, o que de certa forma acredito que facilite o trabalho dos roteiristas, que apenas precisam selecionar os fatos da trajetória do protagonista. Entretanto, não acho que seja um trabalho menos árduo, uma vez que a pessoa que escreve o *book* precisa selecionar que fatos são relevantes, em que parte é possível utilizar da licença poética e adaptar

[29] Joan Marcus. Disponível em: < https://beautifulonbroadway.com/ >. Acesso em: 16 de Out. de 2019

certas falas, como encaixar cada música em determinado momento e principalmente que narrativa se procura construir.

Fazendo a leitura da autobiografia da cantora, que conta sua história desde a infância no Brooklyn até os primeiros anos da década atual, foi possível perceber que o roteirista do musical preferiu dar ênfase ao início da carreira da cantora, deixando de lado os álbuns posteriores ao *Tapestry*, seu lado ativista ambiental, sua mudança para a Califórnia, sua amizade com Toni Stern (que auxiliou na composição de algumas de suas faixas), seus trabalhos como atriz, sua vida no Reino Unido, seus três casamentos após Gerry Goffin, bem como o abuso mental e físico que sofreu com seu último marido e sua decisão de viver uma vida calma e fora do meio das celebridades, com raras aparições em público e poucos shows realizados.

Acredito que essa escolha de roteiro mais “leve”, que mostra apenas um lado inicial da história da personalidade, se deve muito ao fato de geralmente esse tipo de trabalho estar mais associado ao entretenimento, onde raramente percebo que se abordem temas mais profundos e sérios. Com certeza é preciso reconhecer também que realizar a representação de uma história de vida, sem nenhum recorte, e que seja capaz de durar duas horas é um trabalho impossível, cuja solução é a de criar um direcionamento de narrativa, que nesse caso se mantém no período de maior sucesso da cantora.

Figura 11– Apresentação do musical no Tony Awards em 2014. Na ocasião a verdadeira Carole se juntou ao elenco para apresentar um medley de seus sucessos.

30

29 Sara Krulwich / The New York Times. Disponível em: < https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2015/03/22/sony-will-make-beautiful-the-carole-king-musical-into-a-film/>. Acesso em: 16 de Out. de 2019

5. *ATRAVESSOS*

5.1 Breve Histórico e Visão Geral

Neste capítulo do trabalho, começo a descrição mais aprofundada do que concebi durante meu período no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal de Pelotas. A partir de uma grande vontade em realizar um projeto que tivesse algo relacionado à música, principalmente devido a minha grande paixão pelo teatro musical, o momento chegou através da disciplina de Encenação Teatral, na qual os alunos devem fazer a direção de um espetáculo.

Muitos dos estudantes do nosso curso, quando chegam ao 5º e 6º semestres, correspondentes às disciplinas de Encenação Teatral I e II, aproveitam a oportunidade de estar "no comando" da sua primeira apresentação no curso, para realizar trabalhos que estejam mais conectados com suas preferências pessoais.

Minha ideia inicial para um trabalho era a de realizar um compilado de canções que fossem especiais para mim e, a partir disso, criar uma dramaturgia na qual as músicas se encaixassem. Ao mesmo tempo em que essa ideia pairava em meus pensamentos, eu realizava a leitura do livro *As Vidas Dos Outros* (2010), do artista baiano Rico Ayade, do qual eu já era fã e acompanhava seu trabalho como cantor.

Contando histórias sobre "o cotidiano de pessoas que ele conheceu, por exemplo, em filas de banco e pontos de ônibus. Ele também se inspirou em amigos para criar alguns personagens", de acordo com a descrição do blog de Rico, na época do lançamento da obra. A meu ver, traz as histórias de pessoas comuns, que nem sempre são consideradas interessantes o suficiente para um registro, mas que de certa forma são acessíveis e conseguem fazer uma ligação direta com o leitor.

No primeiro semestre de 2018, então, sob a orientação do professor Adriano Moraes na disciplina de Encenação I, dou início a minha primeira tentativa de espetáculo. Sigo a sugestão do professor, sobre utilizar apenas um dos contos nessa primeira etapa da disciplina e com o mínimo de atores possível.

Realizo então a adaptação do conto “*Menino dos Olhos*”, sobre um rapaz que tem um menino cheio de dores e traumas preso em seus olhos (uma representação de suas próprias tristezas), escondido por trás de uma máscara de alegria. Num passeio pela praia, o menino dos olhos começa a se manifestar para um companheiro do rapaz, que ajuda a libertá-lo trazendo uma reflexão sobre a vida. Fazendo uso das canções “Atravesso”, “Olha Esse Rapaz” (de autoria de Rico Ayade) e “Mãe” (de Caetano Veloso), todas presentes no segundo álbum de Ayade, *Atravesso* (2017), cujo título também serve de inspiração para o título do trabalho, *Atravessos*.

Outro fator que acho importante trazer para esse relato é o fato de utilizar uma atriz para contar a história de forma narrativa. Desta maneira eu procurei lidar de forma um pouco mais distante com o trabalho, tentando evitar um aprofundamento emocional muito grande à obra. Outro ponto que também procurei me manter o mais simples o possível foi quanto à cenografia e figurinos, deixando que o ambiente em que aconteceu a apresentação “falasse por si só”. A caracterização da atriz também foi sem muitos elementos, apenas a utilização de uma maquiagem leve, cabelo preso e uma roupa em tons neutros.

A primeira apresentação de meu trabalho se deu no dia 29 de julho de 2018, com a atriz e ex-aluna do curso de teatro Ísis Marques no papel de narradora da história, no extinto espaço cultural MQ-D, na cidade de Pelotas. A escolha do local se deu também por influência do nosso professor na época, que propôs que a turma utilizasse locais diferentes espaços na comunidade para a realização de nossas apresentações.

Figura 12– Imagem de divulgação da apresentação.

[31]

[31] Acervo pessoal do autor.

Analisando quase um ano depois, talvez não tenha sido a melhor ideia fazer a atriz cantar junto com a gravação original das músicas, por exemplo. Quem sabe maiores ações corporais ou até mesmo outro ator contracenando tivessem trazido um alívio cênico, uma vez que a leitura do texto com as canções acabou tornando-se, a meu ver, um pouco maçante e cansativo para o espectador. Com certeza fatores institucionais e burocráticos como a dificuldade para espaços de ensaio também contribuíram para o não aperfeiçoamento da apresentação. Ainda assim, é um momento de grande afirmação artística para mim.

Figura 13– Foto do dia da apresentação.

[32]

Mas essa experiência também me foi de serventia para a concepção do segundo formato, desta vez desenvolvido no segundo módulo da disciplina, sob a orientação do professor Daniel Furtado. Nesta nova oportunidade de realizar uma direção, resolvi alterar a forma como as músicas eram utilizadas durante o decorrer do espetáculo. Muito inspirado no projeto de pesquisa do curso de Cinema de Animação, que tive a oportunidade de integrar, intitulado Cinema Bruto, cuja base foi vídeos sem cortes ou efeitos especiais e que dependiam diretamente do trabalho do ator. Assim, tenho a ideia de fazer pequenos interlúdios visuais com as canções, criando assim outra narrativa que também compõe o espetáculo.

[32] Acervo pessoal do autor.

Devo dizer que eu não tinha como utilizar das técnicas tradicionais do teatro musical, com atores cantando e dançando no palco, por exemplo. A escolha do canto na primeira apresentação se deu uma vez que a atriz já possuía outras experiências cantando, entretanto, não tínhamos acesso a um acompanhamento musical apropriado. Por isso no novo formato da obra eu decidi por eliminar o canto, e dando atenção principalmente as canções originais em si bem como suas letras que se conectam às histórias contadas.

O segundo formato do espetáculo traz três histórias do livro, retomando o conto *O Menino dos Olhos*, e os novos *Quem Estou e Onde Sou* e *Só*. Também passamos a usar canções dos dois álbuns lançados até então por Ayade, o *Distraído* (2012) e o *Atravesso* (2017). Em minha concepção do espetáculo, todas as histórias se conectam por meio do protagonista masculino, que por mais que sejam interpretados por atores diferentes, durante os vídeos nota-se uma conexão entre eles, para no final eles se "juntarem". Dessa forma acontecem os *atravessamentos* da vida.

Figura 14 – Capa do álbum Distraído (2012)

Figura 15 - Capa do álbum Atravesso (2017)

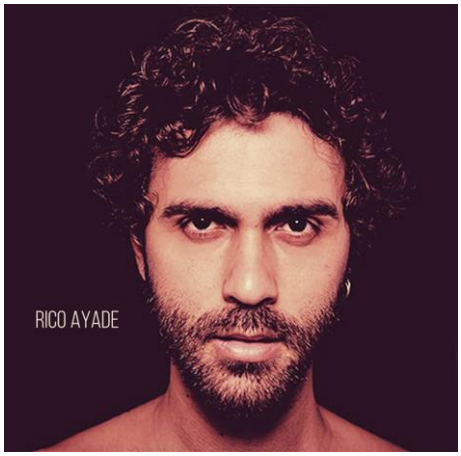


Figura 16– Capa do livro As Vidas dos Outros (2010).

Por essa razão também eu quis participar de alguns dos vídeos. Não me senti confortável para dirigir a mim mesmo em cena, assim eu pude também deixar claro que apesar de não ter sido o autor dos contos, eu estou presente em cada um dos personagens e histórias.

Filmados em novembro de 2018 no balneário do Laranjal, os vídeos foram feitos pelo estudante do curso de Cinema e Audiovisual, Esley Rodrigues, com a participação de alguns dos integrantes do elenco. Eu tinha a visão de uma atmosfera relacionada ao elemento água, lembrando da história do *Menino dos Olhos*, que estava na praia, achei que seria uma abordagem interessante para o trabalho.

Utilizamos ainda com uma narradora mulher, em referência ao primeiro trabalho, que conforme vai lendo as páginas de seu manuscrito, vai jogando-as pelo palco, espalhando assim a história tanto verbal quanto fisicamente.

Quanto aos aspectos cênicos dessa segunda versão, o palco é divido em três, por meio da marcação de luzes. Achei que seria mais viável realizar em um espaço cênico mais tradicional, por isso preferi utilizar a sala Carmen Biasoli, por se tratar do principal espaço para apresentações do nosso curso. Por já possuir uma breve experiência com iluminação cênica, proporcionada pela disciplina optativa de Iluminação Cênica, bem como o projeto e iluminação de algumas apresentações, esse aspecto foi bem natural para mim, sendo quase uma base para a concepção cênica.

Há uma luz geral branca, para ajudar a atriz a ler a história, três grandes focos, que variam conforme o quadro que está sendo representado no momento e uma luz geral azul que fica acessa durante a reprodução dos vídeos.

Em cena, os atores utilizam poucos materiais: um banco e uma garrafa de bebida no primeiro quadro; três cubos de madeira, uma bacia, uma jarra e um cobertor no segundo quadro; e uma mesa, uma cadeira e um computador no terceiro. É necessária a utilização do projetor e do sistema de som do local. O figurino segue a mesma atmosfera leve que eu quis propor para o espetáculo. Os atores utilizam roupas em tons claros, que além de proporcionar leveza às personagens, também serve como ligação entre elas.

A segunda apresentação do espetáculo, primeira com o novo padrão, ocorreu na Sala Carmen Biasoli, no dia 1º de dezembro de 2018, às 20h. Compunham o elenco os atores Carlos Eduardo Miranda (*O Menino dos Olhos*), Thiago Wyse (*Só*), Wesley Coitinho (*Quem Estou e Onde Sou*) e Tanara Nunes (Narradora). A iluminação seria feita pelo meu colega, Lucas Ulguim, mas infelizmente no dia da apresentação havia uma grande tempestade no município de Pelotas, que fez com que a rede elétrica que trazia energia aos dimmers (equipamentos responsáveis pela conexão das luzes à rede) caísse. Isso causou uma grande frustação em mim, uma vez que tivemos que improvisar praticamente na hora do espetáculo, uma iluminação estática, com o uso de tripés. Assim, muito da concepção visual que eu havia imaginado, concebido e preparado para o espetáculo se desfez. A frustração foi tamanha que fez com que eu tivesse ainda mais vontade de apresentar de novo o espetáculo, fazendo jus àquilo que havia sido planejado.

5.1.1 Relatos dos primeiros experimentos:

Como já dito anteriormente, minha primeira experimentação com o trabalho de Ayade se dá no primeiro semestre de 2018, na disciplina de Encenação I. Na época acabei não conseguindo realizar, de forma descritiva, um relato mais completo do momento. Acredito que tanto a dificuldade de se encontrar espaços para ensaio e apresentação, quanto o nervosismo por se tratar de minha primeira direção acabaram me bloqueando um pouco da concentração para manter um pequeno diário.

Trago novamente aqui a importante questão que é a dificuldade para se realizar um trabalho multidisciplinar, que lide não só com teatro, mas também com música. Reitero o fato da escolha de fazer a atriz cantar “por cima” da canção original, o que em minha visão causou uma certa poluição. O trabalho mantinha um único ritmo durante toda sua duração, o que também creio ter impedido que o público cultivasse a atenção.

Já para o segundo experimento, em Encenação II, a pedidos do professor orientador, realizamos a escrita de pequenos diários relatando um pouco dos processos. Esse fato permitiu, apesar de dificuldades, que eu pudesse realizar um relato mais completo do que aconteceu no segundo momento do ano de 2018. Digo dificuldades, uma vez que nunca tive o costume de registrar os acontecimentos, isso tanto nos trabalhos como para relatos de aulas, por exemplo. Porém apesar de meu diário se basear em pequenos tópicos dos acontecimentos do segundo processo, fica bem mais claro como o mesmo se deu.

Além dos já descritos três quadros no palco, músicas sendo reproduzidas por meio de vídeos, e do jogo de luzes que demarcava a transição das cenas, minha ideia inicial era a utilização de seis atores, ao invés de quatro. Uma vez que os contos “O Menino dos Olhos” e “Quem Estou e Onde Sou” retratam diálogos entre dois personagens. Entretanto as dificuldades de comparecimento dos atores se deram desde as reuniões iniciais. Esse inclusive é um problema recorrente nos trabalhos em nosso curso, provavelmente também causado pela quantidade de atividades realizadas por cada um e as diferenças de horários disponíveis que cada um possui.

Os ensaios começaram em outubro, já com apenas quatro atores presentes nos dois primeiros encontros, quando realizamos as primeiras leituras do texto. Nos primeiros ensaios práticos, realizados ao final do mesmo mês, foram feitas atividades mais práticas. Realizei então algumas preparações antes de começarmos a trabalhar as cenas, que iam desde aquecimentos e preparações corporais básicas, inclusive pois alguns atores estavam há um certo tempo sem realizar nenhuma prática teatral.

Passei a definir alguns estímulos, por meio das músicas do trabalho, e com a utilização de determinadas frases do roteiro, eu pedia para que os atores tentassem criar pequenas partituras ou movimentos que eles sentissem que fossem válidos,

relacionando-os às cenas/personagens de cada um. Utilizamos também alguns jogos de atenção para incentivar na relação entre os atores.

Por volta do começo do mês de novembro, pelo 7º ensaio, ainda existiam algumas dúvidas dos atores com relação ao texto, portanto realizamos uma nova leitura do roteiro, na qual eu expliquei a minha visão e entendimento da obra, e respondi a cada um dos questionamentos. Neste momento também aconteceu a saída de dois dos atores do elenco, que por questões pessoais não puderam mais se fazer presentes no processo.

No 9º ensaio, com a presença de apenas um ator, tivemos uma conversa sobre como poderíamos “consertar” nossos problemas, pois neste ponto já havíamos perdido três atores, e dois dos remanescentes não estavam presentes. É aí que surge a ideia de adaptarmos novamente o trabalho, passando para o formato de apenas um ator em cada quadro. Assim, só precisávamos encontrar uma nova narradora para que o elenco ficasse completo.

A partir do 11º ensaio, com uma nova integrante no elenco, começamos de fato a marcação de cenas, é aí que consigo perceber o primeiro grande avanço no trabalho. É necessário dizer também que me ocorreu um alívio em saber que as coisas pareciam se desenvolver. Esse desenvolvimento também vem em um momento crucial para o trabalho, pois em apenas dois dias, eu e os colegas de disciplina, realizaríamos uma breve mostra de processo junto ao nosso professor.

No dia anterior a mostra de processo, utilizamos nosso tempo de ensaio para determinar, além das marcações de texto restantes, alguns objetos cênicos, figurinos e realizamos inclusive uma experiência de uso de microfone, que acabou não trazendo muito efeito. A ideia do uso do microfone se deu porque atriz que é a nova narradora estava tendo certa dificuldade na projeção vocal, fato que, acredito, vinha de um certo nível de nervosismo bem como o tempo que ela passou afastada da atividade teatral.

A primeira mostra de trabalho, com o resto de meus colegas de disciplina e seus elencos, ocorreu no dia 10 de novembro de 2018. Apresentamos apenas as três primeiras cenas de cada um, com o uso de uma iluminação básica montada na sala Carmen Biasoli. Em princípio minha ideia de figurino era roupas pretas, pois além de achar que seria mais apropriado para manter uma neutralidade entre os atores,

também ainda não havíamos tido nenhuma outra sugestão com relação a isso. Durante o momento das músicas, o palco ficava sem nenhuma ação, uma vez que ainda não havíamos gravado os vídeos, portanto à primeira vista, não creio que tenha sido uma apresentação muito dinâmica para ser assistida. Neste dia surgem sugestões as quais acatamos, conforme fomos conversando nas semanas seguintes. Duas das sugestões que acabamos utilizando foram: a utilização de figurinos com cores claras, em tons de branco, bege e amarelo; E a estratégia da narradora, que possui o texto em mãos durante todo o espetáculo, vai se desfazendo das folhas já lidas, jogando-as pelo palco conforme a apresentação se desenrola.

Figura 17 – Registro da primeira mostra do espetáculo, na disciplina de Encenação II.

[33]

[33] Acervo pessoal do autor.

Figura 18 – Registro da primeira mostra do espetáculo, na disciplina de Encenação II.

[34]

Figura 19 – Registro da primeira mostra do espetáculo, na disciplina de Encenação II.

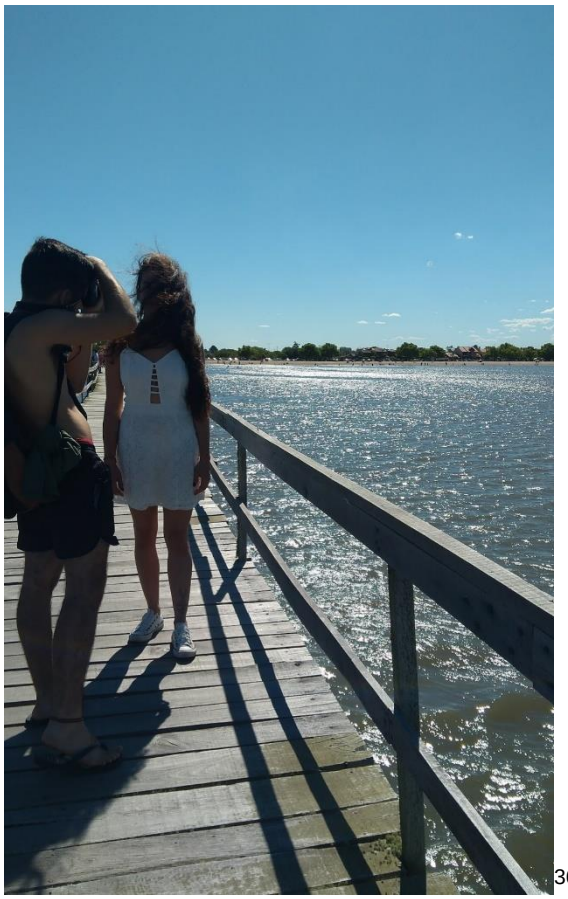
[35]

[34] Acervo pessoal do autor.
[35] Acervo pessoal do autor.

Um ponto muito positivo nesse momento do processo é o de que possuíamos um elenco definitivo, que fica até a primeira apresentação do espetáculo, composto por Carlos Eduardo Mirando, Tanara Nunes, Thiago Wyse e Wesley Coitinho.

No dia seguinte à mostra de processo, 11 de novembro, realizamos a gravação dos vídeos na praia do Laranjal. Infelizmente apenas dois atores puderam se fazer presentes no dia, Thiago e Tanara. Esse foi o único momento em que eu quis de fato participar com minha imagem no espetáculo, ajudando a compor o elenco para os vídeos e assim também deixando claro ao espectador que eu também fazia parte daquele texto, uma vez que me conectava ao mesmo. A direção dos vídeos foi compartilhada com o aluno do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel, Esley Rodrigues, que também realizou a edição dos vídeos, gravados entre o balneário do Laranjal e o espaço do Recanto de Portugal, em Pelotas.

Figura 20 – Bastidores das gravações dos vídeos



[36]

[36] Acervo pessoal do autor.

A partir da metade daquele mês de novembro, confesso que meu diário de anotações do processo foi começando a ficar esquecido, muito devido ao estresse do período de fim de semestre, onde geralmente culminam as atividades de quase todas as disciplinas. De acordo com meus registros, houveram muitas dificuldades para ensaio, tanto na presença do elenco completo, quanto no uso de locais.

Um dos recursos que tivemos que utilizar para a realização de ensaios foi o antigo espaço pertencente ao Núcleo de Teatro da UFPel (na rua Andrade Neves, no centro de Pelotas). Por se tratar de uma antiga residência, com peças pequenas, éramos obrigados a adaptar a disposição dos atores entre os cômodos para que fosse possível realizar as cenas. Havia três salas principais no local (além de duas áreas externas, cozinha e banheiro), então achei por bem dividir os atores entre os cômodos, colocando cada um em uma das salas, para que assim eles pudessem ainda realizar experimentações e suas ações sem a preocupação de invadir o espaço do outro. As três peças davam vista para uma das áreas externas, e das janelas das salas eu acompanhava, pelo lado de fora, o andamento das cenas. Inclusive, vale ressaltar que só pudemos realizar um único ensaio completo da peça, pouco antes da apresentação.

Figura 21– Registro dos ensaios finais do espetáculo, no antigo espaço do Núcleo de Teatro UFPel.

[37]

[37] Acervo pessoal do autor.

> “Ao fim do processo, atento ao fato de não ter tido condições de relatar mais detalhes no caderno justamente por considerar mais necessário o foco e dedicação total durante os ensaios. (...) Fica aqui também a lição de sempre considerar alternativas para problemas técnicos” – Trecho do meu diário de encenação.

Ao final desse processo artístico, no dia 1º de dezembro, pudemos realizar nossa apresentação. Como já relatado, tivemos um grande imprevisto com relação à iluminação, que é uma parte importante para a peça, principalmente no fator visual do espetáculo. Entretanto, o sentimento de ver realizado o trabalho ao final de um semestre cheio de responsabilidades foi capaz de superar todas as adversidades e apenas deixar um sentimento de vontade de realizar novas apresentações e de registrar um trabalho muito especial para minha trajetória na graduação.

Figura 22– Registro da apresentação na disciplina de Encenação II.

[38]

[38] Acervo pessoal do autor.

5.1.2 Remontagem do espetáculo:

Para meu último ano no curso de Teatro eu queria muito poder realizar um trabalho relacionado ao meu amor pelo mundo dos musicais, mas que relatasse também sobre minhas realizações no curso. Assim, tenho a ideia, ainda em 2018, de realizar a junção destes dois tópicos neste meu trabalho de conclusão. Além da minha já expressa vontade de realizar novas apresentações de *Atravessos*, tornou-se também importante que se realizasse um registro completo da obra, justamente para uma defesa mais completa do meu trabalho.

Ao começo do ano e 2019, decido então, com o auxílio de meu professor orientador, Paulo Gaiger, por estruturar meu texto, e obter um melhor embasamento teórico sobre o tema, para que então fosse possível a realização do espetáculo e a minha reflexão sobre todo o processo teórico-prático.

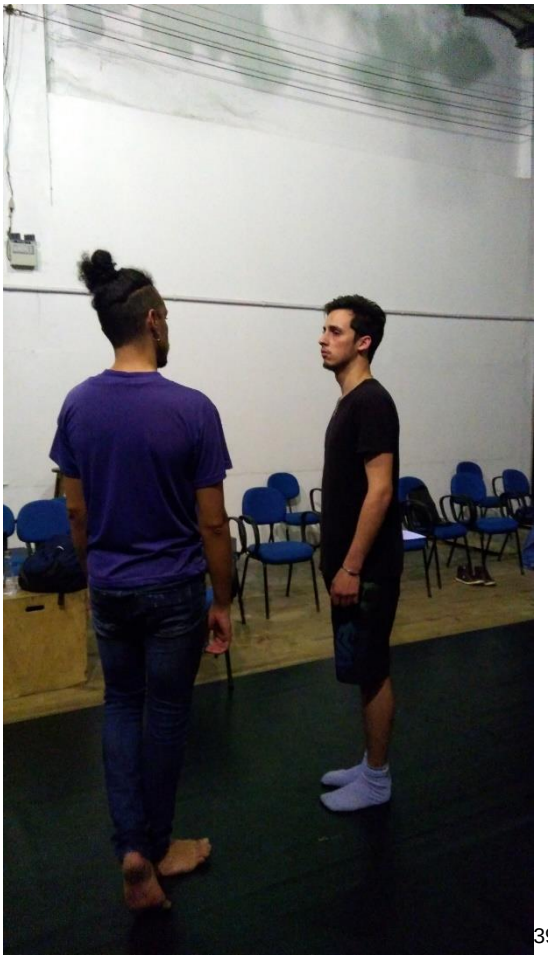
A partir do segundo semestre de 2019, mobilizo nosso antigo elenco para a realização de uma nova apresentação da peça. Infelizmente começamos os trabalhos com dois desfalques no elenco. Após uma breve, porém exaustiva busca por novos atores que tivesse disponibilidade para o trabalho e identificação com o texto, sou indicado a dois atores da cidade: Rodrigo Santos e Denilson Cosseres.

Após algumas reuniões iniciais com os novos atores, bem como com o grupo todo, iniciamos nossos ensaios no dia 18 de setembro. Uma nova tentativa de abordagem que utilizei com o elenco é a de ensaiar com cada ator/quadro individualmente, acompanhados apenas da narradora, quando necessário. Faço isso, pois foi muito difícil para mim, durante o último processo, a realização dos ensaios com desfalques no elenco. Assim, pretendo ter menos estresse para lidar com o processo. Também devo ressaltar que a realização desta nova apresentação, por mais que seja para ser utilizada na defesa de meu trabalho final, me deixa mais tranquilo do que na do ano anterior, uma vez que já a realizei e não me sinto mais tão pressionado com um produto final, e sim com a realização de um processo.

Apesar de algumas ausências iniciais de integrantes do grupo, conforme se dá a escrita desse trabalho, vou ficando cada vez mais seguro de que o trabalho se realizará da maneira esperada. No decorrer dos primeiros ensaios, já em outubro, vou

conhecendo um pouco mais de cada ator e assim percebendo o que precisarei instigar em cada um.

Figura 23– Registros dos ensaios iniciais do novo processo.



[39]

Inicialmente os ensaios foram focados em improvisações corporais, a partir de estímulos sonoros, trazendo um pouco do que fiz na primeira montagem do trabalho. Nesses encontros eu pedia para os atores que realizassem movimentos a partir das músicas do espetáculo, bem como algumas frases do texto, afim de que os movimentos improvisados dos atores pudessem entrar em sintonia com a atmosfera que o texto tran

smite.

Utilizo também de jogos de olhares, bem como alguns que utilizam da repetição de falas do texto para que os atores possam criar uma conexão inicial não apenas

[39] Acervo pessoal do autor.

com o roteiro da peça, mas entre si, e quem sabe instigando os aspectos de grupo tão importantes no trabalho teatral.

Percebo que preciso trabalhar com cada um dos atores alguns elementos que que faltam, por exemplo: quem está retomando o trabalho, precisa recordar o que fez para que se possam realizar alterações e melhoramentos; quem está chegando precisa criar ações e intenções do zero e se encaixar ao que já existe. Começo a trabalhar também um pouco de entonações, tentando promover uma melhor projeção vocal.

Neste momento já possuímos uma data marcada para a apresentação, o que facilita na criação de um cronograma de ensaios que encaixe na disponibilidade de cada ator. Também realizo, com as fotos do ensaio da montagem anterior, um material de divulgação.

Conforme os ensaios acontecem, começamos a trabalhar marcações de cena. Com Denilson, por exemplo, o trabalho é quase todo corporal, com representações do texto que está sendo narrado em cena. Ele, como aluno do curso de Dança-Licenciatura, foi capaz de ir criando uma coreografia para cada quadro, o que facilitou muito para a direção. Eu apenas precisei dar algumas indicações cênicas e de intenção, mas foi uma criação muito tranquila. Com Wesley, começamos a pensar em maneiras de alterar um pouco suas cenas, para que houvesse uma maior movimentação de seu personagem, contando até com alterações textuais.

Outra ideia que estou inserindo é a de que Rodrigo, quadro 1, e Denilson, quadro 2, se alternem ao falar os áudios do amigo da cena final do terceiro quadro. Resolvi por essa proposta, ao invés do uso de áudios, como foi no ano anterior, pois acredito que também é uma maneira de deixar novamente claro ao espectador que as personagens estão interligadas.

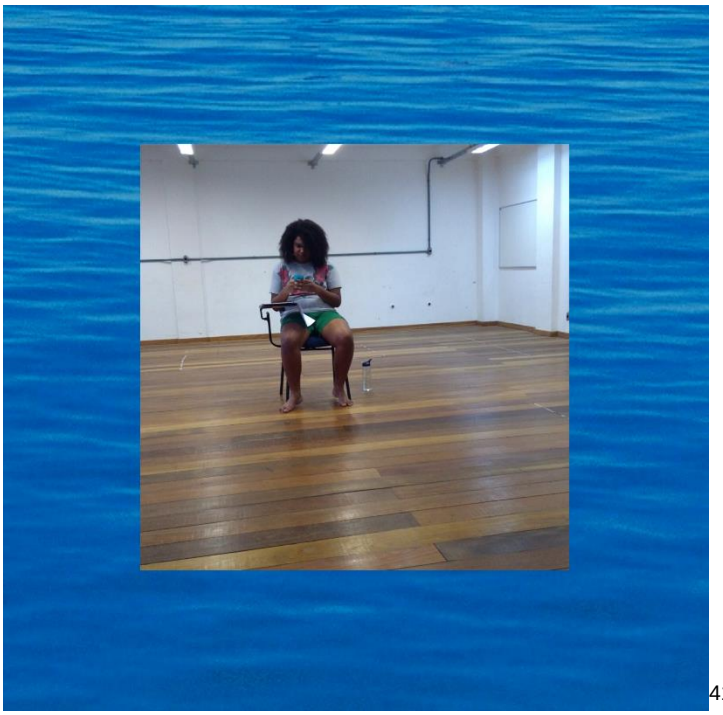
Para contribuir na montagem das cenas, é necessário o uso de objetos, que nem sempre estão disponíveis, principalmente os pertencentes à faculdade. Fiz o possível para levar o que tenho de casa para acrescentar nas cenas. A utilização de espaços de ensaio diferentes dificulta também o uso de objetos, uma vez que somente o *prédio preto* do curso oferece esses recursos. Dentre os objetos que retornam estão um espremedor de sucos, uma jarra e bacia de metal. Novos objetos são sugeridos,

principalmente para o terceiro quadro, ainda seguindo na ideia já mencionada, de dar maior dinamicidade às cenas.

Em outubro também realizo a reserva de figurinos. Algumas das peças serão reutilizadas da primeira montagem, outras, devido à mudança dos atores no elenco, terão de ser trocadas. Ainda seguimos com a ideia de elementos claros, cores como branco e creme.

Outro ponto que acredito ser importante é a divulgação do espetáculo. Para tal, criei um perfil na rede social *Instagram*[40]. Nele posto fotos dos ensaios, algumas lembranças dos processos prévios enquanto se promove a nova apresentação. Acredito também que seja uma forma de utilizar muitas das fotos e registros que até então haviam sido mostrados a poucas pessoas.

Figura 24 - Registro de ensaio, utilizado na rede social do espetáculo



[41]

Por volta de nosso 8º encontro, acredito que já tínhamos cerca de 70% do espetáculo marcado. Os ensaios fluem de maneira perfeita, com um elenco dedicado ao trabalho. As maiores dificuldades estão em pequenos pontos como projeção de voz, dicção, não apressar as falas, entre outros.

[40] Disponível em: < https://www.instagram.com/atravesos_/ > Último acesso em: novembro de 2019.
[41] Acervo pessoal do autor.

Surgem, nesse momento, novas dúvidas com relação ao andamento das cenas, uma vez que por se tratar de uma adaptação de texto dramatúrgico, o mesmo não possuía rubricas de intenção. Quando fiz a adaptação também não inseri nenhuma, usando as rubricas apenas para a demarcação de cenas. Minha intenção era a de dar liberdade aos atores, no quesito de criação de movimentos das personagens.

Percebo que para algumas pessoas é realmente mais difícil uma criação livre, e me coloco nesse grupo também. Entretanto, no meu papel de diretor, me senti na obrigação de ajudar ao máximo e dar sugestões de possibilidade, para que se pudesse compor as cenas do espetáculo. Outro ponto perceptível é a diferença nos modos de atuar de cada ator, e como isso varia conforme a pessoa que está com determinado papel. Para mim essa questão fica clara na mente, pois com esse trabalho pude fazer um estudo aprofundado da obra com dois (quase) diferentes grupos de pessoas.

Ao fim do mês de outubro, por volta do nosso nono ensaio, um evento inesperado ocorre, que afeta todo o processo. A saída da atriz que narra o espetáculo torna-se um desfalque imenso à produção do espetáculo, que então passa a buscar freneticamente uma outra atriz que em duas semanas tope o desafio de fazer parte do espetáculo. Esse momento me deixa muito decepcionado, uma vez que o processo corria da melhor forma, e o acontecido se dá um dia antes de nossa única oportunidade de ensaio geral e com todo o elenco, antes do dia da apresentação.

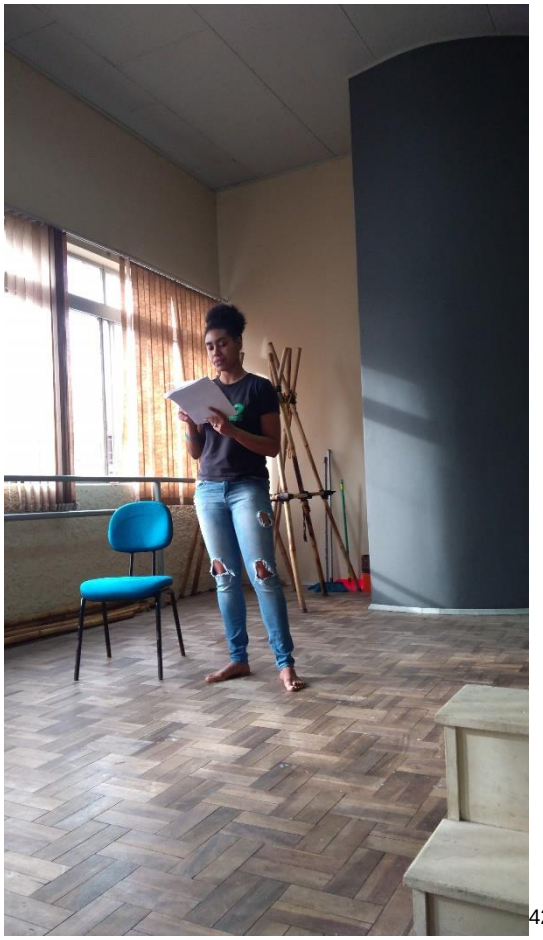
No dia seguinte, nosso décimo encontro, continuamos com os atores, realizando um ensaio geral em que pudemos finalizar a marcação dos três quadros, e, por conseguinte, da peça inteira. Com a compreensão e ajuda do resto do elenco, pudemos organizar um sistema para que não perdêssemos a narração, enquanto eu podia ficar livre para observar os atores.

No mesmo dia, entro em contato com a aluna do curso de Dança-Licenciatura, Ludmila Coutinho, que já havia manifestado vontade de participar quando eu estava na busca por um ator homem que substituísse as lacunas originais do elenco. Ela aceita o desafio de, em apenas duas semanas, ingressar no processo do espetáculo, trazendo uma ajuda enorme bem como realizando uma vontade pessoal de se experimentar outras áreas artísticas.

Foi um processo complicado, uma vez que eu estava colocando uma pessoa nova em um elenco já formado. Também foi necessário perceber que qualquer um que ingressasse num processo, com um texto lido recentemente, não teria a mesma propriedade e segurança de alguém que já estava a praticamente um ano trabalhando no espetáculo. Também não possuíamos tempo hábil para realizar uma preparação, com experimentações e possibilidades de construção de cena, como aconteceu no início do processo original e nesta remontagem do espetáculo.

Ao todo, tive apenas quatro encontros com a atriz, além do ensaio geral/passagem técnica, no dia do espetáculo. No primeiro, ela já havia realizado algumas leituras prévias do texto, e eu já havia sanado algumas questões *online*, entretanto nos encontramos para alguns informes importantes, para conversarmos pessoalmente e para que eu pudesse explicar determinados pontos frente a frente.

Figura 25 - Primeiro ensaio com Ludmila, no Núcleo de Teatro da UFPel



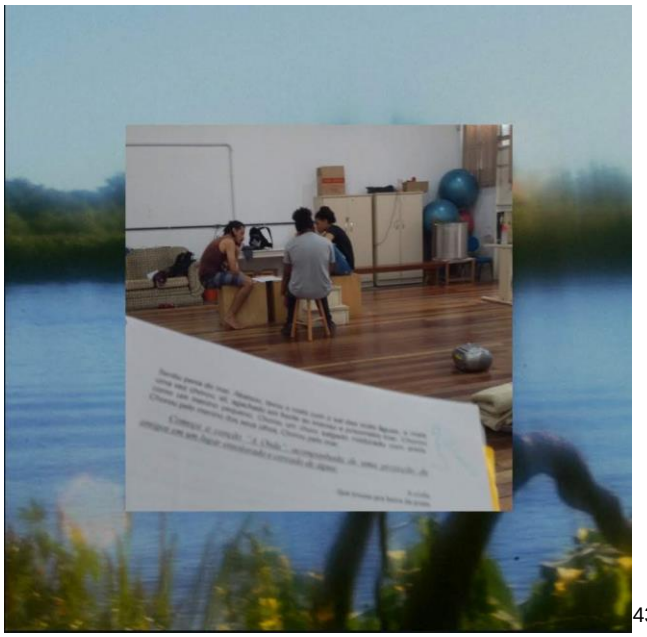
[42]

[42] Acervo pessoal do autor.

A partir do segundo encontro (03 de novembro), começamos as atividades mais práticas com Ludmila, iniciando a marcação de cenas e algumas leituras iniciais do texto. Um quesito que tivemos que trabalhar foi a projeção de voz, pois, ela estava até então acostumada com apresentações que mais envolviam danças, sem nenhum tipo de texto ou fala. Assim, naturalmente esse não seria o quesito que ela teria mais experiência. Também contei com a ajuda de Denilson para a preparação vocal, que sempre propôs sugestões e exercícios que pudessem melhorar, e de fato, melhoraram a performance.

Um momento muito especial nesse processo, aconteceu em nosso penúltimo ensaio, quando propomos que cada um dos presentes (Denilson, Ludmila, Wesley e eu) lesse uma cena do texto, dando sua própria interpretação. Achei muito interessante pois pude perceber a maneira como o texto teatral se transforma a cada leitura diferente, se tornando outra coisa para além daquilo que imaginei quando concebi o texto, a partir do livro. Isso se deu, em uma forma de ajudar a nova narradora a encontrar diferentes caminhos de interpretação da história. Além dessa atividade, em outro encontro fizemos uma dinâmica em que eu lia o texto da forma como eu interpretava e em seguida lia. Até utilizamos o recurso de áudios no aplicativo *Whatsapp*, para que o texto se tornasse cada vez mais familiar para ela.

Figura 26 - Registro da última leitura coletiva do texto, também utilizado na divulgação do espetáculo



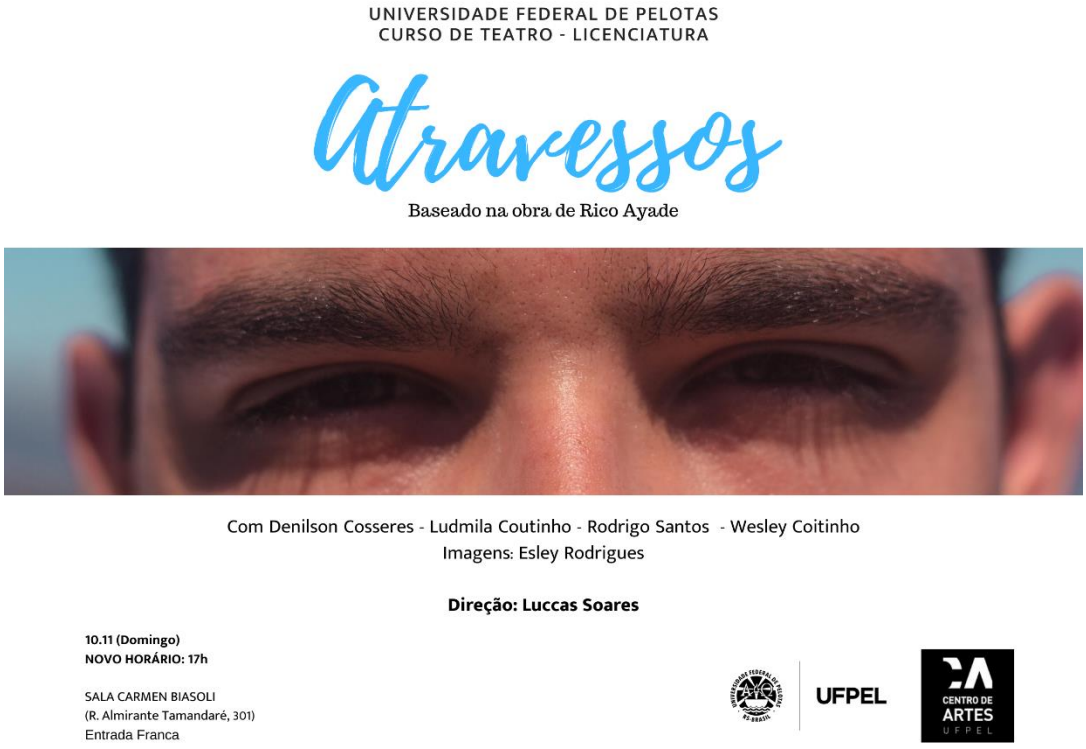
[43]

[43] Acervo pessoal do autor.

Foi bem importante reparar, ao fim do processo, que todos conseguiam se identificar com alguma parte do texto, fator que acredito que tenha influenciado muito na dinâmica do espetáculo como um todo, e que fez com que um sentimento verdadeiro pudesse ser apresentado.

Finalmente o grande dia de nossa apresentação chega, e em 10 de novembro de 2019, as 17 horas, a remontagem da peça foi apresentada na Sala Carmen Biasoli, no prédio do curso de Teatro. Foi um dia muito intenso, entretanto, apesar de um costumeiro nervosismo, eu estava muito mais tranquilo e confiante do que nas experiências prévias. O técnico do curso, Ederson Pestana, se prontificou a auxiliar na montagem de luz, que foi operada pelo estudante Ismáiler Borges. A preparação dos atores começa ainda no início da tarde, onde permiti que cada ator realizasse seu alongamento e preparação próprios, deixando-os assim, mais confortáveis.

Figura 27 - Pôster de divulgação do espetáculo



44

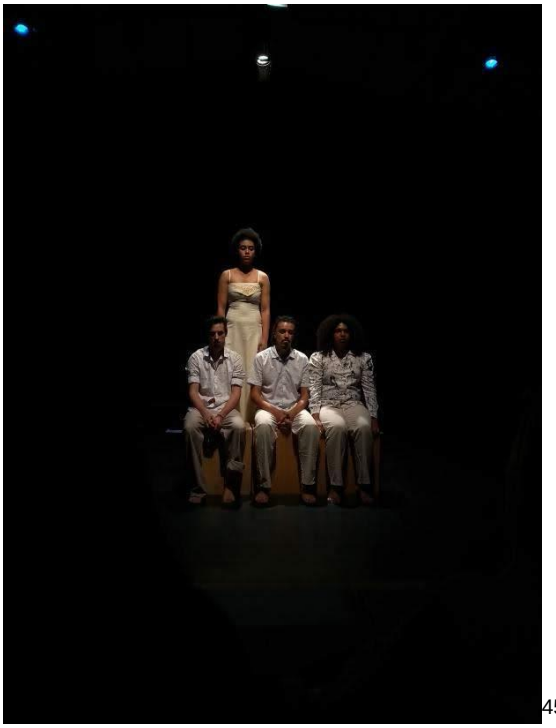
Em seguida, realizamos uma passagem geral do espetáculo, com a utilização da iluminação estabelecida, das marcações de cena aperfeiçoadas e com a presença de Esley Rodrigues, que dessa vez realizou a gravação da peça, nos fornecendo um

[44] Foto: Esley Rodrigues. Arte: Luccas Soares.

registro completo de *Atravessos*. Na plateia se encontravam parentes, amigos, colegas e a professora Giselle Cecchini, parte integrante da banca avaliadora do trabalho, cujo apoio e boas energias positivas também foram vitais para a realização do espetáculo, já que sem um público para receber a mensagem, tudo teria sido em vão.

Desta vez, o sentimento que ficou foi o de tranquilidade e de alívio ao entregar um trabalho, que apesar de imprevistos, erros e momentos estressantes, ficou completo. Foi um belo encerramento de um processo ao mesmo tempo em que muito pessoal, acabou progredindo e tornando-se coletivo, assim como o trabalho original de Ayade. Os contos de Rico, e suas músicas, claramente trazem uma carga pessoal muito forte, que chega a mim causando uma grande identificação. Quando penso que o trabalho é “meu”, percebo que todos que fizeram parte do mesmo acabaram sendo atravessados por esse texto e trilha sonora.

Figuras 28 e 29 - Registro da apresentação (10 de Novembro de 2019)



[45]

[45] Fotos: Natália Meggiato

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta monografia teve como temática um relato de minha experiência pessoal dentro e fora da academia, a partir de minha paixão pelo teatro musical, que culminou na concepção e realização do espetáculo teatral *Atravessos*, baseado na obra musical e literária do artista baiano Rico Ayade.

Foram realizados três processos diferentes no decorrer deste trabalho, que foram os responsáveis para que se atingissem os objetivos propostos: Primeiramente foi realizada uma revisão bibliográfica, partindo de um viés histórico, sobre o teatro musical. Foram analisadas duas importantes escolas, a dos Estados Unidos, minha primeira grande influência, e a do Brasil, uma vez que é onde nos encontramos e onde o trabalho foi realizado.

A partir daí, procurei deixar claro quais os meus conhecimentos na área, para que o leitor possa compreender de onde surge tanto minha paixão pelo estilo quanto entender um pouco como a concepção do espetáculo se deu, principalmente através de minhas inspirações até o momento.

Em seguida fiz uma pequena análise de três importantes espetáculos, que mais uma vez afirmam como se deu o processo de criação do espetáculo, uma vez que *Atravessos* foi também um musical *juckebox*, já que utiliza do repertório de um só artista. Acredito inclusive que ele entraria nos dois tipos *juckebox* e biográfico, já que, apesar de o autor não deixar explícito, é possível inferir que há um aspecto pessoal muito presente no roteiro.

Por último, realizei um grande relato sobre minha experiência no curso de Teatro, mais especificamente no trajeto desde o quinto semestre, onde tive as ideias iniciais que culminaram no espetáculo que foi remontado com o propósito de registro para este trabalho.

Através deste trabalho, pude reafirmar a importância da pesquisa nesse campo tão rico dentro da arte teatral, bem como realizar uma vontade particular muito grande de realizar um trabalho musical.

Considero *Atravessos* como um trabalho de teatro musical, uma vez que para mim o elemento musical é de extrema importância, não só para o andamento da narrativa, como também para determinar a atmosfera da obra, apesar de não possuir o elemento do canto ao vivo, presente na maioria das produções.

Ao final, percebe-se que não sigo os padrões de criação que seriam estabelecidos pelos estudiosos, onde o *score* é desenvolvido a partir do roteiro, uma vez que tanto o texto quanto as músicas já chegaram finalizados para mim. O que fiz foi uma junção desses elementos criando assim uma nova obra que chegou no âmbito teatral.

Vale aqui ressaltar que não necessariamente uma peça teatral com música precisa ser ou será um musical, entretanto em minha análise sobre o tema, acredito que um dos elementos determinantes para que um espetáculo seja um musical, é a importância que a música representa na obra e, a meu ver, em *Atravessos*, a música foi essencial. Afinal, sua criação não teria sido possível se eu não tivesse conhecido as músicas de Ayade.

A atmosfera da obra na cena se dá a partir das músicas, as intenções (principalmente com relação a narração) se deram a partir do estudo da forma que o próprio Rico Ayade pronuncia suas palavras. A trilha ajuda a enriquecer a narrativa das personagens.

É importante destacar, também, as dificuldades passadas durante todo o processo, principalmente durante as montagens e remontagem do espetáculo, como a inconstância de elenco, de local apropriado para ensaio, de tempo de duração dos ensaios, aspectos técnicos, entre outros.

Outro ponto frágil é a ainda muito recente área de pesquisa, que ocasiona em pouco material para aporte teórico. Desta maneira, muitos trabalhos científicos acabam por utilizar sempre das mesmas referências, por serem as únicas disponíveis sobre o assunto.

Apesar disso, o teatro musical é uma rica área multidisciplinar, onde se obtém conhecimentos em várias linguagens artísticas (teatro, música, dança, entre outras), trazendo diversas maneiras de expressão. Esse fato demonstra também a importância que trabalhos assim poderiam ter no ambiente escolar, por exemplo. Poderiam

possibilitar um desenvolvimento nas habilidades pessoais de estudantes e potencializar a aprendizagem.

Em suma esta pesquisa tornou-se com certeza um encerramento de um momento muito importante e especial em minha vida. Os objetivos traçados no texto foram realizados e, mesmo apesar de inúmeros imprevistos, acredito que o leitor deste trabalho, acaba tornando-se mais um “atravessado”.

REFERÊNCIAS

ALVES JR., Dirceu. **“Hair”: musical foi montado pela primeira vez no Brasil em 1969**. Veja São Paulo, 2016. Disponível em: < https://vejasp.abril.com.br/cidades/hair-musical-foi-montado-pela-primeira-vez-no-brasil-em-1969/ >. Último acesso em: 16 de outubro de 2019.

A Música Brasileira no Teatro: “Deus Lhe Pague”. Site Mosca na Sopa, 2016. Disponível em: < http://ozumbidodamosca.blogspot.com/2016/02/a-musica-brasileira-no-teatro-deus-lhe.html >. Último acesso em: 16 de outubro de 2019.

AYADE, Ricardo. **As Vidas Dos Outros**. Editora Multifoco. Rio de Janeiro, 2010.
AYADE, Rico; **Atravesso**. Direção artística: Ricardo Ayade. São Paulo: Independente, 2017. 1 disco sonoro disponível digitalmente (31 min.). Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=RHz2hz3Yzds > Último acesso em: 08 de outubro de 2019.

AYADE, Rico; **Distraído**. Direção artística: Ricardo Ayade. São Paulo: Independente, 2012. 1 disco sonoro disponível digitalmente (48 min.). Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=fYfb6wnRq2M > Último acesso em: 08 de outubro de 2019.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO. Disponível em: < http://bit.ly/1iNNyy2 >

EWEN, David; **A História do Musical Americano**. Ed. Lidador. Rio de Janeiro, 1967.

FERNANDES, Fernanda Vieira. **Teatro de Revista**. 2018. 16 slides.

FERNANDES, Fernanda Vieira. **O Teatro No Brasil Colonial**. 2018. 17 slides.

FOLEGATTI, Myrtes Maria da Silva; **O Musical Modelo Broadway nos Palcos Brasileiros**. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2011.

GUERRA, Diana. Site Obvious Magazine. ***Tin Pan Alley e a Música* Americana**. Disponível em: < http://obviousmag.org/archives/2010/04/tin_pan_alley_e_a_musica_americana.html >. Acesso em: 27 de setembro de 2019.

KENNEDY, Mark. **"Mamma Mia!", musical do ABBA na Broadway, chega próximo ao fim**. Estadão – Portal do Estado de S. Paulo, 2015. Disponível em: < https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,mamma-mia--o-musical-do-abba--chega-proximo-ao-fim-na-broadway,1745478 >. Último acesso em: 16 de outubro de 2019.

KENRICK, John. **Musical Theatre: A History**. London: Continuum, 2008.

Lennie Dale. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**, 2019. Disponível em: < http://dicionariompb.com.br/lennie-dale/dados-artisticos >. Último acesso em: 16 de outubro de 2019.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora Global, 2004.

MITCHELL, John Cameron; TRASK, Stephen; **Hedwig and the Angry Inch: Broadway Edition**. New York: Overlook Duckworth, 2014. 92p.

MOARES, Pedro. **As Histórias ainda não contadas de Carmen Miranda**. Veja São Paulo, 2016. Disponível em: < https://vejario.abril.com.br/cidades/depois-de-60-anos-de-morta-carmen-miranda/ >. Último acesso em: 16 de outubro de 2019.

MUSICALS: The Definitive Illustrated Story. 1ed. Great Britain: Penguin Random House, 2015. 360p.

OLIVEIRA, Cristiano Lessa. **Um apanhado teórico-conceitual sobre a pesquisa qualitativa: tipos, técnicas e características**. Travessias (UNIOESTE. Online), 2009.

Ricardo Ayade. **Ricardo Ayade**, 2019. Página Inicial. Disponível em: < http://ricardoayade.blogspot.com/ >. Último acesso em: 16 de outubro de 2019.

The Shubert Organization. **Shubert Organization**, 2019. Página Inicial. Disponível em: < http://shubert.nyc/about-us/history/ >. Acesso em: 16 de outubro de 2019.

STEVES, Gerson; **A Broadway não é aqui – panorama do Teatro Musical no Brasil**. Ed. GIOSTRI, São Paulo. 2015. 237p.

VASCONCELLOS, João Paulo; **Dicionário de Teatro**. Ed. L&PM, Porto Alegre. 1987.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções**. Campinas: Pontes: Editora da Unicamp, 1991.

ANEXOS

Anexo A – Roteiro do Espetáculo:

Atravessos

(Baseado na obra de Rico Ayade)

Cenário demarcado por três quadros. No primeiro à esquerda do palco, um banco de madeira. No segundo, mais ao fundo, 3 cubos de madeira, um pequeno aparelho de som e alguns objetos. O terceiro, à direita do palco, segue o mesmo padrão dos anteriores, mas com uma mesa, uma cadeira, um livro e um copo com alguma bebida. Um quadro na parede do fundo espera por projeções que serão executadas.

Luz no primeiro quadro, um ator aparece no meio. Narradora começa:

Ele é um homem no mínimo interessante.

É assim que eu o defino.

Interessante.

Não só por tudo que conversávamos pelas noites afora, não importando nem ao certo sobre qual assunto se tratava, pois seu diálogo sempre rico e cheio de imagens me embalava madrugada adentro, mas também por todo o conjunto de coisas lindas que o compunha.

Quando o conheci senti que de fato ele era especial. Era uma mistura de alegria inocente com uma efusiva explosão de sorrisos eufóricos envoltos numa superfície misteriosa e esclarecedora ao mesmo tempo.

Sim, aquilo que parecia ser tão claro se tornava bastante misterioso a um olhar um pouco mais direcionado.

Havia um mistério para os que olhavam de relance em seus olhos. Qualquer um que os cruzasse rapidamente saberia que um mistério o acompanhava e se escondia atrás daquele lindo sorriso de dentes grandes e brancos, que se lançavam por entre a janela da sua boca de lábios carnudos, rosados e sempre muito molhados de saliva.

Começa a canção "Azul", inicia uma projeção de um casal se encarando:

Vem aqui
Me deixa ir
Perto de você
Dentro de você

Deixa estar

Vem ficar
Me levar

No teu olhar
Azul piscina
Que somente combina
Com o negro brilhante
Da minha retina

Eu não quero mais nuvens lá fora
Quero o céu azul
Que o seu azul

Mergulhar no azul
Teu imenso azul
Agora

Escurece o primeiro quadro. Luz no terceiro quadro. Um ator está sentado em uma mesa, dividindo sua atenção entre um livro e seu celular. Narradora começa:

Tentando terminar algo que comecei há algum tempo. Tentando me concentrar no que estou fazendo. Tentando não ver a infinidade de coisas que meus olhos curiosos buscam pela internet afora madrugada adentro.

Já é tão difícil manter a concentração normalmente. Eu, que penso em um milhão de coisas ao mesmo tempo, que busco soluções criativas para problemas que são especialmente fabricados pela minha mente e que na verdade nunca existiram, imaginando saídas para as ruas sem saídas que insistem em cruzar o meu caminho, criando espertas alternativas para sair de confusões mentais que tentam endireitar os laços e desfazer os nós da minha mente.

Qualquer coisa é ponto fraco, tudo se torna motivo de fuga. Fugir para o papel, para o lado de lá do lado de cá.

Escurece o terceiro quadro. Luz no segundo quadro, ao meio. Um ator está parado, olhando fixamente para a plateia, sentado em um cubo. Narradora:

Não é fácil sair de casa.

Engraçado, quando você é adolescente idealiza tanto esse momento e quando "o bicho pega" em casa, não se cansa de dizer:

- Quando eu fizer 18 anos vou embora. Vou morar sozinho.

Daí você espera anos e quando finalmente faz 18, nada muda. Você continua na mesma casa e tudo, ou, quase tudo, continua tal qual sempre foi.

Mas o pior nem é isso. O pior mesmo é que quando você finalmente sai de casa, percebe que nem tudo, ou melhor, nada é como você imaginou.

Você mora em pensionato, aluga vaga, quarto, divide apartamento, até que um dia você finalmente consegue ir morar só.

Começa a canção "Sem Ser Assim", com projeção de amigos num ambiente descontraído:

Um choro contido no peito
Que quer se soltar
Faz desse rosto cansado
Caminho para trilhar

Me disseram que o sonhador tem que acordar
Mas é que eu sempre pensei o contrário
Acho que o acordado é que tem que sonhar

De que vale só sonhar com liberdade

Quando dentro do seu peito arde
O desejo sincero de só ser você
Sem ser assim sempre tão só no ser
E se eu sonho acordo em realizações
Nas minhas disposições
Vou em várias direções
Só mais alto se enxerga lá dentro
O compasso da vida se aprende com o tempo
E eu tento e tenho desejo sincero de ser
Assim tão só você, assim tão só prazer
A essência do ser que é contida em cada conquista
Pra vencer insista, sonhar canaliza, sonhos concretizam a vida
Ativa o que há de melhor
O sol já vai nascer, espera, olha só
A vida é tão linda quando é compartilhada
Sonhamos sozinhos
Mas tamo juntos na caminhada!

Escurece segundo quadro.

Primeiro quadro. Narradora continua:

Fitei aquele olhar por mais um instante e pude perceber que ali, dentro daquele olhar castanhamente lindo, se escondia um menino carente, cheio de solidão e um pouco de tristeza.

Ele não era triste, não era isso, mas trazia consigo uma história de dor que o marcara fortemente e o fez trancar-se dentro de si mesmo.

Por vezes que o fitava, via uma criança, um menino pequeno que olhava através dos olhos dele e parecia querer sair dali, como se estivesse preso e aquela fosse a única entrada de luz que chegasse até ele, a única vista para o mundo lá fora, distante da sua prisão interna.

Projeção de um olhar ao fundo.

Esse menino por diversas vezes me olhava com um olhar triste de dentro do olhar brilhante de seu detentor. O seu olhar era como um pedido de socorro, seus olhos gritavam, gemiam, e se calavam, acho que por medo de que seu detentor percebesse que ele havia sido descoberto por alguém.

Durante toda a noite o menino me olhava e aquele olhar tristemente lânguido me deixava sem ação e muitas vezes sem palavra, sem assunto, sem expressão.

Aquele menino frágil e sozinho, preso dentro daqueles lindos olhos castanhos. Por que estaria ali? Por que ele o prendera nos seus olhos?

Projeção finaliza.

Luz no terceiro quadro. Narradora:

Abro a rede social onde um amigo é escolhido entre tantos. Queria conversar com ele, pois há tempos que eu o instigava para tomar uma decisão que estava há anos sendo adiada. Para minha surpresa ele finalmente havia tomado a tal decisão e estava se sentindo leve por ter agido corajosamente, levando uma carta escrita à caneta, por seu próprio punho, com sua própria letra, e colocando pessoalmente na caixa de correio da casa de uma garota que ele amara durante anos.

Projeção de menina andando pela rua enquanto toca a música "Como a Gente Quiser":

Sono, por que você não vai embora, pra que eu possa sonhar?
Por que a lágrima ainda chora sem ter ninguém pra secar?
Se nessa vida tudo passa, a dor também vai passar!
E todo sorriso contido, agora vai se soltar

E vai descer a ladeira

Sorrir de qualquer maneira
E vai fazer brincadeira
Sorrir de qualquer besteira
Moça, por que você não me dá bola, pra gente poder brincar?
Porque eu sei que você chora, querendo alguém que não dá!
Se nessa vida tudo chega, nosso dia vai chegar!
E todo amor que eu plantei, vamos poder sustentar!

E vai deitar, nossa cama
E vou fazer cafuné
Vai descobrir que me ama
Será como a gente quiser

Moça, por que você não me dá bola, pra gente poder brincar?

Eu não a conhecia pessoalmente, mas pelas descrições do meu amigo, ela era a melhor mulher do mundo. Fiquei feliz por ele ter conseguido tirar aquele peso de

cima dos ombros. Paixão quando não é revelada pesa, sufoca sem um arranhão. Mas ele havia conseguido se revelar e até então não tinha tido nenhuma resposta. Acreditávamos que ela ainda não tinha lido a tal carta escrita sensivelmente com versos de Djavan, que formavam frases que diziam exatamente o que ele queria dizer e ainda davam um ar de romantismo musical àquelas linhas tão sofrivelmente esperadas.

Com um tom primeiramente de deboche e em seguida de compreensão em sua expressão, o ator lê as supostas mensagens escritas pelo amigo.:

-Vem me fazer feliz porque eu te amo. Você deságua em mim, e eu, oceano. Me esqueço que amar é quase uma dor. Só sei viver se for por você!

Fim da projeção da garota. Narradora:

Voltei a escrever.

Segundo quadro:

Eu ainda não tenho móveis. Ainda não tenho nada. Só o apartamento. Mas que bom, quanta gente não tem nem isso. Bem, e no meu caso parece que eu levava mesmo a sério essa história de morar só, já que não tinha nada dentro do apartamento. Só eu. Ah! Esqueci de dizer. Havia uma estante.

O apartamento tava bem destruído. Os tacos da cozinha estavam soltos. As paredes estavam sujas e precisavam de pintura. As janelas estavam ruins, com os vidros quebrados e as madeiras empenadas. Havia uma infiltração em uma das paredes. A cozinha estava horrível, etc., etc., etc.

Mas eu decidi encarar mesmo assim. Além do mais, era o que eu podia pagar. Então entrei no apartamento como ele estava e decidi eu mesmo fazer os reparos necessários.

Ninguém me avisou que o “cola-tacos” era “piche”, e que aquele negócio quando entra em contato com a pele, gruda e mancha muito.

No dia seguinte me dei uma folga. Acordei ao meio-dia. Não tinha muito o que fazer na minha folga, pois não tinha nada no apartamento e eu também não tinha levado minhas coisas pra lá, por causa da minha pseudo-reforma; é claro que isso também não faria muita diferença. Já que eu não tinha muitos pertences, mas é claro que o caderno e a caneta, que dessa vez não me acompanharam, amenizariam bastante o tédio do meu tão sonhado dia de folga.

Eu tinha levado um radinho FM, que ficava sempre ligado e me dava a sensação ilusória de que eu não estava sozinho.

A noite o meu tédio aumentou, pois como havia descansado o dia inteiro, não estava muito cansado para dormir; queria fazer alguma coisa que me distraísse e me relaxasse, sem que fosse muito cansativo, apenas que me deixasse tranquilo e sem tensões, para que eu pudesse dormir bem, pois no outro dia voltaria ao trabalho.

Primeiro quadro. O ator encara fixamente a plateia. Narradora:

Fiquei a noite inteira envolto em meus pensamentos, e com a imagem do garotinho preso na minha mente. Os gritos dele ecoavam nos caminhos mais obscuro dos meus ouvidos e criavam ecos quase que ensurdecedores.

Durante todo o primeiro momento em que estiveram juntos, conteve a inquietude, e manteve um ar de sociabilidade que se fazia necessário ao momento, o que era difícil, pois nas horas em que achava que estava conseguindo, ouvia os gritos do menininho preso que ecoavam dentro da sua cabeça, tentando chamar a atenção, pedindo ajuda, e isso desorientava um pouco.

Comecei a evitar olhar nos olhos dele, pois quando eu olhava não era o seu castanho que eu via, e sim o garotinho preso, e essa imagem me deixava um pouco perturbado, e trazia para o meu rosto uma expressão de preocupação que era clara e inegável.

A noite foi passando e com ela minha paz. Eu precisava descobrir o sentido daquilo tudo. Quem era aquele menino? Porque ele o trancava dentro dos olhos?

Começa a canção "Olha esse Rapaz". Projeção de um rapaz sentado em um banco com um livro em mãos:

Olha esse rapaz

Tá que não aguenta mais

Lutando pela paz

Atípico herói

Muito inibido pra ser um estar

Assentiu com a traição pelo mesmo beijo

Não leva jeito para reividar

Seus super poderes

Ele guarda e não usa

Apanha como um soldado

Com a flor na boca

Seu olhar raio laser só quer perdoar

Olhar daqui as estrelas

A última ceia

Pra recordar

Ele tem saudade

Da sua cidade

Na multidão ele é o invisível

Pelos seus inimigos entrega seu espírito

Amém

Fim da projeção

Ao final da madrugada, quando o sol começava a ensaiar seus primeiros raios luminosos, quando a alva reluzia, eu o chamei para caminhar pela praia.

Ele, sempre entusiasmado, aceitou.

Segundo quadro. O ator começa espremendo laranjas para fazer um suco:

Então eu bati a minha primeira punheta no apartamento ainda vazio. Digo primeira porque essa se tornou uma prática quase que cotidiana. Tornou-se comum terminar um dia de trabalho com uma punheta altamente relaxante, que vezes acontecia no banho, vezes no colchonete antes de dormir. Mas, voltando a primeira, ela foi meio que um marco da minha independência e eu fui me dando conta disso aos poucos. É aquela sensação de liberdade que eu sonhava quando adolescente. E por um momento eu me senti vitorioso por isso; não pelo ato em si, mas por perceber que eu sempre quis e batalhei muito por isso, essa coisa toda da independência, de morar só, o seu próprio apartamento etc.

Enfim, o meu dia de folga acabou junto com a minha punheta e eu dormi tranquilo, e com uma sensação de conquista muito boa no coração.

No outro dia resolvi pintar as paredes, o que me trouxe o ânimo e com ele vieram ideias, muitas delas.

Pequenos detalhes foram surgindo. Uma esteira, uma colcha, uma cortina de contas de madeira com filtros dos sonhos. Trouxe minhas coisas e assim o que era tão vazio foi ficando mais habitado.

Estava ainda desconectado do mundo exterior, o que me fazia sentir onipotente dentro daquele meu próprio mundo. Era o mantenedor, o meu conselheiro, o meu amigo, o meu vizinho. Eu era tudo meu. Eu me bastava.

De vez em quando eu me sentia muito só.

Primeiro quadro:

Atravessamos a rua quase que deserta, a não ser por uns poucos carros e ônibus com alguns passageiros com cara de sono que pareciam ir para seus trabalhos e chegamos à praia.

Nem sequer andamos pelo calçadão. Descemos as escadas e fomos direto para a areia que estava molhada da maresia da madrugada, como grama molhada de orvalho.

Andamos um pouco em silêncio, o que era raro na sua companhia, já que ele tinha uma alegria contagiante e falava muito, sempre sorrindo e gesticulando.

2º: - Você está bem?

Tem algo que está me deixando inquieto. É que eu não queria parecer 'entrão'.

É em você. É que eu senti algo muito forte em você. Quando te vi. Tudo bem se eu falar?

Senti pureza no teu olhar... Senti ternura... Senti amizade... Senti carinho...

Mas senti outras coisas também.

Senti solidão.

Isso de você sair todo dia, essa coisa eufórica, é uma fuga?

Não sei, mas sinto como se você no fundo se sentisse muito sozinho.

Apesar de ser o homem que você é e estar sempre rodeado de pessoas legais, lá no fundo do teu olhar eu vi um menino pequeno, aprisionado e triste, gritando por socorro e pedindo carinho.

Desculpa eu te dizer tudo isso assim, hoje, no dia em que nos conhecemos. Mas é que senti isso muito forte em você.

Ele parou. Me olhou novamente. Sentou-se na areia, de frente para o mar, olhou-me mais uma vez, estendeu sua mão para mim e disse:

O ator e a narradora se olham, dão as mãos e dizem juntos:

Quero saber mais.

Segurei a sua mão com firmeza e sentei-me ao seu lado. Ficamos olhando para o mar sem dizer nada por alguns instantes. Ele olhava para o mar sem dizer nada por alguns instantes. Ele olhava para o mar e parecia entender o que o som das suas ondas queria dizer. Parecia entender a mensagem dele. Por um momento passou pela sua cabeça como algo tão grande e tão forte como o mar, algo que despertava a mensagem dele, algo que despertava as maiores inspirações em todas as pessoas no mundo inteiro, que parecesse ser tão imenso e livre, na verdade era tão inexplicavelmente preso em seus limites. Ele então sentiu-se como o mar. Sentiu-se enganado e enganador.

Senti que você está nessa busca pessoal de saber quem você é. Não que você não saiba, mas de estar mais perto de você mesmo e ser fiel a você. Senti que você é uma pessoa muito bonita, difícil de se encontrar, uma pessoa rara.

Segundo quadro:

Afinal eu estava há mais de um mês sem ver ninguém, sem falar com ninguém, trancado dentro do meu mundo. Apenas passava pelas pessoas na rua quando ia ao mercado. Então eu comecei a criar umas manias típicas de gente só, de quem mora só ou simplesmente de quem se fecha no seu próprio mundo. As manias vieram meio que inconscientemente, mas foram ficando por vontade própria.

Primeiro eu comecei a passar horas olhando pelo olho mágico da porta. Eu corria pro olho mágico todas as vezes que ouvia qualquer barulho no corredor. Olhava os vizinhos entrarem e saírem. Não tinha coragem de abrir a porta e falar um “oi”. Apenas observava. Eu observava suas roupas, se estavam arrumados, se estavam com sacolas, se estavam felizes, tristes, com pressa, tudo. E torcia para que demorassem ao abrir a porta pois assim poderia observá-los por mais alguns segundos. Quando entrava eu ainda permanecia ali, olhando o vazio. Era uma sensação ruim. Sentia-me só ainda.

Depois eu comecei a mijar na água de dentro do vaso sanitário. Desde pequeno eu nunca gostei de mijar na água, sempre mijava no canto. Eu achava feio aquele

barulho que o mijo faz quando bate na água. Parece uma auto afirmação machista, do tipo: “eu sou macho, tenho pinto, aí, ouçam o poder, a força que o meu pinto tem”. Assim tipo aquele desenho que o cara gritava

“EU TENHO A FORÇAAA!”

Mas aí, de repende, eu me vi fazendo exatamente o que eu sempre detestei, E vi que não tinha nada demais. O barulho que fazia me dava uma sensação de companhia muito grande, uma sensação de que eu não estava só. Era uma sensação boa pensar que tinha alguém ali. Era bom ouvir um som diferente do que saia do radinho, já que eu sabia as programações de todas as FM’s de cor.

Com o tempo aquela história de cuidar de mim foi ficando cada vez mais forte. O carinho comigo mesmo só crescia e eu, de repente, descobri o prazer de me namorar.

Agora eu também era meu namorado, a minha namorada, o meu marido, a minha mulher.

A minha relação comigo mesmo foi ficando cada vez mais intensa, mais forte, mais pura nos sentimentos e muito, muito mais carnal, mais promíscua.

Eu era meu próprio prazer, meu próprio amante. Eu era quem me amava mais e quem eu mais queria. Quem mais me desejava e quem mais me queria.

Com o passar dos dias eu acabei descobrindo tudo de mim. O que me acendia, o que me gelava, o que eu não queria, o que eu clamava, o que me deixava sem ar, no ar.

Com o tempo, a minha auto relação amorosa foi tomando um caráter mais sério e eu fui descobrindo alguns defeitos em mim mesmo que não me agradavam nem de longe. E eu tinha muitos defeitos.

Muitas vezes eu queria ficar só. Não queria ficar comigo. Queria estar longe de tudo, até de mim. Mas aí eu vinha, colocava uma música pra tocar e de repente, lá estava eu, me seduzindo, fazendo cafuné na minha própria cabeça e me abraçando com meus próprios braços.

Eu era a minha prisão e minha liberdade.

Começa a canção “Mãe”. Projeção de rapaz olhando o horizonte:

Palavras, calas, nada fiz

Estou tão infeliz

Falasses, desses, visses não

Imensa solidão

Eu sou um Rei que não tem fim

E brilhas dentro aqui

Guitarras, salas, vento, chão

Que dor no coração

Cidades, mares, povo, rio

Ninguém me tem amor

Cigarra, camas, colos, ninhos

Um pouco de calor

Eu sou um homem tão sozinho

Mas brilhas no que sou

E o meu caminho e o teu caminho

É um nem vais nem vou

Meninos, ondas, becos, mãe

E só porque não estais

És para mim que nada mais

Na boca das manhãs

Sou triste, quase um bicho triste

E brilhas mesmo assim

Eu canto, grito, corro, rio

e nunca chego a ti

Primeiro quadro:

Ao invés de você esconder tudo isso em amargura, escondeu em 'alegria'. Por isso é tão difícil você encontrar e libertar tudo isso que está preso em você. Porque a alegria é um excelente disfarce.

Você precisa lavar essa alegria que está te prendendo com um choro verdadeiro de tristeza, para que esse rio lave os teus olhos e a força dessa correnteza quebre a jaula que prende esse menino lindo que está preso dentro de você.

Nesse momento ele começou a chorar. Não disse uma palavra. Nem precisava dizer. Primeiro uma tímida lágrima, logo após outra, e em segundos estava chorando aquele choro contido por anos. Chorou como criança, como aquela criança que havia em seus lindos olhos castanhos. Chorou, chorou, chorou. Lavou-se no seu rio de lágrimas bravas. Levantou-se e caminhou até o mar. Enquanto caminhava deixou os sapatos caírem de suas mãos. Molhou os pés nas ondas rasteiras que lambiam a areia, e pensou que talvez o mar não tivesse a mesma sorte que ele estava tendo, de encontrar alguém que o enxergasse na sua essência, que o fizesse ver os seus limites e que o ajudasse a ter coragem para vencer os seus medos e se libertar da sua prisão imaginária. Sentiu pena do mar. Abaixou, lavou o rosto com o sal das suas águas, e mais uma vez chorou, ali, agachado em frente ao imenso e prisioneiro mar. Chorou como um menino pequeno. Chorou um choro salgado misturado com areia. Chorou pelo menino dos seus olhos. Chorou pelo mar.

Começa a canção "A Onda", acompanhada da projeção de uma praia:

A onda
Que trouxe pra beira da praia

A esperança

Que eu tinha de te encontrar
Molhou os meus pés
Me sujou de areia
E se foi com a água
Salgada do mar

Terceiro quadro:

Nem ao menos 5 minutos se passaram e uma luz laranja pisca freneticamente no meu celular desviando minha atenção, o que não é tarefa difícil nessa noite quente de hoje.

Estou aqui quieto fisicamente, tomando uma cuba libre, e ele vem perguntar como estou?

Tranquilo.

Mas na verdade domando um animal solitário que quer sair pro mundo.

Por que tem sempre alguém pra perguntar como estamos?

Por que não perguntar sobre as eleições, ou sobre o aquecimento global?

Eu: Tenho passado meus dias pensando no porquê de tanta, tanta, tanta solidão. Escondo-me nos meus versos, me revelo através deles, me mostro, me mostro mas ninguém me vê, ninguém me lê.

Amigo (Ator do Quadro 2, em off): Fazer versos é bom, muito bom. Conseguir colocar no papel o que você sente e fazer outras pessoas se verem na mesma situação e se sentirem confortadas ao ler é maravilhoso, mas você não pode se esconder nos seus versos.

Eu: Pena que a gente sofra tanto pra isso. Se as pessoas que lessem soubessem como dói desarrumar o armário.

Amigo (Ator do Quadro 1, em off): Você tem que viver.

Eu: Eu vivo...Dizem por aí que pensar é existir. Existir é viver!

Amigo (Quadro 2): Pensar pra mim não é viver. Não se esqueça que tem um mundo girando lá fora.

Eu: Mas o mundo não gira quando eu subo nele. Eu tenho que descer pra ele girar. Quando eu insisto em montar, como num brinquedo e brincar de viver, ele para e pede pra eu descer.

Amigo (Quadro 1): Sim e descer significar ir pra rua e ver que tem muitas pessoas a te acrescentar muitas coisas.

Eu: Concordo. E eu desço pro play quase todos os dias. Eu saio, bebo, converso, dou risada. Acredita? Até risada eu dou.

Amigo (Quadro 2): Viver pra mim é sentir de verdade, sentir as outras pessoas.

Eu: Eu sinto as outras pessoas. Converso com elas. Recebo o máximo de tudo que elas estão dispostas a me dar de si...mas, elas chegam e já se vão rapidamente.

Amigo (Quadro 1): Sim, mas isso é uma fase. Eu mesmo já passei por isso e estava nessa há muitos anos.

Eu: Eu sei, mas estou um pouco cansado. Uma dúvida me persegue, aliás, milhões delas. E eu as amo. Amo minhas dúvidas. Não to reclamando, só comentando sobre a vida. Quem sou eu pra reclamar, apesar de me sentir sozinho, muitas vezes, nem sempre, sei lá. E isso é porque eu não me apaixono mesmo. E não é por falta de tentativa. Eu tento. Apaixono-me todos os dias por alguém. Tem vezes que é até mais de uma pessoa por dia.

Toma um último gole do drink. A bebida que parecia deliciosa agora estava enjoativa.

Eu: Essa bebida tá muito doce.

Amigo (Quadro 2): Que bebida?

Eu: Essa cuba libre.

Amigo (Quadro 1): Não bebe em casa assim sozinho que isso não traz bons ânimos.

Eu: Nunca bebo. Não me ajuda em nada. Nem me inspira. Mas hoje fui ao mercado e decidi gastar 21 reais nisso. E foi só.

Fico em silencio. Pareço me dar conta das coisas que estou sentindo. Ele mantém o silêncio proposto por mim. Parece também se dar contas das coisas que estou sentindo.

Poema "Curva".

Água mole em pedra dura
Sigo sendo água, batendo em durezas pelo curso da vida
Toda água sabe que pode furar pedra
Sim, eu também sei
Mas prefiro contornar e seguir o meu percurso de água
Matando a sede de quem procura me beber e saciar-se no meu leito
Como água eu sigo
Contornando durezas
Abrindo caminhos
Saciando sedes
E refazendo ditados
Água mole em pedra dura,
Tanto bate até que curva

Segundo quadro:

Num dia, ou melhor, numa madrugada eu estava sentado na sala e senti um desejo louco de mudar. Eu queria mudar. E mais. Eu queria mudar de dentro pra fora.

Comecei a perceber que essa coisa de se sentir só era muito relativo. Que assim como o barulho do mijo na água do vaso, qualquer coisa que eu fizesse de diferente me faria me sentir acompanhado. Então eu fui inventando coisas diferentes para fazer. Cada dia uma coisa nova. Um dia me fantasiava de algo. Um dia comia salada. Um dia escrevia poesia. E assim ia passando os dias. Sempre em minha companhia.

Descobri que todas essas coisas estavam em mim. Toda a diversão, toda a diversidade. Eu era formado de várias identidades. Todas as pessoas faziam parte de mim. Várias pessoas em um só corpo. Cada uma se mostrando de um jeito. Cada um com sua particularidade. Entendi então que eu jamais estive só. Eu estava sempre acompanhado dos meus eu's. (*O ator se levanta e carrega um cubo até a frente do palco, se sentando nele. Os outros dois o seguem.)* Eu era um mundo inteirinho de gente que morava em mim.

Eu era o cara que gostava de poesia, o cara que dançava axé, o cara que ouvia Barbra Streisand, o cara que fumava maconha de vez em quando, o cara que odiava café, o cara que amava música brasileira, o cara que curtia musical, o cara que morria de preguiça de escrever, o cara que era ator mas quase nunca conseguia ir ao teatro, o que era um só, mas que tinha muitos dentro desse um.

Narradora se junta aos demais:

Eu era o cara mais só e mais bem acompanhado que eu já conheci.

Sentia-me só.

Sentia-me.

E só.

Começa o poema "Lunático", luz diminui gradualmente até o black-out. Em seguida a canção "Atravesso" com projeção unindo todos os vídeos:

Dentro de mim canta um lunático
Ele grita enquanto eu escrevo silêncios
Ele está nu, está solto, e dança

Músicas que brotam das nascentes do seu subconsciente
Sacode os cabelos enquanto dorme
Alisa a barba e sonha cenas de cinema
Eu o vejo pulando de dentro daqui
Eu o vejo correndo e voltando pr'aqui
Ele gira em torno de tudo e nunca se prende a nada
Abre as janelas de dentro e enxerga ainda mais profundo
E ao redor ele vê tudo aquilo em que não se encaixa
E que as pessoas comuns costumam chamar de mundo!

Tem vezes que parece
Que a vida gruda, no arame farpado
Da cerca da roça do mundo
E a gente sai rasgando, sem perceber, a alma
Que é pele do espírito manso que andava nu
Entre as cercas e o mato, que crescia verde, floresta de mim
Brota o sol pela fresta, janela entreaberta, nos olhos de mim
Pode ser que eu nem veja, nem perceba
Que tinha uma cerca ali me impedindo apenas de ser
Se tiver mais alguma, eu atravesso, eu me rasgo todo
Eu sangro, eu morro sem medo de ver
Que no meio da relva, brotou a semente daquela canção
Vento derruba as folhas, dos galhos já secos do meu coração
Não há como ficar inteiro nesse roçado
Arar a terra e não trazer nos dedos os calos
Plantar suas semente
Sem pegar na enxada
Sem enfiar a mão na terra, sem chorar sangue e água
Ser humano é estar entre o imediato e o imortal
É a luta interna e bruta do bem pra vencer o mal
É desatar os nós entre o eu e o nós
Entre o pré e o pós
Entre a multidão, mas a sós

Black-out.

FIM.

Agradecimentos: música "Pro Teu Bem"