



**UNICAMP**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

ANA PAULA TAGLIANETTI

A CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA DE TEATRO MUSICAL:  
O PROCESSO CRIATIVO DE *47 – O MUSICAL*

CAMPINAS  
2019

ANA PAULA TAGLIANETTI

A CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA DE TEATRO MUSICAL:  
O PROCESSO CRIATIVO DE *47 – O MUSICAL*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: CLAUDINEY RODRIGUES CARRASCO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À  
VERSÃO FINAL DA TESE  
DEFENDIDA POR ANA PAULA  
TAGLIANETTI E ORIENTADA PELO PROF. DR.  
CLAUDINEY RODRIGUES CARRASCO

CAMPINAS  
2019

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

T128c Taglianetti, Ana Paula, 1971-  
A construção de uma obra de teatro musical : o processo criativo de 47 - o musical / Ana Paula Taglianetti. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Teatro musical. 2. Down, Síndrome de. 3. Dramaturgia. I. Carrasco, Claudiney Rodrigues, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The making of a musical theatre piece : the creative process of 47 - the musical

**Palavras-chave em inglês:**

Musical theater  
Down syndrome  
Dramaturgy

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Doutora em Música

**Banca examinadora:**

Claudiney Rodrigues Carrasco [Orientador]  
Neyde de Castro Veneziano Monteiro  
Ricardo Nogueira de Castro Monteiro  
Fábio Cardozo de Mello Cintra  
André Checchia Antonietti

**Data de defesa:** 30-08-2019

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-5202-2020>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0270679897390050>

## **BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO**

**ANA PAULA TAGLIANETTI**

**ORIENTADOR:CLAUDINEY RODRIGUES CARRASCO**

### **MEMBROS:**

1. PROF. DR. CLAUDINEY RODRIGUES CARRASCO
2. PROFA. DRA. NEYDE DE CASTRO VENEZIANO MONTEIRO
3. PROF. DR. RICARDO NOGUEIRA DE CASTRO MONTEIRO
4. PROF. DR. FÁBIO CARDOZO DE MELLO CINTRA
5. PROF DR. ANDRÉ CHECCHIA ANTONIETTI

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão organizadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 30.08.2019

Ao Miguel Taglianetti de Camargo, ser humano mais perfeito de todos, meu filho e grande amor. Cada linha desse trabalho foi por você.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos heróis Diogo Camargo e Miguel Taglianetti de Camargo, que me deram todo apoio necessário para que esse projeto fosse realizado. Sem sua coragem, parceria, amor e paciência nada disso teria sido possível. Vocês são os amores da minha vida.

Aos meus pais Francisco Luiz e Celsa Maria Taglianetti, responsáveis em absolutamente tudo para que eu chegasse até aqui na vida. Em especial por toda a paciência, ajuda e amor nas etapas finais. Ter chegado até aqui dependeu de vocês.

À minha irmã Silvia Cristina e sua família, por terem tido a paciência de permanecer, durante os meses de finalização da pesquisa, sem a companhia de nossos pais e sem a nossa presença, para que esse trabalho pudesse ser finalizado. Seu silêncio e respeito foi mais do que um ato de amor.

A toda equipe de apoio que se fez presente na vida do meu filho Miguel, para que minha ausência não parecesse tão forte. Equipe maravilhosa que deu ao Miguel todo o suporte necessário. A começar por Maria José Marques, a Dudú; Ana Paula Trindade Lima; Raysa Gomes; Flavia Buscarato; Amanda Marsariolli, Daniela Ostroschi e Rafaela Batista.

Aos amigos pesquisadores André Checchia Antonietti e Gerson Steves, pela luz no caminho.

Ao Danilo Demori, grande parceiro de trabalho. Compusemos um musical! Dá pra acreditar? Só posso agradecer por tanta dedicação.

A toda equipe que permanentemente me guia na jornada de fazer o melhor possível pelo Miguel: Dra. Sandra Matta; Dr. Alessandro Ferreira; Dra. Angela Knapp; Dra. Erica Peirson, Dra. Carla Pinto; Andi Durkin, Bonnie Brandes. Certamente esse trabalho tem muito de todos vocês. Espero que através dele tudo aquilo em que vocês acreditam reverbere em muitas pessoas nesse mundo.

A todos os parceiros e estudantes que estiveram em algum momento sob minha tutela.

Apreendi com vocês mais do que ensinei.

A todos os mestres que tive em minha jornada teatral, com destaque para Iacov Hillel e o saudoso Silnei Siqueira. Trago vocês em mim no coração e no fazer teatral.

Ao maravilhoso time de colaboradores que deram vida e voz a cada personagem de *47 – O Musical*, e a todos os que participaram de suas leituras como ouvintes: Angela Azevedo; Gisele Vecchin; Victor Paranhos; Nelson Pelissari; João Paulo Nascimento; Richardson Clara; Vitor Manzoli; Vinicius Pianca; Guilherme Bassan; Andressa Estrela; Dani Calicchio; Marina Franco; Yasmim Rosa; Robson Lóddo; Juliana Hilal; Renata Spis; Daniel Salve. Sua colaboração foi fundamental para a construção desse trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo descrever o processo de criação de uma obra de teatro musical, desde a concepção da ideia até sua finalização enquanto produto dramático-musical. Como introdução ao trabalho de pesquisa, um breve histórico do gênero foi descrito, desde a Antiguidade Clássica até os dias atuais. Em uma segunda etapa, foram realizadas entrevistas com autores contemporâneos do gênero, com o intuito de compreender seus processos criativos. Para a realização da obra a qual se propõe essa pesquisa, intitulada *47 – O Musical*, foram pesquisadas ferramentas da dramaturgia e da música aplicadas ao gênero teatro musical. Para a confecção da obra, estudou-se as estruturas pré-literárias de premissa, história e enredo, e a estrutura dramática da Jornada do Herói, conhecida por monomito, conforme descrita por Joseph Campbell e Christopher Vogler. A criação do arco dramático das personagens foi pesquisada tendo como base o trabalho de K. M. Weiland. As estruturas musicais que permeiam o universo do teatro musical foram observadas e descritas, para a realização do processo de composição. O produto final, *47 – O Musical*, é então apresentado, assim como seus quatorze números musicais, que contam a história da chegada de um bebê com síndrome de Down e a revolução que esse acontecimento provoca na vida de dois casais: Cris e Pedro - seus pais; e Rafael e Lucas - seus melhores amigos.

Palavras-chave: teatro musical; síndrome de Down; música dramática, dramaturgia

## ABSTRACT

This research aims to describe the creative process of a musical theatre work, from the conception of the idea until its final completion as a musical-dramatic product. As an introduction to the research work, a brief history of the genre is described, from Classical Antiquity to our days. Second, interviews with contemporary Brazilian authors of the genre were made, in order to understand their creative processes. For the making of the work aimed at this research, named *47 – O Musical*, dramatic and musical tools applied to musical theatre were researched. Also the pre-literary structures of premise, story and plot, and the dramatic structure of the Hero's Journey, known as the Monomith, were studied, as described by Joseph Campbell and Christopher Vogler. The dramatic arc of the characters was researched based on the Works of K. M. Weiland. Musical structures that permeate the universe of musical theatre were observed and described, for the making of the composition process. The final product, *47 – O Musical*, is then presented, as well as its fourteen musical numbers, which tell the story of the coming of a baby with Down Syndrome and the revolution it provokes in the lives of two couples: Cris and Pedro - his parents; and Rafael and Lucas – their best friends.

Keywords: musical theatre; Down Syndrome, dramatic music, dramaturgy

## LISTA DE FIGURAS

1. Figura 1 – Linha do Tempo do Enredo.....78

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b> .....	13
<b>2. O teatro musical: dos primórdios aos dias de hoje</b> .....	16
2.1. Antiga Grécia e Era Medieval.....	17
2.2. Renascença e os primórdios da ópera.....	20
2.3. O Barroco.....	22
2.4. Os períodos Clássico e Romântico: da metade do século XVIII até meados do século XIX.....	24
2.4.1. <i>A Opera Seria</i> .....	24
2.4.2. Caminhos abertos para o musical – os gêneros leves e o diálogo falado.....	26
2.5. As <i>Ballad Operas</i> , operetas e as <i>Savoy Operas</i> .....	30
2.5.1. O fenômeno Offenbach.....	31
2.5.2. Gilbert e Sullivan e as <i>Savoy Operas</i> .....	33
2.6. O teatro musical nos Estados Unidos da América.....	34
2.7. Do século XX aos nossos dias.....	37
<b>3. O Processo Criativo de 47 – O Musical</b> .....	49
3.1. Musical-conceito.....	50
3.2. Técnicas para realização de uma obra de teatro musical.....	54
3.2.1. Dramaturgia.....	54
3.2.1.1. Pré-estruturas literárias: premissa, história e enredo.....	56
3.2.1.2. As etapas do monomito – a Jornada do Herói.....	57
3.2.1.2.1. Análise de espetáculos de teatro musical a partir do monomito.....	64
3.2.1.2.1.1. <i>A Bela e a Fera</i> .....	65
3.2.1.2.1.2. <i>A Noviça Rebelde</i> .....	69
3.2.1.3. Personagens e seus arcos.....	74
3.2.1.3.1. Análise dos arcos de personagem.....	80
3.2.1.3.1.1. Arco de personagem em <i>A Bela e a Fera</i> – Bela.....	80
3.2.1.3.1.2. Arco de personagem em <i>A Noviça Rebelde</i> – Maria Ranier.....	83
3.2.2. Música.....	89
3.2.2.1. Voz Musical da Obra.....	90

3.2.2.2. <i>Song Spotting</i> .....	89
3.2.2.3. A Canção.....	90
3.2.2.3.1. Tipos de canção presentes no teatro musical.....	92
3.2.2.4. Voz Musical de Personagem.....	98
3.2.2.5. <i>Leitmotiv</i> .....	98
3.2.2.6. O <i>Score</i> .....	99
3.2.2.6.1. Funções específicas do <i>Score</i> em teatro musical.....	100
3.3. A criação do texto e letras de canções em <i>47 – O Musical</i> .....	104
3.3.1. Premissa, história e enredo de <i>47 – O Musical</i> .....	104
3.3.1.1. Premissa.....	104
3.3.1.2. História – o monomito e os arcos de personagem.....	104
3.3.1.3. Enredo.....	111
3.3.2. Narrativa.....	206
3.3.2.1. A criação da música de <i>47 – O Musical</i> .....	206
3.3.3. As partituras das canções.....	216
<b>EPIÍLOGO</b> .....	277
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	300
<b>ANEXOS</b> .....	305

## 1. Introdução

Este é um projeto que descreve a criação de um espetáculo de teatro musical, tendo como ponto de partida a compreensão das perspectivas históricas da criação de obras cênico-musicais, desde a Antiguidade Clássica até os dias atuais. Pesquisou-se a perspectiva histórica em primeiro lugar, para em seguida investigar métodos dramaturgicos e musicais que pudessem servir ao propósito de elucidar possíveis formas de criação.

Embora haja diversas manifestações integradoras da música na cena e da cena na música, como é o caso da ópera e mesmo de alguns tipos de teatro musical feitos no Brasil e no mundo, especifica-se que, para esta pesquisa, houve necessidade de compreender o processo criativo dos musicais originados nos Estados Unidos, pois é impossível negar que, nos dias atuais, o cenário do teatro musical no Brasil tem sido profundamente influenciado por obras estadunidenses. Para tanto, investigou-se a concepção do texto, letra e da música, com o objetivo final de criar um espetáculo inédito, através de um processo criativo colaborativo.

O teatro musical que foi desenvolvido no eixo Broadway-West End<sup>1</sup>, construiu-se através dos séculos por um caminho bastante sólido, tendo estado sempre presente como manifestação cultural, desde os primórdios da colonização inglesa em terras norte-americanas. Já no Brasil, também se encontram muito presentes as manifestações cênico-musicais através dos tempos, mas os caminhos foram construídos de outras maneiras, e os resultados tornaram-se bem diferentes. Porém, a partir de um determinado momento, com a onda dos grandes musicais da Broadway presentes no Brasil, mais especificamente no eixo Rio-São Paulo, modificou-se de tal maneira o mercado teatral, que inclusive as obras de teatro musical de criação brasileira passaram a estar muito influenciadas pelo novo mercado de entretenimento formado pela chegada de tais Musicais. Um novo tipo de ator surgiu no mercado, um novo tipo de público se formou. Outros tipos de escola de formação apareceram no cenário e as escolas já existentes começaram a adequar seus currículos às novas necessidades do mercado.

---

<sup>1</sup> Broadway, West End - Parte da cidade de Nova Iorque, nas circunvizinhanças da avenida de mesmo nome, entre as ruas 45 e 51, onde estão localizados os mais importantes teatros comerciais da cidade. Em decorrência, o termo passou a ser usado, genericamente, para designar um tipo de produção milionária que, a par de suas qualidades artísticas, possui sério comprometimento comercial. (Vasconcellos, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. L&PM Editores. Edição do Kindle. Posição 570). O West End é a contrapartida britânica da Broadway: Parte centro-ocidental de Londres, conhecida por seus famosos teatros, música e cultura.

A trajetória do teatro musical de língua inglesa veio a estabelecer cada vez mais maturidade estilística, tanto na música como no texto, com o passar do tempo, sendo que inúmeras experimentações foram vivenciadas através desta linguagem teatral. Está, hoje, longe de ser uma fórmula pronta, uma receita, seguida pelo time criativo, em geral formado por compositor, letrista e dramaturgo. Ao contrário, ao invés da fórmula, desenvolveu-se uma forma.

O teatro musical vem estabelecendo excelente qualidade criativa de composição musical e dramaturgia que caracterizam-se não por serem alguma espécie de teatro que ganhou músicas, teatro sonorizado, teatro onde existem eventos musicais, teatro permeado por algumas canções acopladas à ação cênica, mas sim “música escrita para ser encenada, para ser cantada durante uma representação teatral, partitura que pressupõe e em diversos aspectos até determina uma concepção cênica que a transfigura” (PEIXOTO, 1985 p. 15). É pura e simplesmente “composição musical-dramatúrgica”, onde a obra é concebida em plena integração de texto e música. Ressalta-se que nem todos os musicais são criados desta maneira, como é o caso dos espetáculos que usam músicas pré-existentes, os chamados “*juke-box musicals*”, mas esta pesquisa irá focar-se naqueles de composição e dramaturgia originais.

Pretende-se ainda, com este trabalho, investigar modos de criação de espetáculos de teatro musical brasileiro da contemporaneidade através de entrevistas com artistas criadores, com o objetivo de compreender as técnicas utilizadas por diversos compositores e dramaturgos, a fim de que este levantamento proporcione embasamento para a criação de um espetáculo inédito deste gênero. A proposta é levar a pesquisa para o método de criação, de elaboração de uma obra, aprofundando a compreensão do fenômeno musical-dramatúrgico e promovendo, dentro do espaço criativo de um espetáculo, o entendimento cada vez maior da utilização dos elementos musicais e dramáticos na criação de uma obra de teatro musical.

A justificativa para este trabalho baseou-se no fato de que ainda há poucas pesquisas no Brasil que contemplem o estudo do teatro musical, principalmente no que diz respeito à criação, o que reitera a relevância de pesquisas na área. Acredita-se na importância de pesquisas no Brasil sobre o gênero teatro musical, principalmente por se perceber uma grande proliferação de produções deste gênero neste momento, e já algumas tentativas de criação de novos espetáculos inteiramente brasileiros, contudo havendo ainda poucas pesquisas e escassas publicações em português a respeito deste tema. O que se percebe é que, criativamente, o gênero esteve sempre presente nos palcos brasileiros, desde os remotos tempos do teatro de revista, mas

que a composição musical-dramatúrgica precisa ser mais pesquisada no Brasil neste momento, em especial após a onda Broadway-West End que vêm modificando o cenário teatral, tanto para promoção de processos criativos de obras do gênero como para que se desenvolvam métodos pedagógicos relevantes no assunto.

Para realizar este projeto de criação, este trabalho contemplou as seguintes etapas: Após esta introdução, o primeiro capítulo apresenta uma revisão histórica do teatro musical estadunidense, que teve como intuito situar este gênero artístico em seu momento histórico atual, considerando a importância desta revisão para esclarecer o contexto de criação de uma nova obra inédita.

No segundo capítulo encontra-se o levantamento das ferramentas criativas, feito através de revisão bibliográfica: técnicas de dramaturgia e desenvolvimento de personagem, técnicas musicais próprias do gênero, contemplando o trinômio texto, letra e música, pilares do processo criativo no teatro musical.

O terceiro capítulo vem a descrever o processo criativo em si e seu resultado final: criação da sinopse a partir de uma ideia conceitual, desenvolvimento de enredo e libreto, *song spotting* e confecção de letra e música. Descreve, igualmente, o processo de finalização da obra através de revisões e leituras dramáticas, para então apresentar-se o produto final: texto, letras e *score* da obra *47 – O Musical*.

O epílogo contempla o resultado das entrevistas com artistas criadores contemporâneos de obras do gênero, para compreensão das aplicações técnicas utilizadas por eles na feitura de suas obras. As falas desses artistas foram aqui organizadas como um texto teatral onde dialogam entre si a respeito de seus processos individuais.

## 2. O teatro musical: dos primórdios aos dias de hoje

A relação entre música e texto é elemento fundamental para a música cênica, no que diz respeito à narrativa e à encenação.

Essa relação vem percorrendo um longo caminho por toda a história da música e do teatro desde a Grécia Antiga, e entendê-la ajuda a compreender melhor as origens do teatro musical na atualidade.

Pesquisar os caminhos trilhados pelo teatro musical se faz necessário para perceber o processo criativo de autores deste gênero artístico, buscando com isso enxergar de que modo o teatro musical norte-americano e britânico vem influenciando a criação de musicais nos dias de hoje, no Brasil.

Por que entender a evolução do teatro musical estadunidense e britânico? Porque não se pode negar que o teatro musical no Brasil de hoje sofre influência do teatro musical da Broadway e do West End. Nos tempos atuais, nota-se uma produção – com práticas próprias – do musical original brasileiro, com texto e composição feitos por brasileiros. Estas obras, ainda que poucas, recebem influência direta do modo como são feitos os musicais nos Estados Unidos e na Inglaterra. Isso se dá porque um novo tipo de artista criador tem aparecido no cenário da dramaturgia musical brasileira, a partir da reentrada dos títulos importados que se iniciou no fim dos anos 1990, graças à popularização da Lei Rouanet<sup>2</sup>.

Claro que também o Brasil possui uma história própria de dramaturgia e encenações deste gênero. E, até um determinado momento, a linha histórica de influências foi a mesma: tanto os Estados Unidos como o Brasil desfrutaram influências vindas da Europa. A partir do fim do século XIX, começo do XX, cada país seguiu seu rumo. Muita coisa significativa aconteceu nos palcos musicais brasileiros, desde as burletas de Artur Azevedo e o teatro de revista, os poucos musicais de Chiquinha Gonzaga, as montagens musicais do Teatro de Arena, a produção de *Morte e Vida Severina*, dirigida por Silnei Siqueira, aplaudida por 15 minutos seguidos no Festival de Nancy, na França. Não se pode esquecer tampouco que há por aqui registros de montagens de musicais da Broadway, uma vez que nos anos 1960 e 1970 houve uma vinda significativa de títulos – Desde de *My Fair Lady* até *Chorus Line* nos anos 1980.

Contudo, uma mudança importante acontece no fim da década de 1990. O cenário teatral brasileiro passou a apresentar um momento peculiar, com a importação de

---

<sup>2</sup> Lei Rouanet – Principal ferramenta de fomento à Cultura do Brasil (...) Criada em 1991 pela Lei 8.313, o mecanismo do incentivo à cultura é um dos pilares do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac).

alguns grandes musicais da Broadway, e isso provocou tamanho impacto que mudou o cenário criativo e performático deste gênero, no Brasil. Um outro tipo de ator precisou surgir para comportar as novas necessidades desse mercado, o que gerou, inclusive, a criação de cursos de formação específicos para o teatro musical.

As criações de novos musicais brasileiros passaram a ser influenciadas pelo estilo Broadway de se fazer musicais. Artistas como Daniel Salve, Carlos Bauzys, Ricardo de Castro Monteiro, Ricardo Severo, Nei Lopes e Fernanda Maia, são alguns dos criadores brasileiros cujas obras demonstram esse fato. Compreender o musical norte-americano é, portanto, necessário para entender esse fazer músico-teatral da contemporaneidade no Brasil, presente principalmente no eixo Rio-São Paulo. Embora não seja o único jeito de se fazer musicais brasileiros nos dias atuais, uma vez que pelo Brasil afora são inúmeros os tipos de manifestação cênico-musical que aparecem, com forte carga de regionalismo, o que este estudo pretende observar é o estilo de teatro musical brasileiro influenciado pelo anglo-americano.

O que se verá a seguir é um breve histórico do teatro musical, na busca de compreender o passado do gênero para, a partir disso, estabelecer suas influências na formação de um novo estilo de composição músico-dramática brasileira.

## 2.1. Antiga Grécia e Era Medieval

*Qualquer um que pense que Oklahoma! foi o primeiro musical a integrar música e diálogo está atrasado em mais de dois mil anos. Nos primórdios do teatro, na Antiga Grécia, os primeiros dramas eram musicais que usavam diálogo, canção e dança como ferramentas integradas de contação de histórias.*

(John Kenrick)

Os antigos gregos consideravam que a música possuía a capacidade de exercer grande poder sobre as pessoas, chegando até a influenciar suas emoções. Platão e Aristóteles se preocupavam com a influência da música no espírito humano, chegando inclusive a sugerir o uso de certos tipos de música baseados no *ethos*<sup>3</sup> de modos gregos específicos, para induzir determinados estados de espírito (BARTEL, 1997). A música era parte integrante da encenação teatral na Antiga Grécia e é possível deduzir

---

<sup>3</sup> Ethos- Palavra grega que significa ato, ação, escolha. O éthos atua sempre em combinação com a diánoia, ou pensamento. Juntos, esses dois elementos constituem a ação da personagem (Vasconcellos, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. L&PM Editores, Edição do Kindle. Posição 1662).

sua importância na tragédia grega pela definição de Aristóteles encontrada em sua *Poética*, escrita um século depois dos trabalhos dos dramaturgos gregos Sófocles e Eurípedes (GROUT, 1965).

É sabido que os ritos gregos que deram origem ao teatro eram de natureza religiosa e envolviam música. Isso porque o teatro grego se desenvolve a partir das cerimônias de adoração ao deus Dionísio<sup>4</sup> e traz delas os corais conhecidos por ditirambos<sup>5</sup> e as danças, também importantes nas tragédias. A finalidade, ou, talvez, a decorrência do êxtase religioso desses ritos era a catarse, elemento que permanece como objetivo da representação no teatro grego, levando o público à transformação e expurgação emocional (GROUT, 1965). Em algum desses rituais, Téspis de Icária foi pioneiro ao dar um passo para fora do coro, cantando e recitando sua linha musical, o que veio a gerar uma nova configuração dos rituais, fazendo dele, Téspis, o primeiro ator da história.

A partir disso, o que se conhece por tragédia grega vai tomando forma, dentro de uma tradição de festivais e competições. Tragédias, comédias e dramas satíricos se estabelecem como parte fundamental no desenvolvimento da sociedade ateniense. Grandes dramaturgos-compositores surgem ao longo da história desses festivais, como Ésquilo, Sófocles e Aristófanes. Nesses grandes eventos teatrais,

*o público ouvia a música desenvolver-se desde o parodos<sup>6</sup>, através de uma série de odes, até a canção final. O design da música era revelado de formas tão firmemente estabelecidas no parodos e modificadas em odes sucessivas que a plateia podia ouvir a referência musical e apreciar os padrões de dança que a acompanhava. Assim como Ésquilo e Sófocles aumentavam a percepção da plateia sobre os temas com uma série de imagens verbais que se desenvolviam através de cada peça, também sua música era desenhada para guiar o entendimento da plateia sobre as cenas que estavam sendo apresentadas a eles (SCOTT, 1995. Edição do Kindle Posição 63).*

O teatro grego exercia grande impacto sobre a população de Atenas. Conta-se que em uma apresentação de *Eunêmidas* (Ésquilo, 458 a.C.), o coro de fúrias teria levado o público a convulsões de terror. A sobrevivência dessa história mostra que a indução

---

<sup>4</sup> Dioniso - De acordo com a mitologia grega, Dionisos (...) era o deus do vinho e da embriaguez, do arrebatamento e do delírio místico, o espírito selvagem do contraste, da contradição, da bem-aventurança e do horror. Fonte da sensualidade e da crueldade, da vida procriadora e da destruição letal. (Vasconcellos, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. L&PM Editores. Edição do Kindle. Posição 1344 – 1349).

<sup>5</sup> Ditirambos - Forma pré-dramática pertencente ao teatro grego. Consistia em poesia lírica escrita para ser cantada por um coro de cinquenta membros em cerimônias em homenagem ao deus Dionisos. (Vasconcellos, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro, L&PM Editores. Edição do Kindle. Posição 1410)

<sup>6</sup> Parodos- Parte do drama grego que corresponde à entrada do coro. (Vasconcellos, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro; L&PM Editores. Edição do Kindle. Posição 2786).

ao medo certamente era reforçada por elementos cênicos e musicais, ou seja, uma indicação de que a ação narrativa teatral grega se configurava como musical.

Música e som eram, sem dúvida, elementos importantes da produção teatral para todos os dramaturgos do teatro grego. Ainda tomando Ésquilo como exemplo, em suas obras remanescentes há um grande número de canções rítmicas para o coro. O formato poético da escrita grega para o teatro, a forma de escansão das odes<sup>7</sup>, nos levam a compreender que as partes que cabiam ao coro foram escritas para serem cantadas, com acompanhamento musical.

Os grandes autores do teatro grego não se resumiam a simples dramaturgos. Eram também músicos, compositores, muitas vezes atores em suas próprias obras, como no caso de Sófocles. Isso aponta que os primórdios do teatro musical vêm de fato da Grécia antiga.

Contudo, aprender a respeito da música dramática da Antiguidade é uma tarefa frustrantemente difícil, uma vez que fontes bibliográficas fazem somente referências casuais. As obras e interesses dos autores em música e dança tampouco trazem informações precisas sobre seus usos em produções daquela época. Mas a observação dos padrões rítmicos presentes na escansão das odes, conforme analisados por Scott (1995), permite concluir que

*O design musical das odes revela um padrão de métrica e forma que corroboram com a identidade da persona do Coro Grego e se desenvolve em resposta ao desenrolar da ação dramática. Através de da combinação de palavras, métrica e forma, as odes fornecem mais uma das perspectivas que a plateia precisa para incorporar a complexa mistura de julgamentos gerados por cada peça (SCOTT 1995. Edição do Kindle posição 261 – 267).*

É interessante lembrar que após o apogeu da civilização grega, no Império Romano o teatro também teve sua importância. O pesquisador Timothy J. Moore, em seu livro “Music in Roman Comedy” de 2012, relata que durante o período do Império Romano, as comédias de Plautus e Terence eram profundamente musicais. Boa parte das peças era cantada com acompanhamento musical, variações melódicas, rítmicas e com a presença de danças.

Na Era Medieval surge o drama litúrgico, que se originou de ritos religiosos católicos. Os dramas litúrgicos aparecem desde o século XII, por toda a Europa. Há evidências de sua importância desde a Europa Oriental, Inglaterra, Escócia, França, Alemanha,

---

<sup>7</sup> Escansão das odes, escandir – Decompor um verso em seus elementos métricos. Destacar bem na pronúncia as sílabas de um verso ou uma palavra. (Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, p. 830)

Suíça, Escandinávia, Itália, Países Baixos, Espanha. Os mais antigos eram inteiramente cantados. Quanto mais essas peças se afastavam das igrejas, mais falas e menos música eram incluídas, o que acabou gerando uma outra forma de drama medieval: os mistérios<sup>8</sup>.

Considerados predecessores do oratório, é possível perceber sua influência em algumas óperas italianas do século XVII, o que não significa que tal tradição cênico-musical esteja ligada diretamente à ópera; contudo, os mistérios são considerados mais do que simplesmente precursores isolados do gênero. Seus predecessores imediatos precisam ser buscados no teatro secular da Baixa Idade Média e Renascença, em obras como *Le Gieu de Robin Et Marion*, de Adam de La Halle, por exemplo.

## 2.2. Renascença e os primórdios da ópera

Na Renascença, o drama secular foi reavivado, e muitas novas peças foram escritas, imitando os modelos gregos. Essas peças usavam música, de forma subordinada ou decorativa. Palavras e música deveriam ser levadas a um equilíbrio balanceado, através da declamação correta do texto e sua expressão sensibilizada.

No que diz respeito à música cênica da Renascença, Grout (1965, p. 23) afirma:

*A música da Renascença não pode ser chamada propriamente de “dramática”, uma vez que não servia ao propósito de conduzir uma ação dramática; mesmo assim, sua conexão com a história da ópera é importante, pois essas apresentações da corte da Renascença estabeleceram a prática de unir muitas diferentes fontes artísticas – canto, representação, cenários, figurinos, efeitos cênicos – num único espetáculo calculado para agradar igualmente os olhos, ouvidos e a imaginação.*

As principais formas de representação de música cênica da Renascença foram os balés, as pastorais<sup>9</sup> e os intermédios<sup>10</sup>. Nelas, as músicas se uniam a um espetáculo visual, sendo que os balés tiveram forte influência na formação das óperas nacionais

---

<sup>8</sup> Mistérios- - Nome dado na França (*mystère*), na Inglaterra (*mystery plays*) e na Alemanha (*Mysterienspiel*) às peças religiosas do período medieval. (Vasconcellos, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro; L&PM Editores. Edição do Kindle. Posição 2478)

<sup>9</sup> Pastorais - Gênero musical que caracteriza personagens e cenas da vida rural ou expressa sua atmosfera. (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Seg Ed. Vol 19 p. 217).

<sup>10</sup> Intermédios- Forma de entretenimento músico-dramático que aparece entre atos de espetáculos teatrais nos períodos da Renascença e Barroco. (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Seg Ed. Vol 12 p. 476).

da França e Inglaterra. O intermédio é também um importante predecessor da ópera por ter mantido entre poetas e músicos italianos a ideia de colaboração entre música e drama. Já as pastorais, poemas líricos em substância, mas dramáticos na forma, trazem músicas, apresentando temas pastorais de amor, retratando ideais de delicadeza e beleza. O formato da futura ópera estava se delineando: drama com interlúdios musicais, dança, cenários e efeitos especiais.

Há ainda um fato importante a ser considerado sobre este momento histórico: o aparecimento, em Florença, de um grupo conhecido como Camerata Fiorentina, que teve o apogeu de sua influência cultural entre 1577 e 1582. Seus membros se interessavam em pesquisar a música da Grécia antiga, procurando deduzir de seus tratados como seria sua música, com a finalidade de compreender os efeitos que a música grega exercia no público. Isso indica que a Camerata buscava ressuscitar a tradição músico-teatral da época das grandes tragédias gregas, devido ao forte impacto que causavam no espectador. Seus estudos levaram os membros da Camerata a formularem um princípio básico de que o “segredo da música grega é a perfeita união das palavras e melodia, uma união que deve ser alcançada fazendo aquelas dominarem e controlarem esta” (GROUT, 1965, p.36). A partir deste princípio determinado por eles, definiram mais três: o texto precisa ser claramente entendido, as palavras precisam ser cantadas com declamação correta e natural, a melodia não deve retratar meros detalhes gráficos do texto, mas sim interpretar o sentimento de toda a passagem musical. Este novo estilo composicional, chamado de monodia, buscava aumentar o impacto emocional das palavras importantes do texto. Assim, Camerata abriu o caminho para o surgimento de um novo estilo musical, que, associado à tradição dos balés e intermédios, logo viria a existir: a ópera, que surge por volta de 1640 a partir do desenvolvimento da monodia. No caminho trilhado até então por esse gênero, é fundamental citar a importância do compositor Monteverdi, pois “em suas mãos a nova forma ultrapassou o estágio experimental” (GROUT, 1965, p. 51). A ópera pós 1640 tornou-se a mais popular forma de música na Itália, na Alemanha, na França e na Inglaterra.

Neste mesmo período, aparece Jean-Baptiste Lully, italiano radicado na França, compositor de balés, óperas chamadas de *tragédie lyrique* e *comédie-ballets*<sup>11</sup>, que estabelece importante papel na linha histórica que leva ao surgimento do teatro musical dos dias atuais.

---

<sup>11</sup> *Comédie-ballets*- Peças teatrais faladas com inserções musicais. (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Seg Ed. Vol 6 p. 166)

*Lully criou um tipo (de ópera) que incorporava elementos de cada forma musical e dramática que já havia feito sucesso na França. Essas formas eram a Tragédia Clássica Francesa como exemplificada pelos trabalhos de Corneille<sup>12</sup> e Racine<sup>13</sup>, a pastorale, a ópera italiana e o ballet francês (GROUT, 1965, p.123).*

Para várias obras do dramaturgo-ator-diretor francês Molière, Lully compôs excertos musicais. Para *O Burguês Fidalgo*, Lully compôs *overture*, danças e uma variedade de árias com *ritornellos* (GROUT, 1965, p. 288), sinalizando uma forma embrionária de teatro musical. A ópera na França também incluía trechos falados, estilo conhecido por *opera comique*<sup>14</sup>. Os balés são muito presentes nas óperas de Lully, vindo a influenciar a trajetória da dança no teatro musical.

### 2.3. O Barroco

Os primórdios da ópera foram apontados na Renascença; no período Barroco, o gênero é influenciado pela estética dos *afetos*. O equilíbrio entre texto e música foi perturbado para dar lugar à intenção de mover o espírito humano a extremos passionais. De acordo com Bartel (1984, p. 32):

*Música deveria criar os afetos pretendidos, não apenas refleti-los. Composições deveriam retratar e suscitar os afetos no ouvinte. O affectus exprimere<sup>15</sup> da Renascença se tornou affectus movere<sup>16</sup> no Barroco. Não era mais suficiente simplesmente apresentar os afetos objetivamente através da música: o ouvinte deveria ser tragado para dentro do drama representado, ser afetado emocionalmente. O compositor barroco queria mover o ouvinte a um estado emocional aumentado. Agora o ouvinte, e não o texto, havia se tornado o objeto da composição.*

Os *afetos* são uma teoria da estética musical que propõe a capacidade da música de suscitar uma variedade de emoções específicas em um ouvinte, ainda que esta ideia não esteja limitada à época barroca, sendo encontrada no decorrer da história da

<sup>12</sup> Corneille- Pierre Corneille, mais conhecido por *Corneille* (Rouen, 6 de junho de 1606 — Paris, 1 de outubro de 1684) foi um dramaturgo de tragédias francês. (Picot, E. Bibliographie de Pierre Corneille, 2019)

<sup>13</sup> Racine- Jean Baptiste Racine (La Ferté-Milon, Aisne, 22 de dezembro de 1639 – Paris, 21 de abril de 1699) foi um dramaturgo e poeta francês considerado como um dos grandes autores de tragédias do Período Clássico na França de Louis XIV (Oeuvres complètes et annexes - Nouvelle édition enrichie. (French Edition). Arvensa Editions. Locais do Kindle 9735).

<sup>14</sup> *Opera Comique* - Estilo de ópera entrecortada por diálogos falados. “*Comique*”, na França, refere-se à encenação dramática, não à “comédia”.

<sup>15</sup> *Affectus exprimere*- Expressão das emoções do compositor.

<sup>16</sup> *Affectus movere*- Na linguagem dos manuais de retórica e tratados musicais do Barroco, o compositor deveria “movimentar” as emoções do ouvinte (New Grove Dictionary of Music and Musicians, Seg Ed. Vol.1 p. 181).

música. O poder da música sobre as emoções humanas nunca foi negado durante a Era Medieval e a Renascença, mas os *afetos* tornaram-se o propósito e a essência de toda a música barroca. Nesse cenário, o compositor de ópera procurava suscitar emoções específicas no ouvinte através do texto e da música.

De acordo com Bartel (1997, p.33)

*O afeto intencionado permanece como um estado mental objetivamente conceitualizado. No cerne do conceito barroco dos afetos está uma quase-Newtoniana premissa de lei e ordem, ação e reação, mutuamente aceita por músico e público. Baseada nessas explicações racionais, o compositor barroco podia contar com uma resposta emocional calculada do ouvinte, assim controlando o estado emocional do ouvinte através do poder da música.*

O público não mais assumia uma postura crítica distanciada. O *afeto* apresentado envolvia o ouvinte, causando uma reação direta e espontânea. O público não estava livre para controlar-se, ao invés disso era controlado pelo *afeto* percebido, deixando-se levar ao riso ou ao choro, à tristeza ou à alegria, à raiva ou à felicidade. O fenômeno da catarse se apresentava. Nesse acordo estético entre compositor e público, o sentimento desejado poderia ser apresentado e suscitado através de um modo, tonalidade, fórmula de compasso, cadência, adornos, dentre outros recursos estético-musicais.

De acordo com Heinichen *apud* Bartel (1997), vários teóricos do Barroco negavam que modos específicos causassem efeitos específicos no ouvinte. Defendiam que um mesmo afeto poderia ser acessado por diferentes modos ou tonalidades, e continuaram a recomendar que os compositores fizessem escolhas cuidadosas do modo ou tonalidade ao musicar um texto, chegando a listar características expressivas dos vários modos, mesmo que questionando a validade disso no mesmo tratado. Isso permitiu que autores descrevessem modos, e mais tarde tonalidades, como dotados de certo caráter, sem limitar seu uso a um *afeto* específico.

Harmonia, ritmo, métrica e tempo também eram examinados e explicados no período Barroco de acordo com suas propriedades *afetivas*. Bartel (1997, p. 47), afirma que

*Michael Praetorius*<sup>17</sup> *apoiava esse ponto de vista quando sugeriu que designações de forte, piano, presto, adagio ou lento servem para expressar o*

---

<sup>17</sup> Michael Praetorius- Nome original Michael Schultheiss, (b 15 fev 1571, Kreuzberg, Silesia; d 15 fev 1621, Wolfenbittel, Brunswick-Wolfenbittel), compositor alemão e teórico da música. Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Michael-Praetorius>>. Acesso em: 18/05/2019)

*afeto e mexer com o ouvinte. (...) Mattheson<sup>18</sup> também encorajava o compositor a focar no afeto pretendido ao escolher uma indicação de tempo.*

Outros teóricos barrocos sugeriram que certos *afetos* pudessem ser despertados por gêneros específicos de danças, tipos de ritmo e formas literárias.

As árias de óperas, de cantatas e de oratórios eram o que havia de mais importante na música Barroca para suscitar os *afetos* de um texto. As árias são momentos que não dão sequência à ação, são suspensões da linha dramática, em que a personagem reflete consigo mesmo. Esses solilóquios permanecem por toda a história da ópera, dando origem, mais tarde, aos solilóquios do teatro musical, ainda que sua origem esteja na Renascença shakespeariana.

Na transição para o Período Clássico, os compositores e o público sentiam que a música do Período Barroco era muito opressiva, por ditar as emoções, e um caminho musical diferenciado começou a ser trilhado, em que se deu preferência à subjetividade e à expressão emocional do indivíduo.

## **2.4. Os Períodos Clássico e Romântico – da metade do século XVIII até meados do século XIX**

### **2.4.1. A Opera Seria**

Uma importante característica adquirida pela ópera nesse período foi a estrutura definida, trazida por Pietro Metastasio<sup>19</sup> (1698-1792). Nas óperas desse libretista, uma cena típica é composta de duas partes: primeiro, ação dramática através do recitativo; segundo, expressão de sentimentos pelo ator/cantor, na ária.

É também nesse período que a ópera se estabeleceu como um espetáculo para grandes públicos. As óperas passaram a tratar de temas mais populares e cotidianos, e as situações sociais retratadas revelavam aspectos mais profundos da natureza humana. Isso se dá juntamente com a presença, cada vez mais constante, de tramas cômicas para as óperas. A ópera ainda ganha as importantes contribuições do

---

<sup>18</sup> Johann Mattheson- (b Hamburgo, 28 setembro 1681; d Hamburgo 17 abril, 1764). Compositor alemão, crítico, jornalista musical, lexicógrafo e teórico. (New Grove Dictionary of Music and Musicians, Seg Ed. Vol.16 p. 139)

<sup>19</sup> Metastasio- Metastasio [Trapassi], Pietro (Antonio Domenico Bonaventura) (b Roma, 3 janeiro 1698; d Viena, 12 abril 1782). Poeta italiano, libretista e moralista. (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 16 p. 510)

compositor Gluck<sup>20</sup> (1714-1787), considerado um reformador da ópera por repensá-la de modo a favorecer os aspectos dramáticos:

*Gluck falou de purificar a ópera dos elementos musicais que impediam o drama; ele enfatizava o “aquecimento da ação”. O que é significativo nessa reforma (...) é puramente dramático, ligado a ideais literários, pedindo da música apenas que saísse do caminho. O sucesso musical de Gluck, porém, está em colocar efeitos musicais intensos para dar suporte à ação ao invés de tirar a atenção dela. A grande ária deixou de ser o centro principal de atenção, o recitativo orquestral (foi) explorado (CROCKER, 1966, p. 384).*

Muitos compositores famosos renderam-se ao gênero nesse período. De todos, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) foi o que deixou um legado de óperas extremamente populares que ainda são parte do repertório operístico tradicional dos maiores teatros líricos do mundo. Para Hughes (1972, p.14):

*Mozart foi o primeiro compositor a perceber claramente as vastas possibilidades do gênero ópera no que diz respeito a criar personagens, grandes e pequenos, que se moviam, pensavam e respiravam musicalmente como humanos (...) [As personagens] apareciam como indivíduos com personalidade reconhecível.*

Giorgio Strehler, um dos maiores encenadores teatrais do século XX, reputa Mozart como “um homem de teatro completo, não apenas um músico que faz teatro” (STREHLER *apud* PEIXOTO, 1985, p. 30). Sua opinião baseia-se na percepção de que palavras e música precisam estar integradas desde o início, e a partitura musical acaba sendo o roteiro teatral.

Mozart não apenas compôs obras inteiramente cantadas (do início ao fim), mas também uma ópera entrecortada por diálogos falados, *A Flauta Mágica* (1789-1791). Esses exemplos são de particular interesse para compreender a influência exercida pela ópera na linha histórica de desenvolvimento do teatro musical.

Nesse período desenvolve-se uma nítida separação entre a sinfonia e a ópera. A *Escola de Manheim*<sup>21</sup> (segunda metade do século XVIII) muda os rumos da música sinfônica, e a estrutura da ópera não permitia as modulações<sup>22</sup> exploradas nesse repertório. Contudo, a música toma um rumo diferente com o aparecimento do compositor Richard Wagner, que consegue o feito de unir as duas formas. Seu *drama-*

<sup>20</sup> Gluck- Gluck, Christoph Willibald, Ritter von (b Erasbach, Upper Palatinate, 2 julho 1714; d Viena, 15 novembro 1787). Compositor Boêmio. (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 10 p. 24)

<sup>21</sup> Escola de Manheim- Estabelece um estilo encontrado em composições instrumentais, primordialmente sinfonias, por compositores ativos da corte eleitoral de Mannheim por volta de 1740 a 1778. (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 15 p. 776)

<sup>22</sup> Modulação – Na música tonal, uma mudança de tonalidade firmemente estabelecida.

*musical*, considerado por Crocker (1966), nem ópera, nem sinfonia, mas um casamento dos dois, é de particular interesse para todos os que desejam estudar o fenômeno da encenação teatral. O compositor provocou uma revolução em todos os aspectos ligados ao espetáculo teatral, influenciando as formas de concepção cênica que se seguiram a ele.

Seu conceito revolucionário nomeado *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”) é explicado pelo próprio Wagner em seu tratado *Oper und Drama*: “O erro na ópera, até então, consistia no fato de que, de um veículo de expressão (a música), foi feito um fim, enquanto do próprio fim (o drama) foi feito um meio” (WAGNER *apud* GROUT, 1965, p. 405).

*Isso não significa, porém, que agora a poesia deveria estar em primeiro lugar e a música em segundo, mas que ambos deveriam crescer organicamente das necessidades da expressão dramática, não sendo levados de encontro um ao outro, mas existindo como dois aspectos de uma mesma coisa. Outras artes também (dança, arquitetura, pintura) devem ser incluídas nessa união, fazendo do drama musical um Gesamtkunstwerk, isto é, um composto de obra de arte total. Isto não é, na visão de Wagner, uma limitação de nenhuma das artes; ao contrário, apenas nessa união podem as totais possibilidades de cada uma serem percebidas (GROUT, 1965, p. 405).*

Wagner também sustentava que a música em si era a expressão imediata do sentimento, mas que ela não podia designar o objeto particular ao qual o sentimento era direcionado. Para ele, a música ilustrava o subtexto<sup>23</sup> do drama, enquanto a função da palavra e do gesto era definir a ação externa.

#### **2.4.2. Caminhos abertos para o musical – Os gêneros leves e o diálogo falado**

Paralelamente, nesse período, percebe-se uma quantidade crescente de manifestações cênico-musicais, como por exemplo a *opéra-comique* e a opereta<sup>24</sup>, gêneros forjados através dos séculos, e que serão de particular interesse para a formação do teatro musical atual. Ainda que a *opéra-comique* tivesse um estilo próximo da ópera regular, a distinção entre os dois gêneros se dá no aspecto técnico

<sup>23</sup> Subtexto, ou monólogo interior - Recurso de interpretação do ator que consiste em determinar o “pensamento da personagem antes, depois e durante as falas do texto” (Eugênio Kusnet, *Ator e método*, p. 71). Trata-se de estabelecer a motivação de cada fala do texto, o que não está explícito no diálogo, mas que pode ser inferido pela sugestividade desse mesmo diálogo. (Vasconcellos, L.P. L&PM Editores. *Dicionário de Teatro*, p. 132)

<sup>24</sup> Opereta- Ópera leve com diálogo falado, canções e danças. Enfatizando música rica em melodia e baseadas no estilo de óperas do século XIX. (New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 18 p.493)

do diálogo falado. Na *opéra-comique* o diálogo entrecorta os trechos cantados, enquanto na ópera regular há música contínua, com recitativos<sup>25</sup> no lugar de diálogos falados.

*Opéra-comique* é um gênero que engloba, num extremo, peças bem leves, e num outro, peças sentimentais e sérias, o que faz com que não seja tarefa simples traçar uma linha divisória entre o tipo mais leve de *opéra-comique* e a opereta: ambas têm diálogos falados, assuntos prazerosos, elementos cômicos, cultivam um estilo musical simples. Porém, na *opéra-comique* espera-se do público um certo envolvimento sentimental com a narrativa. Já na opereta, o objetivo é divertir, com inteligência, por meio da paródia e da sátira.

De acordo com Grout (1965), ainda antes do século XVIII, duas tendências eram encontradas no estilo *opéra-comique*. Uma delas assume postura mais séria quanto aos temas, embora nunca perdendo seu toque popular. A outra continuou a produzir uma espécie mais despretensiosa de *opéra-comique* que, crescendo em popularidade, preparou o caminho para a opereta, com *librettos* baseados em intrigas e situações farsescas, música simples e de apelo popular, no estilo dos romances e *vaudevilles*.

Com o passar do tempo, chega uma nova fase da *opéra-comique*, marcada pela sofisticação dos *librettos*, de romances ingênuos e fantasiosos, com influências italianas nas melodias. Elementos estruturais que interessam ao estudo do teatro musical (solos em estrofes, duetos e trios, *ensembles*, *overtures* com *medley* de temas da ópera, entreatos, danças) já aparecem neste período, e ainda hoje permanecem nos espetáculos desse gênero.

A influência da *opéra-comique* francesa se fez presente em outros países, como na Alemanha e na Grã-Bretanha, abrindo caminho para as *Savoy Operas*<sup>26</sup> de Gilbert & Sullivan (1875-1896) que viriam a influenciar toda a história do teatro musical nos Estados Unidos.

Os gêneros mais leves e farsescos, como o *vaudeville* e a *extravaganza*<sup>27</sup>, tinham como objetivo satirizar sem emocionar, divertir acima de tudo. Acabaram por se tornar

---

<sup>25</sup> Recitativo – Tipo de escrita vocal, normalmente para voz única, com o intento de imitar o discurso dramático na canção. (New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol.21 p. 1)

<sup>26</sup> *Savoy Operas*- Operas apresentadas no *Savoy Theatre*, teatro construído em 1881 por Richard D'Oyly Carte para as óperas de Gilbert & Sullivan. (New Groves Dictionary of Music and Musicians, Vol.22 p. 345)

<sup>27</sup> Extravaganza- Tipo de teatro musicado de aparência brilhante e guarda-roupa luxuoso que floresceu na Inglaterra em meados do século XIX. Diferia do burlesco pela ausência de um ponto de vista satírico e pela qualidade de humor sem grosseria (Vasconcellos, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. L&PM Editores. Edição do Kindle. Posição 1701)

bastante populares também fora da Europa. Tanto as companhias de ópera quanto as companhias de *vaudevilles* e de operetas viajavam o mundo, desde antes do século XIX, trazendo, além de óperas, *burlesques*<sup>28</sup> e extravaganzas. Sua presença nas colônias portuguesas, espanholas e inglesas acabaram por influenciar as criações teatrais desses lugares: óperas inglesas, *burlesques* e extravaganzas. Já os *spectacles*<sup>29</sup> procuravam atrair o público com um apelo mais arrojado para a época: moças vestidas com *collants* cor da pele para imitar a nudez (LUBBOCK, 1962).

É dito por Tilmouth e Wilson (2001), que o gênero *extravaganza* pode ter sido criado por James Robinson Planché, que a descrevia como o “tratamento caprichoso de um assunto poético”. Suas *extravanzas* mais famosas foram suas *fairy plays*, começando com *Riquet With the Tuft*, de 1836 (THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS, v.8 p. 447).

As companhias de *Vaudeville* Francesas traziam para as colônias americanas seus espetáculos, que de acordo com Banham (1995, p. 1161), eram “farsas com músicas”. O gênero de mesmo nome se desenvolveu nas colônias norte-americanas como um show de variedades, diferente do *vaudeville* francês.

A partir de 1660, a música tornou-se inseparável das produções teatrais na Inglaterra. Para manter uma produção em cartaz, em geral o espetáculo precisava ser anunciado como “concerto”. Isso ocorreu porque o Rei Charles II mandou fechar todas as casas de espetáculos, mantendo autorização de funcionamento apenas para dois lugares. Seu intuito era “elevar as maneiras e a moral”, já que o teatro era considerado algo muito popular. No Período da Restauração, onde muitas casas teatrais foram fechadas, outras tantas continuaram funcionando às escondidas, até o *Licensing Act*<sup>30</sup> de 1737. Como a censura era para o teatro, e não para a música, colocava-se no espetáculo muita música para poder chama-lo de “concerto”. Quando a lei afrouxou, em 1788, o repertório teatral inglês já havia se tornado muito musical. E as companhias levaram esta tradição para os Estados Unidos, onde ocorreu algo semelhante. A música era algo tão popular na vida colonial desse país, que muitas vezes uma apresentação teatral se autointitulava “concerto”, para atrair o público, o

---

<sup>28</sup> *Burlesques*, burlesco – Obra que satirize ou parodie outra, esta geralmente séria. (Vasconcellos, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. L&PM Editores, p.33)

<sup>29</sup> *Spectacle* - Forma músico-teatral muito próxima da ‘extravaganza’ (...) combinando *burlesque*, música, balé, cenas de transformação, cenários e figurinos espetaculares. (EVERETT, LAIRD 2009 p. 14)

<sup>30</sup> *Licensing Act*- (1737) Extinto Ato do Parlamento no reino da Grã-Bretanha, e momento crucial da história do teatro. Seu propósito era controlar e censurar o que era dito a respeito do governo britânico através do teatro (Disponível em: <<https://www.revolvy.com/page/Licensing-Act-1737>>. Acesso em 18/05/2019).

que também evitava censura e possíveis cancelamentos. Mates (1987) explica:

*O repertório, da forma como chegava da Inglaterra, era composto de dez por cento de musicais. No final do século, o repertório Americano era de mais de cinquenta por cento musical. Este ponto é essencial. As primeiras peças vistas nos EUA eram, ou musicais, ou fortemente dependentes de música (LOCALS DO KINDLE 212 – 216).*

Durante o Iluminismo<sup>31</sup> (1715-89) aparecem manifestações de teatro musicado popular na Inglaterra, Alemanha, Império Austro-Húngaro e França. Com o crescimento das cidades, foi se formando um público cada vez mais sofisticado para o entretenimento. O Iluminismo, como amplo movimento artístico, filosófico, literário e científico, sintetiza um momento em que a burguesia não mais aceita as características de submissão ao Antigo Regime. Esse cenário foi extremamente propício para o florescimento das artes, e a burguesia se fortaleceu como público consumidor de arte. A ópera era popular na elite e na recém-formada classe média. As outras formas de entretenimento de palco tinham apelo tanto entre os ricos quanto entre os pobres. Nos anos 1700, uma típica tarde no teatro em qualquer lugar da Europa apresentava um programa bem variado, em que canções sempre estavam incluídas. Assim, pelo menos três gêneros diferentes de teatro associado à música se desenvolveram, paralelos à *Grand Opera*, ou *Opera Seria*<sup>32</sup>: A *Comic Opera*, pantomimas e a *Ballad Opera*.

O gênero intitulado de *Comic Opera*, não é o mesmo que a *Opéra Comique* surgida na França. Na *Opéra Comique* a música operística é entrecortada por diálogos falados, mas a história não é necessariamente engraçada. Como exemplo temos a ópera *Carmen*, do compositor G. Bizet, que conta uma história trágica, mas é considerada uma *Opéra Comique* por apresentar músicas cantadas entrecortadas por diálogos falados. Já a *Comic Opera* é um espetáculo que usa convenções da ópera e de estilos musicais com efeito cômico, usualmente envolvendo boa dose de romance. Pode ser considerado um predecessor da Opereta (KENRICK, 2010, LOCALS DO KINDLE 343).

Já a Pantomima inclui canções, dança, comédia física, acrobacias, efeitos especiais,

---

<sup>31</sup> Iluminismo – Ideologia que foi sendo desenvolvida e incorporada pela burguesia da Europa, a partir das lutas revolucionárias do final do século XVIII. As lutas sociais, o desenvolvimento da burguesia e de seus negócios, e a crença na racionalidade chegaram ao auge na propagação dos ideais iluministas, estes levados pela onda da Revolução Francesa (Disponível em: <<https://www.significados.com.br>>. Acesso em 4/06/2019).

<sup>32</sup> *Opera Seria*- Termo usado para designar Ópera Italiana dos séculos 18 e 19 de tema heroico ou trágico. (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 18 p. 485)

e o menor uso possível de palavras. A tradição da Pantomima atingiu seu auge nos Estados Unidos nos anos 1870, tendo se desenvolvido na Inglaterra com algumas diferenças.

Há peças de teatro musicado antes de 1728, mas não se pode realmente falar em produções do tipo teatro musical antes do aparecimento da *Ballad opera*: “uma história encenada com alguma relação com nosso cotidiano, enaltecida por canções que pertencem à história” (MORDDEN, 2010). A *Ballad Opera* tornou-se um gênero extremamente popular, em que eram representadas, geralmente, as situações vividas pela sociedade da época. Esse gênero faz uso de baladas populares e árias de óperas, com as letras modificadas, parodiadas. A *Ballad Opera* é de especial interesse para a compreensão do desenvolvimento do teatro musical, tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos.

A primeira *Ballad Opera*, considerada como a ancestral direta do teatro musical de língua Inglesa foi *The Beggar's Opera*. Escrita em 1728 por John Gay e com música orquestrada por J. C. Pepusch, essa *Ballad Opera* conta com sessenta e nove árias e canções para as quais Gay escreveu novas letras em que expressava os pensamentos de seus personagens, desenvolvendo a atmosfera e avançando na ação dramática. Registros mostram a primeira apresentação de *The Beggar's Opera* em Nova Iorque no ano de 1750.

Havia, uma forte intenção de John Gay de satirizar a *Opera Seria*, já que ela havia monopolizado o interesse em entretenimento dos ingleses, assim como de satirizar a política e a sociedade inglesas. As óperas do compositor G. F. Haendel (1685 - 1759) eram o entretenimento mais popular daquele momento. Haendel era um imigrante alemão que se estabeleceu na corte inglesa fazendo absoluto sucesso. John Gay se declarava cansado do sucesso da ópera, um gênero estrangeiro, que acabava tirando as chances dos artistas locais de desenvolverem uma arte nacional. Assim, como resposta a este cenário, cria *The Beggar's Opera*, que estreou em Londres fazendo absoluto sucesso: “a sátira à sociedade, a novidade da forma, o realismo, a interpretação excelente, o modo novo de uso da música, ou tudo isso junto – *The Beggar's Opera* foi um sucesso instantâneo” (MATES, 1987). Figuras políticas e sociais, assim como eventos da época foram expostos ao ridículo. As convenções do drama popular, como o sentimentalismo exacerbado, foram satirizadas. Além de se deliciarem com as novas letras colocadas em melodias já familiares, o público se entusiasmou de ter as cenas cantadas separadas por diálogos em vez de recitativos. Nascia uma grande fórmula de sucesso, que imediatamente agradou ao público.

## 2.5. As *Ballad Operas*, operetas e as *Savoy Operas*

A partir de 1860, os palcos dos Estados Unidos foram inundados por operetas de Offenbach, Strauss e Gilbert & Sullivan. Como essas obras influenciaram muitos compositores e libretistas estadunidenses de operetas, faz-se necessário entender Jaques Offenbach como uma importante figura do entretenimento.

### 2.5.1. O fenômeno Offenbach

O teatro e a ópera já faziam parte integrante da vida parisiense há muito tempo, atraindo artistas não só da França, mas também de outros países europeus. Nesse impulso, um jovem alemão, de quatorze anos, violoncelista talentoso, chegou a Paris para estudar, porém entediado com as salas de aula, Jacob Erbest, conhecido futuramente como Jacques Offenbach, desistiu do Conservatório de Música para se unir à Orquestra do *Opera Comique Théâtre* e assim criar uma reputação como solista e compositor. As composições de Offenbach exerceram grande influência no teatro musical: o que se conhece hoje por teatro musical estadunidense teve sua primeira aparição em Paris, em suas obras.

Tanto Walter Benjamin<sup>33</sup> quanto Theodor Adorno<sup>34</sup> foram críticos do trabalho de Offenbach. Para esses autores, a obra de Offenbach era o retrato da França do Segundo Império, que dá origem à cultura industrial capitalista.

Por outro lado, embora Siegfried Kracauer<sup>35</sup> também aposte na relação entre a obra de Offenbach e o Segundo Império, ele demonstra a qualidade subversiva de sua música, ainda que insista que ela seja um reflexo direto do mundo corrupto de Napoleão III. Em Benjamin *apud* Senelick (2017), encontra-se:

*Uma interpretação de Offenbach pode demonstrar de maneira bastante lógica*

<sup>33</sup> Walter Benjamin- O Crítico e filósofo Walter Benjamin, judeu alemão (1892–1940) é hoje geralmente considerado como uma das mais importantes testemunhas da modernidade europeia (Eiland, Howard -Walter Benjamin. Harvard University Press. Edição do Kindle.)

<sup>34</sup> Theodor Adorno- (Adorno, Theodor Wiesengrund; *b* 11 setembro, 1903, Frankfurt am Maim, Ger – *d* 6 agosto 1969, Visp, Suíça), Filósofo Alemão que escreveu sobre sociologia, psicologia e musicologia (Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Theodor-Wiesengrund-Adorno>>. Acesso em: 20/05/19).

<sup>35</sup> Siegfried Kracauer – (*b* 8 fevereiro, 1889–*d* 26 novembro, 1966) foi um escritor alemão, jornalista, sociólogo, crítico cultural e teórico do cinema. Algumas vezes associado à Escola de Frankfurt, ainda que não tenha sido membro dela.

*este duplo significado: aquele do submundo e da Arcádia<sup>36</sup> – ambos são categorias explícitas de Offenbach e podem ser percebidos até mesmo em detalhes de sua orquestração. (LOCAIS DO KINDLE 457 – 462).*

Contudo, classificar Offenbach como um fenômeno exclusivamente francês e ligado a um regime político específico é fazer-lhe injustiça. O golpe de estado de 1851 deu a Offenbach a plateia perfeita, já que foi mantida no poder uma classe social acostumada à riqueza e possuidora de consciência fraca, com gosto pela diversão. A obra de Offenbach criticava exatamente aqueles que eram o seu público. Ele era o compositor que retratava o *boulevard*<sup>37</sup>, a imprensa extraoficial, as últimas gírias, a moda mais recente, satirizando a sociedade, o que torna sua obra subversiva.

Offenbach fundou seu próprio teatro, que ele chamou *Théâtre des Bouffes-Parisiens*, em resposta direta à necessidade de um público sedento pelo tipo de entretenimento oferecido pelo compositor. O teatro de Offenbach nasceu "do inteligente casamento das fórmulas da ópera de salão e comédias de *boulevard*, modelado nos teatros menores, alimentado pelo espírito cético das ruas" (SENELICK, 1997, LOCAIS DO KINDLE 614 – 624).

A crescente população de Paris já não aceitava tão bem o que a *opéra comique* e a *opéra seria* podiam oferecer. Com os teatros de cunho popular sendo empurrados para as periferias, a classe trabalhadora podia desfrutar dos melodramas<sup>38</sup> e *vaudevilles* cheios de músicas.

*Para tirar vantagem de uma clientela já existente, o entretenimento mudou-se para a periferia. Encabeçando este movimento estava o Café Chantant, um music-hall aberto onde o público podia beber (...) As canções cantadas no Café Chantant, com seus jogos de palavras e refrãos sem sentido, podiam ser escutadas em todo lugar. Era dito que os franceses só gostavam de música aliada às palavras (SENELICK, 2017, LOCAIS DO KINDLE 598 – 606).*

Os compositores Hervé (Louis-Auguste-Florimond Ronger) e Charles Lecocq,

<sup>36</sup> Arcádia- Província da Antiga Grécia. Com o tempo, se converteu no nome de um país imaginário, criado e descrito por diversos poetas e artistas, sobretudo do Renascimento e do Romantismo. Neste lugar imaginário reina a felicidade, a simplicidade e a paz em um ambiente idílico habitado por uma população de pastores que vivem em comunhão com a natureza (...) Neste sentido possui quase as mesmas conotações que o conceito de Utopia (Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Arc%C3%A1dia\\_\(poesia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Arc%C3%A1dia_(poesia))>. Acesso em: 20/05/19).

<sup>37</sup> Boulevard- Termo usado na França em expressões como "teatro de boulevard", "peças de boulevard" ou simplesmente "boulevard", designando um tipo de teatro de entretenimento predominantemente comercial. O repertório desses teatros é geralmente formado por farsas e melodramas, e o objetivo principal é a diversão. (Vasconcellos, L.P. Dicionário de Teatro. L&PM Editores, p. 31)

<sup>38</sup> Melodramas- Gênero dramático que floresceu nos séculos XVIII e XIX, embora ainda hoje exerça grande influência tanto no teatro como no cinema e na televisão. O termo deriva das experiências renascentistas de recriação da tragédia através da fusão da música e do drama. (Vasconcellos, L.P. Dicionário de Teatro. L&PM Editores, p. 124)

contemporâneos de Offenbach, não desfrutavam de tanto sucesso quanto ele. Lecocq possui certa importância para o teatro brasileiro pois sua obra *La Fille de Madame Angot* (1872), inspirou a burleta *A Filha de Maria Angra*, de Artur Azevedo. A obra de Offenbach chega, então, à Inglaterra, vindo a influenciar a obra daqueles que são considerados os precursores do teatro musical estadunidense: Gilbert & Sullivan.

### 2.5.2. Gilbert & Sullivan e as *Savoy Operas*

A influência da *ópera-comique* francesa se fez presente em outros países, como na Alemanha e na Grã-Bretanha, abrindo o caminho para as *Savoy Operas* de Gilbert & Sullivan, cujas obras virão a influenciar toda a história do teatro musical nos Estados Unidos. As obras de Gilbert & Sullivan são conhecidas como as *Savoy Operas*, pois eram encenadas no *Savoy Theatre*, construído pelo empresário teatral Richard D'Oyly Carte para abrigar as montagens da dupla.

O que Offenbach estava fazendo em Paris ia além das *ballad operas* inglesas, pois as canções eram inteiramente inéditas, e não paródias. Isso despertou o interesse de Gilbert, que traduziu para o inglês a obra *Les Brigands*, de Offenbach, em 1871, o mesmo ano em que Gilbert & Sullivan lançaram seu trabalho em associação. O fato de Gilbert ter feito a tradução dessa obra demonstra o interesse dele pela linguagem de teatro musicado que estava sendo desenvolvida na França, e que havia ido um passo além dos teatros de variedades, dos *Minstrel Shows*<sup>39</sup>, circos e outras manifestações que associavam teatro e música.

Gilbert e Sullivan podem ser considerados como os principais engenheiros da cultura teatral do século XX e seu mais característico ícone cultural: o musical. Bradley (2005), diz que “mesmo que nenhuma nota de suas óperas tivesse soado novamente após sua estreia, ainda teriam influência massiva na cultura inglesa e americana”. Foram pioneiros na criação do tipo de *show* que ainda hoje lota as casas da Broadway e West End, além de teatros ao redor do mundo que recebem montagens vindas destes lugares e as realizam com elencos locais.

Gilbert e Sullivan são responsáveis pelo modelo do *libretto*, em que música e letra são combinados de forma integrada, demonstrando que o musical pode ser

---

<sup>39</sup> *Minstrel Shows* – Como único gênero estadunidense nativo de teatro, o *minstrel show* é o mais importante antecedente dos Musicais do século XX. (Bauch, Marc A. (2011-12-19T23:58:59 “Gentlemen, Be Seated!” The Rise and Fall of the Minstrel Show. GRIN Verlag. Edição do Kindle posição 33)

entretenimento mesmo abordando assuntos políticos e sociais. Foram os que tornaram o teatro musical norte-americano possível, pois escreveram os primeiros *hits* de musicais, exclusivamente para o teatro, trazendo inovações radicais em vários aspectos, como o papel importante que dão ao coro, por exemplo. Mas talvez a conquista mais importante da dupla tenha sido transformar o teatro, um ambiente obscuro frequentado por bêbados e trabalhadores, em local de entretenimento para toda a família de classe média, agora livre para frequentar o teatro sem nada que pudesse causar-lhes vergonha. Gilbert e Sullivan criaram uma nova forma de entretenimento afinada entre o *music hall* e a sala de concerto, inteligente sem ser pedante, e de bom gosto sem ser pretenciosa. Isso torna o teatro musical uma forma perfeita de entretenimento familiar, primordialmente por estabelecer paridade entre letra e música, o que é comprovado pelo fato de que seus nomes nunca estão separados nos créditos. Inicia-se com eles a histórica parceria entre compositor e libretista, seguida por Rodgers e Hammerstein, Lerner e Lowe, Rice e Lloyd Webber, como herdeiros diretos. Cabe dizer que nessas parcerias a música está geralmente subordinada à letra. Ainda que haja exceções, os musicais do século XX têm sido guiados pela palavra, com as letras sendo escritas primeiro e depois arranjadas para música (BRADLEY, 2005).

Até então, o musical norte-americano não passava de uma forma primitiva de pequeno desenvolvimento artístico, como *Minstrel Shows*, tipo de entretenimento existente até os primeiros anos do século XX. Foi quando Offenbach e Gilbert & Sullivan dominaram os palcos estadunidenses, no século XIX, que sua influência no musical adquiriu a importância que tem até hoje. Mordden (2013, p. 7-10), coloca que

*Foi apenas após a exposição ao musical europeu que a forma do musical americano começou a favorecer scores de histórias completas: a base do que se conhece hoje. (...) O uso de pastiche feito por Offenbach foi especialmente influente, trazendo ao musical americano uma variedade de texturas e riqueza de "significados" não encontrados em gêneros comparáveis de outras culturas*

## **2.6. O teatro musical nos Estados Unidos da América**

Antes de sofrer influência significativa das companhias europeias de *ballad operas* e operetas, a principal forma de entretenimento nos Estados Unidos eram *Minstrel*

*Shows* e pantomimas, forjados desde os tempos em que puritanos<sup>40</sup> e quakers<sup>41</sup> rejeitavam o teatro, aceitando apenas as formas musicadas de entretenimento. Estes espetáculos encontrados nos teatros frequentados pelas classes trabalhadoras, eram também oferecidos pelas companhias que desembarcavam nos Estados Unidos nos anos da colonização, tendo várias delas desembarcado para ficar.

Desde muito antes do século XIX, espetáculos europeus já eram levados às colônias americanas. Óperas inglesas, *burlesques* - paródias de peças ou pessoas famosas, geralmente com números de dança e música e diálogos - eram importações bastante populares, assim como as *extravaganzas* e *spectacles*.

Contrariando outros autores, Mates (1987), considera o teatro musical norte-mericano uma forma nativa de arte. Para que o teatro fosse aceito pelas comunidades dos Estados Unidos em formação, diz ele, era necessário que a encenação fosse contada através de música, disfarçando a parte teatral, já que o teatro era considerado demoníaco. Na maioria dos casos, além de entretenimento, a música era considerada moral.

O início da vida teatral nos Estados Unidos se deu com *performances* amadoras, no século XVII, e algumas tentativas de apresentações profissionais no início do XVIII. Notícias de jornais da época anunciam número crescente de produções, demonstrando o interesse em óperas e apresentações teatrais. Estas companhias teatrais vinham da Europa, e começaram a exercer grande influência local, mesclando-se com atores locais, tendo algumas, inclusive, permanecido nos Estados Unidos.

Contudo, não havia uma tradição dramática nem herança cultural nas colônias americanas. A cultura do entretenimento de palco foi sendo formada a cada companhia estrangeira que chegava trazendo sua arte. E as primeiras peças vistas nas colônias eram musicais, tanto tragédias quanto comédias, moldando o gosto e a tradição dramática estadunidense pelo teatro musical.

*Peças com música, provavelmente a forma mais persuasiva de música de palco americana e popular, durante os anos 1860-1870, eram apresentadas para plateias pobres e ricas, em teatros urbanos e palcos por todo os Estados Unidos e seus territórios. Eram apresentadas por performers amadores em casas ou pequenos teatros, por profissionais em circos, shows de menestréis e shows de variedades, e produções dramáticas, em barcos, tendas, halls de*

<sup>40</sup> Puritanos-[ Do ingl. *Puritan*] Adj. Diz-se do membro de uma seita de presbiterianos mais rigorosa que as demais, e que pretendia interpretar melhor do que ninguém o sentido literal das Escrituras. (Webster's New International Dictionary of the English Language, p. 2016)

<sup>41</sup> Quakers- Alguém de seita religiosa fundada por George Fox, de Leicestershire, Inglaterra, por volta de 1650, membros os quais chamam-se entre si de *Amigos*. (Webster's New International Dictionary of the English Language, p. 2031)

*variedades, teatros dramáticos e feiras. Incluíam formas como sketches, farsas, burlesques e peças inteiras. Os assuntos podiam variar de completa comédia ao melodrama, a retratos étnicos (ROOT apud MATES, 1987, LOCAIS DO KINDLE 331).*

. Os *Minstrel Shows* representam a forma dominante de arte de palco musicada dos Estados Unidos antes da invasão artística europeia: uma forma artística de formato primitivo, mais um *show* de variedades do que teatro *per se*, formados a partir de canções, danças e piadas. Os *Minstrel Shows* duraram aproximadamente até os anos 1920. Inicialmente as companhias de menestréis eram formadas apenas por homens brancos, que representavam tantos papéis femininos quanto o de negros, dando início a uma longa (e polêmica!) tradição do chamado *blackface*<sup>42</sup>. Eram shows formados por três partes, como se verá a seguir.

A primeira constava da entrada de toda a companhia no palco, que se sentava em semicírculo. Um *interlocutor*, espécie de apresentador, anunciava um a um os números, sempre fazendo piada de cada um deles. As piadas eram sempre tradicionais e repetidas. A segunda parte era conhecida como *olio*: uma sequência de variedades que podiam ser de qualquer tipo – canção, dança, atos de comédia, música tocada com copos de água, imitações, discursos cômicos de imitações de políticos. A terceira parte trazia uma pequena peça com canções. Essa terceira parte foi a que deu origem à comédia musical americana, ao receber influência de Offenbach e Gilbert & Sullivan, por meio das companhias itinerantes europeias. O *Minstrel Show* era a única forma genuinamente americana de teatro musical dessa época, trazendo canto e teatro num único espetáculo (MORDDEN, 2013).

Existiu um grande número de musicais que contavam histórias com a forma aristotélica de começo, meio e fim, a partir de meados dos anos 1700 como por exemplo *The Archers* (1776), de Dunlap & Carr; e *The Seven Sisters* (1860), de T.B. de Walden. Infelizmente restaram apenas breves trechos de suas músicas, não o suficiente para que se possa concluir nada a respeito delas. Diz Mordden (2013, p. 12):

*A maioria destes shows conhecidos como musicais, de meados do século XIX, eram de fato peças com canção e dança que davam certo. Virtualmente todo teatro tinha uma orquestra – e isso perdurou até os anos 1920 – pois uma das razões pelas quais as pessoas iam ao teatro em primeiro lugar, era para ouvir música.*

---

<sup>42</sup> *Blackface*- Nos *Minstrel Shows*, atores tinham seus rostos pintados com rolhas queimadas para se caracterizarem como negros.

Antes que os pesquisadores começassem a levar em consideração as produções citadas anteriormente, a *extravaganza The Black Crook* (1866), de Charles M. Barras com música de Thomas Baker, Giuseppe Operti e George Brickwell, costumava ser considerada como a primeira produção genuinamente estadunidense, escrita por norte-americanos. De acordo com Lubbock (1962), *The Black Crook* vinha de uma matriz importada, imitando as produções das companhias europeias. Ainda que não tenha sido a primeira manifestação de teatro musical estadunidense, foi esse espetáculo que introduziu o coro feminino, números ornamentados, figurinos elaborados, canções provocativas, e grandes coreografias. Havia uma preocupação de se chegar a um tipo de entretenimento musical que fosse estadunidense em estilo, formato e espírito. Por isso, as comédias musicais passaram a abordar assuntos dos Estados Unidos, exclusivamente.

O novo jeito de encenar trazido por *The Black Crook* ajudou a estabelecer a comédia musical norte-americana como gênero, trazendo ao palco personagens tipicamente norte-americanos, diálogos coloquiais e melodias locais. Porém, o foco não era a trama teatral, mas sim qualquer coisa que pudesse levar a números de dança e canções. A obra não era importante, mas sim os seus elementos e atores famosos. Essa foi, por muito tempo, a fórmula da comédia musical norte-americana, talvez até hoje.

Apesar de não mais ser considerada a primeira obra de teatro musical estadunidense, *The Black Crook* marca, de acordo com Mordden (2013), o início da Primeira Era dos Musicais, que vai de 1866 a 1899, quando gêneros primitivos eram elaborados a partir dos *shows* importados da Europa, que maravilhavam o público com sua integração de música e história.

## **2.7. Do Século XX aos nossos dias**

Uma nova tendência surge a partir da década de 1920, quando algumas produções dispensam a grandiosidade dos cenários e figurinos e concentram-se num formato de espetáculo com elencos menores e sem atores famosos. Esses espetáculos buscavam sofisticação, diálogos inteligentes, belas canções, personagens e tramas puramente norte-americanas. Foi a dupla de autores Rodgers e Hart introduziu o psicologismo nos personagens (o que era algo recente naquela época), episódios históricos e literários, afastando, cada vez mais, a comédia musical norte-americana da tradição do *vaudeville* e trazendo-a cada vez mais para perto da teatral. Não

tiveram receio de abandonar a tradição, levando a comédia musical para uma fase madura.

Em 1927, os autores Oscar Hammerstein II e Jerome Kern realizam a revolução final, com o espetáculo *Show Boat*, levando ao teatro musical como é feito hoje. A trama teatral passa a ser prioridade e todo o restante – figurinos, cenários, iluminação – passa a servir ao texto. Uma completa integração entre canção e texto, uma história consistente e personagens imbuídos de profundidade dramática.

*Show Boat pegou o melhor dos musicais que vieram antes dele – o ritmo, as garotas, as risadas, a forma das canções, o segundo casal cômico, um lugar americano e personagens americanos, o diálogo com gírias, um par de canções intercaladas, imitações de celebridades, e a essa mistura adicionou assuntos de complexidade social; personagens reais, trágicas, com falhas; relações complexas; um score dramático integrado; um som profundamente americano, forte, e um escopo épico que nenhum outro musical jamais havia conquistado. Show Boat misturou o melhor do drama americano com o melhor da comédia musical e criou um novo espécime: o drama musical americano, o tipo de show que eventualmente passaria a simplesmente ser chamado de **musical** (MILLER, 2007, p.24).*

Pode-se considerar que, pela primeira vez, a música estava sendo usada como recurso dramático, como subtexto, no contexto do musical estadunidense. Pela primeira vez a música entrava no lugar de palavras. Aquilo que os dramaturgos colocavam nos textos teatrais como rubricas<sup>43</sup> agora aparecia em forma de música, nos *underscores*<sup>44</sup>. Esse fenômeno leva o teatro musical a evoluir através de composições músico-dramatúrgicas, tornando-se, finalmente, um gênero individual.

Percebe-se que, a partir do aparecimento do drama musical, a comédia musical não desaparece, mas se estabelece como um gênero paralelo, cujo objetivo é o puro entretenimento. A comédia musical e o drama musical seguem, desde então, cada um seu caminho próprio. Hoje são os maiores representantes do entretenimento de palco estadunidense, cada um com suas diferentes aspirações artísticas e propósitos comerciais. Portanto, o que hoje se chama de um “musical” é, na verdade, o “drama musical”. É importante ressaltar este fato, uma vez que no Brasil não há o costume de se usar esta denominação, tudo é chamado de “musical”, ou “teatro musical”. Ressalta-se que o foco desta pesquisa é a criação de um drama musical, portanto a partir deste ponto o texto será direcionado para descrever os caminhos trilhados pelo drama musical.

<sup>43</sup> Rubricas- Qualquer palavra escrita de um texto teatral que não faça parte do diálogo. (Vasconcellos, L. P., Dicionário de teatro. L&PM Editores, p. 171)

<sup>44</sup> *Underscores* – Vide item 3.2.2.6.1., pág. 119.

A revolução provocada por *Show Boat* aconteceu em um momento complexo: dois anos após sua estreia acontece o grande *crash* da Bolsa de Valores de Nova Iorque, nos Estados Unidos<sup>45</sup>. E com o advento do cinema, os teatros esvaziaram, muitos produtores teatrais foram à falência e muitos teatros foram fechados. A década de 1930 não apresenta nenhuma revolução estrutural para o drama musical, mas aparecem obras importantes que equipararam o drama teatral musical com a literatura: *Of Thee I Sing*, de autoria de George e Ira Gershwin, foi o primeiro drama musical a ganhar o Prêmio Pulitzer <sup>46</sup>e também a primeira obra da Broadway a ter seu roteiro publicado e distribuído comercialmente.

Os anos 1930 ainda trouxeram uma outra contribuição: o teatro musical ganha um estilo próprio de canto. Ethel Merman foi a atriz responsável por essa mudança. Rejeitando o uso da voz no registro de cabeça<sup>47</sup>, como na ópera, e introduzindo o estilo vocal do *belting* <sup>48</sup> no teatro musical, Ethel Merman mudou para sempre o estilo vocal da Broadway, imortalizando vários musicais, como *Anything Goes*, de autoria de seu íntimo amigo Cole Porter. Merman também trouxe, além de novas técnicas, um novo estilo – muito em função do canto popular do rádio – um certo ‘canto-falado’.

A influência que *Show Boat* poderia ter exercido no drama musical da Broadway pelos temas que abordava foi interrompida pelos anos da depressão americana<sup>49</sup>. A última coisa que o público desejava era drama em seus momentos de lazer. Somente após dezessete anos houve uma nova evolução do teatro musical, com a obra intitulada *Oklahoma!* (1943). A grande revolução desse musical acontece no âmbito da dança: Agnes de Mille, a legendária coreógrafa desse musical, passou a integrar a dança de forma narrativa, na história, tornando-a parte do drama, integrada, assim como a música e o texto. Pela primeira vez na história um coreógrafo exigiu que a música

---

<sup>45</sup> *Crash* da Bolsa de Valores dos EUA – Crise econômica resultante da quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929.

<sup>46</sup> Prêmio Pulitzer – [www.pulitzer.org](http://www.pulitzer.org)

<sup>47</sup> Registro de cabeça- Nomenclatura dada a voz feminina na região aguda da tessitura vocal.

<sup>48</sup> *Belting*- Podemos definir Belting tecnicamente como uma voz de laringe um pouco mais alta, de espaço faríngeo mais restrito resultando acusticamente em um som muito brilhante. (Araújo, M. **Belting Contemporâneo: aspectos técnico-vocais para teatro musical e música pop**. Gráfica Rettec, p. 45)

<sup>49</sup> Depressão americana- A Grande Depressão foi a crise mais devastadora da história americana. Ela teve início em 24 de outubro de 1929, com a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, mas suas raízes começaram a surgir muito antes, enquanto os EUA ainda viviam a euforia de ter superado o Reino Unido como maior potência mundial (Disponível em: <<http://opinioenoticia.com.br>>. Acesso em: 07/06/2019).

fosse composta para sua coreografia, passando a existir aquilo que hoje se denomina *Broadway Dance*. Miller (2007, p.50) diz:

*Broadway dance seria uma forma única em si mesma, uma que existe para comunicar a história, personagens, e ainda mais radicalmente, psicologia. (...) Sem palavras, a coreografia de Agnes de Mille nos deu insights claros e profundos dos sentimentos, esperanças e medos mais secretos de Laurey [protagonista de Oklahoma!]*

*Oklahoma!* transgrediu uma série de regras, trazendo inovações, experimentos e surpresas que já haviam sido usados em vários musicais separados nos vinte anos que o antecederam. Seu mérito é ter integrado todos esses aspectos da narrativa, criando um único fenômeno teatral. De acordo com Jones (1998, p.65):

*Se você olhar para alguns dos musicais dos anos pouco antes de Oklahoma!, você verá que houve mudanças profundas na forma do musical, mudanças que permitiram que as obras que o sucederam sobrevivessem e passassem a ser parte da literatura dramática do nosso tempo, enquanto que as obras que [o] antecederam são agora relíquias quase esquecidas.*

Pelas três décadas seguintes o musical norte-americano continuou baseando-se nesse modelo estabelecido por Rodgers e Hammerstein e seguido pelas novas duplas de autores que se formaram, como Lerner e Loewe. Neste formato foram criados grandes clássicos como *Paint Your Wagon*, *My Fair lady*, *Gigi*, *Gypsy*, *Fiddler in the Roof*, *The Music Man*, *Hello, Dolly!*, entre tantas outras obras. Jones (1998, p. 60), descreve esse modelo:

*Você “compra a propriedade”, uma história com alguma cor e splash e personagens envolventes. Poderia ser (...) o Pigmalião de Shaw<sup>50</sup>, (...) possivelmente poderia ser um filme. Às vezes um original, mas não sempre.*

*Você resume o roteiro até os ossos.*

*Você encontra um lugar para inserir um coro de cantores e bailarinos.*

*Você escreveu canções.*

*Você levou o show para Boston (ou Philadelphia, ou qualquer lugar).*

*Você reescreveu e reencenou (e às vezes refez o elenco) em turnê.*

*Você trouxe para Nova Iorque.*

*Você teve uma estreia de verdade. Todos os críticos estavam lá de uma só vez, assim como os formadores de opinião.*

*Você ou teve um grande sucesso ou um grande fracasso, ou às vezes (não tão costumeiramente), você ficou entre as duas coisas.*

*Durante o processo, você foi guiado por alguns princípios claros, pelos quais todo mundo – escritores, diretores, produtores, atores, plateias e até críticos – concordavam. São eles:*

<sup>50</sup> Pigmalião de Shaw- A comédia *Pigmalão* é uma das peças mais famosas de [George Bernard] Shaw. Vem sendo encenada com estrondoso sucesso desde 1912 e em 1964 foi adaptada para o cinema sob o título de *My fair lady*, sob direção de George Cukor, com Audrey Hepburn. (Disponível em: <<https://www.lpm.com.br>>. Acesso em: 08/06/2019)

1. O musical tinha que preencher as necessidades da história e dos personagens. O libreto era a base fundamental;
2. Todos os elementos tinham que ser integrados num total unificado, uma obra de arte coesa;
3. Deveria haver um senso de movimento, de mudança, de muitas cenas e muito cenário (apesar de que o cenário não precisava ser espetacular; a chave era a mudança mais do que ser espetacular);
4. Tinha que haver muito canto e dança e muita gente para cantar e dançar;
5. Primordialmente, as canções deveriam ser fortemente melódicas, e simples o suficiente para serem “pegas” na primeira escuta. E usualmente havia reprises suficientes para garantir que você pudesse assobiar pelo menos uma melodia quando você saísse do teatro;
6. A mensagem básica do show deveria ser positiva. Coisas ruins poderiam acontecer, mas no final tudo precisava se resolver;
7. Os personagens poderiam, ou deveriam ser interessantes, mas não poderiam ser muito “complexos”. Não havia tempo;
8. Por último, não importa quão sério o show pudesse se tornar, não importa quão elevado o tema, precisava haver entretenimento. Precisava haver variedade, tanto nas cenas quanto nas canções, e melhor que você, por Deus, tivesse algum humor. Se Shakesperare conseguiu colocar algo de humor em *Hamlet*, você poderia fazer disto uma comédia musical.

Esses foram os inquestionáveis princípios do teatro musical norte-americano, o guia seguido por todos, o cerne do estilo Rodgers e Hammerstein. E, seguindo sua própria fórmula, a dupla trouxe ao mundo *Carousel*, o próximo passo dado em direção ao que se entende hoje por drama musical. O ano era 1945, e Rodgers e Hammerstein novamente se uniram ao infalível time de *Oklahoma!*: de Mille na coreografia e Rouben Mamoulian na direção. Pela primeira vez, Mamoulian rejeitou a maneira como os solos eram encenados, com os atores vindo até o proscênio<sup>51</sup> para cantar. Ele encenou os solos como qualquer monólogo teatral<sup>52</sup> não cantado, assim como duetos. A partir disso, outros diretores de musicais da Broadway fizeram o mesmo, quebrando a convenção herdada da ópera. Nessa obra os autores se distanciaram ainda mais da comédia musical, passando do drama à tragédia. O tema de *Carousel*, a destruição marital seguida de suicídio, traz à Broadway a coragem de ir um passo além e mais fundo no drama humano, distanciando-se cada vez mais do estereótipo das garotas de *collant* da comédia musical.

A década de 1950 traz novidades para o drama musical, em que aparece uma variedade de assuntos abordados e jeitos diferentes de se fazer música. Os temas, cada vez mais retratavam o mundo real, o drama humano nos seus limites. Musicalmente, ainda se tem a presença do *jazz*, que já havia sido explorado nos

<sup>51</sup> Proscênio- A parte do palco localizada entre a boca de cena e a plateia. (Vasconcellos, L. P. Dicionário de Teatro. L&PM Editores, p.161)

<sup>52</sup> Monólogo teatral- Tipo de peça de teatro estruturada em torno de um único personagem. (Vasconcellos, L.P. Dicionário de teatro. L.P. L&PM Editores, p.132).

scores<sup>53</sup> dos mais variados compositores, mas agora o *rock* surge nos palcos dos musicais, em *Expresso Bongo*, que estreou no West End em 1958. Antes disso, em 1957, *West Side Story* estreou na Broadway explorando um tênue limite entre a ópera e o musical, com um elaborado *score* do compositor Leonard Bernstein. Além de abordar o delicado tema do preconceito contra a população latina, *West Side Story* é um drama musical que fala de amor sem final feliz, em uma recontextualização de *Romeu e Julieta* de Shakespeare para a realidade das gangues de Nova Iorque. O Primeiro Ato termina com dois corpos mortos em cena, e o espetáculo ainda apresenta o herói morto na cena final. Mas, além do aprofundamento do material dramático e da complexidade musical incorporada pelo teatro musical dos anos 1950, alguns importantes experimentos têm seu início no final desta década. Ainda em *West Side Story*, o coreógrafo e diretor Jerome Robbins inaugura a era dos chamados *dance musicals*, em que a importância do coreógrafo cresce ainda mais. Ocorre uma reinterpretação da forma e surge a figura do diretor-coreógrafo. Essa figura se torna o centro da produção, do roteiro e do *score*. A ele se seguiram diretores-coreógrafos importantes, como Bob Fosse, Gower Champion e Michael Bennett.

Outro experimento importante desse período é a aparição dos chamados “musicais-conceito”, em que o estilo é considerado tão importante quanto o conteúdo, sendo ele o elemento unificador em vez do libreto. Pode-se entender o musical-conceito como uma história baseada em uma ideia, e não num texto previamente existente. Ao contrário de Rodgers e Hammerstein, que escolhiam uma boa história e davam a ela libreto e música, agora o que se considerava apropriado era ter uma visão do espetáculo como um todo, “um conceito estilo/metáfora que não apenas nortearia o diretor e o *designer*, mas também o dramaturgo e o compositor” (JONES, 1998).

O mundo estava passando por mudanças sociais muito profundas. A revolução sexual, o conflito entre o velho e o novo, a moda, as drogas, o embargo de Cuba, A guerra do Vietnã, a crescente importância do Movimento Negro, a Guerra Fria. Não havia como o *rock* deixar de aparecer nos palcos dos musicais. E assim, aparece o fenômeno *Hair*.

Apesar de alguns autores considerarem que este período tenha sido de declínio para a arte dos musicais, para Miller (2007), “Os anos 1960 foram um tempo de expansão,

---

<sup>53</sup> *Score* – Forma de música manuscrita ou impressa em que as *staves*, conectadas por barras de compasso, são escritas uma sobre as outras, para representar a coordenação musical visualmente; página, volume, fascículo ou outro artefato contendo cópia completa de trabalho musical.

explosão e desconstrução, um tempo em que artistas de teatro musical começaram a experimentar com a forma, encontrando novos jeitos de usar música no teatro” O próprio público demandava musicais com mais conteúdo psicológico, o que acabou alimentando as experiências que passaram a acontecer *off-Broadway*<sup>54</sup>.

O circuito teatral *off Broadway* começa a se tornar uma espécie de incubadora para musicais considerados incomuns, que buscam experimentar novas linguagens. Dessas práticas começam a surgir grandes títulos e os musicais-conceito, que vão longe do realismo e do universo romântico, encontraram espaço nesse circuito. Sem a aparição do conceito *off-Broadway*, estes títulos experimentais não teriam tido chance. O teatro comercial ordenado, seguro, compartimentado não tinha nenhuma relação significativa com o mundo real caótico dos anos 1960.

*O musical americano vai derramar seu estado polido do presente e vai se transformar em algo aventureiro e desordenado. Vai em breve trocar seu jeito arrumadinho e penteado por algo menos polido, de perfil mais peculiar. Irá adiante ou irá encolher, a partir da finesse que o regulamenta agora (...) Mais do libreto estará no score. Muito mais. Vai haver menos competição dos elementos colaboradores. (...) E isto pode não acontecer entre a rua 41 e a 54. (...) Nada mais excitante acontecerá no mundo teatral do que este novo musical.* (BOCK apud MILLER, 2007, p. 86)

*The Fantastiks* foi o primeiro grande fenômeno *off-Broadway*, marcando o início do fim da revolução da obra de Rodgers e Hammerstein, antecipando os musicais-conceito que viriam e rejeitando o modelo antigo, de *O Rei e Eu* ou *A Noviça Rebelde*. A Broadway ainda relutava em manter alguma ligação com o *status quo*, produzindo brilhantes obras, como *Hello, Dolly!*, mas que não traziam nada de novo ou condizente com a revolução social e política pela qual o mundo vinha passando.

Em 1966 a dupla Kander e Ebb estreia *Cabaret*, que ganha versão cinematográfica em 1972. Outro sucesso arrebatador da dupla foi *Chicago*, em 1975, que também ganhou versão em filme, em 2002. A atriz-cantora Liza Minelli tornou-se um nome frequentemente associado à dupla.

Em 1967 *Hair* estreia *off Broadway*, para depois estrear na Broadway em 1968. *Hair* não apenas era revolucionário por assumir em cena o uso de drogas, o nu frontal e

---

<sup>54</sup> *Off Broadway* - Na cidade de Nova York, diversos grupos e teatros situados em torno do Greenwich Village, empenhados na produção de espetáculos que se oponham em custos e estilo aos realizados na Broadway. As casas de espetáculo são geralmente pequenas, o repertório inclui peças estrangeiras, novos autores e remontagens, além de uma linguagem cênica muito mais próxima do experimental ou, pelo menos, não comprometida com o tradicional ou o comercial (Vasconcellos, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. L&PM Editores. Edição do Kindle posição 2628).

todo um questionamento social, mas também ancorou o *rock* nos palcos da Broadway. E não apenas isso: a obra não tinha exatamente algo que se pudesse chamar de libreto, no senso usual da palavra. Diz Jones (1998, p. 76):

*Diretor e autores (que também eram os protagonistas) jogaram fora o enredo libreto linear e introduziram algo novo no lugar. Era mais um revue que um musical com texto regular. Mas, na verdade, era algo mais: era a apresentação de um estilo de vida, uma alternativa ao costumeiro score da Broadway, e uma alternativa aos normais valores morais da Broadway (que ainda estavam conectados ao otimismo dos velhos dias de Rodgers & Hammerstein).*

*Hair* preparou o terreno para outros musicais-conceito não lineares, inovação que dominou o musical norte-americano nos anos 1970.

Pode-se considerar *Company*, de Stephen Sondheim e George Furth, como o grande acontecimento de 1970. Nada como aquilo havia sido produzido na Broadway antes. Um musical-conceito totalmente não-linear, em que a personagem central apresenta para o público suas observações sobre os casamentos de seus amigos, para que ele próprio possa tomar uma decisão a respeito de envolver-se romanticamente ou não. As canções são comentários, cantadas por personagens que não estão envolvidos na cena, direcionadas diretamente ao público. Levado a uma viagem junto com a personagem central, o público participa de seus pensamentos, vendo todos os personagens sob o ponto de vista do protagonista. Conforme amadurece em seus sentimentos, os personagens vão sendo caracterizados de forma mais completa e profunda. Como as canções são comentários, “o deslocamento da maioria das canções nas cenas reforça o sentimento de fragmentação e separação trazido pelo show” (JONES, 2003).

Nos anos 1970 vários títulos importantes ocuparam os teatros da Broadway. Musicais-conceito e experimentações não-lineares continuaram a acontecer. *Revue*s como *Godspell* e *A Chorus Line*, que não necessariamente contam histórias com tradição aristotélica (começo, meio e fim), tornaram-se populares. Os temas abordados deixaram de ser romances com finais felizes para explorarem a decadência do sonho americano, para retratarem a falta de esperança que havia tomado conta do espírito nacional, escancarando no palco o sexo, as drogas e o questionamento das instituições do casamento e das religiões. O clima de cinismo e sátira nas letras havia chegado para ficar. Os *black musicals*<sup>55</sup> ganharam maior força nos anos 1970. Os

---

<sup>55</sup> *Black musicals* – Nos Estados Unidos, musicais escritos e apresentados nos últimos 200 anos por afro-americanos com o intuito de representar a experiência afro-americana. (Disponível em: <www.enotes.com>. Acesso em: 03/07/2019).

grandes coros foram enxugados. A Broadway estava finalmente mostrando em cena o que era a verdadeira vida dos norte-americanos e os norte-americanos reais: latinos, asiáticos, negros, *gays*, o Movimento Hippie. Enfim, todos retratados nos palcos que antes apenas caracterizavam os Estados Unidos dos caucasianos.

*Company, Godspell, Rocky Horror Show, A Chorus Line, Follies, Sweeney Todd, Chicago, Jesus Christ Superstar, Pippin*, entre tantos outros títulos imortais, fizeram parte deste avanço no período.

As décadas de 1970 e 1980 ainda trouxeram para a Broadway o retorno de um formato conhecido, para tentar salvar a crise criativa e econômica do período Thatcher<sup>56</sup> que provocou uma crise também nos Estados Unidos: o musical inteiramente cantado, conhecido como *sung-through musical*, resgatando da ópera esta maneira de fazer música cênica. O musical, até então, havia seguido como descendente da *opéra comique* e das *ballad operas*, misturando o diálogo falado com canções. Diz Jones (1998, p. 82):

*De muitas maneiras este é o mais interessante dos desenvolvimentos recentes. E certamente o mais popular. (...) O que são estes fenômenos? Serão verdadeiramente uma nova forma? Sim, na verdade, sim. Ou, mais acertadamente, são um amálgama de várias formas anteriores agora numa só. Em primeiro lugar, estas obras têm um score orientado para o rock. Em segundo, emprestaram do musical americano a sua perícia. Em terceiro, se escoram pesadamente nas tradições da ópera europeia. Misturam a grandiosidade da ópera tradicional com sensibilidades do rock e o know-how da Broadway. Não é de admirar que são um grande sucesso. Pela primeira vez a opulência da ópera é misturada com um som contemporâneo e vendida com a sofisticação do showbiz.*

Um dos títulos mais significativos que exploraram essa forma de teatro musical foi *Les Misérables*, um musical francês adaptado para a Broadway pelo produtor teatral britânico Cameron Mackintosh, estreando na Broadway em 1982. O compositor Andrew Lloyd Webber já havia explorado esta forma nos anos 1970, com *Jesus Christ Superstar* e *Joseph and His Amazing Technicolor Dreamcoat*. O libretista de *Les Misérables*, Alain Boublil havia sido convidado para assistir *Jesus Christ Superstar*, em 1973, e contam que teria saído do teatro convencido de que queria fazer um musical daquele jeito. Demorou dez anos. *Les Miz* apelido carinhoso do musical, estreou na França, passando por Londres e finalmente desembarcando nos Estados Unidos. Boublil uniu-se ao compositor Claude-Michel Schönberg para outro grande

---

<sup>56</sup> Margareth Thatcher - (1925-2013) foi primeira-ministra britânica e a primeira mulher a ocupar este posto. O governo de Thatcher durou onze anos, de 1979 a 1990, e se caracterizou pela implantação do neoliberalismo no Reino Unido. (Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/margaret-thatcher>>. Acesso em: 08/06/2019).

sucesso: *Miss Saigon*, de 1989. *Martin Guerre* foi outro título da dupla, que não fez o mesmo sucesso dos outros dois musicais, vindo a estrear bem mais tarde, em 1998, apenas em Londres.

Lloyd Webber também explorou esse terreno. Além das duas obras supracitadas, ainda compôs, neste estilo, *Cats*, *Evita* e *Sunset Boulevard*.

Alguns autores consideram os anos 1980 os menos interessantes da história da Broadway. Apesar de esta década ter contribuído com obras que se tornaram famosas, como *Cats*, *Dreamgirls*, *Sunday in the Park With George*, *Phantom of the Opera*, a maioria das obras encenadas no período não tinham grande significado. Diz Miller (2007, p. 156):

*Os anos 80 trouxeram consigo alguns dos musicais mais medíocres a chegar na Broadway em anos. (...). Alguns escritos por grandes talentos, outros possuíam material forte mas saíram dos trilhos por serem mal produzidos (como Chess, de Tim Rice), mas a maioria deles era simplesmente fraco.*

De qualquer forma, os anos 1980 inauguram a era dos chamados megamusicais, que são peças inteiramente cantadas com cenários, coreografia e efeitos especiais pelo menos tão importantes quanto a música, feitos para criar fortes reações emocionais da plateia. O uso de tecnologia representa uma importante característica desse tipo de espetáculo. Há também, a retomada dos grandes coros, massas vocais com grande número de participantes no palco, reforçadas por cantores de fosso<sup>57</sup>.

Outro fato significativo é que nos anos 1980 o aspecto mercadológico ligado à produção destaca-se, passando para o primeiro plano, sobrepujando o talento do ator. Não que haja menos talentos nos palcos, pelo contrário, os atores de musicais foram se tornando cada vez mais especializados, porém os aspectos da produção tornaram-se mais importantes. Miller (2007, p. 158) exemplifica:

*O problema de Cats e shows deste tipo foi a nova mentalidade que trouxeram consigo à Broadway. Na era do megamusical, produtores queriam que cada público, durante toda a temporada daquele musical, assistisse exatamente à mesma performance, mesmo que um show durasse vinte anos, rejeitando a espontaneidade inerente e a imprevisibilidade do teatro feito ao vivo, em troca da consistência e performances congeladas dos filmes. Nestes shows, quando um ator entrava para substituir outro, ele ou ela eram obrigados a interpretar exatamente como a pessoa antes dele ou dela, sem variações, sem exceções. Atores nestes shows tornaram-se imitadores, peças numa máquina que já estava funcionando, ao invés de artistas criadores. Esta mudança ajudou a afundar a energia criativa da Broadway por um longo tempo.*

---

<sup>57</sup> Cantores de fosso - São os cantores que ficam fora de cena, ou no fosso da orquestra ou em cabine especial, para cantar as linhas mais complexas do coro ou complementar a massa sonora vocal do espetáculo.

A importância do produtor e do *marketing* pode ser exemplificada pela figura do produtor teatral Cameron Mackintosh:

*A pura teatralidade da visão de Mackintosh (...) criando algo maior do que a mera soma das partes e então fazendo marketing de tudo com eficiência memorável – define muito do que faz do megamusical uma parte crítica do teatro musical de hoje em dia. (PRECE, EVERETT apud EVERETT, LAIRD, 2009, p. 251)*

A década de 1990 é conhecida como a era da disneyficação dos musicais, e a continuação maciça das montagens tecnológicas, iniciada com a estreia de *Beauty and the Beast*, em 1993. A linguagem simplista, focada no talento artístico, as explorações e os temas de discussão político-social encontrariam mais espaço no circuito *off Broadway*. Isso pode ser representado pelo fato de que foi exatamente em 1990 que o musical *A Chorus Line* encerrou sua longa temporada. Algo como esse musical não teria mais espaço na Broadway dos megamusicais.

Mas nem só de Disney viveu a Broadway dos anos 1990. Vários títulos apareceram como resposta à esta massificação do entretenimento. *The Kiss of the Spider Woman* colocava em cena dois personagens latinos, numa Argentina ditatorial, presos, um por ser militante político, outro por ser *gay*. O musical *Once on This Island* também chega trazendo total simplicidade de figurinos e cenários, sendo considerado uma resposta ao imenso glamour de *Little Mermaid*.

Contudo, a revolução da década de 1990 foi *Rent*. Não pelo *rock and roll*, não pelo tema, mas por ter representado um fenômeno social jamais visto, nem mesmo em *Hair*. Um fenômeno que traz a juventude de volta aos teatros, por se sentir representada. Os jovens assistiam dezenas de vezes. Pela primeira vez um musical colocou as duas primeiras fileiras de cadeiras à venda por vinte dólares apenas para que as pessoas sobre quem o musical falava pudessem vir ao *show*. A venda desses lugares fazia toda uma geração enfrentar grandes e demoradas filas, que se tornaram tão longas que acabou sendo instituída uma espécie de loteria para sorteio dos ingressos. *Rent* teve um sucesso tão estrondoso que a Broadway não teve como resistir: abriu suas portas para esse espetáculo originado no circuito *off Broadway* e trouxe jovens artistas de pouca ou nenhuma técnica, mas que representavam com total sinceridade o retrato de sua geração.

Desde os anos 1980 muitas tem sido as experiências nos palcos da Broadway. Muita coisa surgiu questionando o modelo Rodgers e Hammerstein que perdurou por tanto tempo. O novo tem sido recebido, ainda que não perdure ou emplaque. A não-

linearidade do roteiro, até mesmo com a história sendo contada de trás para a frente, como em *The Last Five Years*, de J. R. Brown, tem sido bastante experimentada. Arranjos mais arrojados vêm saindo do som das orquestras.

Uma grande crise se abateu sobre o teatro musical americano logo após o 11 de setembro. O início do novo século trouxe tempos bastante obscuros para a Broadway. Muitos *shows* se tornaram comercialmente inviáveis e fecharam suas portas. Outros precisaram dispensar toda sua orquestra e passaram a usar *playback* para não encerrarem a temporada. Aos poucos, e com a ajuda de verbas públicas, a Broadway conseguiu manter-se funcionando.

No momento atual, com a Broadway financeiramente recuperada, os megamusicais continuam a ter sucesso, com grande uso de tecnologia, mas sem trazer nada de inovador. Há quem diga que este momento seria de abertura para que algo de novo acontecesse e mudasse mais uma vez a história da Broadway.

### **3. O Processo Criativo de 47 – O Musical**

A partir do histórico traçado e de conclusões obtidas nas conversas com outros autores, o processo criativo começou a se concretizar. Ficou clara a necessidade de estabelecimento de etapas para que a ideia inicial pudesse ganhar forma; portanto, foi necessário encontrar apoio em técnicas estabelecidas de construção dramática. Seguem descritas as pesquisas e técnicas utilizadas para contemplar o processo criativo de 47 – O Musical. Serão discutidos o tipo de musical, as técnicas auxiliares de escrita e composição, as estruturas de texto e música que serviram como ferramentas para a criação.

O primeiro passo do processo criativo foram as seguintes indagações:

- a) Sobre o que escrever/compor?
- b) Que tipo de musical desenvolver?
- c) Como elaborar o trinômio texto-música-letra a partir de um processo coletivo?
- d) Como autores têm solucionado essa elaboração criativa na atualidade? Suas ideias podem esclarecer dúvidas a respeito do processo criativo?
- e) Como transpor essas respostas para dentro de um processo criativo de obra inédita?

A partir dessas indagações foi possível estabelecer parâmetros para o trabalho criativo na concepção de 47 – O Musical: como seriam respondidas as perguntas acima?

### 3.1. Um Musical-Conceito

O mercado de teatro musical da atualidade classifica as obras que vêm sendo trazidas a público em algumas categorias básicas: *book musicals*; *sung-through musicals*; as novas operetas; os musicais-conceito, ou *concept musicals*; musicais de dança, os *dance musicals*; e as chamadas *revues*.

Essas classificações ajudam a criar uma tipologia para as obras mas podem ser confusas e nem sempre servem a um bom propósito. São meramente uma bússola para guiar autores e estudiosos do teatro musical. Se observadas rigidamente, são confinadoras e muitos musicais as extrapolam (FRANKEL, 1977).

Os *book musicals* são obras adaptadas de uma fonte preexistente, como um livro, filme ou peça teatral não musical. Neles, alternam-se partes cantadas e diálogo falado. Como exemplo pode-se citar *Ragtime* (MCNALLY e AHRENS, 1996) e *Oklahoma!* (RODGERS e HAMMERSTEIN, 1943).

Os musicais conhecidos como *sung-through musicals* são aqueles inteiramente cantados – ou quase –, em que os diálogos seguem os padrões da *opera seria*.

Esse tipo de musical apareceu mais recentemente na história da Broadway, com o advento dos megamusicais de grandes produções e de investimentos multimilionários. Eles podem ou não ser adaptações de obras preexistentes. *Les Misérables* (BOUBLIL e SCHOENBERG, 1980) é um exemplo típico desse tipo de musical.

É difícil traçar uma linha divisória entre um *sung-through musical* e uma Broadway ópera. Sobre isso, diz Frankel (1997, p. 3):

*“Broadway opera” (para cunhar um termo) foi o passo seguinte a partir do Drama Musical. Opera, nem tradicional nem contemporânea, é teatro musical, falando estritamente, porque [opera] tende a ser estática ao invés de mover-se, muito menos dançar, e porque emprega música de fontes eruditas como elemento dominante. “Broadway Opera” também coloca a música em um patamar mais importante do que em qualquer outro tipo de teatro musical, mas a música vem de fontes populares e se mantém em equilíbrio com todos os outros elementos do musical. Tanto Opera quanto Broadway Opera tendem ao espetacular, mas em conteúdo e tratamento, “Broadway opera” é vernácula, e não literária.*

Nessa categoria, são encontradas obras que vão desde as óperas-rock *Jesus Cristo Superstar* (ANDREW LLOYD WEBBER E TIM RICE, 1971) e *Tommy* (TOWNSEND E MCANUFF, 1969) até obras como *The Most Happy Fella* (FRANK LOESSER, 1956) e *Sweeney Todd* (STEPHEN SONDHEIM, 1979).

Já as novas operetas são os novos espetáculos escritos à maneira da antiga opereta, porém com um tratamento tipicamente norte-americano. Em geral, possuem cunho lírico, com abordagem romântica e fantasiosa, porém refletindo o mundo real. *Carousel* (RODGERS E HAMMERSTEIN, 1945) e *The King and I* (RODGERS e HAMMERSTEIN, 1951) são duas obras que podem ser apresentadas aqui como exemplos.

Os *dance musicals* são obras diferenciadas que, apesar de serem consideradas musicais, são espetáculos em que a dança tem maior importância. A história não é contada por meio de canções, mas sim da dança. Em musicais comuns, se um número de dança for eliminado, provavelmente a linha do enredo não se perderá, pois o que move a história adiante é a canção. Neste caso, a dança fará o enredo se mover. Um exemplo desta categoria é *Contact* (JOHN WEIDMAN E SUSAN STROMAN, 1999).

As *revues* são musicais que não necessariamente contam uma história de forma linear. Seus números musicais não fazem o enredo seguir adiante. Em uma *revue*, os números musicais são mais ilustrativos do tema abordado pelo espetáculo ou do personagem que canta. *Revues* famosos são *Godspell* e *Hair*, por exemplo. Seus números musicais dão a conhecer algo a respeito dos personagens que os cantam, ou apresentam fatos que pontuam e dão vida a determinados momentos do *show*.

Mas não há uma história linear e as canções não constroem um fio condutor para o enredo, pois este é ausente.

Já os musicais-conceito trouxeram à Broadway a possibilidade de que histórias fossem criadas a partir de uma ideia original, ao invés de serem alguma adaptação de obra preconcebida. *Company*, do de Stephen Sondheim, por exemplo, foi criado a partir da ideia de escrever a respeito do casamento, para explorar um conceito do qual ele, o autor, não sabia nada, por nunca ter sido casado até aquela ocasião.

Esse projeto descreve o processo criativo de um musical cuja narrativa se desenvolveu a partir de inquietações e questionamentos em torno do nascimento de uma criança com síndrome de Down<sup>58</sup>. De como esse acontecimento pode tocar a vida das pessoas envolvidas com esse bebê. E mais: De que forma isso modifica suas jornadas pessoais? Como se remoldam as relações entre aqueles que estarão envolvidos com esse bebê após seu nascimento? O que esse evento pode causar em termos psicológicos e emocionais nas pessoas envolvidas por tal realidade? Não havia nada além de uma ideia – narrar esse acontecimento a partir de dois casais de amigos. Quatro atores, quatro vozes cantando. E que o espetáculo dialogasse bastante com a tecnologia, como se a internet fosse um quinto personagem.

O segundo passo foi buscar técnicas dramáticas que apoiassem o desenvolvimento de um enredo a partir de uma ideia. Não havia uma história, apenas um questionamento. A estrutura facilitaria o desenvolvimento de uma linha dramática com começo, meio e fim.

Estava claro para a equipe criativa que este espetáculo deveria abordar o fato de que existe hoje um tratamento possível para pessoas com síndrome de Down. Este fato ainda é desconhecido da maioria das pessoas, e essa informação será apresentada pelo herói<sup>59</sup> da narrativa, através de seu diálogo pessoal com a internet.

Assim, o que existe é uma inquietação, uma informação e um herói – que se estabelece como tal, pois tem a informação que os outros não têm. A partir desse

---

<sup>58</sup> Síndrome de Down- A síndrome de Down é causada pela presença de três cromossomos 21 em todas ou na maior parte das células de um indivíduo. Isso ocorre na hora da concepção de uma criança. As pessoas com síndrome de Down, ou trissomia do cromossomo 21, têm 47 cromossomos em suas células em vez de 46, como a maior parte da população. (Disponível em: <<http://www.movimentodown.org.br/sindrome-de-down/o-que-e/>>. Acesso em: 08/06/2019)

trinômio – inquietação, informação, herói –, pareceu importante pesquisar a Jornada do Herói<sup>60</sup>, com o intuito de embasar a construção de um personagem central.

Foi, então, preciso dar forma ao que era inicialmente uma inquietação disforme. Assim, o estudo da Jornada do Herói acabou por introduzir a ideia do monomito<sup>61</sup> como estrutura necessária ao processo criativo.

O estudo do monomito levou a pesquisa ao encontro de autores que descrevem esta estrutura narrativa como algo bastante usado na Broadway. O dramaturgo Julian Woolford<sup>62</sup>, por exemplo, costuma usar a estrutura do monomito como bússola para orientar seus processos criativos. Diz esse autor:

*Estudo acadêmico a respeito do monomito é um campo considerável e, como uma boa história, todos se apropriam dele. (...) O monomito é uma ferramenta de análise, não uma receita. Você não pode simplesmente mover-se de um ponto a outro e chegar ao fim com uma história perfeitamente estruturada. (...) O que [o monomito] lhe permite fazer é analisar sua própria história para decidir se determinados estágios têm peso suficiente ou se as jornadas de seus personagens estão fortes o suficiente a cada ponto [da história] (p. 88-89).*

Explorar a técnica dramatúrgica do monomito acabou por se tornar o caminho escolhido, a partir da leitura das obras de Woolford, Campbell e Vogler.

---

<sup>60</sup> Jornada do Herói – Vide 3.2.1., pág. 90

<sup>61</sup> Monomito- A palavra monomito foi cunhada por James Joyce em *Finnegan's Wake* (New York: Viking Press, Inc, 1939), p.581

<sup>62</sup> Julian Woolford – Diretor teatral e escritor, (...) chefe do programa de pós-graduação em teatro musical na Guilford School of Acting.

(Disponível em: <<http://www.julianwoolford.net/Biography.html>>. Acesso em: 23/06/2019)

## 3.2. Técnicas para realização de uma obra de teatro musical

### 3.2.1. Dramaturgia

*A forma em si nos diz que estamos vivenciando uma história – e não apenas vivenciando uma série de eventos quaisquer costurados juntos sem nenhuma razão aparente.*

(Steve Cuden)

A escolha de uma estrutura formal não prejudica, de maneira alguma, o processo criativo do autor. O estudo e a aplicação da forma não implicam o uso de fórmulas prontas. Ao contrário, seu estudo vem a colaborar com a construção de uma história coesa, tanto na estrutura como em fatos dramáticos e suas relações.

A estrutura usada para contar a história da jornada de um herói está sedimentada há tempos na dramaturgia. Desde os gregos<sup>63</sup> encontramos essa estrutura muito bem definida. E não apenas a forma de construir, mas também as etapas seguidas pelo herói em sua jornada.

Já se conhece a importância disso há tempos, na História do Teatro. O filósofo grego Aristóteles (384-322 a.C.), em sua *Poética*<sup>64</sup>, descreve a linha dramática como algo que deve possuir princípio, meio e fim. Diz Aristóteles:

*“Todo” é aquilo que tem princípio, meio e fim. “Princípio” é o que não contém*

---

<sup>63</sup> Gregos – Referente à Civilização Grega da Antiguidade.

<sup>64</sup> Poética – Obra de Aristóteles escrita entre 335 a.C. e 323 a.C.

*em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. “Fim”, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. Meio é o que está depois de alguma coisa e tem outra coisa depois de si. (LOCAIS DO KINDLE 140-144)*

No que diz respeito a dramaturgia do teatro musical, o “Todo” Aristotélico não é diferente. Musicais tem uma forma comum, singular, de discorrer pela linha do tempo, e essa maneira peculiar de contar-se uma história possui uma forma narrativa, mas não uma fórmula, o que seria limitante para processo criativo. Vários autores já expressaram suas opiniões a esse respeito. No que concerne ao roteiro de teatro musical, diz Cuden (2013):

*Uma peça precisa de uma estrutura reconhecível: estrutura de frase, estrutura de ritmo, estrutura de atos<sup>65</sup>, estrutura de enredo<sup>66</sup>, estrutura de história. Estrutura significa ordem. Forma significa ordem. Contação de histórias requer ordem reconhecível (LOCAIS DO KINDLE 591-595).*

Sabe-se o quanto qualquer forma pode ser rejeitada por aqueles que vivem processos criativos, porém a forma deve existir para ser transcendida no próprio processo. Sobre a forma de um roteiro, diz Vogler (2007):

*Alguns escritores profissionais não gostam da ideia de analisar o processo criativo e pedem que os alunos ignorem todos os livros e professores e “simplesmente ponham a mão na massa”. Alguns artistas decidem evitar o pensamento sistemático, rejeitando todos os princípios, ideais, escolas de pensamento, teorias, modelos e esquemas. Para eles, a arte é um processo totalmente intuitivo que jamais pode ser dominado por meio de regras práticas e que não deve ser reduzido a fórmulas. E não estão errados. No íntimo de cada artista existe um lugar sagrado onde todas as regras são deixadas de lado ou esquecidas deliberadamente, e nada mais importa senão as escolhas instintivas do coração e da alma do artista. (LOCAIS DO KINDLE 192-193)*

Ainda a respeito da aplicação da técnica de escrita para o teatro musical, Cuden (2013) completa:

*Se você é um escritor desconhecido querendo uma chance, o caminho mais direto e sábio para o sucesso talvez seja primeiro provar que você é capaz de dominar a forma conhecida. Se você obtiver grande sucesso – digamos*

---

<sup>65</sup> Ato - A maior subdivisão de uma peça de teatro. Trata-se de uma convenção destinada a organizar a narrativa por partes. (Vasconcellos, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. L&PM Editores. Edição do Kindle. Posição 379)

<sup>66</sup> Enredo - Segundo Aristóteles (384-322 a.C.), a mais importante das seis partes da tragédia – as outras são a personagem, a dicção, a dianoia, a melopeia e o espetáculo. Trata-se da sequência dos acontecimentos ou da “organização dos fatos”, segundo a Poética (cap. VI). (Vasconcellos, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. L&PM Editores. Edição do Kindle. Posição 1158)

*que você seja Stephen Sondheim<sup>67</sup>, por exemplo – talvez você possa se dar ao luxo de arriscar brincando com a forma geral (LOCAIS DO KINDLE 541-543);*

É necessário, portanto, entender as regras desse jogo, para que possam ser, inclusive, transcendidas ao longo do processo criativo. Para tanto, foi importante analisar obras de três autores – Steve Cuden (*How to Create Stories for Musicals That Get Standing Ovarions*), Christopher Vogler (*A Jornada do Escritor*), e Julian Woolford (*How Musicals Work: And How To Write Your Own*). Essas leituras esclareceram que a estrutura oferecida pelo monomito seria um caminho criativo bastante promissor. Ainda foram estudadas obras de K. M. Weiland (*Creating Character Arcs: The Masterful Author’s Guide to Uniting Story Structure, Plot, and Character Development*), e do próprio Joseph Campbell (*The Power of Myth e The Hero With a Thousand Faces*) para embasamento do uso do monomito no teatro musical.

Além disso, para que a história seja contada, existe uma estrutura por detrás da história em si, por onde viajam as personagens em suas jornadas: pode-se chamá-la de “estrutura do enredo”. Dois itens básicos devem estar em jogo para que a história seja contada: uma estrutura que torne possível o entendimento da história e a jornada do protagonista em si, que navega pela história. Não são coisas possíveis de serem separadas: uma depende da outra. Não há história sem personagem, nem personagem sem uma história para chamar de sua. Weiland (2016) diz:

*Muitas vezes, personagem e enredo são vistos como entidades separadas – ao ponto de constantemente os colocarmos um contra o outro, tentando determinar qual é o mais importante. Mas nada poderia estar mais longe da verdade. Enredo e personagem se integram. Tire um dos dois da equação (ou tente se aproximar deles como se fossem independentes um do outro) e você corre o risco de criar uma história que pode até ter algumas partes incríveis, mas que não será incrível como um todo (EDIÇÃO DO KINDLE p. 15-16).*

Isso cabe ao teatro musical, em que a estrutura do enredo costuma ser levada extremamente à sério, uma vez que o tempo do espetáculo é muito compacto, em relação ao tempo da literatura, por exemplo. Uma canção precisa compactar uma ideia que num livro um autor poderia explorar por muitas páginas. E a estrutura costuma cooperar muito para o sucesso dessa tarefa complexa: contar uma história que tenha, no máximo, duas horas e meia de duração.

Em um primeiro momento, as pré-estruturas literárias conhecidas por premissa,

---

<sup>67</sup> Stephen Sondheim –Compositor norte-americano nascido em 22 de março de 1930, na cidade de Nova Iorque. (Disponível em: <<https://www.biography.com/musician/stephen-sondheim>>. Acesso em: 23/06/2019)

história e enredo foram acessadas, para obtenção de maior clareza para as etapas de criação.

### **3.2.1.1. Pré-estruturas literárias: premissa, história e enredo**

- **Premissa**

A premissa é a semente, aquilo que motiva a construção de uma história. Algo que surge da intuição do autor. Um ponto de partida. Qualquer motivação que inspire um autor a construir algo a partir dela. Conforme dito na seção anterior, no caso de um musical-conceito a premissa é aquela inquietação primordial que dá início a todo o processo criativo.

Uma premissa original não define necessariamente a qualidade de uma história, pois esse é o momento mais neutro do processo criativo. O importante é como a premissa é explorada durante o processo.

- **História**

O próximo passo para além da premissa é a história. Até esse ponto, as ideias-mente foram intuídas. Agora precisam ser executadas, levando-se em consideração que uma importante função da história é de trazer consenso, no processo criativo de um musical, para que os colaboradores trabalhem na mesma direção, já que a criação se dá em frentes múltiplas.

A história é formada pela sequência de acontecimentos mais importantes, mostrando os objetivos dos protagonistas e principais conflitos, sem se ater a detalhes. É a estrutura básica. Diferente da premissa, na história já existe interligamento de ações e personagens mais bem definidos. Aqui se determina quem são os personagens, seus conflitos e principais acontecimentos.

A história é como a fundação de uma construção. Quanto mais forte e definida, melhor se desenvolve o enredo e mais claro tudo se torna para toda a equipe de colaboradores. Ao elaborar a história, é interessante condensá-la em uma única sentença, para ainda melhor se entender onde se quer chegar. E, acima de tudo,

entender onde está o conflito entre pessoas, não entre ideias. Quem faz o que a quem?

Na história já aparece o esboço da jornada heroica dos personagens, em suas doze etapas, e os arcos de personagens estão definidos.

- Enredo, também conhecido como trama, ou *plot*

*O Rei morreu e depois a Rainha morreu é uma história.*

*O Rei morreu e depois a Rainha morreu de tristeza é um enredo.*

(E. M. Forster).

A citação acima é costumeiramente usada para exemplificar o significado de enredo. “O Rei morreu e depois a Rainha morreu” é uma história, pois ilustra dois eventos diferentes sendo narrados. “O Rei morreu e depois a Rainha morreu de tristeza” é um enredo, pois mostra que a morte da Rainha é consequência do acontecimento anterior, a morte do Rei. A diferença entre história e enredo, portanto, é que o enredo apresenta as razões da sequência de eventos da história.

Frankel (1977, p. 8-9) diz:

*História é fundamental, e não significa enredo. Romeu e Julieta e West Side Story contam a mesma história, mas seus enredos são muito diferentes. A história é o que dá coesão ao enredo – é sua linha completa; o enredo é o desenvolvimento da história em detalhe. Histórias podem ser resumidas – como em chamados de jornais, ou anúncios de livros, filmes, shows de TV. Enredos têm partes componentes – situações, tempo e lugar, ações, personagens, diálogo, e em teatro musical, dança e canto. É verdade que boas histórias dizem mais que uma coisa. Mas fazem aparecer apenas uma coisa, um evento principal.*

Já em [www.tertulianarrativa.com](http://www.tertulianarrativa.com), Marcos Hinke coloca:

*A trama (enredo) é uma série de eventos selecionados que se relacionam entre si dentro da história, é o encadeamento dos fatos que levam uma situação do Ponto A para o Ponto B para o Ponto C, ou seja, todo o recheio e minúcias da história, o conteúdo onde se constrói a narrativa (Disponível em: <<https://medium.com/tert%C3%BAlia-narrativa/vamos-discutir-as-diferen%C3%A7as-entre-narrativa-hist%C3%B3ria-e-trama-9d9b3058e4ca>>. Acesso em: 12/09/2018).*

### 3.2.1.2. As Etapas do monomito – A Jornada do Herói

*Os dois mundos, divino e humano, podem ser*

*representados apenas como diferentes um do outro – diferentes como vida e morte, dia e noite. O herói se aventura fora da terra conhecida para dentro da escuridão; lá ele realiza sua aventura, ou simplesmente se perde para nós, aprisionado, ou em perigo; e seu retorno é descrito como um retorno do mundo do além. Porém – e aqui está uma grande chave para compreensão do mito e do símbolo – os dois reinos na verdade são um. O mundo dos deuses é uma dimensão esquecida do mundo que conhecemos. E a exploração daquela dimensão, seja por vontade própria ou não, é todo o sentido da obrigação do herói (Joseph Campbell).*

Após essa etapa, que buscou construir as fundações para a escrita dramatúrgica, deu-se a pesquisa sobre a Jornada do Herói. Sua aplicação para a escrita dramático-narrativa, foi descrita por Vogler (2007), a partir dos aprendizados obtidos com Joseph Campbell<sup>68</sup>. Tanto Campbell quanto Vogler referem-se a essa jornada arquetípica usando o termo “Jornada do Herói”, e Campbell, inclusive, empresta de James Joyce<sup>69</sup> o termo “monomito” para descrever esta saga única. Diz Vogler (2007):

*Em princípio, apesar de sua variedade infinita, a história de um herói é sempre uma jornada. Um herói abandona seu ambiente confortável e comum para se aventurar em um mundo desafiador e desconhecido. Pode ser uma jornada ao exterior, a um lugar de verdade: um labirinto, uma floresta ou caverna, uma cidade ou país estrangeiro, um novo local que se converte em arena para seu conflito com forças antagônicas, contestadoras. No entanto, existem muitas histórias que conduzem o herói a uma jornada interior, que acontece na mente, no coração, no espírito. Em qualquer boa história, o herói cresce e se transforma, empreendendo uma jornada de um modo de ser para outro: do desespero à esperança, da fraqueza à força, da tolice à sabedoria, do amor ao ódio e vice-versa. São essas jornadas emocionais que prendem o público e fazem valer a pena acompanhar a história (LOCAIS DO KINDLE 575-579).*

A Jornada do Herói é o típico caminho da mitológica aventura do herói e a magnificação da fórmula representada nos ritos de passagem: separação – iniciação – retorno. A isso pode-se chamar unidade nuclear do monomito (CAMPBELL, 1944). No monomito é possível identificar estágios bastante claros e que podem ser

<sup>68</sup> Campbell, Joseph – (1904 – 1987) foi um mitólogo norte-americano, escritor e palestrante, conhecido por seu trabalho em mitologia comparada e religião comparada. Seu trabalho cobre vários aspectos da experiência humana. (Disponível em: <<https://www.jcf.org/>>. Acesso em: 08/06/2019)

<sup>69</sup> Joyce, James – (1882 – 1941) é um dos mais influentes e celebrados escritores irlandeses. Seu trabalho mais famoso é “Ulysses” (1922). (Disponível em: <<https://jamesjoyce.ie/about/james-joyces-life/>>. Acesso em: 08/06/2019)

percebidos em qualquer tipo de história. Campbell (1944, p. 36) exemplifica:

*Seja o herói ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu, sua jornada varia muito pouco em plano essencial. Contos populares apresentam a ação heroica como física; religiões importantes mostram o feito como moral; porém, encontrar-se-á impressionantemente pouca variação na morfologia da aventura, nas vitórias obtidas. Se um ou outro elemento básico do padrão arquetípico é omitido de algum conto de fadas, lenda, ritual, ou mito, deve estar de alguma maneira implícito – e a omissão em si pode falar muito pela história e patologia do exemplo, como pode-se ver.*

Vogler (2007), ainda esclarece:

*Os estágios da Jornada do Herói podem ser identificados em todos os tipos de história, não apenas naquelas que apresentam ação física “heroica” e aventuras. O protagonista de toda história é o herói de uma jornada, mesmo que o caminho leve apenas à sua mente ou ao reino dos relacionamentos pessoais. As escalas da Jornada do Herói surgem naturalmente, mesmo quando o escritor não tem consciência delas. (LOCALS DO KINDLE 575-579)*

A Jornada do Herói é um guia de narrativas, descrito por Joseph Campbell em 17 etapas, e resumido por Christopher Vogler em 12, que serão descritas a seguir. Vogler (2007), coloca que tal estrutura é uma das muitas maneiras de partir de um ponto para outro em uma narrativa, mas uma das mais flexíveis, duradouras e confiáveis.

*A Jornada do Herói é uma estrutura que deve ser preenchida com detalhes e surpresas da história individual. A estrutura não deve chamar atenção, tampouco ser seguida com tanta precisão. A ordem dos estágios dada aqui é apenas uma das muitas possíveis variações. Os estágios podem ser excluídos, acrescentados e drasticamente embaralhados sem perder em nada sua força (LOCALS DO KINDLE 777-779).*

Essas 12 etapas estão contidas em “três atos”. Aqui, a palavra “atos” não é apresentada em sentido teatral, de atos separados por cortina, intervalo, interrupção. É apenas uma convenção literária. Mas essa convenção existe para estrutura de enredos gerais, seja para literatura, cinema, ou qualquer forma narrativa, e descreve os acontecimentos do início, meio e fim da história, como já descritos por Aristóteles. Em Vogler (2007), encontra-se que nessa forma de estruturação os três atos podem ser resumidos como:

#### 1) Primeiro Ato: A Partida, ou Separação

Neste ato acontece a decisão do herói de agir. O herói é apresentado em seu Mundo Comum, aquele do qual ele será forçado a afastar-se. Algo será imposto ao herói, algo que o tirará deste Mundo Comum e o levará a um Mundo Especial, diferente do

primeiro. Ele terá que entrar em ação como consequência.

## 2) Segundo Ato: A Iniciação, ou Descida

Neste ato acontece a ação em si. O herói terá contato com provas, aliados e inimigos. Será impedido de cumprir sua missão e terá que lutar para conseguir o que precisa.

## 3) Terceiro Ato: O Retorno

Neste ato aparecem as consequências da ação. O que o herói realizou gera consequências. O herói terá que lidar com elas até resolvê-las, ainda que perca algo nesse caminho. Ao final, ele se torna o mestre tanto de seu Mundo Comum quanto do Mundo Especial no qual adentrou para viver a jornada.

Através destes três atos literários, as doze etapas da Jornada do Herói se distribuem da seguinte forma:

### Primeiro ato: A Partida, ou Separação

- Mundo Comum

O Mundo Comum mostra ao público o ponto de partida do herói, contextualizando a história. A importância da apresentação do Mundo Comum é que revela o mundo do qual o protagonista terá que sair para viver sua jornada, seja este um lugar físico, seja um estado psicológico/emocional, ou ambos. A maioria das histórias tira o herói de um mundo comum e trivial e o leva a um Mundo Especial, que é novo e estranho.

*É a famigerada ideia do “peixe fora d’água” (...) Se quisermos mostrar um peixe fora do ambiente habitual, primeiro teremos de mostrá-lo no Mundo Comum, para que se crie um contraste nítido com o estranho mundo novo no qual ele está prestes a entrar (VOGLER, 2007, LOCAIS DO KINDLE 588-590).*

- Chamado à Aventura

Neste ponto, é apresentada ao protagonista uma situação, em geral um desafio ou problema, que precisará ser resolvido. Não é possível que o herói permaneça neutro em relação ao acontecido, principal característica deste estágio, o “Chamado à Aventura”. Campbell (1944, p. 46) esclarece:

*Um erro – aparentemente por puro acaso – revela um mundo insuspeitado, e o indivíduo é arrastado para uma relação com forças que não são corretamente compreendidas. Como mostra Freud<sup>70</sup>, erros não são apenas uma mera coincidência. São o resultado de desejos e conflitos suprimidos. São as ondulações na superfície da vida, produzidas por molas insuspeitadas. E podem ser muito profundas – tão profundas quanto a própria alma. O erro pode tornar-se a abertura de um destino.*

Geralmente, a esta etapa pertence a figura do arauto ou anunciador: uma personagem secundária, mas que trará a notícia do evento que representa o Chamado à Aventura. A figura do arauto pode aparecer em qualquer momento do Primeiro Ato. Mas, em geral, aparece no Chamado à Aventura. São os arautos que colocam a história em movimento, pois apresentam ao herói um desafio. Alertam o herói e o público de que a mudança e a aventura estão prestes a começar.

- Recusa ao Chamado

Nesse estágio o herói se mostra relutante ao Chamado para a Aventura. Há hesitação. O protagonista demonstra medo e, como ainda não está totalmente comprometido com a jornada, pensa em desistir. Aqui ele enfrenta o maior de todos os medos: o terror frente ao desconhecido (VOGLER, 2007).

- Encontro com o Mentor

Como ainda não existe um total comprometimento por parte do protagonista com sua jornada, ele ainda pensa em desistir. Aparece, neste estágio, uma influência externa, uma mudança de circunstâncias ou aparecimento de um Mentor. Isso fará o protagonista deixar o medo para trás e seguir adiante. Para aqueles que não recusam o chamado, o primeiro encontro da Jornada do Herói é com uma figura protetora, em geral de idade mais avançada que o protagonista, podendo ser a figura de um sábio, que poderá trazer amuletos para auxílio na jornada que o herói está prestes a empreender.

*O que essa figura representa é a força benigna e protetora do destino. A fantasia é a reafirmação – a promessa de que a paz do Paraíso, conhecida a princípio no ventre da mãe, não está perdida; ela sustenta o presente e está no futuro assim como no passado (CAMPBELL, 1944, p.66).*

- Travessia do Primeiro Limiar

---

<sup>70</sup> Freud, Sigmund – *Psicopathology of Every Day Life*. (Standard Edn, VI; orig.1901)

Neste estágio da narrativa, o protagonista finalmente se compromete com a jornada, e deixa o Mundo Comum para adentrar no mundo desconhecido. Ao decidir atravessar o Primeiro Limiar ele se compromete a enfrentar o desafio que apareceu no Chamado à Aventura.

O que em geral acontece nessa etapa é o encontro com uma personagem secundária que representa o “Guardião do Limiar”. Essa personagem não representa o principal desafio nem o maior inimigo. Representa os obstáculos comuns da jornada. O Guardião do Limiar está lá para testar a disposição do protagonista em dar sequência à jornada, para testar sua determinação de encarar os desafios que se apresentam. Com isso, o herói aprende a reconhecer a resistência como fonte de força. Explica Campbell (1944, p. 72):

*Com as personificações do destino para guiá-lo e ajudá-lo, o herói vai em frente em sua aventura até que se depara com o “guardião do limiar” na entrada da zona de força(...) para além dele reside a escuridão, o desconhecido e o perigo; assim como para além da guarda parental há perigo para a criança.*

Atravessar o Primeiro Limiar é mergulhar no desconhecido, descrito pelo autor como “a barriga da baleia<sup>71</sup>” o ambiente escuro e misterioso.

### Segundo Ato: A Iniciação, ou Descida: a etapa das provações e vitórias da iniciação.

- Provas, Aliados e Inimigos

Uma vez cruzado o Primeiro Limiar, o herói encontra novos desafios e provas, faz aliados e inimigos e começa a aprender as regras do Mundo Especial. Neste estágio o protagonista passa por um desenvolvimento de caráter e reage à pressão das situações encontradas.

O protagonista fez a escolha de deixar para trás o Mundo Comum e agora encontra-se num terreno completamente novo, onde terá que aprender novas regras e lidar com

---

<sup>71</sup> Jonas e a Baleia- O Livro de Jonas do Antigo Testamento é, em efeito, uma parábola do profeta relutante, um bom exemplo da Recusa ao Chamado do arquétipo do herói. Contém outro arquétipo também, no motivo de estar na barriga da baleia – metáfora das profundezas da escuridão e ignorância – a noite escura da alma. Deus (Yahweh) pede a Jonas que vá a Nineveh, a capital Assíria, para pregar a palavra de Deus. Mas Jonas, com medo da missão, viajou para a Espaha. Quando uma terrível tempestade se abateu sobre o mar, os marinheiros relutantemente jogam Jonas, a causa da tempestade, no mar, e ele é engolido por uma baleia. (...) Jonas reza por um milagre e é cuspidor pela baleia. (Leeming, D. – The Oxford Companion to World Mythology. Oxford University Press, 2005, p. 219).

novas situações e pessoas. Campbell (1944), lembra que “uma vez tendo atravessado o Primeiro Limiar, o herói se encontra numa paisagem onírica de formas ambíguas e fluidas, onde ele precisa passar por uma série de provações”.

- Aproximação da Caverna Secreta

Neste estágio, após ultrapassar o Primeiro Limiar, o herói chega ao mundo desconhecido, (Caverna Secreta). Ali, o objeto da missão está escondido e deverá ser encontrado. Ao entrar nesse lugar, o herói cruza o segundo limiar principal e deve parar por um momento para se preparar e planejar os próximos passos. Essa é a fase da Aproximação, preparatória para o que o herói deverá enfrentar: a morte ou um grande perigo. A Caverna Secreta representa o local mais perigoso do Mundo Especial e, provavelmente ao adentrá-la, o herói perceberá que ela representa o quartel-general do “inimigo”.

- Provação

Após adentrar a Caverna Secreta, é no estágio da Provação em que o herói atinge aquilo que se conhece por “fundo do poço”. Ele enfrentará o maior de todos os seus medos, inclusive a possibilidade da morte. Nesse estágio, não se sabe se o protagonista viverá ou morrerá. Vogler (2007) diz:

*As experiências dos estágios anteriores levam-nos, o público, a nos identificar com o herói e seu destino. O que acontece com o herói acontece também conosco. Somos incentivados a vivenciar o instante à beira da morte com ele. Nossas emoções são temporariamente oprimidas para que elas possam ser revividas quando o herói voltar da morte. O resultado dessa ressurreição é, para nós, a sensação de alegria e euforia (LOCALS DO KINDLE 702-707).*

O compromisso de enfrentar o desafio que vem sendo encarado desde o Primeiro Limiar se aprofunda. Lá, a jornada estava apenas no começo, e o herói ainda não havia enfrentado desafios. Aqui, ele reafirma seu comprometimento. Campbell (1944, p. 100) aponta:

*A provação é um aprofundamento do problema do primeiro limiar e a pergunta ainda está ainda em questão: Pode o ego oferecer-se para a morte? (...) A partida original para a terra das provações representava apenas o começo da longa e arriscada trilha de conquistas iniciatórias e momentos de iluminação.*

- Recompensa (empunhando a espada)

Após passar pelo estágio de provação e ter encarado de frente a possibilidade de morte, agora o herói comemora a recompensa que obtém, seu “Elixir”, que pode ser o conhecimento e a experiência que o levarão a uma maior compreensão e uma reconciliação com as forças antagônicas.

### Terceiro Ato: O Retorno

- O Caminho de Volta

Ainda no Mundo Especial, o herói terá que enfrentar as consequências de ter empunhado a espada e ter conseguido a recompensa. Seu esforço terá um preço: depois de ter conquistado o Elixir, o herói precisa retornar com ele de volta ao Mundo Comum. E pode haver novamente hesitação de sua parte. Nesse ponto da história ele começa a lidar com as consequências do enfrentamento das forças obscuras da Provação. Seus inimigos, se enfrentados e não vencidos, virão enfurecidos atrás dele. Esse estágio marca a decisão de voltar ao Mundo Comum. O herói percebe que o Mundo Especial deve ser deixado para trás, e que ainda há perigos, tentações e testes pela frente.

Haverá aqui, portanto, a travessia do retorno. O herói deve atravessar esse limiar e o retorno não é tarefa simples. A respeito da travessia diz Campbell (1944, p. 201):

*Isso nos traz à crise final deste round, para o qual toda a miraculosa excursão não passou de um prelúdio – aquela, exatamente, da paradoxal, supremamente difícil travessia do retorno do herói, do mundo místico para o mundo comum. Tendo sido resgatado por algo externo, empurrado por algo interno ou gentilmente carregado por divindades, ele ainda tem que reentrar com sua recompensa na atmosfera esquecida onde homens que são pedaços se imaginam como completos. Ele ainda tem que enfrentar a sociedade com seu elixir despedaçador de egos e libertador de vidas, enfrentando com isso brigas razoáveis, ressentimentos duros e boas pessoas incapazes de compreender.*

- Ressurreição

O protagonista enfrentará a última Provação de Morte e Ressurreição, para que depois possa finalmente voltar ao Mundo Comum de forma diferente, ou poder simplesmente seguir adiante sem jamais voltar. Essa Ressurreição é a consequência dos enfrentamentos do retorno do herói, perseguido na volta pelas forças opostas. Vogler (2007) esclarece:

*A morte e a escuridão empenham-se numa última tentativa desesperada antes de serem finalmente derrotadas. Essa é uma espécie de exame final do herói, que precisa ser testado mais uma vez para garantir que tenha realmente aprendido as lições da Provação. O herói, então, é transformado por esses ensejos de morte e renascimento e consegue voltar à vida comum renascido, como um novo ser e com novas perspectivas (LOCAIS DO KINDLE 741-747).*

- Retorno com o Elixir

O herói chega ao fim de sua jornada, retornando ao Mundo Comum e trazendo consigo seu Elixir – a experiência do que viveu e que proporciona sabedoria para si e para todos. Pode também não haver o retorno físico ao Mundo Comum, seguindo o herói sua jornada no Mundo Especial. Mas trará sempre consigo este aprendizado que o modificou.

Seu retorno representa um novo contexto, em que agora o herói é mestre dos dois Mundos. Mas o herói não se sente especial: sua jornada verdadeiramente o humaniza e ele conquista a humildade de sua própria integridade. E esse é o único sentido do caminho percorrido: o encontro consigo mesmo. Assim, o herói termina sua Jornada conquistando sua verdadeira liberdade interna. Diz Campbell (1944, p. 221):

*O campo de batalha simboliza o campo da vida, onde cada criatura vive da morte de outrem. A percepção da inevitável culpa da vida pode de tal forma adoecer o coração que, como Hamlet ou Arjuna, se pode recusar continuar. Por outro lado, como a maioria de nós, se pode inventar uma falsa, injustificada imagem de si mesmo como um fenômeno excepcional no mundo, não tão culpado como os outros, mas justificado nos próprios pecados porque se representa o Bem. Tal sentimento de benevolência leva à distorção, não apenas de si próprio, mas da natureza do homem e do cosmos. O objetivo do mito é o de dissipar a necessidade de tanta ignorância de vida causando efeito na reconciliação da consciência individual com a vontade universal. E isso se dá pela percepção da verdadeira relação do fenômeno passageiro do tempo com a vida imperecível que vive e morre em tudo.*

### **3.2.1.2.1. Análise de espetáculos de teatro musical a partir do monomito**

Com o intuito de verificar a aplicabilidade do monomito no teatro musical, foram analisados dois espetáculos desse gênero, escritos em épocas diferentes e por autores diversos. As análises descrevem cada musical através das doze etapas do monomito, apontando as canções que representam cada uma dessas fases.

#### **3.2.1.2.1.1. A Bela e a Fera**

O espetáculo aqui analisado é o musical da Broadway dirigido por Robert Jess Roth, libreto de Linda Woolverton e música de Alan Menken para as letras de Howard Ashman, de 1994.

A Bela e a Fera são ambos heróis da mesma história. Representam os aspectos do inconsciente, *animus e anima*<sup>72</sup>. Através desse conto, a Jornada do Herói se distribui entre os dois personagens. Aspectos de cada etapa da Jornada serão vividos ora por Bela, ora por Fera, ou por ambos ao mesmo tempo.

### Primeiro ato: Mundo Comum

- Chamado à Aventura

O prólogo do espetáculo estabelece o Mundo Comum da Fera: o castelo do qual ele é o príncipe. Um encanto se abate sobre ele, que é transformado em Fera, e sobre todos os habitantes de seu castelo, que são transformados em objetos. O encanto só poderá ser quebrado por um beijo de amor. Esse é o Chamado à Aventura dessa personagem. Ela é colocada no Mundo Especial pelo feitiço, mostrado no prólogo musical “The Enchantress”.

A abertura do espetáculo, o número “Belle”, estabelece o Mundo Comum de Bela: a aldeia onde vive com seu pai. Aqui, Bela declara seu desejo: ela quer mais do que a vida do interior. A relação de Bela com Maurice, seu Pai, também reforça o estabelecimento do Mundo Comum. No dueto “No Matter What”, Maurice se apresenta como o primeiro mentor de Bela. Ela pergunta ao pai: “o senhor acha que eu sou esquisita”? E Maurice a ensina: “os outros são iguais, você é mais, bem mais” (Versão de Cláudio Botelho para o espetáculo brasileiro de 2002). O enredo então leva o pai de Bela para fora da cidade e ele é atacado por lobos na floresta (“No Matter What” – reprise/Wolf Chase”).

O Mundo Comum continua a ser apresentado ao público, no dueto “Me”, que estabelece a figura do antagonista, Gaston, e de seu parceiro Le Fou. Gaston deseja se casar com Bela. Porém Bela não corresponde a seu afeto e reafirma seu desejo de partir do Mundo Comum, em “Belle – reprise”.

---

<sup>72</sup> *Animus e anima* - [“Animus” é o elemento masculino no inconsciente feminino, enquanto que] “anima” é o elemento feminino no inconsciente masculino (Jung, Carl Gustav (2012-01-31T23:58:59). (Man and His Symbols. Random House Publishing Group. Edição do Kindle. Posição 369)

O pai de Bela, após ser perseguido pelos lobos na floresta, busca refúgio indo parar no castelo da Fera, onde acaba aprisionado. Seu cachecol cai na floresta e é encontrado por LeFou.

Bela vê LeFou usando o cachecol de seu pai e pergunta onde achou aquilo. Representando a figura do Arauto, LeFou diz tê-lo achado na floresta. Bela percebe que algo aconteceu com seu pai e sai em busca dele. Na floresta encontra um castelo misterioso, no qual entra, procurando pelo pai, deixando para trás o Mundo Comum e adentrando o Mundo Especial.

- Recusa ao Chamado

Ao encontrar o pai nas masmorras, Bela é confrontada pela Fera, que declara que só o libertará se ela permanecer em seu lugar. Bela aceita e seu pai é levado do castelo. A Fera não a prende nas masmorras, mas em vez disso lhe oferece um quarto no castelo e lhe diz que é livre para ir a qualquer lugar desse novo lar, menos à Ala Oeste. A Recusa ao Chamado para a Aventura começa quando aceita a proposta da Fera, e declara, em sua canção-solilóquio intitulada “Home”, que “eu sei que voltar é um sonho e nada mais. Eis aqui o lugar onde tudo é pra sempre... sempre só... é assim que o futuro me espera, ou vai chegar o fim” (Versão de Cláudio Botelho, como a anterior). Ela sabe que agora o castelo terá que ser sua casa, onde “tudo é solidão”, e diz que melhor seria “voltar pro lugar de onde eu vim”, na recusa ao Chamado à Aventura.

- Encontro com o Mentor

Nesse momento aparece para Bela uma personagem mais velha, que representa a figura do Mentor do mundo mágico: a Senhora Potts, a governanta do castelo transformada pelo feitiço em bule de chá. Potts a aconselha em relação à sua nova vida na canção “Home-Reprise”. Bela aceita seu conselho de tentar fazer do castelo seu novo lar. Bela é então recebida por outros habitantes do castelo, que lhe oferecem um jantar especial para que se sinta acolhida, no número “Be Our Guest”.

- Travessia do Primeiro Limiar

Ao término do banquete, Bela sai para explorar o castelo, e se direciona ao lugar proibido: a Ala Oeste. Bela adentra a zona obscura e proibida, apesar da tentativa de desviá-la feita pelo mordomo Lumière e o secretário Din Don, habitantes do castelo transformados em candelabro e relógio, respectivamente. Aqui, esses personagens representam os Guardiões do Limiar. Ao cruzar o Limiar e encontrar a rosa secreta, símbolo do feitiço, Bela é surpreendida pela Fera que violentamente a expulsa da Ala Oeste. Este ato faz com que Bela decida fugir do castelo. A Fera, percebendo que a fuga de Bela representa o fim de suas esperanças de quebra do feitiço, se recolhe em tristeza, cantando seu solilóquio "If I Can't Love Her". O Primeiro Limiar está cruzado.

### Segundo Ato: Iniciação

- Provas, aliados, inimigos

Ao fugir do castelo, Bela é surpreendida por lobos que tentam devorá-la ("Wolf Chase"). A Fera salva a vida de Bela, mas acaba saindo ferida da batalha. Bela, que poderia deixá-la ali, ferida, e fugir para a aldeia, decide levá-la de volta ao castelo, pois está muito machucada. Bela e a Fera começam, então, a se tornar amigos. Os objetos do castelo atuam aqui como aliados para que o romance entre os dois se torne possível. A Fera presenteia Bela com a biblioteca do castelo e Bela ensina a Fera a ler, demonstrando sua amizade no dueto "Something There".

Em seguida, no número "Maison des Lunes", Gaston desponta como o inimigo, conspirando para prender o pai de Bela em um manicômio para forçar Bela a se casar com ele.

- Aproximação da Caverna Secreta

A Aproximação da Caverna Secreta aqui é representada pelo mistério do coração humano. É a aproximação dos amantes, entrando na zona de perigo da entrega um para o outro. A Fera convida Bela para um jantar romântico. Após o jantar acontece a cena da valsa, "Beauty and the Beast". A Fera dá a Bela um espelho mágico para que ela possa ver seu pai: o objeto mágico é dado a Bela pela própria Fera.

- Provação

O estágio da Provação começa quando Fera permite que Bela vá embora e retorne

ao Mundo Comum para salvar seu pai das mãos de Gaston. Em “If I Can’t Love Her-reprise”, Fera diz a Senhora Potts, Lumière e Din Don que deixou Bela ir embora por amor. Para Bela, a provação é deixar o Mundo Especial e seu carinho pela Fera, para reencontrar seu amado pai. Sua provação será encarar as consequências de seu retorno. Para Fera, a Provação é perder o amor de Bela e a chance de que o feitiço seja quebrado.

- Recompensa

A recompensa obtida neste ponto da jornada para ambos é a certeza do amor. É o amor que Bela leva de volta para a aldeia em seu retorno, e é com esse amor que Fera permanece no castelo, o amor que moverá suas ações no enredo daqui para frente.

### Terceiro Ato: Retorno

- O Caminho de Volta

Levando consigo o espelho mágico, Bela retorna à aldeia. Nesse momento, seu pai está pedindo ajuda aos aldeões, pois a filha está presa no castelo da Fera. A entrada de Bela na taberna surpreende a todos. Gaston convence as pessoas de que o pai de Bela está louco. Bela diz que seu pai tem razão, que a Fera existe e que é uma criatura boa. Mostra a todos a Fera através do espelho mágico. Gaston se aproveita da situação convencendo os aldeões de que a Fera é perigosa e precisa ser exterminada. Convoca a todos para irem com ele numa empreitada para destruir a Fera. Bela, então, deverá voltar ao castelo, para impedir que isso aconteça. Os aldeões, liderados por Gaston, saem para destruir o castelo e matar a Fera, no número “Mob Song”.

- Ressurreição

Gaston e a Fera lutam até que Gaston caia do precipício para a morte e a Fera fique fatalmente ferida. Bela vê a Fera agonizante, caída no chão, e vai até ela. Fera está agonizando e Bela lhe dá o beijo de amor que quebra o encanto. A Fera revive, voltando a ser o príncipe, no número “Home reprise II”/A Transformação”.

- Retorno com o Elixir

O amor vence: é esse o elixir. Bela e o Príncipe agora estabelecem sua vida juntos num castelo totalmente reestabelecido em sua ordem. A Jornada nessa história não traz a Heroína de volta ao Mundo Comum, mas a estabelece no Mundo Especial. Já o herói, a Fera, volta ao seu Mundo Comum - o próprio castelo -, completamente modificado como pessoa, já que o Mundo Especial da Fera foi a jornada decorrente do feitiço que se abateu sobre ela.

### **3.2.1.2.1.2. A Noviça Rebelde**

O espetáculo aqui analisado é o musical da Broadway, libreto de Howard Lindsay e Russel Crouse, letra e música de Rogers e Hammerstein, de 1959, em que Maria Ranier é a heroína. A personagem do Capitão Von Trapp também segue os passos de uma Jornada do Herói através dessa narrativa.

#### Primeiro ato: Mundo Comum

- Chamado à Aventura

O Mundo Comum é estabelecido: as montanhas da Áustria. A protagonista, Maria, é noviça da Abadia de Nonnberg, e recebeu permissão para passar a tarde fora da Abadia, nas colinas, onde canta seu solilóquio, sua *I Want Song*, “The Sound of Music”, em que expressa seus desejos:

“My heart wants to beat like the wings of the birds  
That rise from the lake to the trees  
My heart wants to sigh like a chime that flies  
From a church on a breeze  
To laugh like a brook when it trips and falls over  
Stones on its way  
To sing through the night like a lark who is learning to pray”

Versos que se traduzem como:

“Meu coração quer bater como asas dos pássaros  
Que sobem do lago para as árvores  
Meu coração quer suspirar como um badalo, que voa  
Desde a igreja, na brisa.  
Quer rir como riacho que rola e cai sobre  
Pedras, em seu caminho.  
Cantar pela noite como cotovia aprendendo a rezar”.

- Recusa ao Chamado

A Madre Superiora da Abadia vem duvidando se Maria realmente teria condições de receber os votos<sup>73</sup>, preocupação demonstrada na canção “Maria”. Pede a ela para assumir o posto de babá das crianças na casa da família Von Trapp, representando aqui a figura do Arauto, que anuncia a aventura. Maria se recusa a sair da Abadia, dizendo que está certa de querer receber os votos.

- Encontro com o Mentor

Representando o Mentor, a Madre Superiora insiste que ela vá. Ela e Maria cantam juntas a canção “My Favorite Things”. A Madre Superiora a aconselha, dizendo a Maria que ir para a casa dos Von Trapp por alguns meses fará com que ela saiba se receber os votos é realmente o que ela quer. Maria aceita.

- Travessia do Primeiro Limiar

Nesse estágio, Maria adentra o Mundo Especial, a casa dos Von Trapp, com uma única roupa e seu violão. Conhece os habitantes da casa: a governanta Frau Schmidt e o mordomo, Franz. Conhece o Capitão Von Trapp, que, militarmente, chama a todos na casa com um som diferente de seu apito naval. Dessa forma ele chama os filhos para virem conhecer Maria, sua nova babá. As crianças vêm e se apresentam de forma militar. Maria logo percebe quantos obstáculos terá que transpor.

### Segundo Ato: Iniciação

- Provas, aliados, inimigos

Logo na primeira noite de Maria na casa dos Von Trapp, Liesl, a filha mais velha do Capitão Von Trapp, escapa para o jardim, para um encontro romântico com Rolf (“Sixteen, Seventeen”). Rolf é o símbolo do que está acontecendo na Áustria naquele momento: um jovem austríaco iludido pelo Terceiro Reich<sup>74</sup>, acreditando na promessa do nazismo, a favor da invasão da Áustria pela Alemanha. Nessa cena, pelas falas de

---

<sup>73</sup> Votos- Na religião católica, os votos são os compromissos assumidos pela postulante para que se torne freira. São eles: votos de castidade, obediência e pobreza.

<sup>74</sup> Terceiro Reich – A Alemanha nazista, também chamada de Terceiro Reich, foi o regime que se instalou após a República de Weimar, com a nomeação de Adolf Hitler como chanceler.

Rolf, o Terceiro Reich começa a ser revelado como o grande inimigo dos Von Trapp. A governanta Frau Schmidt, representando o Guardiã do Limiar, tem uma conversa com Maria sobre as regras da casa, apresentando mais obstáculos: as crianças não podem se sujar ao brincar, devem marchar para exercitar-se ao invés de brincar, não pode haver música na casa, pois tudo isso faz com que o Capitão se lembre de sua falecida esposa. Maria pede ajuda a Deus e diz em oração que sabe que foi mandada para lá numa missão para resgatar a alegria das crianças.

Durante a tempestade no meio da noite, uma a uma as crianças aparecem no quarto de Maria, cada uma com uma desculpa. Juntos, para espantar o medo da tempestade, cantam “The Lonely Goetherd”. As crianças se apresentam como os grandes aliados de Maria, que, de certa forma, assume a posição de mentora.

- Aproximação da Caverna Secreta

Nesse estágio, as cenas determinam a aproximação do Terceiro Reich, prenunciando a chegada do nazismo na Áustria. Essa é a primeira caverna.

O Capitão Von Trapp está hospedando amigos em sua casa: Elsa e Max. Ela é candidata a ser sua nova esposa, ele é Secretário de Cultura, em busca de organizar um Festival de música, o *Kaltzberg Festival*. Ambos vêm de Viena, e são muito cosmopolitas, ao contrário dos Von Trapp. Nessa cena Max deixa claro que o Terceiro Reich inevitavelmente tomará a Áustria, e que é importante ser flexível para que as coisas não acabem mal.

Ainda demonstrando a Aproximação da Caverna Secreta, Maria cruza os limites impostos pelo Capitão Von Trapp em relação às crianças, adentrando a segunda caverna. Ela decide fazer tudo aquilo que lhe foi dito para não fazer. Von Trapp fica chocado em ver seus filhos vestidos com roupas para brincar, feitas por Maria das cortinas velhas da casa. Ela tenta conversar com o Capitão a respeito do assunto, mas ele se recusa a ouvir. Von Trapp manda a noviça embora. De repente, da outra sala, ouve-se as crianças cantando “The Sound of Music – Reprise”. O pai das crianças volta atrás e pede à jovem que fique, pois ela trouxe a música de volta para aquela casa. É o início da aproximação amorosa entre os dois, a terceira caverna secreta.

- Provação

No estágio da Provação, o Terceiro Reich se instaura na Áustria. O amor ainda não revelado entre Maria e o Capitão também encontrará obstáculos.

Chega a noite do baile na casa da família. As crianças estão na festa, sua primeira. Kurt, filho do Capitão, está tentando ensinar Maria a dançar. O Capitão os interrompe e toma o lugar de Kurt, mostrando a ele como ensinar a jovem a dançar. Ela fica muito envergonhada ao dançar com o Capitão, e o casal ainda é surpreendido pela chegada de Elsa. O Capitão decide que Maria deverá sentar-se à mesa com os outros convidados, e ela recusa o convite. Brigitta, filha de Von Trapp, diz a Maria que sabe que ela e seu pai estão apaixonados, e Maria nega terminantemente. A Provação da heroína será admitir seu amor por Von Trapp.

Enquanto as crianças dizem boa noite aos convidados antes de irem dormir, na canção “So Long, Farewell”, Maria pega suas coisas e, às escondidas, deixa a casa dos Von Trapp, fugindo de volta para a Abadia.

- Recompensa

Nesse estágio, Maria terá que vencer sua provação para obter a recompensa, o amor do Capitão. Ela está de volta na Abadia, em oração. A Madre Superiora vai até ela, em um outro momento de Encontro com o Mentor. Maria está muito confusa. A Madre Superiora percebe que Maria e o Capitão se apaixonaram. Maria diz que quer ficar para sempre na Abadia. A Madre Superiora lhe diz que aquele não é um lugar para se fugir do mundo. Que ela deverá voltar à Villa Von Trapp e encarar a realidade. Na canção “Climb Every Mountain”, garante a ela que encontrará toda força que precisa. Maria retira seu véu de postulante da cabeça, representando sua decisão de deixar o noviciado, decidida a voltar e buscar o amor de Von Trapp, sua recompensa.

### Terceiro Ato: Retorno

- O Caminho de Volta

Nesse estágio, Maria retorna ao lar dos Von Trapp e reencontra as crianças. Agora ela sabe que ama o Capitão. As crianças contam a ela que o casamento de seu pai com Elsa está acertado e foi anunciado ao fim do baile. Maria fica perplexa e percebe que seu retorno será um desafio.

Max e Elsa vão ao encontro do Capitão. Max acaba de receber um telefonema de Berlim e isso incomoda Von Trapp. Max deixa claro que não tem convicções políticas e que é melhor estar ao lado de quem estiver no poder. Elsa concorda. Sua concordância choca o Capitão, pois ele não esperava por isso. Elsa e Max cantam “No Way to Stop It”, a respeito de como esse é o momento de ceder para não se dar mal. Elsa e o Capitão se dão conta de que veem as coisas de modos totalmente diferentes e percebem que não podem ficar juntos. Maria parabeniza Elsa pelo noivado com o Capitão, mas Elsa diz que não haverá mais casamento, e se vai. Maria e o Capitão confessam seu amor um pelo outro no dueto “An Ordinary Couple”, e se casam na Abadia de Nonnberg ao som de “Maria”, numa cena muito representativa: é no Mundo Comum físico que Maria se entrega ao Mundo Especial emocional.

Ainda no estágio do Caminho de Volta, Maria e Von Trapp retornam de sua lua de mel e encontram Max, que lhes diz que as crianças participarão do Festival Kaltzberg de Música, mas o Capitão não gosta da ideia. Max insiste, dizendo que, se as crianças não cantarem no Festival, isso pode ser interpretado pelo Terceiro Reich como uma mensagem negativa.

Nesse retorno do Caminho de Volta, o Capitão Von Trapp é intimado a assumir um posto na nova marinha naval daquele país, submisso ao Terceiro Reich, o que ele não quer. O Capitão sabe que eles terão que fugir da Áustria.

A participação da família Von Trapp no Festival Kaltzberg se torna a saída ideal para que o Capitão não precise assumir imediatamente o posto, e para que eles possam fugir da Áustria durante o Festival.

- Ressurreição

Após sua fuga durante o Festival de Música, a família está escondida na Abadia. Os soldados estão lá, procurando por eles. Quando a busca está quase terminando, Rolf, o namorado nazista de Liesl, aparece e encontra a família escondida na penumbra. Ele ilumina o rosto do Capitão com sua lanterna, depois o rosto de Maria. Por fim, ilumina o rosto de Liesl. Ele hesita. Aqui a família enfrenta o risco de sua prisão e consequente morte por traição. Rolf chama seu superior, mas antes que ele chegue, Rolf diz que não há ninguém escondido ali. E se vai com os soldados, promovendo a “ressurreição” dos Von Trapp, dando-lhes uma nova chance.

- Retorno com o Elixir

A família está livre para a fuga. Mas sabem que as estradas estão todas bloqueadas. Maria lembra o Capitão de que do outro lado das montanhas está a Suíça. E que eles podem ajudar as crianças na travessia. Ela conduz sua nova família para um Mundo Especial desconhecido, atravessando suas tão amadas montanhas, seu Mundo Comum. A família parte ao som de “Climb Every Mountain” rumo a um novo Mundo Especial, jamais retornando ao Mundo Comum, portando o Elixir da liberdade.

### 3.2.1.3. Personagens e seus arcos

As etapas da Jornada do Herói são intrínsecas ao enredo. Ao desenvolvimento vivido pelas personagens no conjunto dessas etapas dá-se o nome de Arco de Personagem. A estrutura desses arcos está conectada com a estrutura do enredo.

Novamente vê-se presente aqui a estrutura em três atos literários. Mais uma vez, é apenas uma maneira de dizer “três partes”. Os três atos da história correspondem aos três estágios da motivação externa do herói. Cada mudança na motivação do herói assinala a chegada do próximo ato (WEILAND, 2016).

Existem três tipos de arcos de personagem: o arco de mudança positiva, arco de mudança negativa e arco neutro<sup>75</sup>.

O arco de mudança positiva descreve uma jornada em que o protagonista apresenta uma mudança que conduz o enredo para um desfecho positivo. Ainda que haja sofrimento pelo caminho, o que será modificado no protagonista ao longo da história produzirá um final satisfatório para ele. A mudança o leva a tornar-se alguém mais integrado consigo mesmo.

No arco negativo se encontram aqueles personagens que serão conduzidos pelo enredo para um desfecho trágico. Os eventos descritos pelo enredo conduzem o protagonista para seu próprio abismo pessoal.

Já no arco neutro de personagem, o protagonista é alguém resolvido. Ele já está em contato íntimo com sua própria verdade. Esse protagonista não precisa passar por uma jornada de mudança pessoal. No arco neutro o que precisa mudar é o que está em volta desse protagonista. É o mundo à sua volta e as pessoas contidas nele que sofrerão mudanças a partir de sua presença.

---

<sup>75</sup> Arco Neutro de Personagem – O termo original em inglês é *Flat Arc*, cuja tradução literal seria ‘arco plano’. Tal denominação parece contraditória em língua portuguesa, uma vez que um arco não é plano. Preferiu-se o uso da terminologia ‘arco neutro’ para designar esse tipo de arco dramático.

Nos arcos positivo e negativo da personagem encontramos praticamente a mesma estrutura. Apenas as escolhas que o protagonista faz diante dos acontecimentos que se desenrolam é que levarão a um desfecho feliz ou trágico. A interseção entre arco de personagem e enredo se dá logo de início, quando se dá a conhecer o objetivo inicial do protagonista, o que ele quer. Esse objetivo inicial é quase sempre algo externo, físico que ele acredita ser a solução de seus problemas.

Aquilo que se apresenta como o que o protagonista quer, porém, não é o que ele precisa. É justamente nisso que reside o gatilho da Jornada do Herói. O que o protagonista precisa representa a verdade, enquanto o que ele quer representa a mentira que ele conta para si mesmo todos os dias. Weiland (2016) explica:

*O protagonista vai passar a maior parte da história perseguindo um objetivo externo relacionado àquilo que ele quer. Mas a história, na verdade é, num nível mais profundo, seu crescimento a um lugar onde ele, primeiramente de forma subconsciente, depois conscientemente, reconhece e busca por seu objetivo interno – aquilo que ele precisa (EDIÇÃO DO KINDLE p. 35).*

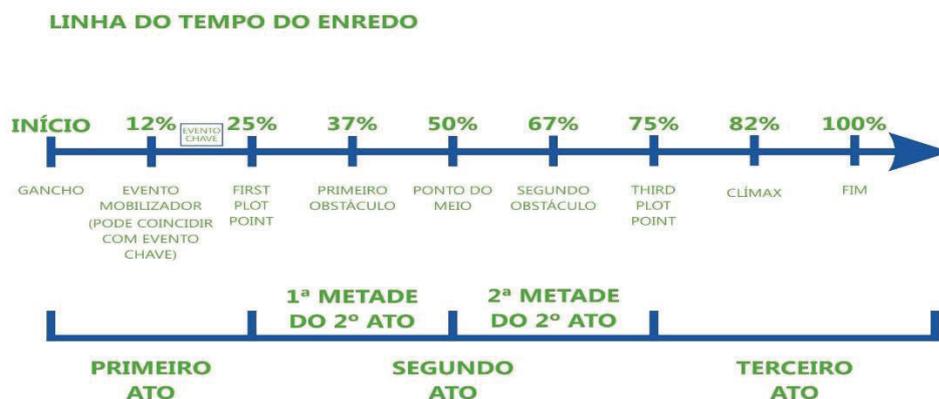
Aquilo de que o protagonista precisa, ao contrário do que aquilo que ele quer, em geral não é nada físico, embora possa ser materializado de alguma forma no fim da história. Em geral, esta necessidade é uma percepção. E que vai transformar sua perspectiva de vida, de si próprio e do mundo à sua volta. O protagonista chegará a um ponto em que terá que sacrificar aquilo que quer para obter aquilo que precisa.

Apresenta-se a seguir a estrutura do Arco de Personagem, lembrando que tal arco existe intrinsecamente ligado ao enredo. As partes que compõem o Arco de Personagem também são divididas em três atos literários. Segundo K.M.Weiland<sup>76</sup>, suas etapas de desenvolvimento costumam seguir uma ordem e se distribuir pela linha do tempo do enredo conforme a figura abaixo:

Figura 1 – Linha do Tempo de Enredo

---

<sup>76</sup> K.M. Weiland – (1985 -) Escritora norte-americana especialista em estruturas de roteiro.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2019.

Descreve-se a seguir cada uma dessas partes que formam os três atos do Arco de Personagem:

### Primeiro Ato

- Gancho

O protagonista é apresentado em seu mundo inicial, conhecido como Mundo Comum<sup>77</sup>. Neste cenário, tudo parece estar estável. A apresentação do Mundo Comum é fundamental, pois a partir dele se pode entender a medida das mudanças que acontecerão no enredo e com o protagonista. O Mundo Comum revela para o espectador de onde o protagonista parte, seu estado inicial.

Neste momento do enredo, o gancho da história é apresentado. Aqui fisga-se o público mostrando que história estão prestes a assistir. Personagens principais são introduzidas e nos é dado a conhecer seus nomes e principais características, como, por exemplo, onde vivem, sua idade, se estão num relacionamento, seus gostos, entre outras informações.

Ainda nessa etapa destaca-se o que se conhece por Momento Característico – é apresentada a primeira inquietação da personagem. Ele diz o que quer, ou seja, qual seu objetivo inicial. No teatro musical esse momento é geralmente um solilóquio conhecido como *I Wish Song* (“Canção sobre o que Eu Desejo”), mas esse desejo inicial pode ser revelado ainda no número de abertura. “Para que este objetivo se

<sup>77</sup> Mundo Comum - Vide Item 3.2.1.1. p. 78 – 79.

entrelace com o Arco de Personagem, é necessário que seja uma extensão ou reflexo de algo que tem significado para o personagem num nível mais profundo”, diz Weiland (2007).

Preferencialmente, neste Momento Característico é dado a conhecer qual é a inverdade que o personagem conta para si mesmo, mas também o seu potencial para vencê-la. A plateia precisa entender qual é o ponto fraco que o protagonista precisará vencer e que, em geral, está conectado com aquilo que ele quer, e não com o que precisa. Weiland (2007), exemplifica, afirmando que o Momento Característico é a metade de uma boa abertura de arco de personagem. Ele nos dá a personagem, mas ainda é necessário o contexto, o que é provido pelo Mundo Comum.

- Evento Mobilizador

Uma vez apresentado o Mundo Comum e seus habitantes, agora a história pode ser desenvolvida. É o Evento Mobilizador que faz com que o enredo comece a se movimentar, é seu primeiro acontecimento. É o evento ou decisão que dá início ao problema da história. Aqui se apresenta o que deverá ser resolvido. O Evento Mobilizador pode ou não corresponder ao Evento-chave (próximo item), mas na maioria das vezes aparecem separados. O Evento Mobilizador de qualquer história de assassinato é o crime. O Evento-chave é quando o policial decide investigar o caso. Em um musical, esse pode também ser um bom lugar para a *I Wish Song*. Em geral o Evento Mobilizador aparece por volta do marco 12% da história. Mas é possível que apareça no prólogo<sup>78</sup>, se houver um.

- Evento-chave

O protagonista está bem estabelecido em seu Mundo Comum e acredita estar firmemente apoiado por aquilo que ele quer. Mas então *algo* acontece. O gatilho do enredo aparece. O Evento-chave do Arco de Personagem corresponde ao Chamado à Aventura da Jornada do Herói.

---

<sup>78</sup> Prólogo - Em termos gerais, a parte introdutória de qualquer obra literária. No drama grego, a parte que antecede à entrada do coro. A finalidade do prólogo é informar o público sobre a ação anterior ao início da peça, além de criar um clima propício ao desenrolar do drama (Vasconcellos, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. L&PM Editores. Edição do Kindle. Posição 3010-3016)

Em geral há uma recusa desse Evento por parte do protagonista, em um primeiro momento e é isso que interessa à narrativa, pois desta resistência aparece o conflito, que é responsável pela existência do enredo. Este é o primeiro momento em que o protagonista se encontrará em conflito, de forma ainda não completa, mas que já ameaça a segurança oferecida pelo Mundo Comum. O Evento-chave aparece geralmente logo após o marco 12% da história, se não coincidir com o Evento Mobilizador.

O Mundo Comum é um reflexo daquilo que o protagonista deseja acreditar ser verdade e quando deixa esse Mundo Comum ele começa a perceber a possibilidade de que estivesse enganado. Explica Weiland (2007):

*O Mundo Comum dramatiza a Mentira na qual o protagonista acredita e empodera o personagem nesta Mentira, não dando a ele nenhuma razão para olhar além dele (Mundo Comum). Apenas quando o Mundo Comum é desafiado ou abandonado (...) é que a crença na Mentira do protagonista é balançada (EDIÇÃO DO KINDLE p.61).*

- Ponto Inicial da Trama - *First Plot Point*

Do Evento-chave (Chamado à Aventura) até o ponto conhecido como Ponto Inicial da Trama, o protagonista recusará o Chamado, tentará não se envolver com o acontecido, mas chegará um momento inevitável em que o fato se tornará pessoal. Esse é o Ponto Inicial da Trama, que colocará o herói em uma posição sem escolha e ele estará envolvido no conflito de forma intensa, ainda que não queira. Em geral, esse evento será imposto ao protagonista. Não é uma escolha dele, mas sim um acontecimento surpreendente que desnorteia o herói. Esse ponto é a divisa entre o Primeiro Ato Literário e o Segundo, e acontece por volta do marco 25% da história. O mais importante a respeito do Ponto Inicial da Trama é a reação do protagonista a esse evento. Se ele apenas observar e não agir, não há enredo.

## Segundo Ato

- Reação

Sendo o Ponto Inicial da Trama a linha divisória entre o Primeiro e o Segundo Ato, o

que marca o início do Segundo Ato é a reação do protagonista ao evento do Ponto Inicial da Trama. Essa reação se estende por toda a primeira metade do Segundo Ato. Do marco 25% até o Ponto do Meio, o marco 50%, o protagonista agirá reativamente, apenas em resposta ao ocorrido.

- Primeira Dificuldade

Por volta do marco 37% da história, aparece o que se conhece por *First Pinch Point*, ou Primeira Dificuldade, ou seja, um obstáculo. Esse é o ponto em que o antagonista se revela com força. A partir daí o protagonista passa a ter percepção do que realmente está acontecendo, e percebe que o que quer é diferente do que precisa. Mas ainda acredita que pode ter as duas coisas. Desse ponto até o Ponto do Meio, deverá ganhar ferramentas pessoais para o combate final, que acontecerá no Terceiro Ato.

- Ponto do Meio – *Second Plot Point*

É o marco 50% da história. A partir deste ponto, o protagonista finalmente começa a agir de modo a tomar o controle em suas mãos, combatendo verdadeiramente a força antagônica. O Ponto do Meio marca o início das ações concretas em direção a obter o que se precisa e sua maneira de encarar os fatos começa a mudar. A partir desse marco a história entra na segunda metade do Segundo Ato. Se na primeira metade o Herói teve que reagir ao acontecimento do Ponto inicial da Trama, a partir da segunda metade vai resolver a maioria dos problemas, mas o problema final será deixado para ser resolvido apenas no clímax.

- Segunda Dificuldade

Por volta do marco 67% da história acontece uma ênfase na habilidade do antagonista de derrotar o protagonista, que já possui, contudo, as ferramentas para não se deixar combater.

- Terceiro Ponto da Trama - *Third Plot Point*

Encontra-se por volta do marco 75% da história e determina a divisa entre o Segundo e Terceiro Atos Literários. Nesse momento acontece uma reversão da força antagônica, provocando um evento inesperado, levando a uma mudança brusca dos ganhos obtidos pelo protagonista. Poderá haver um encontro inesperado entre protagonista e antagonista. Alguma revelação acidental acontece, colocando em risco os objetivos do protagonista.

### Terceiro Ato

- Reação Objetiva

O início do Terceiro Ato se dá com a reação do protagonista ao evento do Terceiro Ponto da Trama. Nessa reação, porém, o herói se recupera e já está forte o suficiente para finalmente escolher entre o que quer e o que precisa.

Esse ponto da história está por volta do marco 75% do enredo e se estende aproximadamente até o marco 82%. Aqui, o protagonista se prepara para o confronto final.

- Clímax

Por volta do marco 82% tem-se o início do confronto final. O protagonista está firmemente seguro de que não há como ter as duas coisas - o que quer e o que precisa – e passa a lutar pelo que precisa, ainda que isso represente a perda do seu desejo inicial. Aproximadamente do marco 90% - conhecido como Meio do Clímax – em diante, acontece a resolução final do conflito e a história pode, finalmente, chegar ao fim.

- Fim

O protagonista é mostrado como alguém completamente modificado, em paz com sua escolha, apesar de talvez haver um tom agridoce, nostálgico, pela perda do desejo inicial. Ele está de volta ao Mundo Comum, que não é o mesmo aos seus olhos, ou pode ter permanecido no Mundo Especial por escolha própria, se não houver mais razão para retornar ao Mundo Comum.

### 3.2.1.3.1. Análise de Arcos de Personagem

#### 3.2.1.3.1.1. Arco de Personagem em *A Bela e a Fera* – Bela

##### Primeiro Ato

- Evento Mobilizador

Em *A Bela e a Fera* o Evento Mobilizador aparece ainda no prólogo. Antes da cena de abertura é mostrado como o feitiço se abateu sobre o Príncipe e o castelo, estabelecendo o Mundo Comum do Príncipe-Fera.

- Gancho

O espectador é então fisgado pela cena de abertura. Nela se apresenta o Mundo Comum de Bela, a aldeia onde vive com seu pai. Durante o número, Bela declara seu desejo dizendo: “Eu quero mais que a vida do interior”, na versão em Português de Cláudio Botelho para a montagem do Teatro Abril<sup>79</sup>. A tradução literal do inglês é “Eu quero mais do que a vida desta aldeia provinciana”. Ainda na apresentação do Mundo Comum nos é mostrado o antagonista Gaston, como parte desse cenário inicial. Na sequência do número de abertura, Bela ainda declara: “Quero viver num mundo bem mais amplo, com coisas lindas para ver. E o que mais desejo ter é alguém pra me entender...”

- Evento-chave

O pai de Bela se perde na floresta e Bela imagina que isso pode ter acontecido pois vê seu cachecol no pescoço de LeFou, compincha de Gaston. Bela é movida a sair em busca de seu pai na floresta.

- Entre o Evento-chave e o Ponto Inicial da Trama

---

<sup>79</sup> Teatro Abril – Atual Teatro Renault, localizado na cidade de São Paulo, é a casa de muitos Musicais “importados” pela produtora T4F.

Bela encontra o castelo da Fera na floresta, adentra o castelo e é surpreendida pela Fera. Bela implora que seu pai seja libertado. O pai de Bela pede a ela que fuja dali.

- Ponto Inicial da Trama

A Fera diz a Bela que só libertará seu pai se ela tomar o seu lugar como prisioneira.

### Segundo Ato

- Reação

Bela toma a decisão de ficar no castelo para que o pai seja libertado. Essa situação é imposta a ela: a Fera oferece essa troca, para que o pai de Bela seja libertado. E Bela escolhe ficar no lugar do pai.

- Entre a Reação e a Primeira Dificuldade

A Fera concede a Bela um dormitório no castelo em vez de prendê-la nas masmorras. Bela é conduzida a seus aposentos e canta seu solo, em que declara exatamente a Recusa ao Chamado, demonstrando estar presa ao seu desejo inicial, à sua “mentira pessoal”, dizendo “vou voltar pro lugar de onde eu vim, coração e um lar só pra mim” (versão de Cláudio Botelho). A partir do Encontro com o Mentor, a Senhora Potts, Bela decide seguir seus conselhos e aceita descer para jantar.

- Primeira Dificuldade

Bela escapa do jantar e entra na proibida Ala Oeste. A Fera a expulsa de lá violentamente, e Bela decide fugir do castelo. É atacada por lobos na floresta e a Fera a resgata, ficando, porém, muito ferida.

- Entre o Primeiro Obstáculo e o Ponto do Meio

Bela se sente grata por ter sido salva e escolhe cuidar das feridas da Fera. Aparecem os primeiros indícios de carinho mútuo entre eles. A partir daí se tornam amigos. Fera lhe dá a biblioteca do castelo de presente e a convida para um jantar romântico.

- Ponto do Meio, ou *Second Plot Point*

Após o jantar romântico, Bela se mostra saudosa de seu pai. A Fera lhe oferece o espelho mágico para que veja o pai, e a cena mostrada pelo espelho é Maurice sendo considerado louco pelos aldeões. Bela tem o impulso de tomar uma atitude e a Fera a liberta para que vá proteger o pai. Aqui Bela demonstra que ainda não conseguiu se desligar do Mundo Comum. Ainda acha que a aldeia é seu verdadeiro mundo. Nesse ponto fica bem claro que a jovem sente que pode ter as duas coisas, sua aldeia e o amor da Fera.

- Segunda Dificuldade

Ao retornar, Gaston deixa bem claro que só vai proteger o pai de Bela, impedindo-o de ser mandado para o manicômio, se Bela se casar com ele. Bela reage fortemente recusando e Gaston ameaça bater nela.

- Terceiro Ponto da Trama

Liderados por Gaston, os aldeões invadem o castelo. Aqui Bela percebe que não se identifica mais com seu Mundo Comum. Percebe que o que precisa é do verdadeiro amor. Retorna ao castelo com o pai para tentar avisar Fera dos planos de Gaston, que encontra Fera antes de Bela, e os dois lutam. Gaston cai da torre do castelo e morre e a Fera é ferida mortalmente.

### Terceiro Ato

- Reação

Fera está morrendo e Bela corre para pegá-la em seus braços. Bela lhe dá o beijo de amor.

- Clímax

A cena da transformação da fera em Príncipe representa a Ressurreição. Todo o castelo se transforma e seus habitantes-objetos voltam a ser humanos.

- Fim

Bela está agora estabelecida no Mundo Especial, não retornando ao Mundo Comum.

### 3.2.1.3.1.2. Arco de personagem em *A Noviça Rebelde* – Maria Ranier

#### Primeiro Ato

- Gancho

A heroína Maria Ranier é apresentada em seu Mundo Inicial, na estabilidade de sua vida como noviça na Abadia de Nonnberg, nas montanhas onde cresceu. Ela canta “The Sound of Music”, sua *I Want Song*, na qual afirma o desejo de seu coração em cantar, voar, suspirar e rir.

- Evento Mobilizador

O fato de Maria perder a hora nas montanhas voltando tarde demais para a Abadia faz com que a Madre Superiora questione se Maria realmente serve para a vida de freira.

- Evento-chave

A Madre Superiora pede a Maria que passe alguns meses fora da Abadia para sentir em seu coração se realmente há um chamado para a vida de freira. Maria é encaminhada para trabalhar como babá na casa da família Von Trapp. Isso representa o Chamado à Aventura. Maria se recusa, a princípio. Ela não deseja ir. Aqui Maria mostra seu desejo, sua mentira pessoal: permanecer no convento. A conversa com a Madre Superiora, que acaba por convencer Maria a ir, representa o Encontro com o Mentor.

- Ponto Inicial da Trama

Ao final de seu primeiro dia com as crianças, Maria é surpreendida por Frau Schmidt, a governanta, que vem dizer a Maria as regras da casa: as crianças não podem se

sujar ao brincar, devem marchar para exercitar-se ao invés de brincar, não pode haver música na casa.

Maria leva a maneira como as crianças são tratadas para o lado pessoal. Não se conforma com o que viu e esse sentimento culmina na cena da oração, em que Maria reza a Deus dizendo que sabe que foi mandada para lá numa missão para resgatar a alegria das crianças.

## Segundo Ato

- Primeira Dificuldade

São três os obstáculos apresentados neste ponto da história. Primeiro, o Capitão Von Trapp percebe que Maria está levando as crianças para brincadeiras e piqueniques e vê as crianças vestidas com roupas de brincar feitas das antigas cortinas da casa. Imediatamente ele manda Maria embora. Contudo, ao ouvir as crianças cantando lindamente, volta atrás.

Elsa, a pretendente a esposa de Von Trapp, sente Maria como um possível obstáculo, mas vem agradecer a Maria por tudo que ela tem feito pelas crianças. Maria, inconscientemente, também sente Elsa como um obstáculo, mas lhe assegura que só vai ficar na casa dos Von Trapp por um breve período, pois deverá retornar para a abadia e receber seus votos. Isso é um alívio para Elsa.

Em terceiro lugar, a partir desse ponto da história se percebe a aproximação real do Terceiro Reich, que ameaça o mundo estável dos Von Trapp.

- Ponto do Meio

É a noite da festa na casa dos Von Trapp. Kurt, filho do Capitão, está tentando ensinar Maria a dançar. O Capitão interrompe e toma o lugar de Kurt, mostrando-lhe como ensinar uma dama a dançar. Maria fica muito envergonhada. São surpreendidos pela chegada de Elsa.

Brigitta, filha de Von Trapp, conversa com Maria e diz que sabe que seu pai não vai casar com Elsa pois está apaixonado por ela, e que ela também está apaixonada pelo Capitão. Maria nega terminantemente. Nesse momento entra Von Trapp, que diz a Maria que ela vai jantar na festa. Ela se recusa. Está muito confusa. Maria decide fugir e voltar para a Abadia.

- Terceiro Ponto da Trama

Maria está de volta na Abadia, em oração. A Madre Superiora percebe que Maria e o Capitão se apaixonaram. A noviça pede para ficar para sempre na Abadia, mas a Madre Superiora lhe diz que aquele não é um lugar para se fugir do mundo, que deve voltar à Villa Von Trapp e encarar a realidade, forçando-a a retornar.

### Terceiro Ato

- Segunda Dificuldade

Há um deslocamento da Segunda Dificuldade para este ponto do início do Terceiro Ato literário.

Ao chegar de volta na casa dos Von Trapp, as crianças contam a Maria que o casamento de seu pai com Elsa está confirmado e foi anunciado ao final da festa. Maria fica perplexa e percebe que seu retorno será um desafio. Mas o imprevisto logo se resolve, pois Elsa desfaz o noivado e o Capitão e Maria se declaram um para o outro e se casam.

A outra dificuldade que se apresenta neste ponto é trazida pela personagem Rolf, que aparece para entregar um telegrama para o Capitão, que não está em casa. Ele diz a Maria, muito secamente, que todos estão do mesmo lado, menos o Capitão, e que, se ele se preocupasse com ele mesmo e com sua família, deveria passar para o lado correto. Caso contrário, seria melhor sair do país. Rolf adverte Maria, agora já esposa de Von Trapp, que se lembre muito bem do aviso dele.

E há uma terceira dificuldade: o Capitão recebe um “convite” para conduzir a nova marinha naval daquele país, submisso ao Terceiro Reich. Maria e o Capitão sabem, neste momento, que terão que fugir da Áustria.

- Terceiro Ponto da Trama

Durante o Festival, os planos da fuga se antecipam, pois, é anunciado que soldados do Terceiro Reich estão lá, presentes, para pessoalmente levarem o Capitão para assumir seu novo posto assim que acabar a apresentação. A família foge enquanto são anunciados como os vencedores do Festival.

- Clímax

Maria e a família estão escondidos nos jardins da Abadia. Os soldados estão lá, procurando por eles. Quando a busca está quase terminando, Rolf encontra a família escondida na penumbra. Ele ilumina o rosto do Capitão com sua lanterna, depois o rosto de Maria. Por fim, ilumina o rosto de Liesl. Aqui a família está frente à sua prisão e consequente morte por traição. Rolf chama seu superior, mas antes que ele chegue, Rolf diz que não há ninguém escondido ali. Os Von Trapp sobrevivem.

- Fim

A família está livre para a fuga. Decidem atravessar as montanhas rumo à Suíça, onde estarão livres do nazismo. A família parte rumo a um novo Mundo Especial.

### **3.2.2. Música**

A música integra de várias formas diferentes a construção de uma obra de teatro musical. Aqui se apresentam as principais formas de uso da música nesse gênero artístico.

#### **3.2.2.1 Voz Musical da Obra**

Aquilo que costuma ser analisado em primeiro lugar pelo time criativo é qual a linguagem musical que traduz a obra. A isso dá-se o nome de “voz musical da obra”. De que maneira a sonoridade geral do espetáculo traduzirá a ideia defendida pelo texto? Qual a linguagem musical desejada? Em que época histórica a obra se passa e qual a sonoridade que a caracteriza? A equipe criativa pode utilizar uma sonoridade histórica para retratar o espetáculo, ou inspirar a composição em sonoridades específicas para lembrar o espectador da época e local em que a narrativa se passa, por exemplo. Tudo isso influencia a voz musical final da obra e será de grande importância na construção do *score*.

#### **3.2.2.2. Song spotting**

É o nome do processo de escolha dos lugares exatos em que devem aparecer as canções em um musical. Essa escolha deve ser feita pelos autores após a finalização do libreto, quando então entram em acordo a respeito de quais os melhores momentos da obra para serem musicados. A equipe criativa precisa escolher não apenas que lugares do libreto são os melhores para os números cantados, mas também quais as personagens que irão cantá-los, se o número associa ou não alguma coreografia, qual tipo de música reflete a sensação esperada para aquele número musical específico. Cohen e Rosenhaus (2006, p. 65-70) explicam:

*O primeiro passo do song spotting para os autores é determinar quais lugares do libreto que devem ser musicados. (...) Bons autores, conscientemente ou não, seguem o princípio de musicar os picos emocionais da história. (...) Estes são usualmente os pontos essenciais da linha do enredo central: as canções, nestes lugares, se apropriadas e bem escritas (...) [são] as canções essenciais. Dentre os locais mais comuns para estes pontos altos estão a abertura do show, o fim do primeiro ato e o clímax do show no segundo ato, apesar dos dois últimos locais em geral usarem reprises de canções que apareceram antes ao invés de novas canções.*

Dessa forma, uma peça teatral não se torna um musical simplesmente quando se escolhe lugares para números musicais, recortando o diálogo, abrindo, assim, espaço para uma canção. Criar um musical envolve construir a espinha dorsal do espetáculo musicalmente. Os números musicais que serão criados para a obra deverão ser essa espinha dorsal. A ordem em que aparecem dão o formato do arco do enredo. Portanto, os autores devem também compreender de que maneira os números musicais construirão esse caminho da história, conduzindo o início ao meio, e o meio ao fim. Isso irá certamente mudar, a cada revisão da obra e a cada *try-out*<sup>80</sup>. Canções serão descartadas e outras podem aparecer, durante esse processo. Mas, de início, existem lugares que são ideais para a música, como por exemplo os Pontos da Trama (*Plot Points*), que, em geral, são musicados.

Obviamente que seria difícil para a construção de qualquer espetáculo ter 15 ou 16 pontos importantes de mudança, portanto, qualquer *score* de musical terá que ter números opcionais.

### 3.2.2.3 A canção

<sup>80</sup> *Try-out* – Teste para verificação de quão efetivo algo ou alguém é. (Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org>>. Acesso em: 07/06/2019) Chama-se de *try-out* o período em que um espetáculo musical está sendo testado, em geral em uma cidade que não seja Nova Iorque.

A música aparece de várias formas no teatro musical, mas a canção representa o núcleo musical central porque nele a canção tem função dramática. Ela não serve para ilustrar um momento da peça: sua função é mover a personagem adiante e por consequência mover o enredo adiante. Quando a canção termina, algo mudou. A personagem vai de um lugar psicológico/emocional a outro, do início ao fim da canção. Para entender a função dramática da canção no teatro musical, é preciso analisar sua diferença em relação ao texto falado, não cantado. Em um musical, a canção funciona de forma diferente do que o texto falado do teatro não musical, uma vez que a música expande momentos dramáticos, enquanto o diálogo condensa os mesmos momentos. Cenas cantadas são expansões da linha do tempo. Portanto, diálogo, solilóquio e canção não devem tentar servir ao mesmo propósito. Se um texto é apresentado e depois a canção apenas repete o que o texto disse, ilustrando-o, então não há ação, e essa canção interromperá a linha de desenvolvimento do espetáculo, promovendo aquilo que as equipes criativas mais temem: a interrupção do *show*. Existe uma expressão em língua inglesa para isto, “The show stops”, ou seja, “o *show* para”. Em Engel apud Cohen e Rosenhaus (2006, p. 65), encontra-se que “bons autores não querem uma canção que “para o *show*” – querem uma canção que o mova adiante. Às vezes isto se faz transformando toda ou parte de uma cena em música”.

A mesma expansão representa também o momento de quebra da quarta parede<sup>81</sup>. Por isso, em geral, os momentos em que aparece uma canção são os ápices dramáticos da história, onde há decisões a serem tomadas pelos personagens, onde há reflexão acontecendo, momentos em que há ação, interna ou externa. Ou em que algo precisa ser apresentado, mostrado, revelado.

Em um musical o enredo está frisado dramaticamente com canções, e os momentos decisivos, os marcos do enredo são os momentos cantados. E o núcleo musical de um espetáculo desse gênero é a canção.

Canções costumam ser posicionadas nos momentos-chave do enredo, lugares de mudança de rumo interno ou externo da personagem. Momentos que demonstram necessidade de serem colocados numa lupa, de serem “aumentados”. Diz Frankel (1977, p. 7):

---

<sup>81</sup> Quarta parede - Termo cunhado por André Antoine (1858-1943) para designar a parede imaginária situada na altura do arco do proscênio que separa o palco da plateia. A quarta parede constitui uma convenção do naturalismo no teatro, e sua prática exigiu o desenvolvimento de uma técnica de interpretação em que o ator simula, através de seu comportamento, a continuidade do cenário através dos quatro lados do palco. Em consequência, o ator representa ignorando a presença do espectador diante dele. (Vasconcellos, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. L&PM Editores. Edição do Kindle. Posição 3056).

*Canções dominam a maioria dos pontos principais do enredo, e os tornam pontos altos. Outras ferramentas únicas – estabelecer números, reprises, segues, underscoring<sup>82</sup> – mais adiante integrarão estes elementos. Como conflito gera drama, será a música que elevará a pressão, ou a aliviará. Teatro musical adéqua [sic] a ação à música, e a música à ação.*

A canção pode aparecer no musical como um solo, um dueto, trio, quarteto, um número de grupo. Pode ser uma declaração feita por uma única personagem ou por mais de uma. Mas a função permanece a mesma: mover o enredo adiante. Canções são desenvolvimentos dramáticos de personagens.

É interessante frisar que há grande diferença entre uma canção regular e uma canção de musical. Esta última é um momento de ação, e a primeira não. A canção de musical acontece impulsionada por um contexto dramático, revela algo novo e leva o enredo a outro lugar. Ela é a razão da cena onde em que aparece. Um momento-pivô. Se, no processo criativo, a canção não se revelar como tal, se for desnecessária para contar a história, é melhor que seja descartada.

A canção pode também aparecer entrecortada por diálogo ou falas, em pequenos trechos, mas precisa logo voltar a ser cantada, deixando o entrecorte de falas apenas para um breve momento. Através da canção a ação se move com mais força, e a essência do musical é a canção. Portanto, quando esse recurso é utilizado, a parte cantada acaba sendo predominante

Outra maneira de usar a canção como ferramenta dramática é o uso da não linearidade para construção de uma elipse temporal ou espacial. Essa é uma técnica bastante utilizada em teatro musical, pois a própria convenção de aceitar que a fala dos personagens seja cantada já possibilita uma abertura para que a não linearidade seja aceita sem problemas. Cohen e Rosenhaus (2006, p. 65-66) explicam:

*Uma outra maneira de usar a canção para fazer a história avançar é aproveitar-se das técnicas de apresentação e de não-linearidade que são possíveis no teatro musical, como montagem, combinação ou superposição de cenas curtas para criar o efeito de passagem do tempo ou espaço. Montagem é onipresente no cinema. É difícil de fazer em teatro não musical, mas muito facilmente em teatro musical, por causa da força não realista e mágica da música. Assim como a música pode ajudar a preencher os espaços entre cenas, pode também ajudar a preencher espaços de tempo; uma música pode promover uma continuidade que unifica cenas díspares, fazendo-as parecer como parte de algo maior.*

### **3.2.2.3.1. Tipos de canção presentes no teatro musical**

---

<sup>82</sup> Números, reprises, segues, underscoring – Vide item 3.2.2.6.1, pgs 118-122.

Ao longo da história do teatro musical, determinados tipos de canção foram sendo convencionados. Apresenta-se a seguir categorias de canções comumente usadas em obras do gênero.

- Número de Abertura

O número de abertura costuma mostrar o “Mundo Comum” do protagonista, para armar o cenário do qual ele deverá sair. Em geral, é um número de toda a companhia, apesar de que em certos musicais o número de abertura é um solo. Pode ou não estar conectado a dois tipos de canção descritas adiante, *I Am Song* e *I Want Song*. Costumam dizer que esse é o último número a ser escrito, pois sua função é dar o tom de toda a obra.

- Canção Solo (Solilóquio)

A canção solo, conhecida como solilóquio, vem a ser a mais tradicional forma de canção de musical, o que é uma herança da ópera e da opereta, em que o uso desse recurso é clássico (antes disso, dos solilóquios gregos e shakespearianos). Em geral, sua aparição se dá num destaque da ação dramática. É um momento recortado, em que a personagem reflete sobre sua circunstância, promovendo a quebra da quarta parede. A personagem demonstra ao público o que está se passando internamente consigo, podendo ou não indicar o público como interlocutor direto. É considerado um bom solilóquio aquele em que a personagem está buscando um modo de resolver seu conflito.

Em geral os solilóquios podem ser usados para descrever momentos de transição emocional, psicológica ou física; de percepção por parte da personagem a respeito de algo; ou de alguma tomada de decisão. A Canção de Transição descreve um momento de mudança ou conversão do protagonista. A Canção de Percepção, quando o personagem chega a algum importante *insight*, ou um novo nível de percepção de sua situação. A Canção de Decisão se dá quando, após um período de relutância, o personagem finalmente toma uma decisão sem volta.

- *I Am Song*

“*I Am*” significa “Eu Sou”. Nesse tipo de canção, portanto, a personagem revela quem é. Ela explica uma personagem ou um grupo de personagens. *I Am Songs* revelam o mais rapidamente possível a personagem. (COHEN e ROSENHAUS, 2006, p.66). Tais números apresentam personagens não apenas pela letra, mas também pelas qualidades da música: o ritmo da canção, o jeito de cantar, a maneira de pronunciar as palavras. Estes são fatores que trazem informações sobre a personagem.

- *I Want Song* (Também conhecida como *I Wish Song*)

Trata-se da canção que revela o desejo motivador responsável por fazer o enredo se desenrolar. Mostra qual a motivação para uma ação que está prestes a acontecer. As *I want songs* vêm cedo durante o *show*, movimentando a história para a frente melhor do que as canções “*I Am*”. “Quando personagens dizem o que querem eles também dizem que tipo de pessoas são” (COHEN e ROSENHAUS, 2006, p. 66).

- Baladas

Esta é a categoria mais familiar de canções para o teatro musical. Baladas são canções de ritmo moderado ou lento, que traduzem emoções fortes através de música expressiva e poética” (COHEN e ROSENHAUS, 2006, p. 94). As baladas fizeram a história do teatro musical norte-americano, porém, nas últimas décadas esse tipo de canção vem se tornando cada vez mais incomum. “Teatro musical requer a presença de baladas, mas boas canções românticas vêm se tornando cada vez mais raras”, de acordo com os mesmos autores supracitados, que ainda dizem que as baladas são canções compostas para se tornarem os *hits* de um espetáculo. Aquelas que as pessoas costumam sair dos teatros assobiando seu tema. As baladas passaram a ser usadas não apenas para falar de amor romântico, podendo ser usadas para falar sobre o amor familiar ou amor pela pátria, por exemplo.

Em seu blog <[composingmythoughts.wordpress.com](http://composingmythoughts.wordpress.com)> o autor Steven Rosenhaus ainda comenta que “baladas têm foco em um ponto emocional”, e que são “o tipo mais predominante de canção em um musical”. “If I Loved You”, do musical “*Carousel*” (1945) exemplifica bem esse tipo de canção.

- Canções de Comédia

As Canções de Comédia são aquelas direcionadas a provocar gargalhadas, ou pelo menos boas risadas no público. Não importa em que estilo ou ritmo, sua letra é aquilo que faz diferença. Os momentos de alívio cômico trazidos por esse tipo de canção costumam basear-se nas situações vividas pelas personagens, e não em piadas. A plateia se diverte com as complicações vividas pela personagem, que atrai situações que a levam ao ridículo. Um bom exemplo disso é a canção “Calm”, de “*A Funny Thing Happened On the Way to the Forum*” (1962), de S. Sondheim.

*Uma conclusão que emerge do estudo de canções de comédia é que as de boa qualidade se baseiam em personagens, ocasionalmente em situações, mas quase nunca em piadas (...). Personagens estão infelizes ou frustrados, e sentindo pena de si mesmos. A maioria das comédias é baseada em pessoas em situações desprazerosas, ou que estejam tristes (COHEN e ROSENHAUS, 2006, p. 95).*

- Canções Rítmicas, ou *Rhythm Songs*

São o que seu nome sugere: “canções que têm movimento, que têm um pulso mais rápido do que baladas. Variam de tempo médio a rápido”, de acordo com Steven Rosenhaus do blog <composingmythoughts.wordpress.com>. Essas canções se definem por um ritmo “*up-tempo*”<sup>83</sup>, direcionadas a números de grupo e de grandes danças. É um elemento estilístico muito comum, que traz aos shows famosos momentos de grande excitação e *glamour*. (COHEN e ROSENHAUS, 2006 p. 95) A canção título do musical *Oklahoma!* É um bom exemplo.

- *Charm Song*

É um tipo de canção que serve ao propósito de fazer o público ficar encantado pela personagem. Nessa canção ele vai derramar todo o seu charme, seduzindo o público a estar sempre ao seu lado, torcendo por ele. Na maioria das vezes, portanto, uma canção desse tipo será cantada por um dos protagonistas. Através deste tipo de canção a personagem faz uma conexão com a plateia.

O interessante desse tipo de canção, já que serve ao propósito de fazer a plateia se encantar pelo personagem, é que ela não precisa ser alguém de bom caráter. Esse é o desafio de se compor uma boa *Charm Song*: até um assassino precisa ter algo

---

<sup>83</sup> *Up-tempo* –música de tempo rápido, que pode implicar uma característica alegre e positiva.

charmoso, encantador. E é este aspecto que será mostrado na *Charm Song*, para que a plateia se conecte com a personagem mesmo que ela seja um vilão. Um bom exemplo é a canção de Billy Flynn, em *Chicago* (1975), “*All We Care About*”. Apesar de seu péssimo caráter, a canção faz com que a plateia se encante por Billy, e ele passa a ser o vilão engraçado por quem todos torcem.

- *11 O’Clock Number*

O número musical conhecido como “*11 O’Clock Number*” é um número grandioso. Ilustra o momento em que a personagem que o canta, na maioria das vezes um protagonista, percebe algo importante, ou passa por uma mudança fundamental. É talvez o mais importante número do *show*. Tem esse nome pois acontece por volta das onze horas da noite, quando o início do musical é às oito e meia da noite. Ou seja, após o intervalo, no Segundo Ato, por volta de meia hora antes do término. É considerado um grande momento clímax do espetáculo, o que se chama de *showstopper*: tudo para e esse grande e memorável número acontece. Muitos “*11 O’Clock Numbers*” acabam se tornando as canções mais famosas de musicais, pois são números pensados para terem grande impacto sobre o espectador. São canções grandiosas, vocalmente desafiadoras, cheias de energia. “*Rose’s Turn*”, do musical “*Gipsy*” (1959) é um exemplo clássico.

- *List Songs*

Também conhecidas como “*Laundry-list*”, cuja tradução literal é “lista de lavanderia”, seu nome já prenuncia do que se trata: são canções que não possuem ação dramática, que não movem o enredo adiante. Essas canções são colocadas no *show* para puro divertimento do público. Mais comuns no passado do que nos dias de hoje, canções deste tipo são aquelas cujas frases ou estrofes podem ser invertidas sem que o sentido da canção sofra qualquer modificação. A mensagem da canção não muda se você inverter as estrofes ou suas linhas.

“*My Favorite Things*”, em *Sound of Music* (1959), ou “*You’re the Top*”, em *Anything Goes* (1934), são exemplos típicos de *List Songs*.

- Quando a personagem canta<sup>84</sup>

Este tipo de canção acontece quando a personagem sabe que está cantando. Por exemplo, a personagem está num karaokê, ou está se apresentando em um cabaré. Em uma canção regular, a plateia aceita a convenção de que personagens estão cantando em vez de falar: o canto é, na verdade, a fala da personagem, como se estivesse “dando” um texto. Mas aqui a personagem sabe que está cantando e seu interlocutor em cena também. A canção “Edelweiss”, cantada pelo Capitão Von Trapp em *A Noviça Rebelde*, pode ser um exemplo.

Essas canções correm o risco de interromper o desenvolvimento dramático se não revelam nada a respeito da personagem nem movem a ação dramática. Mas a maneira como são cantadas por uma personagem pode sim revelar muito sobre ela. Se esse for o caso, é possível integrar esse tipo de canção à história, uma vez que estará revelando algo a respeito da personagem que a canta.

É o caso do musical *Cabaret*. Nele, pode até parecer que as personagens estão simplesmente se apresentando, mas as canções revelam o caráter da personagem e tecem comentários sobre os acontecimentos. Isso é usado no musical como ferramenta de uma linguagem estética, o *kabarett* alemão.

Detalhes a respeito da personagem podem ser revelados na maneira em que a canção está sendo cantada. Algo pode ser mostrado, por exemplo, através da linguagem corporal que a personagem usa para cantar.

- Canção de Entretenimento

São canções cuja única finalidade é entreter. Esse tipo de canção não é usado para mover a ação dramática. Existem com a função de trazer alívio cômico quando o show está tenso demais, ou garantir excitação e aplauso quando está tudo muito sério. O problema de números de entretenimento é que, muitas vezes, param o desenrolar da história. Muitos *shows* costumam apresentar uma canção de entretenimento em um grande número de grupo. “*Be Our Guest*”, de *A Bela e a Fera* (1994) pode ser dado

---

<sup>84</sup> Alguns autores referem-se a esse tipo de canção como ‘canção diegética’. Como exemplo, encontra-se em Em Cohen e Rosenhaus (2006, p. 67): “A distinção entre canções diegéticas e não-diegéticas não é como preto no branco. Muitas canções teatrais são ao mesmo tempo diegéticas e narrativas em variados graus, e musicais muitas vezes tiram vantagem desta sobreposição de funções”. Esta pesquisa faz referência a esse tipo de canção simplesmente como “Quando a personagem canta”, por entender que o significado de ‘diegese’ não se aplica ao caso.

como exemplo.

#### 3.2.2.4. Voz Musical de Personagem

Ao processar quais as sonoridades escolhidas para preencher um espetáculo, a equipe criativa precisa também analisar como as personagens serão representadas sonoramente. Este ponto é bastante importante. Personagens terão uma linguagem própria - que aparecerá na corporalidade construída pelo ator para aquela personagem - um modo de falar e de se expressar pelo gesto, e um modo de cantar também. As personagens possuem algo como uma “personalidade musical”, conhecida como “voz musical de personagem”. Essa “voz musical” precisa estar de acordo com QUEM É essa personagem, e no que irá se tornar. Por exemplo, em *My Fair Lady* a personagem Eliza é apresentada cantando “Wouldn’t it Be Lovely”, demonstrando um sotaque específico que mostra qual sua classe social. Conforme o espetáculo passa e sua condição social muda, também muda seu sotaque, sua maneira de usar a linguagem e sua maneira de cantar.

#### 3.2.2.5. Leitmotiv

Historicamente, o conceito de *Leitmotiv* vem acompanhando a evolução de espetáculos musicais há mais de um século. O conceito foi introduzido pelo compositor Richard Wagner, como parte de suas “obras de arte totais”<sup>85</sup>.

O teatro musical herdou esse conceito da ópera. É um tema ou ideia musical que representa uma personagem ou um evento, e que ajuda o público, subliminarmente, a decodificar sua presença no decorrer da história que está sendo contada.

Diz o pesquisador Whitthall (2001):

*Esse tema é claramente definido para reter sua identidade se modificado em aparições subsequentes, cujo propósito é representar ou simbolizar uma pessoa, objeto, ideia, estado mental, força sobrenatural ou qualquer ingrediente em uma obra dramática. (NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS, v. 14, p. 527).*

Seu uso extrapolou os palcos das óperas e ganhou amplo uso em outros gêneros narrativos, tais como o cinema e a televisão. Carrasco (2003, p. 97), explica que *leitmotivs* são “temas que expressam estados emocionais e intenções de personagens

---

<sup>85</sup> Vide item 2.4.1.

ou grupos de personagens e os relacionamentos entre eles”.

No que diz respeito à narrativa fílmica, a pesquisadora Claudia Gorbman diz que *leitmotiv* seria "qualquer música – melódica, fragmento melódico ou progressão harmônica identificável – escutada mais de uma vez durante o curso do filme” (GORBMAN, 1987, p.26). Diz ainda que o *leitmotiv* possui duas funções, que são primeiro se associar a um objeto cinematográfico. O segundo é fazer o espectador lembrar-se de algo: o tema musical se liga a alguma ação ou personagem, de modo que o espectador se lembre do personagem ou evento quando aquele tema musical é tocado.

Claudia Gorbman e Claudiney Carrasco referem-se ao uso do *leitmotiv* na narrativa fílmica, mas no teatro musical não é diferente. Esse é um mecanismo amplamente usado nesse gênero, também com a finalidade de conectar um tema musical a um personagem ou evento, de modo a conduzir a memória do espectador. Em teatro musical o *leitmotiv* costuma ser introduzido na canção da personagem (*I Am Song* ou *I Want Song*).

### 3.2.2.6. O Score

A palavra *score*, traduzida literalmente, significa “partitura”. Mas em teatro musical o *score* é considerado a estrutura musical da obra. Ele traduz musicalmente o arco dramático.

O *score* descreve o pensamento criativo por detrás da obra e pode ser considerado um retrato da narrativa. A linguagem escolhida pela equipe criativa para ilustrar o espetáculo está ali, em cada linha que do *score*. Nas palavras de Frankel (1977 p. 59), “uma maneira importante de como um *score* funciona é personificando o musical. Música resume a “realidade única” de um *show*”.

O *score* precisa também integrar todas as partes do musical. Música e texto precisam estar integrados como os fios que formam um tecido, um emaranhado perfeitamente composto. E para isso é necessário haver muita clareza por parte da equipe colaborativa em relação à linguagem estabelecida para contar a história. O *score* precisa surgir completamente integrado a essa ideia de linguagem. Como falam e se comportam as personagens traduzirão como elas cantam e dançam. Cada aspecto das personagens precisa estar muito claro para que o *score* possa traduzir musicalmente essas ideias.

Uma sinopse musical do espetáculo deve ser capaz de contar a história da mesma

forma que uma sinopse não musical. E isso deve se dar justamente porque as canções não estão ali inseridas a partir de um recorte do diálogo e nem apenas ilustrando a cena que a antecedeu: a música deve fazer o enredo mover-se adiante.

O *score* precisa integrar as partes do enredo. Isso significa que o *score* não é um *songbook*, não é uma coletânea de canções. Cada número musical, canção ou não, precisa servir ao propósito de integrar as partes, fazendo com que a história avance.

### 3.2.2.6.1. Funções específicas encontradas no *score* de teatro musical

- *Underscore*

Conhece-se por *underscore* a música que acontece associada à uma cena com ou sem o diálogo falado, e que pode dar início a algum número musical cantado na sequência. Pode também ser um trecho de música que acontece apenas acompanhando um diálogo ou monólogo, mas que traduz emocionalmente o que se passa com a personagem, elevando o nível emocional do texto falado. Muitas vezes, o *underscore* revela facetas emocionais da personagem. Pode também revelar ao público algo que a personagem ainda não percebeu a respeito de suas próprias emoções. Outras vezes o *underscore* é usado para remeter a cena a outra situação já encenada no espetáculo, uma lembrança, por exemplo. Muitas vezes o *underscore* apresenta pedaços do *leitmotiv* de alguma personagem. É um recurso que pode ser utilizado de inúmeras formas, mas que, acima de tudo, cumpre a função de elevar o nível emocional e dramático da cena em que se apresenta.

Muitas vezes o *underscore* é usado para revelar o subtexto da personagem que está falando naquele momento: sua função aí é mostrar o que existe por detrás das falas da personagem, o que está implícito, porém não é dito. Ou, simplesmente, revelar como a personagem está se sentindo, ainda que esteja em silêncio.

O *underscore* é criado a partir do ritmo cênico do elenco que interpreta os papéis na montagem original. Um novo ator que venha a substituir alguém do elenco original terá que se adaptar ao *underscore* que foi criado pelo ritmo cênico de outro.

É possível que, em certas ocasiões, o *underscore* venha até mesmo a resolver problemas em determinados pontos dramáticos em que o texto não consegue traduzir completamente uma ideia. Ou a letra, quando às vezes não está inteiramente clara. A música completa a necessidade de entendimento emocional do que se passa em cena.

Existem alguns mecanismos de entrada e saída do *underscore* para o início de um trecho cantado que venha após um trecho falado, ou vice-versa. Essas ferramentas musicais são importantes no teatro musical e sua necessidade se dá pelo uso de *underscoring*, já que acontece ao mesmo tempo que o texto falado. São elas: *lead-in* e *lead-out*, explicadas a seguir:

Em teatro musical, *lead-ins* são os momentos falados que precedem o início da canção, mais especificamente as falas ou diálogo que introduzem o momento cantado. Em geral, estas falas já vêm acompanhadas de música, e representam uma transição entre texto puramente falado e a canção. O *lead-in* pode ser apenas falado, ou pode ser um recitativo.

Já o *lead-out* é o momento que faz a transição do fim da canção para a volta ao texto falado. A maneira mais comum de fazer a transição de *lead-out* é o aplauso. Mas não só. Quando a cena não acaba ao fim da canção e existe na sequência um diálogo falado, é necessário fazer uso de outros tipos de ferramentas musicais e certamente o *underscore* ajuda nessa transição.

Os mecanismos musicais usados para fazer essa transição entre a canção e uma cena falada são: *Vamp*, *Safety*, *Jump Cue*, *Cue to Continue*.

Conhece-se por *Vamp* um trecho musical que pode ser tocado repetidas vezes enquanto um ator dá seu texto, à espera de que o trecho falado termine para o início de um trecho cantado. Em geral, um, dois ou quatro compassos musicais que são repetidos quantas vezes necessário, e ao término do trecho falado o maestro dá, então, a entrada da canção. Nada mais é do que um *loop* que está lá por segurança, servindo ao diálogo ou monólogo.

*Safety* é um tipo de *Vamp*, porém é de uso opcional. Um trecho musical reservado para ser usado se algo inesperado acontece em cena. Por exemplo: Atores estão no palco à espera da entrada do companheiro de elenco, que entraria cantando. Mas houve um atraso na troca de figurinos. A orquestra tocará o *Safety* até a entrada do ator atrasado.

*Cue to Continue* é uma linha de texto falado que mostra para o regente que nesse momento acaba o *Vamp*. Em português, na linguagem teatral é conhecido como “deixa”. O *Vamp* é tocado até o final e então é iniciada a canção.

*Jump Cue* é quando a “deixa” de texto acontece antes do final do *Vamp*. Neste caso, a banda ou orquestra não toca o *Vamp* até o final, e a canção é iniciada repentinamente.

*Lead-ins* e *lead-outs* também têm a mesma função ao fazer a ponte entre diálogo e

dança, e da dança de volta para o diálogo, assim como para fazer uma transição entre canção e dança.

- Recitativo

É um tipo de escrita musical para uma única voz, que procura imitar um discurso dramático de forma cantada. Remonta da época no nascimento da ópera. A intenção dos compositores que exploraram esse estilo era dar impressão de liberdade declamatória, como em um encontro do canto com o discurso falado. A partir do século XVIII, o recitativo passou a ser um veículo importante do diálogo e ação dramática na ópera, enquanto as árias representavam a parte mais lírica (*THE NEW GROVE DICTIONARY OF OPERA*, v. 3; p. 1252).

Apesar de no teatro musical haver uma herança mais forte da *Ópera Comique*, em que há diálogo falado entre as canções, muitas vezes o recurso do recitativo é usado como *lead-in* para canções. O recitativo funciona no teatro musical como uma transição entre o texto falado e a canção: o ator fala seu texto, que aos poucos ganha um acompanhamento musical e aos poucos vai sendo recitado, até que começa a canção propriamente dita.

- Reprises

Reprise é a repetição de uma canção ou de um trecho principal de uma canção, em geral o refrão, preferencialmente com outra letra, numa recontextualização do que está sendo mostrado por uma personagem. Um novo sentido é dado para a mesma sonoridade. Quando a letra se repete, ainda assim essa repetição vem demonstrar algo diferente para um outro momento da personagem, ou vem reforçar algo que já foi mostrado antes.

- Segues

Essa indicação designa que a próxima seção do *score* deve seguir imediatamente após a anterior: uma canção pode terminar, por exemplo, e a música dar sequência para a cena que vem a seguir, através de *underscore*. É possível que haja uma pausa muito breve entre o fim de um número musical e o trecho em *segue*, com a finalidade de permitir o aplauso.

- *Overture, Entr'acte, Finale e Bows*

A *Overture* é o número orquestral de abertura. A principal característica da abertura costuma ser a apresentação dos principais temas musicais do espetáculo, ilustrando, dessa forma, o arco dramático do início ao fim. Esse número de abertura possui a função de transportar o espectador para dentro da história, tirando-o do “mundo lá de fora”. Costuma haver muita dispersão no teatro antes do início do espetáculo, e a *Overture* começa a conduzir o espectador para dentro daquilo que vai acontecer. O fio condutor emocional do espetáculo está traduzido nesse trecho musical. E está sendo oferecido, subliminarmente, ao espectador.

O *Entr'Acte* é conhecido em português como “entreato”. Nada mais é do que o número de abertura do Segundo Ato, que tem a função de trazer o espectador, de volta para a história após a dispersão do intervalo. As luzes serão reduzidas e a música fará esta condução da atenção do espectador de volta para a história. Para tanto, o *entr'acte* trará os temas dos números musicais do Primeiro Ato, lembrando o espectador da história que já foi contada, e, provavelmente, introduzindo com algo novo a abertura do Segundo Ato com algo novo.

O *Finale* é o número que encerra o espetáculo, trazendo, em geral de forma grandiosa, o ponto final da história. Esse número pode trazer trechos reprisados dos pontos musicais mais altos do espetáculo, lembrando o espectador do caminho trilhado até ali pelo protagonista até ali.

*Bows* é o trecho orquestral final, um número instrumental usado para os agradecimentos do elenco. Os temas musicais mais importantes são usados nessa composição, e em geral quando os protagonistas vêm receber os aplausos seus temas são tocados.

### **3.3. A criação do texto e letras de canções em 47 – O Musical**

*“Não importam quais as mudanças finais, uma história sem definição de começo não tem esperança – escrever e reescrever o enredo acabam dominando o*

*processo e isso nunca acaba. História concreta e condensada é todo o esboço que se precisa”*  
(Aaron Frankel).

Após a pesquisa teórica sobre técnicas de dramaturgia e inserção musical para o teatro musical, deu-se início ao processo de criação do texto dramático e letras. Foram elaboradas a premissa, história e enredo de acordo com os levantamentos teóricos realizados, descritos a seguir:

### **3.3.1. Premissa, história e enredo de 47 – O Musical**

#### **3.3.1.1. Premissa**

As ideias-semente de *47 – O Musical* se formaram a partir das seguintes inquietações:

- Como o nascimento de uma criança com síndrome de Down toca as vidas das pessoas próximas a este nascimento? Como afeta suas relações interpessoais? O que gera nelas, emocionalmente?
- E se alguém próximo a essa criança nascida com Down descobrisse que existe um tratamento que é capaz de otimizar a saúde geral desta criança? Como tornar o tratamento possível? De que maneira o tratamento em si afeta a vida de todos os envolvidos?

Esses questionamentos deram origem às ideias que, aos poucos, ganharam forma e se tornaram a história apresentada a seguir.

#### **3.1.1.2. História – o monomito e os arcos de personagem**

Apresenta-se a seguir a história de *47 – O Musical*, distribuída pelas doze etapas do monomito e com as etapas do desenvolvimento do arco de personagens. Os números musicais estão indicados entre parênteses.

### **Primeiro Ato Literário: O MUNDO COMUM**

#### **CHAMADO À AVENTURA**

- Gancho (Número musical de abertura: “Livre Pro Amor”)

Dois casais de amigos quarentões vivem no mesmo prédio: Cris e Pedro, vizinhos de Rafael e Lucas. Cris e Rafael são amigos de infância e vivem nesse prédio desde crianças, primeiro com seus pais, e agora com seus companheiros. Consideram-se como irmãos um do outro, já que foram filhos únicos. Cris e Pedro estão tentando ter um filho há algum tempo. O número musical de abertura apresenta os dois casais em um início de dia, despertando e se preparando para suas jornadas.

- Evento Mobilizador - Cris finalmente se descobre grávida.

O casal convida o melhor amigo de Cris, Rafael, para ser o padrinho.

Rafael fica muito feliz, pois sempre desejou ser pai. Tanto que chegou a inscrever-se na fila da adoção. Porém, ao se casar com Lucas, abdicou do sonho de ser pai, já que Lucas não desejava filhos, por ter um trauma de abuso na infância. (Transição – “Pra Não Pensar Em Mim”). Rafael reflete sobre a época de sua vida em que quase foi pai adotivo (Solo - “Uma Criança a Brincar”).

#### TRAVESSIA DO PRIMEIRO LIMIAR / ENCONTRO COM O MENTOR

- Evento-chave (Solo – “Pro Que Der e Vier”)

Cris descobre no ultrassom de doze semanas que seu bebê pode ter síndrome de Down e pede a ajuda de seu melhor amigo, Rafael, para contar para seu marido, Pedro. Rafael promete fazer tudo o que puder para ajudar (Reprise - “Pro Que Der e Vier”)

- Ponto Inicial da Trama - *First Plot Point*

A síndrome de Down do bebê é confirmada por um segundo exame, o que gera comoção nos dois casais. Em uma reunião entre os amigos, Lucas, que é advogado, sugere que Cris faça um aborto, alegando que o preconceito fará com que a criança possa sofrer abuso e ser vítima de *bullying*.

- Reação ao Ponto Inicial da Trama

Pedro e Cris decidem que não têm coragem de tirar a criança (Dueto – “Vem Me

Ensinar”)

## **Segundo Ato Literário: INICIAÇÃO**

### PROVAS, ALIADOS E INIMIGOS

Cris pede ajuda a Rafael, seu melhor amigo. Ela está de luto. Não tem forças para pesquisar nada a respeito da síndrome de Down. Rafael se propõe a ajudá-la, coletando informações na internet (Recitativo e solo – “Isso, Não!”). Ele mergulha num desenfreado processo de pesquisa *online*, com a finalidade de descobrir o que existe, o que possa ser feito, de mais recente e moderno no mundo para pessoas com Down.

- Primeira Dificuldade

A dedicação de Rafael ao assunto do bebê incomoda cada vez mais o marido, Lucas, que cobra do companheiro por estar abandonando sua pesquisa de doutorado para apenas pesquisar sobre síndrome de Down.

### APROXIMAÇÃO DA CAVERNA SECRETA

- Ponto do Meio (Número musical – “Não Posso Nem Acreditar”)

Pesquisando a respeito da síndrome de Down na internet, Rafael se depara com informações que jamais imaginara. Descobre estudos científicos, artigos e profissionais médicos que revolucionam o cenário da síndrome de Down propondo um novíssimo esquema de otimização da saúde, por vias metabólicas, realizado por clínicas nos Estados Unidos. Essas descobertas vão construindo nele um desejo desenfreado de ajudar o bebê de sua amiga Cris. Rafael se pergunta como ele poderia fazer todo mundo saber que existe um tratamento. Ele vai se aprofundando cada vez mais na informação e Lucas vai ficando cada dia mais incomodado com isso, pois Rafael agora só pensa no bebê e em Cris.

### PROVAÇÃO

- Segunda Dificuldade

Um novo ultrassom é feito: o exame revela que o bebê de Cris e Pedro têm uma cardiopatia, fato ainda não revelado pelo casal a seus amigos.

- Terceiro Ponto da Trama - *Third Plot Point*

Rafael tenta contar a Cris e Pedro tudo o que descobriu, mas Cris resiste. Parte dela tem dificuldade em compreender algo tão científico, então ela bloqueia tudo o que Rafael quer lhe dizer. Rafael continua tentando fazer Cris entender que existe um novo time de profissionais médicos oferecendo algo totalmente inovador. Quando Cris se dá conta de tudo que precisaria ser feito, quando se dá conta da complexidade deste tipo de tratamento, ela se nega a fazer, dizendo que seu filho receberá o que a maioria das crianças com Down recebe, as terapias externas convencionais. Pedro mostra curiosidade sobre tudo o que Rafael está explicando, mas Cris se recusa a escutar. Rafael não pode acreditar que Cris esteja se recusando a compreender que existe uma forma de otimizar a saúde do bebê e lhe diz que se isso parece demais para ela, ele se propõe a cuidar do bebê.

Cris fica muito revoltada com a postura de Rafael, e diz que ele pensa que sabe muito sobre síndrome de Down só porque descobriu sobre essa otimização da saúde. Ela e Pedro então contam a Rafael que o bebê nascerá com uma cardiopatia, ainda que leve. E que terá que passar por uma cirurgia ainda nos primeiros meses de vida. Rafael fica muito chocado e oferece ao casal todo o seu apoio (Trio – “Coração”).

Rafael se sente muito perdido. A chegada do bebê reascendeu nele todo o desejo contido de ser pai, e ao mesmo tempo ele se sente mal, pois agora tem muita informação a respeito deste tratamento importante, mas não vislumbra a possibilidade de ajudar ninguém, uma vez que Cris está se recusando a aceitar o tratamento.

Lucas, por sua vez, está cada vez mais irritado com a postura de Rafael, e diz que ele tem que deixar Cris e Pedro com suas vidas. Rafael diz a Lucas que essa é a sua forma de ajudar, já que não pôde ir mais longe adotando uma criança. Lucas fica chocado por Rafael retomar esse assunto: há muito tempo já não discutiam isso, uma vez que não ter filhos sempre foi a condição de Lucas para o casamento.

Pedro procura Rafael dizendo que, ao contrário de Cris, ele quer entender o que é este tratamento que o amigo está estudando. Rafael dá a Pedro vários artigos e pesquisas impressos por ele, para que Pedro estude por si e compreenda. Pedro mergulha no estudo, sem contar à Cris, que ainda é contra.

Pedro estudou todo o material dado por Rafael, e quer conversar com Cris a respeito,

mas Cris explica que fazer um tratamento significaria que eles não aceitam o bebê e que tratá-lo representaria preconceito. Pedro a convence do contrário, dizendo que a inclusão é justamente fazer algo a respeito da diferença. Cris começa a se abrir para escutar a respeito do tratamento (Dueto – “Te Amar”).

Rafael continua inconformado de ter tanta informação sobre algo que pode verdadeiramente ajudar uma criança com Down, e não poder fazer nada. Ele procura Sandra, a assistente social de seu antigo caso de adoção, para perguntar se seria possível custear o tratamento para alguma criança com Down que esteja num abrigo. Sandra diz que não, mas que, se ele realmente deseja isso, deveria adotar uma criança nessas condições. Rafael diz que isso não é possível pois seu marido não quer filhos.

## RECOMPENSA

Cris e Pedro fazem o ultrassom de 24 semanas, que mostra que a saúde do bebê parece estar bem, apesar da cardiopatia. O casal fica muito feliz de visualizar o bebê, e Cris é tomada de grande alegria: entende que seu bebê é perfeito, de vê-lo com cada dedinho, cada parte de seu corpo tão bem formada. Ela escolhe o nome da criança - Arthur - e decide começar a montar o quartinho.

- Climax

Lucas decide pressionar Rafael para descobrir o que está acontecendo. Ele percebe que Rafael esteve em contato com a Vara da Infância e o coloca na parede perguntando o que aquilo significa. Rafael confessa que estava querendo custear um tratamento para alguma criança de abrigo, mas toda a conversa faz Rafael confessar seu desejo de adotar. Lucas o lembra que sua condição para o casamento era a ausência de filhos e que Rafael optou por aceitar. Mas Rafael diz que escondeu de si mesmo um desejo muito forte, e que agora isso está voltando com toda força. Lucas pergunta o que ele quer afinal. Rafael responde dizendo que quer as duas coisas: ficar com Lucas e adotar (Solo – “O Melhor Dos Dois Mundos”). Lucas diz que isso é impossível, e sai de casa.

## Terceiro Ato Literário – O RETORNO

## O CAMINHO DE VOLTA / RESSURREIÇÃO

(Número musical – “Saber Abrir o Coração”)

Cris e Pedro estão animados, preparando tudo para a chegada de Arthur. Montando o quarto, trazendo as roupinhas. Seu luto finalmente acabou e eles renascem na esperança de amor por esse filho.

Rafael descobre uma clínica em São Paulo que está oferecendo o mesmo tratamento de otimização da saúde para pessoas com Down que a clínica nos Estados Unidos que havia encontrado na internet. Cris e Pedro decidem conhecer a clínica e aceitam iniciar um tratamento pré-natal para o bebê.

Individualmente, Lucas e Rafael vão percebendo seu afastamento e tentam conversar. Ambos sentem que a relação está difícil, mas nenhum dos dois quer ceder: Rafael insiste em seu desejo de ser pai, Lucas insiste que não quer isso para si. No meio dessa conversa, Pedro telefona e chama os amigos para virem à maternidade, pois o bebê está nascendo. Lucas diz que não irá. Rafael sai de casa e vai para a maternidade (Trio – “Algo Em Mim Sente o Que Vai Acontecer”).

Vinte e três dias se passam, com Rafael, Cris e Pedro no hospital, pois o bebê de Cris está sendo estabilizado na UTI. Nesse período, quase que sempre sozinho no apartamento, Lucas reflete sobre sua relação com Rafael. Começa a sentir que a relação está se desfazendo e que ele está impedindo o companheiro de viver o sonho da paternidade. Ele toma a decisão interna de não ser mais um impedimento.

## O RETORNO COM O ELIXIR

23 dias depois, Cris, Pedro e Rafael voltam para casa com o bebê Arthur. Lucas vai ao apartamento dos amigos para finalmente conhecer o bebê. Ele dá de cara com Rafael segurando Arthur nos braços, e essa cena é muito forte para ele. Rafael está exausto de ter passado vinte e três dias praticamente acordado, sentado no sofá do hospital, esperando Arthur voltar para casa. Todos precisam descansar.

(Número musical Final – “Dorme”) Cris e Pedro estão felizes em casa com o bebê. Lucas leva Rafael para casa. Rafael acaba adormecendo antes que tenham a oportunidade de conversar. Lucas decide escrever uma carta, explicando a Rafael que não quer ser motivo de impedimento para que Rafael possa viver seus sonhos. Ele vai embora, deixando a carta ao lado do cartão de visitas de Sandra, a assistente social da Vara de Infância, indicando que Rafael está agora livre para viver seu sonho

de ser pai.

### **3.3.1.3. Enredo**

No caso de uma obra de teatro musical, o enredo é o próprio texto dramático com as letras das canções.

O processo de escrita do texto e letras a partir da ideia-semente, desenvolveu-se através das etapas do monomito. Uma vez pronta a primeira versão, deu-se início a um processo de leituras dramáticas com atores profissionais, para revisões, cortes e alterações. Estas leituras aconteceram com apoio do Grupo Téspis de Teatro, em Campinas, que sediou noventa por cento das reuniões. Outras leituras ainda foram realizadas na Escola das Artes de Jaguariúna e no Teatro Dona Zenaide, nessa mesma cidade.

O processo de leituras dramáticas foi o acontecimento mais significativo de todo o processo de criação. Dar voz às personagens foi fundamental para compreender os excessos, para eliminar o desnecessário, para entender melhor o caminho das personagens.

Cada leitura gerava várias horas de discussão entre autora e o grupo de atores. O grupo teve espaço para se colocar, fazer comentários, propor experimentações, opinar. Esse momento coletivo impulsionava o processo criativo a cada semana. Após a leitura e discussão com o grupo de atores, a autora reescrevia o texto a partir dos levantamentos feitos, levando o que foi reescrito para nova leitura dramática na semana seguinte.

Além da participação fundamental do grupo de atores, houve a presença de convidados que apenas faziam a escuta do texto para depois tecer comentários.

Os atores que participaram do processo de leituras dramáticas foram: João Paulo Nascimento, André Checchia, Angela Azevedo, Dani Calicchio, Marina Franco, Gisele Vecchin, Victor Paranhos, Richardson Clara, Guilherme Bassan, Victor Manzoli, Yasmin Rosa, Andressa Estrela, Nelson Pelissari, Vinicius Planca, Priscila Murias. O compositor Danilo Demori chegou a ler algumas vezes alguns papéis, assim como a própria autora. Os atores se revezavam nos papéis, para uma escuta diferente de cada personagem.

Os convidados que participaram do processo foram: Juliana Hilal, Renata Spis, Robson Lóddo, Diogo Camargo, Caroline Estrela.

Uma outra parte importante do processo criativo foram as leituras feitas apenas pela

autora e o dramaturgo Daniel Salve. Foram realizados alguns encontros, para discussão a respeito da dramaturgia, especialmente no que diz respeito à condução dos arcos de personagem. Desses encontros resultaram mudanças igualmente importantes.

O processo de leitura foi fundamental também para a determinação do *song spotting*. Ao início do processo havia uma ideia básica de quais lugares do texto seriam transformados em música, mas apenas com as leituras foi possível confirmar quais eram os momentos em que a emoção da ação dramática estava mais elevada, podendo ali caber uma canção.

Ao todo, foram realizados doze encontros de leitura, até a finalização do texto e letras das canções. O grupo e a autora compreenderam que o texto estava pronto quando, após a leitura daquele dia, foi percebida a desnecessidade de mexer em qualquer aspecto do texto. O grupo como um todo teve a sensação de que o texto estava finalizado, para essa primeira etapa. É claro para todos, porém, que várias coisas ainda mudarão durante o período dos *try-outs*, que ainda está por vir.

Apresenta-se a seguir esse produto literário, que só foi musicado após ter chegado a este formato.

## **47 – O Musical**

### **Um Pocket-Musical em Um Ato**

**De Ana Taglianetti e Danilo Demori**

#### Personagens

Rafael – Um escritor

Lucas – Seu companheiro, advogado

Cris – Vizinha e melhor amiga de Rafael

Pedro – Seu marido

Sandra – A assistente social

Médica

Médico 1

Médico 2

#### Números Musicais:

- 1- Número de abertura - *Livre Pro Amor*
- 2- Canção de Transição - *Pra Não Pensar Em Mim*
- 3- Solo – *Uma Criança A Brincar*
- 4- Solo – *Pro Que Der e Vier*
- 5- Dueto – *Vem Me Ensinar*
- 6- Recitativo e solo – *Isso Não!*
- 7- Número musical – *Não Posso Nem Acreditar*
- 8- Trio – *Coração*
- 9- Dueto – *Te Amar*
- 10- Solo – *O Melhor Dos Dois Mundos*
- 11-Número musical – *Saber Abrir o Coração*
- 12- *O Melhor Dos Dois Mundos-Reprise*
- 13- Trio – *Algo Em Mim*
- 14- Finale – *Dorme*

*É verão em São Paulo. A luz se abre, revelando os apartamentos de Rafael e Cris. Apartamentos vizinhos. Rafael vive com seu marido, Lucas, e Cris vive com seu marido, Pedro. Os apartamentos revelam os estilos de vida de cada casal: os descolados Rafael e Lucas, e os mais conservadores, Cris e Pedro. Ambos casais têm a mesma faixa etária, quarenta, quarenta e poucos anos. Rafael e Cris são amigos*

*de infância, e vivem desde crianças neste prédio. Primeiro com seus pais, nos mesmos apartamentos vizinhos, e agora com seus companheiros. As cenas se desdobram mostrando a força dos personagens, que nunca demonstram autopiedade.*

### **CENA 1 – semana 5**

#### **# 1 - LIVRE PRO AMOR**

*(Toca o despertador. Luz se abre no apartamento de Cris e Pedro, que se levantam da cama, ansiosos, mas ainda sonolentos. Cris espreguiça. Pedro a abraça).*

**CRIS**

Não me aperta tão forte, o primeiro xixi da manhã tem que sair no potinho!  
*(Dão risada).*

**PEDRO**

Corre lá!

**CRIS**

Ai, que medo!

**PEDRO**

Vai!

*(Os dois se abraçam de novo. Cris pega o kit teste de gravidez que está em cima do criado mudo. Cris vai para o banheiro e fecha a porta).*

**PEDRO**

Precisava fechar a porta? (silêncio) Cris?!?

**CRIS**

*(De dentro do banheiro) Me deixaaaaa.....*

**PEDRO**

Fala alguma coisa!

**CRIS**

Espera aí... ainda não tá pronto... *(Um pequeno suspense. De repente, abrindo a porta do banheiro com o exame na mão)* Deu positivo!!!!

**PEDRO**

Deixa eu ver!!! *(Ele pega o exame das mãos de Cris)* Você tá grávida!

*(Cris e Pedro se abraçam numa exultante celebração)*

**CRIS**

Demorou...

**PEDRO**

Agora somos três!!!

**CRIS E PEDRO**

EU ESPEREI POR TANTO TEMPO  
 E AGORA VAI ACONTECER  
 A ESPERANÇA QUE DESPERTA  
 FAZENDO TUDO RENASCER  
 E NO AMOR DESSA CRIANÇA  
 A PERFEIÇÃO VOU CONHECER  
 UM NOVO SONHO SE INICIA  
 FAZENDO TUDO RENASCER  
 HOJE COMEÇA A GRANDE AVENTURA  
 E NASCE O SOL E ABRE A FLOR  
 HOJE CONHEÇO A MAIOR TERNURA  
 E UM CORAÇÃO LIVRE PRO AMOR

*(Se abraçam. A luz vai devagar caindo em resistência no apartamento de Pedro e Cris, mas ainda vemos o casal celebrando, e se movimentando para o início de mais um dia, se vestindo, etc .Luz acende no apartamento de Lucas e Rafael, que está passando um café na cozinha americana, Lucas termina de se arrumar em frente ao espelho)*

**LUCAS**

É hoje aquela audiência que te falei...

**RAFAEL**

*(Servindo o café numa xícara)* Se tem alguém bom de resolver problemas, esse alguém é você!

**LUCAS**

Amor, tô com pressa... e você... bom, sei que você precisa escrever.

**RAFAEL**

Calma, Lucas, olha que horas são, respira. Eu tenho todo tempo do mundo pra escrever...

**LUCAS**

Você tem razão... É a audiência mais importante da minha vida... Tô ansioso! (Toma um gole do café)

**LUCAS**

A VIDA NOVA VAI CHEGAR  
 PRA UMA CRIANÇA SEM AMOR  
 E JÁ NÃO VAI HAVER ABUSO  
 E JÁ NÃO VAI HAVER MAIS DOR  
 NÃO VAI TER MARCAS EM SEU CORPO  
 AGORA NÃO VAI MAIS DOER  
 ESSA CRIANÇA VAI SER LIVRE  
 E VAI VER TUDO RENASCER  
 HOJE COMEÇA A GRANDE AVENTURA  
 E NASCE O SOL E ABRE A FLOR  
 HOJE ELA VAI CONHECER A TERNURA  
 E VAI VIVER LIVRE PRO AMOR

**RAFAEL**

Me orgulho tanto de você...

**LUCAS**

E eu de você, na reta final do seu doutorado, um grande poeta, realizando uma pesquisa tão bonita.

**RAFAEL**

Meu trabalho não é grande coisa... você, sim, que é o super-herói, que salva crianças do abuso...

**LUCAS**

A arte, a poesia, também salvam o mundo, Rafa, todos os dias...

**RAFAEL**

MAS O FUTURO É UMA CRIANÇA  
QUE SEJA LIVRE PRA CRESCER

**LUCAS**

VOCÊ É LIVRE NA SUA ARTE  
E ISSO É O QUE TE FAZ VIVER  
E EU ME ORGULHO DESSE HOMEM  
QUE MUDA O MUNDO A ESCREVER

**RAFAEL**

A VIDA TEM TANTAS HISTÓRIAS  
MAS A MINHA É COM VOCÊ

*(A luz se abre nos dois apartamentos)*

**CRIS, PEDRO, LUCAS**

EU ESPEREI POR TANTO TEMPO  
E AGORA VAI ACONTECER  
A ESPERANÇA NA HORA CERTA  
FAZENDO TUDO RENASCER

**RAFAEL**

UMA CRIANÇA VAI SER LIVRE  
MAIS UMA HISTÓRIA PRA ESCREVER

**CRIS, PEDRO, LUCAS E RAFAEL**

AGORA UM SONHO RECOMEÇA

E FAZ A VIDA RENASCER  
 HOJE COMEÇA A GRANDE AVENTURA  
 E NASCE O SOL E ABRE A FLOR  
 TODA A DOR DO PASSADO TEM CURA  
 PARA VIVER LIVRE PRO AMOR!!!

*(Lucas beija Rafael e sai de casa, pegando o paletó. Cris e Pedro terminam de se arrumar para ir ao apartamento de Rafael e Lucas).*

## CENA 2

### # 2 – PRA NÃO PENSAR EM MIM

*(Rafael sozinho em casa, abre o computador, tomando seu café).*

**RAFAEL**

A VIDA TEM TANTAS HISTÓRIAS...  
 TANTA INSPIRAÇÃO, NÃO TEM FIM  
 DOS OUTROS ESCREVO A MEMÓRIA...  
 PRA NÃO PENSAR EM MIM...

*(Cris e Pedro vão ao apartamento de Rafael e Lucas. Batem na porta e já vão entrando).*

**CRIS**

Rafa?

**RAFAEL**

*(Saindo do computador para receber Pedro e Cris)* Oi, gente, entra!

**PEDRO**

Tá mergulhado na tua pesquisa, né... a gente tá atrapalhando?

**RAFAEL**

Gente, vocês são família!

**CRIS**

Desculpa, Rafa... mas não dava pra esperar... você tinha que ser o primeiro a saber!

**RAFAEL**

*(Desconfiando)* O quê?

**PEDRO**

Adivinha!

**RAFAEL**

Um bebê?

**CRIS**

Um bebê!

**RAFAEL**

Que maravilha gente! Parabéns! Finalmente!!!

**PEDRO**

Acabamos de fazer o teste!

**CRIS**

E fazemos questão que você seja o padrinho!

**RAFAEL**

Ai, eu não acredito...

**CRIS**

Rafa... não podia ser outra pessoa... você é como meu irmão... o que sempre estive aqui pra mim... crescemos juntos, tinha que ser você...

**PEDRO**

Vamos convidar minha irmã ser a madrinha, Rafa... mas a gente queria primeiro saber se você aceita!

**RAFAEL**

Mas claro!!!! Vocês sabem o quanto eu sempre quis estar próximo de verdade de uma criança... não pude ser pai... mas agora... isso é muito, muito especial mesmo pra

mim, muito obrigado de coração...

**CRIS**

Você vai ser o melhor padrinho do mundo!

**RAFAEL**

Vou fazer o melhor que puder por esse bebê. Eu prometo: vou fazer valer toda a espera de vocês!

**CRIS**

Tudo acontece na hora certa!

**RAFAEL**

Isso merece uma comemoração! O Lucas tem uma audiência muito importante agora de manhã, ele vai tirar mais uma criança de uma situação de abuso... vai dar certo, e aí hoje de noite podemos todos sair pra comemorar! Uma comemoração dupla!

**CRIS**

Perfeito! Então...então vamos todo mundo trabalhar, né?

**RAFAEL**

De noite a gente se vê!

*(Todos se despedem, se abraçam. Cris e Pedro saem para o trabalho. Rafael permanece em seu apartamento)*

### **CENA 3**

#### **# 3 – UMA CRIANÇA A BRINCAR**

**RAFAEL**

A Cris sempre dizia que a gente ia ser padrinhos dos filhos um do outro! *(Ri de si mesmo)* Pelo visto eu não vou cumprir com a minha parte no trato, mas ela... vai

realizar o grande sonho...

### **RAFAEL**

EU TIVE UM SONHO QUE JÁ PASSOU  
DE UMA CRIANÇA A BRINCAR  
FAZENDO A VIDA BROTAR DE AMOR  
JUNTOS A GARGALHAR  
VEIO A SURPRESA DE UM OUTRO AMOR  
EU ME DEIXEI LEVAR...  
E ESQUECI DESSE SONHO BOM  
POR ME APAIXONAR...

EIS QUE A VIDA ME COBRA  
ME CHAMA DE VOLTA  
ME TRAZ UM BEBÊ  
A CHANCE DE SER PADRINHO  
UM NOVO CAMINHO  
VAI ACONTECER...

A vida passa tão rápido... naquela época, passava o dia me imaginando com um filho, brincando, jogando bola. Cada dia de ansiedade esperando por uma notícia da Vara da Infância. Cinco anos na fila pra adotar um menino... Cinco anos! E aí o Lucas chegou como uma avalanche, só ele importava... mas agora, o bebê da Cris...

A NOVA VIDA QUE VAI CHEGAR  
QUE JÁ ME CONQUISTOU  
VEM MEU AMOR, VEM PRA ME MUDAR  
ISSO SÓ COMEÇOU  
DESSA VEZ NÃO TEM VOLTA  
E NADA NO MUNDO PODE ME DETER  
VOU TE TRAZER BEM PRA PERTO  
E VOU ME ENTREGAR...ME ENTREGAR PRA VOCÊ!

(Black-out)

## CENA 4 – semana 12

### # 4 – PRO QUE DER E VIER

*(Foco de luz se acende no proscênio lateral, em Cris, que está a caminho do seu primeiro ultrassom. Enquanto a cena se inicia neste foco lateral, os objetos de cenário que compõem a sala de exame de ultrassom são levados para o centro do proscênio, no escuro)*

#### CRIS

É hoje, nenê! Vou te ver pela primeira vez... Já tem 12 semanas que você está aí dentro, eu aqui nessa ansiedade... O papai só vai poder te ver no próximo exame... ele precisou muito viajar a trabalho... Ah esse papai... sempre afundado no trabalho... Eu aqui com você... tá me dando um frio na barriga...

HOJE É O DIA  
 EM QUE A GENTE VAI SE CONHECER  
 É SÓ ALEGRIA  
 ESSA MINHA VONTADE DE TE VER  
 PELA TUA VIDA, EU PROMETO  
 QUE EU VOU FAZER O QUE PUDER  
 NÓS ESTAMOS JUNTOS  
 E AGORA É PARA SEMPRE  
 DE MÃOS DADAS  
 PRO QUE DER E VIER  
 VEM, MEU AMADO, VEM  
 ME LEVAR ALÉM  
 MUITO ALÉM DE UM SONHO QUE É SÓ NOSSO  
 DE MAIS NINGUÉM

HOJE SINTO A VIDA  
 DA AVENTURA QUE VAI COMEÇAR  
 ISSO NÃO SE EXPLICA  
 QUE TODO MEU AMOR QUERO TE DAR  
 PELA TUA VIDA EU PROMETO  
 QUE EU VOU FAZER O QUE PUDER  
 NÓS ESTAMOS JUNTOS

E AGORA É PARA SEMPRE  
 DE MÃOS DADAS PRO QUE DER E VIER  
 VEM, MEU AMADO, VEM  
 ME LEVAR ALÉM  
 MUITO ALÉM DE UM SONHO QUE É SÓ NOSSO  
 DE MAIS NINGUÉM

*(Cris adentra o espaço cênico do exame de ultrassom, no centro do palco. Quando a luz se abre ela já está deitada na maca e o exame está começando, a médica já está manipulando o aparelho de ultrassom. Uma enorme tela baixa do urdimento, e nela o feto é visualizado. Medidas do feto vão sendo tiradas, ouve-se as batidas do pequeno coração. As batidas do coração do bebê se alternam com as frases de Cris).*

### **CRIS**

MEU PEQUENO AMOR  
 É LINDO VER VOCÊ MEXER AS MÃOS  
 E OS SEUS PÉZINHOS  
 OUVIR BATENDO O TEU CORAÇÃO

*(Batidas do coração do feto)*

ISSO É TÃO PROFUNDO QUE DÁ MEDO  
 MEDO QUE EU NÃO SEI DE ONDE VEM

*(Batidas do coração do feto)*

E EU ME PERGUNTO SE HÁ UM SEGREDO NESSA HISTÓRIA  
 O DOM DA VIDA É UM GRANDE MISTÉRIO  
 BEM.... ESTÁ TUDO BEM...  
 NÃO HÁ O QUE TEMER  
 É ESSE SILÊNCIO QUE AMEDRONTA  
 MAS TÁ TUDO BEM

*(Batidas do coração do feto)*

PELA TUA VIDA EU PROMETO

QUE EU VOU FAZER O QUE PUDER  
NÓS ESTAMOS JUNTOS  
E AGORA É PARA SEMPRE...

*(Por um momento, Cris e Médica em silêncio, mas se ouvem as batidas do coração do bebê)*

**CRIS**

Já dá pra ver se é menino ou menina, doutora?

**MÉDICA**

Só um momento...

**CRIS**

Mas dá pra ver?

**MÉDICA**

Dona Cristina, um momento por favor, o sexo agora é o de menos.

*(Silêncio entre a médica e Cris. Ouvimos apenas as batidas do coração do feto. Conforme a médica desliga a máquina de ultrassom, a imagem do feto fica congelada na tela).*  
*(underscore para)*

**CRIS**

*(Quebrando o silêncio entre elas)* Menino ou menina?

*(Mais um instante de silêncio, e então a médica fala, ignorando a curiosidade de Cris)*

*(Deixa para seguir)*

**MÉDICA**

Muito bem, Dona Cristina. Vamos sentar e conversar um pouco *(Ajuda Cris a sentar-se na maca)*. Veio alguém hoje aqui com a senhora? O pai do bebê?

**CRIS**

Ele não pôde vir, o trabalho...

**MÉDICA**

Bem. Eu gostaria muito que ele estivesse presente, é uma pena eu ter que conversar com a senhora assim, sozinha.

**CRIS**

O que está havendo?

**MÉDICA**

Creio que a senhora sabe que, pela sua idade, 40 anos.... Bem, quando você entrou nessa sala já sabia que era uma paciente de risco, certo? Eu... acredito que existe uma possibilidade de sua criança ser uma criança... diferente.

**CRIS**

Diferente do quê, doutora?

**MÉDICA**

Temos aqui no exame de ultrassom alguns marcadores um pouco alterados, Dona Cristina.

**CRIS**

Alterados?

**MÉDICA**

O exame apresenta algumas alterações que sugerem que o bebê possa ter alguma condição genética. O ossinho nasal está ausente, e a medida da nuca está acima do normal.

*(Underscore interrompe)*

*(Silêncio absoluto. Depois de um tempo, são novamente ouvidas as batidas do coração. Cris leva a mão no peito, como se sentisse um aperto no coração)*

**CRIS**

O que você está querendo dizer?

*(Deixa para seguir)*

**MÉDICA**

Não posso afirmar nada, Dona Cristina. Para dar uma resposta concreta preciso fazer outros exames. Eu infelizmente preciso ser direta com a senhora. Existem indicadores que apontam a possibilidade do seu bebê ter uma condição genética conhecida como síndrome de Down. A senhora sabe o que é síndrome de Down, Dona Cristina?

**CRIS**

*(Sem saber o que pensar)* Sim... quer dizer... não... eu...

**MÉDICA**

E na sua idade... bem. A senhora já sabia dos riscos... Eu vou deixar a senhora um pouco sozinha para pensar no que deseja fazer, Dona Cristina. A senhora quer que eu chame alguém?

**CRIS**

Não.

**MÉDICA**

*(Dá um tapinha no ombro de Cris)* Fique aqui um pouco. Vou dar um tempinho para que a senhora possa respirar. Voltamos a conversar para falar dos próximos exames. E então a senhora decide o que fazer. Eu sinto muito *(Sai)*.

**CRIS**

*(Tentando ainda a atenção da médica, enquanto ele sai da sala)* Menino ou meni.... *(Ela desiste. Cris está sozinha na sala do exame, aquela grande imagem do bebê congelada na tela. Silêncio. Cris olha a imagem e toca sua própria barriga. A frase começa calma e vai ficando mais revoltada)*. Não é nem menino nem menina, é só diferente...uma criança diferente... Como assim? *(Imitando a médica)* “Eu sinto muito”? Quem sente sou eu *(Chora)*! Meu Deus o que é que está acontecendo! Por que o diferente tem que ser comigo?!? Eu não quero nada diferente! *(Ela se acalma e respira. Olha novamente para a imagem do bebê congelada na tela)*. Quem é você afinal, bebê?

NÃO É POSSÍVEL...  
 ONDE FOI O QUE EU SONHEI?  
 O QUE DESEJAMOS  
 E TUDO AQUILO EM QUE ACREDITEI?  
 QUERO ENTENDER A TUA ESCOLHA  
 E NÃO SEI O QUE É QUE VOCÊ QUER  
 O QUE É QUE ESTÁ ACONTECENDO...  
 NÃO, COMIGO NÃO  
 O MEU CORAÇÃO  
 NÃO VAI AGUENTAR ESSA TRISTEZA  
 COMIGO NÃO...

*(Pega o telefone e liga para Rafael)* Alô, Rafa? Preciso te ver agora. Eu não tô nada bem. Eu não sei como vou dizer isto pro Pedro, Rafa. Eles acham que o bebê tem síndrome de Down. Vem me buscar? Eu... eu não consigo sair do lugar... isso, aqui mesmo... vem por favor...

NÃO TE CONHEÇO  
 E NÃO SEI O QUE É QUE VOCÊ QUER  
 ME FAZ ENTENDER  
 PARA EU FAZER O QUE PUDER  
 QUERO CONSEGUIR ENCONTRAR FORÇAS  
 PRA TE DAR O QUE EU TE PROMETI  
 AFINAL, ESTAMOS JUNTOS  
 E AGORA É PARA SEMPRE...

*(Rafael aparece na lateral do palco. Os amigos se veem. Cris corre ao encontro de Rafael, os dois se abraçam. Cris chora desconsoladamente. Rafael vai procurando acalmá-la).*

### **RAFAEL**

Crisoca... Shhhh... eu tô aqui, eu tô aqui... vai ficar tudo bem...

### **CRIS**

A médica disse que tem que fazer outro exame pra confirmar... mas ela realmente

acha que... (*Chora*).

**RAFAEL**

Calma, Cris. O que quer que aconteça estamos todos com você. Vai ficar tudo bem.

**CRIS**

Como vou dizer isso pro Pedro, Rafa? Esse filho... o grande sonho da vida dele... todas as expectativas...a gente demorou tanto tempo pra conseguir... de que jeito vou contar isso pro Pedro?

**RAFAEL**

Vamos falar com o Pedro juntos...vamos fazer ele entender...

**CRIS**

Obrigada por ser mais que meu melhor amigo, ser meu irmão... Não sou nada sem você, Rafa... me ajuda...

**RAFAEL**

PELA TUA VIDA, EU PROMETO:  
QUE VOU FAZER O QUE PUDER  
NÓS ESTAMOS JUNTOS  
ONTEM, HOJE E PRA SEMPRE  
DE MÃOS DADAS  
PRO QUE DER E VIER...

(*Black-out*)

m

**CENA 5 – semana 15**

*(No apartamento de Cris e Pedro, os quatro amigos estão reunidos. O clima é tenso. Cris realizou o segundo exame e ficou confirmado que o bebê tem síndrome de Down. Cris tem o resultado do exame em sua mão. Pedro não recebeu bem a notícia. Está andando de um lado para o outro. Cris, sentada, já nem chora mais, de tanto que já chorou. Rafa, preocupado, tenta acalmá-lo. Lucas está meio afastado, observando*

*tudo em silêncio. Já se percebe que ele tem algo em mente. A cena tem uma energia de nervos à flor da pele, e não de tristeza).*

**PEDRO**

*(Esbravejando)* Não é possível. Esse bebê é o meu filho, não tem como ter alguma coisa errada com ele! *(Para Cris)* Vamos fazer outro exame e vai dar tudo normal, você vai ver, amor.

**CRIS**

*(Com o resultado do exame de punção, o segundo exame proposto pelo médico, em mãos)* Pedro por favor. Você não está querendo aceitar... Esse exame aqui...ele...ele é... *(Ela acena com o resultado do segundo exame que ela tem em mãos).*

**PEDRO**

*(Interrompendo Cris, ele tira o exame das mãos dela)* Isso deve estar errado!

**RAFAEL**

Pedro, por favor... se acalma, amigo *(Pega o exame das mãos de Pedro).*

**RAFAEL**

Esse segundo exame não tem erro. Você tem que aceitar o que diz aqui. Este bebê tem mesmo síndrome de Down.

**PEDRO**

*(Muito nervoso, ofegante, anda pela sala de um lado para o outro em silêncio por um breve tempo. Está tentando pensar. Ajoelha-se perto de Cris e segura suas mãos).*Cris. Esse não é o nosso sonho. O que a gente planejou foi outra coisa.

**CRIS**

O que é que a gente pode fazer, Pedro? A vida é assim, não tem ensaio, não. Um avião cai, se ganha na loteria... não se planejam certas coisas... elas simplesmente acontecem.

**PEDRO**

Eu não sei se consigo lidar com isso, Cris.

**CRIS**

Do que você tá falando? Você não estava lá! Fui eu quem escutou o coração desse bebê batendo! Tem um ser humano aqui, gente!

**RAFAEL**

Calma, Cris...

**LUCAS**

*(Interrompendo a todos)* Amigos. Por favor, eu vou pedir a atenção de vocês por uns minutinhos. Vocês são como família pra mim. *(Abraçando Rafael)* São a nossa família. Rafael e Cris são como irmãos, cresceram juntos neste prédio, se conhecem desde crianças. Está todo mundo abalado, esta é uma notícia difícil.. Vamos tentar usar o bom-senso aqui por um momento. *(Faz Rafael e Pedro sentarem)* A verdade é que é muito bonito falar em vida, que esta é uma vida, e tudo mais. Mas falar assim é perigoso, a gente deixa de levar em consideração uma série de coisas. *(Para Pedro e Cris)* Vocês dois ainda são jovens. Ter 40 anos é nada, todos nós temos 40, 40 e poucos aqui, e a vida inteira pela frente. Vocês têm alguma ideia do que significa cuidar de uma pessoa com necessidades especiais? Vejo casos assim todo dia no fórum. Sei o que as famílias passam. Um de vocês dois vai ter que desistir da carreira e ficar por conta. Vocês sabiam disso? Sabiam que pro resto da vida de vocês vão ter que correr atrás dessa criança?

**RAFAEL**

*(Incrédulo)* Lucas, por favor!

**LUCAS**

Eu sei que pareço duro, mas eu tenho que falar. Famílias se desintegram por causa dessas coisas. Nenhum de vocês sabe o que é isso tudo. Nenhum de vocês entende o *bullying* que essa criança vai sofrer. Se pararem pra pensar no que vai ser a vida dessa criança, vão concordar comigo. O quanto essa criança pode enfrentar de abuso, verbal, físico, moral... Algum de vocês aqui entende de abuso infantil?

**RAFAEL**

*(Após um breve silêncio)* Lucas, eu sei que você...

**LUCAS**

*(Cortando Rafael)* Gente, vocês têm a vida pela frente! Antes de tomarem qualquer decisão, vocês precisam saber o que é esse novo mundo onde vocês estão prestes a entrar. Vocês têm que ir ver de perto, e não é nada bonito. Qual de vocês dois está disposto a abdicar de tudo?

**RAFAEL**

Lucas, você é o exemplo de alguém que superou completamente as adversidades da sua vida, como você pode colocar as coisas nesses termos?

**LUCAS**

Eu não tive escolha. Fiz o que tinha que fazer.

**RAFAEL**

Os momentos difíceis unem as pessoas, veja você e sua mãe, como eram fortes juntos! E se esse bebezinho for o nosso passaporte pra coisas que nem imaginamos? Descobertas, enfim! Já pensaram sobre isso? Que de repente vamos todos descobrir coisas que vão nos tornar mais unidos, mais fortes ainda juntos?

**LUCAS**

Eu não vejo as coisas assim. E sinceramente, por mais difícil que seja dizer isso, consideraria interromper essa gravidez enquanto é tempo.

**RAFAEL**

Lucas!

**LUCAS**

Gente, vai ser difícil demais pra ele, pro bebê! Vocês querem mesmo que essa criança sofra? Cris, pensa um pouco. É o melhor que você tem a fazer *(No silêncio, dá um tapinha no ombro de Cris)* Vamos, Rafa. Vamos deixar eles um pouco sozinhos pra pensar no que querem fazer. Depois a gente continua essa conversa. *(A cena de Cris com a médica está se repetindo, e ela percebe)*. Eu sinto muito...

*(Cris respira fundo fechando os olhos, controlando a raiva, e falando junto com Lucas o “eu sinto muito”, como quem recorda a cena com o médico. Ela quase ri, de desprezo, mas fecha os olhos e se controla).*

**RAFAEL**

*(Abraçando Cris) Crisoca... eu tô aqui. Sempre vou estar.*

**LUCAS**

*(Incomodado) Vamos, amor.*

*(Lucas e Rafael saem em direção ao seu apartamento, deixando Cris e Pedro sozinhos. Rafael vai sem querer ir).*

**CENA 6**

*(Pedro e Cris sozinhos)*

**PEDRO**

Acho que o Lucas pode ter razão...

**CRIS**

Pedro... ele fala na posição de quem teve uma infância difícil...

**PEDRO**

Pois então, Cris! Temos o exemplo aqui do nosso lado! Você quer uma criança que passe por isso? Pelo que o Lucas passou? E o Lucas é inteligente pra caramba... mas uma criança com Down.. como vai ser? .Ai, Cris... eu não sei de mais nada. Não sei o que pensar, eu tô muito, muito perdido (*Caem no silêncio*).

**CRIS**

Meu Deus! (*Repentinamente vendo tudo por outro prisma*) E se eu abortasse, Pedro?

**PEDRO**

A gente poderia tentar de novo, fazer inseminação artificial... aí eu topo, Cris..

**CRIS**

Será que vale a pena colocar no mundo alguém que vai sofrer tanto preconceito? Alguém que as pessoas acham que nem deveria existir?

**PEDRO**

Que difícil, que difícil...

**CRIS**

(*Pensando*) Mas... sabe lá o que é fazer um aborto? Você lembra da Vanessa? Eu fui com ela. Eu lembro de ter ouvido o barulhinho do...

**PEDRO**

(*Cortando Cris*) Não me conta. Não tenho coragem. Essa não é uma boa razão para alguém não ter a chance de viver.

**# 5 – VEM ME ENSINAR - DUETO****CRIS**

Não é uma boa razão... (*Os dois se abraçam*). O Lucas diz que sabe dessas coisas, mas como poderia saber? Ele sabe só do que vê no fórum... Nenhum de nós sabe nada... Cada um só pensando em si, no que quer... (*Tocando a própria barriga, fala com o bebê*) E você? O que é que você quer?

VEM ME DIZER, ME CONTAR  
 QUEM É VOCÊ, ME FAZ ACREDITAR  
 NO QUE EU NÃO SEI E PRECISO SABER  
 PRA PODER ENTENDER

**PEDRO**

VEM ME MOSTRAR MEU LUGAR  
 ME DIZ SE É PRA RIR OU SE É PRA CHORAR  
 O QUE VOCÊ QUER DE MIM  
 E PORQUE DECIDIU VIR ASSIM?

**CRIS E PEDRO**

VEM FALAR COMIGO, BEBÊ  
 EU NÃO CONSIGO ENTENDER  
 VEM REVELAR TEU DESEJO  
 VOCÊ QUE VIR? QUER VIVER?  
 É A TUA VONTADE, BEBÊ?  
 VENHA E ME DIGA PORQUE  
 SE ESSE É TEU PLANO, ME CONTA SE  
 VOCÊ QUER VIR? QUER VIVER?

*(Underscore segue)*

*(Cris põe a mão na barriga e sente o bebê. Como se sentisse a resposta dele, sente ele se mexer. É tomada de uma imensa alegria. Ela entende o que o bebê demonstra. Coloca a mão de Pedro na sua barriga, eles sentem o bebê mexer. Ela passa a rir, ela pode senti-lo! Eles sentem que ele quer viver)*

**CRIS E PEDRO**

EU TE SINTO COMIGO BEBÊ!  
 UMA SEMENTE DE FLOR  
 EU VOU LUTAR, SEI QUE VOU CONSEGUIR SUPERAR  
 TRANSCENDER ESSA DOR  
 EU TE RECEBO MEU FILHO!  
 E QUERO TE ABRAÇAR  
 SE É TEU DESEJO EU RESPEITO  
 E ME ENTREGO PRA SEMPRE  
 VEM ME ENSINAR  
 VEM ME MOSTRAR!

*(Black-out)*

**CENA 7 – semana 19**

*(No apartamento de Rafael).*

**CRIS**

*(Entrando sem bater)* Rafa?

**RAFAEL**

Entra Cris! *(A abraça)*. Como você está hoje, Crisoca?

**CRIS**

Um dia de cada vez, Rafa...

**RAFAEL**

E o Pedro?

**CRIS**

Eu achei que fosse ser mais difícil pra ele do que pra mim... mas acho que me enganei. Ai, Rafa... acho que eu preciso de ajuda... Minha cabeça não tá boa... eu achei que a tristeza fosse passar mas não tá passando...

**RAFAEL**

Irmãzinha... tô aqui...

**CRIS**

Desculpa eu vir aqui te atrapalhar, Rafa... eu sei que você tá ocupado com o doutorado...mas eu tô me sentindo sem forças pra fazer as coisas que preciso fazer... várias vezes eu já tentei sentar na frente do computador, estudar alguma coisa, pra... enfim... pra entender o que é síndrome de Down. Mas toda vez que eu tento, começo a chorar.

**RAFAEL**

Você quer que eu te ajude? Se a gente estudar juntos... eu posso ajudar você.

**CRIS**

*(Abraçando Rafael)* O que seria de mim sem você, Rafa...

**RAFAEL**

Vou selecionar informações pra você, tá bom? E te mostro a coisa mais mastigada!

**CRIS**

Não vai atrapalhar o teu doutorado?

**RAFAEL**

Você é a pessoa mais importante da minha vida, Cris. O Lucas é o meu amor, mas você é a minha família. A que me conhece faz mais tempo. Foi a primeira pessoa que soube que eu sou gay. A que me apoiou com todas as forças. A que esteve lá comigo quando eu contei pros meus pais. Você que me apoiou quando eu inventei que queria ser pai solteiro e adotar... todo mundo achando que eu era maluco! Mas você ficou do meu lado.

**CRIS**

Você queria tanto uma família, e nunca namorava, nunca encontrava ninguém, e eu não gostava de te ver sozinho...

**RAFAEL**

A vida dá umas voltas engraçadas, né? Demorou cinco anos pra sair a licença de adoção e aí apareceu o Lucas... e tudo mudou tanto que de repente não teve mais espaço pra esse filho. Sei lá.

**CRIS**

Sempre achei que foi uma escolha difícil que você fez... desistir de ser pai pra ficar com o Lucas.

**RAFAEL**

Não vamos pensar nisso, o que importa agora é que vou ser padrinho, desse supebebê que está chegando!

**CRIS**

Ah, Rafa... tô com um pouco de medo do superbebê...Tô com medo do que pode acontecer com ele nessa vida... por ser diferente.

**RAFAEL**

O problema não é o bebê... é o mundo, que não consegue lidar com o que é diferente... pensa comigo, se o Lucas tivesse concordado com a adoção, nosso filho teria dois pais. Não adianta a gente querer dourar a pílula: isso é diferente, sim. A gente é que tem que ser forte pra ensinar essa criança a ter compaixão do olhar do outro... compaixão pela ignorância do outro... esse é nosso papel.

**CRIS**

A diferença é que eu tenho apenas seis meses pra me preparar... você já desistiu de adotar, não precisa lidar com isso.

**RAFAEL**

Bem, não é que eu desisti. Eu me apaixonei pelo Lucas. Mas ele não quer, não adianta tentar conversar, então... Mas isso já nem importa, só o bebê importa agora, ok?

**CRIS**

*(Eles se abraçam)* Obrigada Rafa! Vou aceitar a tua ajuda... *(Cris sai, Rafael se vê sozinho e reflete).*

**RAFAEL****# 6 – ISSO NÃO!**

A CRIS PODIA DESISTIR DO BEBÊ  
MESMO COM MEDO QUIS SE COMPROMETER  
MEU MEDO FOI MAIOR E UM SONHO ENTREGUEI  
EU DESISTI PORQUE ME APAIXONEI...

A vida é engraçada. Um sonho vira outro sonho, um sonho engole outro sonho, e a gente nem percebe, vai levando... o tempo passa... *(Tentando ser objetivo)*

Bom... eu prometi ajudar a Cris a entender tudo isso. Nossa, eu não sei nem por onde começar... *(Ele começa a abrir várias abas para selecionar algumas coisas para Cris ler. Ele vai lendo alto o que vai abrindo. Aquilo que Rafael vai selecionando, vai sendo projetado nas inúmeras telas espalhadas pelo palco. Vai lendo meio por alto, seleciona e imprime algumas coisas)* Quando é que eu imaginei que fosse ler alguma coisa

sobre síndrome de Down?

EU SÓ PRECISO CONSEGUIR AJUDAR...  
FAZER AGORA O QUE ANTES EU NÃO FIZ  
EU TENHO QUE ESTENDER A MÃO PARA A CRIS  
SOBRE ESSE ASSUNTO EU TENHO QUE PESQUISAR

EU NÃO PUDE FAZER POR MIM MESMO  
ENCOBRI E DEIXEI PRA DEPOIS  
HÁ UM AMOR BEM DENTRO DO MEU PEITO  
QUE NÃO É O DA VIDA A DOIS

UMA CRIANÇA VEM PRA ME RESGATAR  
É COMO O FILHO QUE EU NÃO PUDE TER  
POR ELE JURO QUE VOU TUDO FAZER  
QUERO ENCONTRAR TUDO QUE POSSA AJUDAR

*(Underscore segue)*

*(Conforme Rafael vai buscando informação, vai mergulhando cada vez mais, sendo quase que dominado pela sua própria curiosidade. A luz dá a entender que vão se passando dias e noites, e que há dias que ele não sai da frente do computador. O underscore está associado a um som de tique-taque de relógio. Nas várias telas distribuídas pelo palco, vão sendo projetadas as coisas que Rafael pesquisa. É um movimento frenético, de quem está buscando algo desesperadamente. Conforme ele abre, lê algo para si mesmo, comenta algo consigo mesmo, ininteligivelmente. É um diálogo dele apenas com ele mesmo. Ele vai meio que sempre encontrando coisas semelhantes e nada animadoras. E vai ficando irritado. Mas vai imprimindo algumas coisas que encontra. Coloca as impressões num envelope, a luz continua mostrando dias e noites se passando. Rafael sai de casa, passa o envelope por debaixo da porta de Cris. Volta e o movimento frenético de busca continua).*

FAZ QUATRO DIAS QUE PROCURO EM VÃO  
É A MESMA COISA SEMPRE, NÃO HÁ O QUE FAZER

A TRISSOMIA É UM DESTINO, ENTÃO?  
MAS NÃO ACEITO, EU PRECISO ENTENDER!  
NÃO, ISSO NÃO! NÃO, NÃO! NÃO, NÃO, NÃO!!!!

*(Fecha as abas, empurra sua cadeira de rodinhas para longe da mesa do computador)*

## **CENA 8**

### **RAFAEL**

Eu preciso encontrar alguma coisa!!!!

### **LUCAS**

*(Entrando na sala, vindo do quarto)* Amor... você está exagerando... *(Ele percebe que Rafael não está escutando)* Rafa! Estou falando com você.

### **RAFAEL**

*(Ríspido)* Lucas, eu tô muito focado aqui...

### **LUCAS**

Rafa, você está passando dos limites, sentado na frente deste computador faz dias, e não está nem indo dormir... e já tem uma semana que não escreve nem uma linha do seu doutorado!

### **RAFAEL**

A Cris é mais que uma irmã, Lucas... e ela pediu a minha ajuda. O Pedro até que está forte, mas a Cris... ela não está conseguindo nem fazer isso que eu tô fazendo aqui... Tô imprimindo umas coisas, dando pra ela ler.

### **LUCAS**

Ela deveria ter tirado a criança, Rafa. Pra poupar esse bebê de tudo que vai ter que passar. E você, ao invés de ficar mais presente com ela, fica aí afundado no computador pesquisando sei lá o que.

**RAFAEL**

Lucas. Eu vou ser o padrinho dessa criança. Eu sei tanto quanto eles a respeito desse assunto, ou seja, nada... mas a Cris... Ela tá em negação, tá de luto. Não me critique por eu estar aqui tentando ajudar esse bebê... você ajuda crianças todos os dias. Eu estou ajudando uma, apenas. Poderíamos muito bem ter feito até mais, se a gente tivesse adotado.

**LUCAS**

Que é isso, Rafael? Você vai voltar a falar sobre isso? Faz cinco anos que não tem esse assunto aqui em casa, o que é isso agora?

**RAFAEL**

Imagina o que a gente poderia ter feito se a gente tivesse adotado uma criança? Dando uma família pra alguém que precisasse?

**LUCAS**

Rafa, não é uma coisa simples pra ninguém ser adotado. Nem ser filho de dois homens. O meu papel eu faço no fórum todo dia. Não vai ser criando um filho que...

**RAFAEL**

*(Interrompendo)* Não entendo por que tanta rejeição, já que você é o Robin Hood das crianças.

**LUCAS**

Rafa...

**RAFAEL**

Eu saí da fila de adoção por sua causa... desisti desse sonho pra ficar com você.

**LUCAS**

Você fez essa escolha, Rafael. Eu nunca te pedi nada, nunca te prometi isso também...

**RAFAEL**

Então me deixa ajudar do meu jeito! Se é isso que eu posso fazer, me deixa...

**LUCAS**

Eles vão ser melhor orientados se procurarem gente especializada... por que você?

**RAFAEL**

Não sei porque eu, Lucas! Talvez porque seja a família da Cris? Porque foi pra mim que ela pediu? Como é que não vou estender a mão?

**LUCAS**

Eu me preocupo porque te conheço, você é incansável... Não sai mais desse computador! E você, não é cientista, Rafa! É um artista, você não entende nada dessas coisas...

**RAFAEL**

Amor, no começo eu nem sabia por onde começar a olhar. Mas, depois, fiquei pensando: não é possível que o homem tenha ido até a lua, mas que não saiba o que fazer a respeito de uma síndrome genética. Eu vou pesquisar aqui até encontrar alguma coisa, encontrar uma luz.

**LUCAS**

Tá vendo? Tá aí o que eu falei! O que você acha que vai encontrar? Uma cura milagrosa? *(Ri)*

**RAFAEL**

É sério... olha, quase ninguém nunca ouviu falar que existe medicação pra prevenir o HIV. Mas existe, não é? Vai que existe alguma coisa sobre síndrome de Down que eu desconheço, mas que existe?

**LUCAS**

A Prep não cura o HIV, Rafa, ela previne. Não tem como prevenir o bebê de ter Down, ele já tem Down. Ele já tem um cromossomo a mais em cada celuzinha dele... Bem, estou indo pro escritório. Vê se larga isso um pouco e se dedica à sua tese. Não coloque a vida deles na frente da nossa, Rafael. Não se esquece da gente...

**RAFAEL**

*(Meio que se livrando de Lucas, mas quase rindo amorosamente. Dá um beijo em*

Lucas) Tá... Tchau...

(Lucas sai)

### **RAFAEL**

*(Respira fundo e volta para o computador. Ele primeiro abre sua tese no computador. A tese aparece projetada em uma das telas no palco: “Dramaturgia Musical – Um Caminho Poético Para O Teatro Musical Contemporâneo”. Ele encara a tela do computador. Respira fundo. Desistindo). Não dá, não consigo pensar em nem mais uma linha disso aqui. Eu preciso ajudar a Cris, mas como?*

*(Ele fecha a janela da tese e volta a abrir consultas sobre síndrome de Down. As consultas que ele faz vão aparecendo nas telas). A gente passa a vida ouvindo dizer isso e aquilo sobre síndrome de Down... a gente não sabe nada a respeito, porra... e fica fingindo que isso não existe... tô me sentindo um idiota. Onde mais eu posso procurar? Cansei de ler e ouvir só descrição, descrição... *(Tirando sarro do que lê)* “A síndrome de Down é uma anomalia genética causada pela duplicação do cromossomo 21” blá blá bláááá. Só aparece coisa esquisita, ninguém fala NADA a respeito do que fazer...tipo... será que não tem mesmo o que fazer? *(Ele vai pensando alto e digitando, abrindo abas que vão sendo projetadas nas telas do palco).**

### **RAFAEL**

O que é que acontece pra pessoa ficar diferente? Eu preciso entender... tenho que conseguir encontrar alguma coisa...

### **CENA 9**

*(Luz cai em resistência no apartamento de Rafael, mas ainda o vemos. Durante a cena no apartamento de Cris, ainda vemos Rafael no computador. Abre a luz no apartamento de Cris. Lucas bate em sua porta, e vai meio que entrando sem que Cris abra).*

### **LUCAS**

Ô de casa! Cris?

### **CRIS**

Entra Lucas. Quer um café? .

**LUCAS**

Não precisa não, obrigado.

**CRIS**

*(Meio sem paciência)* Diga, Lucas.

**LUCAS**

*(Notando, em cima da mesa, o envelope que Rafael passou por debaixo da porta, e folhas impressas meio espalhadas pela mesa. Dá uma olhadela)*\_Vejo que você também está estudando.

**CRIS**

Preciso, né? O Rafa que me trouxe esses papéis. Mas ainda tô com medo de ler, acredita? Quero ver se leio com o Pedro quando ele chegar do trabalho... Tá meio difícil de encarar essa realidade. Eu tô tentando me acostumar com a ideia, ainda.

**LUCAS**

Não vai ter como você fugir disso... porque nada vai mudar. Essa é a condição desse bebê...

**CRIS**

Ah, Lucas, você é o cara que acha que eu devia ter tirado o bebê, né... isso vindo de você...

**LUCAS**

Vamos deixar pra trás aquela conversa, por favor. Eu disse o que achava que tinha que dizer, mas respeito a sua escolha, tá? E eu fico feliz que o Rafa possa te ajudar um pouco... mas faz um favor pra mim? Incentiva o Rafa a dar uma olhadinha no doutorado dele de vez em quando, agora ele só estuda sobre o bebê...

**CRIS**

Como assim?

**LUCAS**

É que agora ele não faz outra coisa. Tá lá, mergulhado no computador. Faz um tempão que ele não põe a mão na tese dele. Eu fico preocupado...

**CRIS**

É isso que você tem pra me falar? Que o meu pedido de ajuda tá atrasando a vida do Rafa?

**LUCAS**

Não, não, não me entenda mal, por favor... Na verdade, eu também estou querendo fazer a minha parte pra te ajudar, foi por isso que eu vim aqui. Tem muitas coisas possíveis de serem feitas pelo bebê, juridicamente, mesmo. Em relação aos custos das terapias, por exemplo. Se você me autorizar, eu posso atuar como seu representante legal.

**CRIS**

Obrigada, Lucas...

**LUCAS**

Vocês já escolheram nomes pro bebê?

**CRIS**

Resolvemos desencanar disso. Uma hora vamos sentir qual é o nome... nem sabemos o sexo...

**LUCAS**

*(Tentando demonstrar solidariedade, colocando a mão no ombro de Cris)* Bom, tenho que ir. Qualquer coisa fala com a gente, hein? *(Sai)*

*(Cris pega sua bolsa, fecha o computador, e sai de casa na sequência, enquanto a resistência em seu apartamento vai caindo e vai subindo a luz no apartamento de Rafael)*

## CENA 10 - semanas 20 a 22

### RAFAEL

Esse povo todo só diz a mesma coisa com palavras diferentes, só descrição... ninguém se arrisca, pessoal, a descobrir uma solução? Os estudos avançam no sentido de mostrar cada detalhe dos problemas, mas e as soluções gente? Não tem uma porra de um tratamento pra esse negócio? Que saco... *(Ele se afasta um pouco do computador e dá uma pausa. Pensa.)*

Peraí... e se eu digitar em inglês... arriscar algo bem absurdo aqui... *Hashtag Down syndrome treatment...* *(Chega em uma página do Facebook, de uma clínica, nos EUA. Ele vai lendo, tudo o que ele visualiza aparece na tela para o público).* Peraí... o que é isso aqui?

### # 7 – NÃO POSSO NEM ACREDITAR

*(Lendo alto) Complex B, Thyroid... EGCG? O que é isso? Meu Deus, per aí... como é que é? Não acredito... não acredito... encontrei alguma coisa... encontrei alguma coisa!!!*

*(Ele vai digitando em inglês e vai abrindo páginas, abre páginas relacionadas à clínica que encontrou, encontra a médica proprietária desta clínica no Youtube, seleciona palestras como favoritas, através deste site vai encontrando blogs. As abas vão novamente sendo abertas e sendo projetadas nas telas distribuídas pelo palco)*

### RAFAEL

ESPERA UM POUCO...

O QUE É ISSO AQUI?

AQUI DIZ QUE...

UAU!!!!

QUEM É ESSA GENTE

ISSO É SÉRIO!!!

ACHEI! ACHEI ALGUMA COISA!!!

Nem dá pra acreditar!!!

*(Underscore segue)*

Onde fica esse lugar? Hmmmm, uau, que incrível isso...

*(Ele está fascinado, vendo a informação em seu computador. Imagens de palestras e artigos vão sendo projetadas nas várias telas dispostas por todo o cenário, uma a uma, dando cada vez mais a impressão de que existe muita informação disponível. O underscore acompanha esse frenesi de imagens, as vozes das pessoas dando palestras vão se sobrepondo, uma por uma, até um caos sonoro. Quase num grito de alegria, interrompendo repentinamente o caos sonoro)*

### **RAFAEL**

EU NÃO POSSO NEM ACREDITAR!  
 NO QUE EU TÔ VENDENDO AGORA AQUI  
 BEM NA FRENTE DOS OLHOS VEM ABRIR  
 A GRANDE ESPERANÇA!  
 DIZ AQUI QUE SIM, DÁ PRA TRATAR!  
 QUE TEM COMO BALANCEAR  
 ESSA CLÍNICA É ESTRANGEIRA  
 MAS EU VOU LIGAR!

SÍNDROME DE DOWN É ALGO BEM COMPLEXO  
 MAS PARECE QUE HÁ UM JEITO  
 DE TRATAR AS CONSEQUÊNCIAS  
 DESSE CROMOSSOMO A MAIS!  
 É NO METABOLISMO QUE A COISA PEGA  
 MAS TEM ALGO PRA SER FEITO  
 NÃO É NADA IMPOSSÍVEL  
 DÁ PRA MELHORAR!

Tem uma biblioteca enorme de artigos no site dessa clínica... nossa, é muita coisa.

*(Nas telas vão se projetando os artigos que Rafael vai abrindo. Lucas entra em casa animado)*

### **LUCAS**

Amor! Vou te levar num novo happy-hour que descobri... combinei de a gente encontrar o Fabio e o Leandro lá!

**RAFAEL**

*(Mergulhado no computador)* Amor, eu encontrei umas coisas incríveis, muito importantes mesmo!

**LUCAS**

Deixa então pra depois, vamos que eles estão esperando a gente!

**RAFAEL**

*(Sem tirar o olho do computador)* Não, não, Lucas, não dá pra ir agora não! *(Lê para si mesmo algumas frases, murmurando)*

**LUCAS**

Mas a gente combinou que...

**RAFAEL**

*(Cortando Lucas)* Amor, tá importante isso aqui! Eu explico depois... eu... agora não consigo... quando eu te contar você nem vai acreditar!

**LUCAS**

Rafael...

*(Rafael não responde, está meio que lendo baixinho em voz alta alguma coisa na internet. Lucas, meio bravo, sai de casa)*

**RAFAEL**

EU NÃO POSSO NEM ACREDITAR  
QUE ISSO POSSA EXISTIR  
AGENDEI PRA AMANHÃ UM CHAT ONLINE  
SOBRE O TRATAMENTO  
EU PRECISO TUDO ENTENDER  
PRA AJUDAR NOSSO BEBÊ  
ESSAS MÉDICAS SABEM COMO E VÃO ME DIZER!

SE DE UM LADO FALTA ALGO, EU SUPLEMENTO  
 E SE FOR DEMAIS EU TIRO  
 NÃO É SIMPLES DE SER FEITO  
 MAS É ESSENCIAL!  
 OLHAR ESSA PESSOA INTEIRA, BEM LÁ DENTRO  
 TODO O SEU MECANISMO  
 COMO É QUE TÁ FUNCIONANDO  
 VER SE TÁ LEGAL!

E se não olhar... vai dar problema, é aí que vai dar problema! Tudo isso que acontece numa célula que tem um cromossomo a mais... precisa tratar os sintomas! O que eles fazem, pelo que tô vendo, é suplementar... *(Vai abrindo várias abas enquanto fala, encontrando mais e mais coisas)* Nossa, olha essa mãe aqui... o menino dela toma... uau, bastante coisa...

*(A resistência cai no apartamento de Rafael e um corredor de luz se abre no proscênio. Pedro e Cris estão com um envelope nas mãos, é um novo exame de ultrassom. Eles estão lendo o laudo e vendo as imagens, que ao mesmo tempo são projetadas na tela central, a mesma do primeiro exame de ultrassom. Ela toca na barriga querendo sentir o bebê. Enorme, bem acima de suas cabeças, as imagens são projetadas. O coração do bebê bate, e exatamente no ritmo das batidas começa bem baixinho uma voz em off quase sussurrando: síndrome de Down, síndrome de Down, síndrome de Down, etc, para cada batida do pequeno coração. O que primeiro era um sussurro de uma só voz vai ficando gradativamente mais forte, e maior vai ficando o número de vozes. A imagem de ultrassom do bebê vai ficando cada vez mais focada apenas no coração, a imagem do coração vai se ampliando, até se ter a imagem ampliada deste coração pulsando enquanto as vozes continuam a dizer “síndrome de Down”. As vozes dão lugar ao canto de Cris e Pedro. A imagem do coração no telão central congela)*

### CRIS

ME SINTO TÃO PERDIDA  
 PERDI PRA SEMPRE O CHÃO  
 NUNCA PENSEI SENTIR  
 TAL DOR NO CORAÇÃO

**PEDRO**

É UM APERTO IMENSO  
 COMO É QUE VOU FAZER  
 PRA ACREDITAR QUE A VIDA  
 VAI ACONTECER?

*(O underscore segue, a luz em Cris e Pedro vai caindo, eles saem de cena. A luz volta no apartamento de Rafael. A luz continua dando a entender que dias e noites vão se passando. As informações continuam pipocando nas telas. Rafael, de vez em quando, sai do computador, anda pela sala, pensa... toma um pouco de água, volta para o computador, e isso acontece algumas vezes. Vai imprimindo papéis, retira da impressora, lê o que imprimiu. Os artigos que ele imprime começam a formar uma espécie de “bíblia”, que irá aumentando de tamanho durante o espetáculo, e que nunca mais sairá de perto dele. Onde Rafael vai, leva a “bíblia” junto. A sensação da passagem de tempo vai continuando. Durante a cena, Lucas sai de casa para trabalhar de manhã e volta de noite, algumas vezes. No início, ainda fala com Rafael, mas já mais para o final da cena ele chama por Rafael, que nem escuta. Lucas reage saindo da sala quase batendo a porta. Durante os momentos em que as informações vão pipocando na tela, Rafael canta digitando em seu computador)*

**RAFAEL**

EU ESTOU COMEÇANDO A ENTENDER  
 MAS NEM SEI COMO EXPLICAR  
 TODO MUNDO PRECISA CONHECER  
 QUE HÁ UM CAMINHO!  
 É CIÊNCIA PURA ISSO AQUI  
 TEM MUITA COISA PRA ESTUDAR  
 VALE A PENA NÃO DESISTIR  
 POR QUE DÁ PRA ...

Não, não dá pra dizer, assim, “curar”, não tem como ser cura, o cromossomo extra sempre vai estar lá... aqui nesse site eles dizem, como mesmo (*Buscando a informação, lendo rápido*) Otimizar! Essas médicas aqui jogam a bola numa outra direção... (*Rafael entra novamente no site da clínica. Marca uma consulta online*)

**RAFAEL**

E atendem gente do mundo inteiro... preciso conversar com elas sobre o que devemos fazer pelo nosso bebê!

*(O underscore segue)*

*(Lucas, que entrou em casa sem que Rafael percebesse, ouve Rafael dizendo esta última frase. Um foco pin-beam em Lucas se acende)*

**LUCAS**

O SONHO QUE TIVEMOS  
DE SERMOS SÓ NÓS DOIS  
PARECE QUE AGORA  
FICOU PRA DEPOIS

JÁ NÃO É COMO ANTES  
E EU SEI BEM PORQUÊ  
POIS ELE IMAGINA  
QUE ESSE É O SEU BEBÊ!

Como se o Pedro nem existisse! Que ridículo... A gente combinou que não ia ter criança na nossa vida...

*(Lucas volta a sair de casa. Um triângulo se forma em cena. Cris e Pedro aparecem em seu apartamento, Lucas no proscênio, Rafa do apartamento dele. Os quatro cantam ao mesmo tempo)*

**CRIS, PEDRO, LUCAS. RAFAEL**

EU PRECISO AGORA RESPIRAR!  
É TUDO NOVO PARA MIM  
SINTO QUE A MINHA VIDA VAI MUDAR  
EU QUERO ENTENDER  
COM TODA CORAGEM VOU BUSCAR  
UM JEITO DE RECOMEÇAR  
PR'EU PODER ME ENCONTRAR DE NOVO  
DEVO ACREDITAR!

EU NÃO VOU DESISTIR  
EU VEJO TUDO ISSO  
É DESAFIO E COMPROMISSO  
VOU ME ENTREGAR PRA ISSO  
POSSO ACREDITAR!

EU NÃO VOU DESISTIR  
EU VEJO TUDO ISSO  
É DESAFIO E COMPROMISSO  
VOU ME ENTREGAR PRA ISSO  
POSSO ACREDITAR!

(Black-out)

### **CENA 11 – semana 22**

*(Rafael telefona para Cris. O celular dela toca, na bolsa. A luz está nos apartamentos de Cris e de Rafa. Cris atende).*

**RAFAEL**

Cris! Você tá em casa? Tá com o Pedro?

**CRIS**

Oi, Rafa, sim!

**RAFAEL**

Venham AGORA pra minha casa, eu encontrei!

**CRIS**

Encontrou o que?

**RAFAEL**

Encontrei um monte de informação, um monte de artigo...

**CRIS**

Rafa, não tô podendo falar sobre o teu doutorado agora...

**RAFAEL**

Não, Não... *(Ri)* Faz dez dias que não ponho a mão no doutorado, eu sumi, desculpa... Crisoca, agora que eu tô me dando conta que sumi... vem pra cá, eu encontrei um monte de informação que pode ajudar o bebê!

**CRIS**

*(Preocupada)* Eu também tenho uma coisa pra te contar...tô indo. *(Desliga o celular, coloca de volta na bolsa. Pega o envelope do exame e leva consigo)* Coragem.

**PEDRO**

O que o Rafa queria, amor?

**CRIS**

Pedi pra gente ir agora lá pra casa dele...

**PEDRO**

*(Preocupado)* A gente aproveita e conta pra ele...

*(Se abraçam e saem em direção ao apartamento de Rafa .Atravessam para o apartamento de Rafa, Cris chega meio ofegante, segura a barriga pra sentar. Ela já mostra uma barriga de 22 semanas. Durante a cena, percebe-se um tom constante de preocupação por parte de Cris)*

**RAFAEL**

Tem jeito, Cris, dá pra melhorar muita coisa! Tem como ajudar o bebê a se desenvolver muito!

**CRIS**

Rafa... eu e o Pedro lemos aqueles papéis que você deixou lá em casa semana passada. Sobre as terapias. Já entendemos que hoje essas coisas ajudam muito, que ele vai até poder ter um emprego, vai ler e escrever. Já sei.

**RAFAEL**

Cris, não pedi pra você vir aqui pra te falar das coisas que você já sabe... O que eu quero te mostrar é outra coisa... gente, tem o que fazer! Bioquimicamente, lá nas células do bebê... *(Cris olha para Rafael como quem não entendeu. Cris e Pedro se entreolham)*. Olha esses sites, aqui, e eu imprimi esses artigos também. *(Coloca um bolo de papéis nas mãos de Cris. Ele está ansioso. Tenta se fazer claro, tenta falar pausadamente, ele busca um vocabulário mais fácil)*.

A perda intelectual que essas pessoas têm... as questões de saúde... dá pra amenizar tudo isso, com uma nova abordagem médica, que segura a oxidação do cérebro com suplementos!

**PEDRO**

Como é que é?

**CRIS**

Rafa, pelo amor de Deus...

**RAFAEL**

Não Cris, peraí. Me ouve. O que eu tô te mostrando aqui é ciência.

**PEDRO**

Vamos ouvir o que ele quer dizer, amor.

**CRIS**

*(Folheando as páginas dos artigos que Rafa lhe deu. Um momento de silêncio)*

Como é que você sabe que isso é informação confiável? Se é ciência, como você diz, como é que a gente nunca ouviu falar dessas coisas?

**PEDRO**

Calma, Cris!

**RAFAEL**

*(Apontando para o artigo aberto no colo de Cris)* Esse artigo aí especificamente tirei desse site aqui, dá uma olhada *(Ele abre o site da clínica, já na página da*

*biblioteca*). Uma biblioteca online, inteira, de artigos sobre todas essas coisas das quais ninguém te falou! *(As telas vão se enchendo com os artigos que ele vai clicando)*

**CRIS**

Onde você quer chegar com isso?

**RAFAEL**

Quero mostrar um outro lado da história. Um que ninguém te contou. Até agora vocês só ouviram suas famílias chorando pelos cantos *(Dirigindo-se especificamente para Cris)* e médico olhando pra você com cara de “coitadinha dela...” Agora, essa gente aqui *(Ele segura o bolo de artigos impressos)* conseguiu sacar que existem maneiras de ajeitar um monte de coisas que saem do lugar pelo fato da pessoa ter um cromossomo a mais! As questões cognitivas, os problemas de saúde... Já tem um tempo que eles estão testando a ação de certas substâncias. Essa gente aqui desse site, Cris... eles dedicam a vida deles a tratar de crianças com Down baseados nesse conhecimento novo!

**PEDRO**

Sério? Como assim?

**CRIS**

Pedro! Espera aí! Rafa, você realmente acredita nisso? Francamente. Como é que pode existir isso e até agora eu já passei na frente de tanto profissional de saúde e ninguém me falou nada sobre isso? A gente vive num mundo globalizado, Rafa, todo mundo já saberia.

**RAFAEL**

Eu não sei porque é que ninguém fala disso, porque afinal, a informação tá aí, ó...*(Aponta para a tela do computador)* Tem gente falando sobre isso, sim! Vários blogs de mães e pais, do mundo todo, falando sobre esse tipo de ação que se pode tomar. Você devia entrar nesses blogs, tem gente aqui mesmo no Brasil fazendo isso com os filhos! *(Rafa abre algumas telas de blogs e mostra)*.

**CRIS**

Rafa, você não é médico. Não é nem cientista. E esses pais aí desses blogs? São médicos?

**PEDRO**

Espera aí, Cris, não fala assim. Não custa nada a gente dar uma olhada...

**RAFAEL**

Exatamente! Não custa nada vocês lerem. Depois vocês me dizem o que acharam. Me dá esse crédito...

**CRIS**

Rafa, você me fez vir aqui pra me dizer que síndrome de Down tem cura?

**RAFAEL**

Não foi isso que eu disse. Não disse que tem cura. Disse que tem como tratar.

**CRIS**

Que seja. Tratamento. É isso?

**RAFAEL**

Sim! Lê, vai... Por favor... Pedro... dá uma olhada, por favor!

*(Cris e Pedro folheiam por alto o calhamaço que Rafael colocou em seu colo)*

**PEDRO**

Parece ser muita coisa...

**RAFAEL**

Você percebeu? Eu sei que é muita coisa, mas conseguem perceber?

**CRIS**

Parece ser coisa demais pra fazer.

**RAFAEL**

Dá a impressão de ser muita coisa... Uma dieta bem diferenciada... e pelo visto são muitos suplementos por dia...mas logo vira parte da rotina, as famílias que têm blogs não reclamam não, muito pelo contrário! O metabolismo deles funciona diferente... então tem que ajustar!

**CRIS**

Dieta diferente... Aqui diz que... *(Apontando para uma das páginas impressas por Rafa)* não vai poder comer um monte de coisa! E tudo isso aí que ele vai ter que tomar...essa mulher aqui desse blog...ela dá um monte de suplementos por dia pro menino dela, Rafa! Olha essa lista!

**RAFAEL**

Mas o menino dela tá incrível, Cris! Tem ele no youtube brincando e falando, como qualquer outra criança!

**PEDRO**

Como qualquer criança... abre o menino aí no youtube! Quero ver.

**CRIS**

NÃO! Eu não quero ver nada.

**RAFAEL**

Cris... eu sei que de repente tudo parece muito pesado, mas não é não! Eu tô digerindo isso tudo faz dias, já nem parece um bicho de sete cabeças! *(Ri)*.

**CRIS**

Não, não, Rafa, como que eu vou colocar uma criança numa bolha... não vai comer o macarrão da vó? Brigadeiro na festa? E na escola? Eles vão ajudar a dar todas essas coisas por dia pra ele tomar? É irreal! Viraria a nossa vida de ponta cabeça, não dá! E se depois vier um irmãozinho? Esse bebê tem que comer o que todo mundo come, o que o irmão mais novo vai comer!

**RAFAEL**

Como assim?!?!?! Você tá dizendo que daria preferência pro irmão sem Down? A gente tá aqui falando de uma pessoa com necessidades diferentes das nossas, como é que você pode pensar uma coisa dessas? Pedro! Pelo amor de Deus, me ajuda aqui! Olha, pensa como se ele fosse...sei lá.... *(Tendo uma grande ideia)* Diabético! Você deixaria de dar insulina pra ele só porque você não precisa tomar? Ou porque o irmão não toma insulina? Porque que a gente não pode pensar nas necessidades

DELE? *(Conforme ele vai falando ele vai se inflamando. Segurando a pilha de papéis na mão, ele diz)* É como se bebê estivesse te dizendo: “mãe, eu preciso de coisas que são bem diferentes daquelas que você precisa. Você pode fazer isso por mim? Até onde você pode ir por minha causa?”

**CRIS**

Rafa, você tá passando do limite...

**RAFAEL**

*(Pressionando Cris mais e mais)* O quanto está disposta a ir? “Mãe, você pode escolher me ajudar ou não, mãe, espero que você escolha me ajudar”...

**CRIS**

Não joga isso na minha cara, Rafa!

**PEDRO**

Cris, por favor...

**RAFAEL**

Como você pode saber que tem o que fazer e escolher não fazer?

**CRIS**

*(Com muita raiva)* Cala a boca, Rafa! Cala a boca! Você fala daí do alto do seu maldito doutorado, o grande sabe tudo de universidade que você é! Mas não é você que tem um bebê na barriga, e não vai ser você que vai ter que fazer tudo diferente, a sua vida vai continuar sendo exatamente o que é... Você e o Lucas, a família perfeita! Não é a sua criança que vai tomar um monte de suplementos em um dia! Não, Rafa, esse bebê vai frequentar uma instituição que possa ajudá-lo e vai comer o que todo mundo come. Isso é o que eu posso fazer por ele, Rafa.

**RAFAEL**

Eu e Lucas a família perfeita? O que é que tem de perfeito? Quem me dera ter um bebê pra quem eu pudesse dar todos os suplementos do mundo... e isso nunca vai acontecer porque a gente nunca vai adotar... Cris, confia em mim... eu... se você acha que é coisa demais *(passando dos limites)* eu posso cuidar do bebê pra você!

**CRIS**

*(Sem acreditar)\_* Você tá louco!

**PEDRO**

Chega! Vocês dois já passaram dos limites. Eu sou o pai, aqui. Não me excluam, essa conversa não é de vocês dois. Cris, vamos dizer a ele.

*(Um momento de silêncio. Todos respiram um pouco, o clima está muito tenso. Num outro tom, Pedro procura trazer o diálogo para um tom mais controlado).*

**PEDRO**

Você fala?

**CRIS**

Rafa, neste momento, o fato desse bebê ter síndrome de Down deixou de ter qualquer importância. Pra gente, agora, o que importa é ele viver.

**RAFAEL**

Eu só estou te mostrando que a vida dele pode ser muito melhor se a gente...

**CRIS**

*(Interrompendo)* Rafa. Esse bebê vai nascer, vai vir pra casa, e pouco tempo depois, talvez um mês, talvez dois, dependendo do peso dele, vamos ter que leva-lo pra um hospital e entrega-lo pra um cirurgião que vai ter que abrir o peito dele, tirar o coração pra fora, fechar um buraco, colocar de volta e costurar. Tá bom pra você isso ou você quer mais? *(Cris joga o envelope do novo exame para Rafael).*

**RAFAEL**

*(Abrindo o envelope e olhando o laudo do exame)* Gente... o bebê...

**# 8 - CORAÇÃO - TRIO****PEDRO**

O bebê tem uma cardiopatia, Rafa.

**RAFAEL**

Pedro... eu...não tinha como saber, eu...

**CRIS**

Tudo bem, Rafa.

**RAFAEL**

O MEU CORAÇÃO  
ESTÁ JUNTO DO TEU

**CRIS**

QUE O TEU CORAÇÃO  
POSSA AQUECER O MEU

**RAFAEL**

EU TE PROMETO, ELE VAI CONSEGUIR

**CRIS E PEDRO**

SÓ O QUE EU QUERO É NÃO DESISTIR  
MAIS UMA OUTRA SURPRESA  
SERÁ QUE POSSO AGUENTAR?  
TODAS AS MINHAS CERTEZAS  
JÁ ESTÃO FORA DE LUGAR

*(O underscore segue)*

**RAFAEL**

É muito grave?

**PEDRO**

Eles dizem que não é das piores coisas... Tem um buraquinho. Podia ser algo muito mais grave. Ele teve sorte... Mas não tem jeito, tem que fechar. É de um tamanho que não vai fechar sozinho. Ainda vamos fazer vários ultrassons até ele nascer, mas os médicos não acreditam que vá mudar. E tem que operar logo pra não gerar consequências.

**RAFAEL**

Vai dar tudo certo...

**RAFAEL, CRIS E PEDRO**

ESSE CORAÇÃO TEM QUE VIR PRA PULSAR  
FICO SEM CHÃO SÓ DE IMAGINAR

**RAFAEL**

EU TE PROMETO, ELE VAI CONSEGUIR

**PEDRO E CRIS**

E POR AMOR EU NÃO VOU DESISTIR

*(Black-out)*

**CENA 12**

*(É cedo de manhã. Lucas está terminando de se arrumar para sair, dando nó na gravata. Rafael entra direto para a cozinha, para fazer café. Vai pegando os utensílios no armário e conversando com Lucas)*

**RAFAEL**

Foi um susto esse lance da cardiopatia, Lucas...

**LUCAS**

Eu avisei que não ia ser fácil. Mal começou!

**RAFAEL**

Ah Lucas! Por favor! Vai dar tudo certo, você vai ver... não é algo complicado, graças a Deus...

**LUCAS**

Tomara que você tenha razão.

**RAFAEL**

Mas ainda assim, eu senti que o Pedro tá aberto pra conversar sobre essas coisas todas... é fascinante demais tudo isso aqui! A Cris não quer falar sobre isso ainda, mas uma hora eu vou conseguir convencê-la...

**LUCAS**

Rafa, deixa as pessoas em paz com as suas vidas... a Cris e o Pedro vão fazer o que acharem que devem, e você tem que ficar na sua.

**RAFAEL**

A Cris pode não querer dar ouvidos, mas você pelo menos podia me ouvir. Eu tô provando pra vocês que tem muita informação nova! A ciência tá finalmente sacando o que fazer a respeito da síndrome! Não é incrível? Essas pesquisas vão acabar levando à cura disso e outras coisas, como Alzheimer!

**LUCAS**

Rafa, não viaja. E esse assunto não me interessa nem um pouco. Tenho uma audiência bem difícil agora. Me deixa concentrar nisso. Até mais tarde

*(Se dirige para a porta de casa e é interrompido pelas palavras de Rafael).*

**RAFAEL**

Porra, que saco, eu estudo, estudo, ninguém me dá a menor bola!

**LUCAS**

Eu estaria dando bola se você estivesse estudando o que você tem que estudar, Rafael, o seu doutorado, que você largou sem mais nem menos, tá aí esperando você tomar juízo!

**RAFAEL**

Eu não gosto de me sentir pressionado, Lucas.

**LUCAS**

*(Parando na porta)* O que você está querendo dizer?

**RAFAEL**

Nada. Pensei alto.

**LUCAS**

Isso é o que me preocupa. As coisas que você anda pensando. Te conheço. Você acha que só porque vai ser o padrinho, que o lugar de pai dessa criança é seu? Você não é o pai dele, Rafa. Não se esquece que temos a nossa vida, que você colocou completamente de lado nos últimos meses.

**RAFAEL**

Eu só estou tentando fazer todo mundo entender que tem coisa pra fazer, que não precisa ser um problema, entende? Me desculpa, eu não imaginava que você tava pensando assim... eu...

**LUCAS**

Tá tudo bem. Você só precisa pôr a cabeça no lugar. E precisa voltar para o seu doutorado hoje. Tá bom? Por favor, amor...

**RAFAEL**

Mas... o que é que eu vou fazer com tudo isso que eu sei agora, Lucas? Vou fingir que não sei de nada? *(Pega o bolo de artigos que antes tinha dado para Cris e mostra para Lucas)*

**LUCAS**

*(Calmamente, Lucas toma os artigos da mão de Rafael, joga os artigos no lixo ao lado da mesa de trabalho)* Nada disso aqui faz parte do nosso combinado. Da nossa vida. *(Sai)*.

**RAFAEL**

*(Ainda chamando por Lucas) Lucas!*

*(Lucas não volta. Rafael abaixa perto do lixo e coleta as folhas jogadas por Lucas. Senta em sua cadeira, tenta arrumar as folhas e limpá-las, com delicadeza, mostrando como são preciosas. Traz as folhas para si num abraço. Abre o computador e abre sua tese, mas continua abraçado com as folhas de sua “bíblia”).*

**CENA 13**

*(Pedro chega ao apartamento de Rafael)*

**PEDRO**

*(Batendo na porta e já entrando devagar)\_ Oi! Rafa?*

**RAFAEL**

*(Se levanta do computador para recebê-lo, ainda desajeitado com os papéis. Coloca os papéis sobre a mesa) Oi, Pedro .*

**PEDRO**

Já no computador?

**RAFAEL**

Tô tentando fazer as pazes com o doutorado... mas tá difícil, eu travei.... a minha cabeça não pensa em outra coisa. Desculpa, Pedro, eu não estou querendo tomar o lugar de vocês. Só quero ajudar.

**PEDRO**

Então... é mais ou menos sobre isso que eu queria conversar com você. Eu pensei muito durante toda essa semana. Fiquei quieto no meu canto, nem falei nada sobre isso com a Cris, mas... eu quero que você me mostre o que encontrou, Rafa...

**RAFAEL**

Pedro, claro!!! *(Abraça Pedro)* A recusa da Cris tem sido difícil pra mim, ela é como minha irmã....

**PEDRO**

Como que funciona esse tratamento?

**RAFAEL**

Olha Pedro, eu posso até te contar, mas eu acho que você tinha que ler por conta própria, as pesquisas, os artigos...

**PEDRO**

Mas então porque ninguém nos falou nada?

**RAFAEL**

Não sei. Afinal, tem muita gente falando sobre isso. Nós é que somos muito ignorantes, isso não fazia parte da nossa realidade... tem gente boa falando no assunto, até mesmo aqui no Brasil...

**PEDRO**

Mas afinal...

**RAFAEL**

Pedro, é esse cromossomo a mais. Causa um grande desbalanceamento do metabolismo e muita oxidação, acúmulo de metais pesados... absorção pobre de várias vitaminas e minerais... Só essas coisas são capazes de fazer um estrago bem grande no cérebro. É por isso que você precisa ler, entrar nesses blogs. Você tem que ver o que os outros pais estão fazendo.

**PEDRO**

É muita coisa, Rafa?

**RAFAEL**

Dá a impressão que sim. Mas tem bastante gente fazendo... isso prova que não é impossível...

**PEDRO**

Eu quero ler... pra poder pensar. Assusta um pouco, dá a impressão de que a minha

vida vai parar e vai ser só isso...

**RAFAEL**

Não tem como a gente saber... só quando ele estiver aqui com a gente...

**PEDRO**

É apostar ou não...

**RAFAEL**

Apostar ou não. Vou imprimir pra você, Pedro. Passa aqui de noite e eu te entrego, OK? Eu tô aliviado de você ter vindo. Meu coração tava apertado.

**PEDRO**

Foi a gente? Foi a reação da Cris?

**RAFAEL**

Alguma coisa tá mexendo lá dentro. Eu não sei o que é. Mas só de pensar em não poder ajudar o bebê de vocês... enfim... já teve gente que precisou de mim antes e eu dei preferência pra outras coisas. Pensar nisso acaba comigo.

**PEDRO**

Rafa, depois que eu ler... a gente pode conversar?

**RAFAEL**

Claro! *(Se abraçam. Pedro sai).*

**CENA 14**

**RAFAEL**

*(Para si mesmo)* Tomara que ele leia e convença a Cris... que ele consiga o que eu não consegui. No dia de hoje tudo o que eu sinto é essa avalanche das coisas que não fiz nessa vida, caindo na minha cabeça... o que é que eu faço com tudo isso que eu descobri? Eu tenho que poder fazer alguma coisa... *(Rafael busca na internet um número de telefone da Vara da Infância.. As abas que ele vai abrindo vão sendo*

*projetadas nas telas do palco) Preciso achar aquele telefone...*

*(Rafael sai da sala por um momento e vai até um arquivo no outro cômodo. Busca alguma coisa no arquivo. Ele encontra uma pasta antiga). Achei! Nossa, quanto tempo... Mas tá tudo aqui... meu processo de adoção. Aqui... (Encontrando na pasta um cartão de visitas) Achei o telefone!*

### **LUCAS**

*(Entrando em casa) Rafa? Você ainda tá em casa? (Percebendo o computador aberto, vai até ele). Desculpa eu ter saído daquele jeito, voltei pra te pedir desculpa... (Para si mesmo, olhando a tela do computador) Ele deixou tudo aberto... (Vendo as consultas feitas or Rafael) Não.... não, não, eu não acredito... o que é que você tá fazendo, Rafael... (Clicando nas abas abertas) Ah, Rafael... o que deu em você...*

### **RAFAEL**

*(Voltando para a sala, nas mãos ele traz a pasta que achou no arquivo )Lucas...*

### **LUCAS**

O que é que está acontecendo, Rafa? O que é isso aqui que você tá olhando?

### **RAFAEL**

*Não é nada, Lucas... (Vai até o computador e começa a fechar as abas que abriu. Ele põe a pasta em cima da mesa de trabalho) São só umas ONGs, eu estava pensando em ajudar de alguma forma...*

### **LUCAS**

Rafa, e esse site aqui da Vara de Infância? Você tá de novo pensando...

### **RAFAEL**

Eu...só tava buscando por um número de telefone... ah, Lucas, eu tenho que ficar me justificando? O que tá acontecendo aqui?

### **LUCAS**

Você é que está cheio de novidades na sua cabeça, não eu.

**RAFAEL**

Acho que por muito tempo eu fiquei fugindo, a verdade é essa. Coloquei coisas importantes debaixo do tapete e agora tudo está vindo à tona. Lucas, será que a gente não poderia pelo menos voltar a conversar sobre adoção?

**LUCAS**

A gente decidiu lá atrás que não ia mais falar sobre isso. Você sabe que eu não quero, não consigo... você, justo você... que sabe de tudo que me aconteceu. Eu não vou saber ser pai, Rafa. Não está em mim. Essa sempre foi a minha condição.

**RAFAEL**

Lucas, eu achava que já tinha superado tudo isso, e de repente... percebi que continua tudo aqui.

**LUCAS**

Você vai ter que lidar com isso. Não tem espaço pra conversar sobre isso mais. Você sabe de TODA a minha história.

**RAFAEL**

Eu não consigo parar de pensar... quando a gente se conheceu eu estava prestes a adotar... eu havia acabado de conhecer aquele menino, o Daniel, já tinha feito a primeira visita. Eu tento não pensar nisso, mas de vez em quando me vem uma culpa, eu fico imaginando se o Daniel nunca foi adotado por ninguém.

**LUCAS**

Vamos deixar o passado no passado, Rafa!

**RAFAEL**

Mas então! Vamos deixar o passado no passado! Será que de repente uma criança não poderia ser um caminho de superação pra você, Lucas? Refazer a tua história através desse amor incondicional que é um filho?

**LUCAS**

De que amor incondicional você tá falando? As porradas de tirar sangue que o meu pai me dava? Rafa, lembra! Ter uma criança em casa não significa que esse pai, essa

mãe, vão amar esse filho!

**RAFAEL**

Mas no nosso caso...

**LUCAS**

*(Interrompendo)* Não, Rafael. Não! Esse pode ter sido o SEU sonho, mas ter um filho não é importante pra mim!

**RAFAEL**

Lucas!

*(Lucas não volta. Rafael vai até a pasta. Abre. Pega de lá de dentro o cartão de visitas da assistente social de seu caso de adoção).*

*(Black-out)*

**CENA 15**

*(Pedro está em casa, lendo a “bíblia” de Rafael, e abrindo várias abas no seu computador, a partir da leitura que está fazendo. Ele está mergulhado na informação. Cris chega em casa. Ela já apresenta uma barriga maior. Ao mesmo tempo, vemos Rafael folheando a pasta que ele encontrou no arquivo, em seu apartamento. Rafael está sentado no sofá).*

**CRIS**

Oi amor! Que bom você em casa a essa hora já!

**PEDRO**

Que bom que você chegou, eu queria muito falar com você. Eu estive pensando muito... eu... eu preciso te dizer que tem várias semanas que eu tô lendo as coisas que o Rafa separou. Eu quis ler tudo antes de falar com você.

**CRIS**

Pedro... a gente já não tinha combinado que não ia mais tocar nesse assunto?

**PEDRO**

Você precisa ler isso aqui, Cris... tenho certeza de que você vai se surpreender!

**CRIS**

Pedro... você acha mesmo que eu nunca parei pra pensar nisso tudo? A única coisa que tem na minha mente é esse nenê... o dia inteiro fico pensando... eu tento me acostumar com a ideia, tento sair desse luto... Mas eu tô com medo.

**PEDRO**

Cris, você precisa sair desse lugar, amor... até agora você não quis nem comprar nada pro bebê, não quis nem começar a montar o quartinho dele...

**CRIS**

De vez em quando eu penso em tudo que o Rafa falou.

**PEDRO**

Mas como assim pensa se você nem foi olhar? Você ouviu o que o Rafa disse naquele dia, mas não quis ler nada! Em todos os tempos coisas novas surgem e costumam ser desacreditadas primeiro. De repente estamos na frente de algo assim... podemos ser pioneiros ou podemos nos arrepender depois... esse é o meu maior medo, me arrepender depois.

**CRIS**

*(Cris pensa por um momento, em silêncio)*Tá... eu vou ler. Mas se começar a me machucar, se eu for começar a chorar, vou parar, tá?

**PEDRO**

Cris... não precisa ter medo... vamos juntos tentar sair desse lugar de tristeza... tem maneiras de conseguir melhorar pra caramba a saúde do bebê... de ajudar, digamos assim... a funcionar melhor... vamos ler isso aqui juntos! *(Estende a "bíblia" para Cris)*.

**CRIS**

Se a gente fizer isso tudo que diz aqui, não vamos estar praticamente declarando que não aceitamos a condição do nosso filho? Não é preconceito? Submeter pro resto da vida essa criança - e a gente - à uma escravidão diária de tomar montes de suplementos, de alimentação restrita... Isso não é declarar que não aceito o meu filho como ele é?

**PEDRO**

Claro que não, Cris! Tratar é declarar que você aceita a diferença. Inclusão é isso, aceitar que ele precisa de coisas que você não precisa.

*(Silêncio)*

**CRIS**

Acho que você tem razão...

**# 9 – TE AMAR - DUETO****PEDRO**

A gente precisa sair desse luto do bebê de 46 cromossomos, Cris... E fazer algo a respeito. 47 cromossomos é o que temos? Vamos ser felizes com 47, então!

*(Pedro coloca as mãos na barriga de Cris) Filho...*

EU QUERO CAMINHAR PELOS TEUS PASSOS  
 É ISSO QUE VOCÊ VEM ME ENSINAR  
 E O MEU PAPEL É VER COMO É QUE EU FAÇO  
 PRA TE DAR O QUE VOCÊ VEIO BUSCAR  
 EU QUERO SER O QUE VOCÊ PRECISA  
 EU NÃO VOU TENTAR ME IMPOR SOBRE VOCÊ  
 EU AGORA VISTO A TUA CAMISA  
 ISSO NÃO É SACRIFÍCIO, É QUERER

**PEDRO E CRIS**

TE AMAR  
 DA MANEIRA QUE VOCÊ É  
 TE AMAR  
 PRA TE DAR AQUILO  
 QUE VOCÊ PRECISAR...

**CRIS**

TE AMAR

**PEDRO**

ISSO NÃO É SACRIFÍCIO, É QUERER

**CRIS**

TE LEVAR...

**PEDRO E CRIS**

PARA CONQUISTAR O MUNDO

TE LEVAR

PRA VIVER CADA SEGUNDO

SÓ PRA ME ENSINAR

A TE AMAR...

**PEDRO**

ISSO NÃO É SACRIFÍCIO, É QUERER

TE AMAR...

**CRIS**

A VIDA TODA SONHEI CONTIGO

E ESPERAVA SER DO JEITO QUE PENSEI

NÃO CONTAVA QUE A TUA CAMINHADA

ERA TUA E NÃO MINHA, HOJE EU SEI

QUERO SER O GRANDE AMOR DA TUA VIDA

ISSO É TUDO QUE IMPORTA, MEU BEBÊ

EU AGORA VISTO A TUA CAMISA

ISSO NÃO É SACRIFÍCIO, É QUERER

**PEDRO E CRIS**

TE AMAR

DA MANEIRA QUE VOCÊ É

TE AMAR

PRA TE DAR AQUILO

QUE VOCÊ VAI PRECISAR...

**CRIS**

TE AMAR

**PEDRO**

ISSO NÃO É SACRIFÍCIO, É QUERER

**CRIS**

TE LEVAR...

**PEDRO E CRIS**

PARA CONQUISTAR O MUNDO

TE LEVAR

PRA VIVER CADA SEGUNDO

SÓ PRA ME ENSINAR

A TE AMAR...

ISSO NÃO É SACRIFÍCIO É QUERER

TE AMAR...

**CRIS**

Vem ler comigo?

*(Pedro sorri afirmativamente. A luz cai em resistência no apartamento de Cris e Pedro, mas ainda vemos o casal, sentados no sofá, lendo juntos a “bíblia” de Rafael. É uma cena muda. A luz abre em Rafael, na lateral do proscênio oposta ao apartamento de Pedro e Cris)*

**CENA 16 – Semana 24**

*(Essa cena dupla acontece em paralelo. Enquanto Rafael dialoga com a assistente social, ao mesmo tempo vemos Lucas no apartamento.*

*Rafael está na sala de espera, na Vara da Infância. Ele está esperando para falar com Sandra, a assistente social. Ele folheia sua “bíblia” enquanto espera. Ao mesmo tempo, Lucas entra no apartamento e vai até a cozinha buscar algo para comer. Pega*

*uma maçã)*

**SANDRA**

*(Se levanta de sua mesa e se dirige à sala de espera. Chama por Rafael)*

Pois não, posso ajudar?

**RAFAEL**

*(Animado) Sandra!*

**SANDRA**

*(Ela não reconheceu Rafael) Sim?*

**RAFAEL**

*(Percebendo que ela não se lembrou dele) Acho que você não se lembra de mim... faz alguns anos já... meu nome é Rafael Ferreira, eu era solteiro e queria adotar... A gente se falou muitas vezes, eu esperei vários anos pela aprovação... Eu... eu guardei o teu cartão todos esses anos... que bom que você ainda trabalha aqui!!!*

*(Lucas vem até a sala comendo a maçã. Percebe, em cima da mesa de Rafael, a pasta do antigo caso de adoção. Sem saber o que é aquilo, pega a pasta e abre)*

**SANDRA**

Você deu sorte de eu poder atender você, mas tem que ser rápido, infelizmente...

*(Os dois se sentam. Sandra abre seus arquivos no computador) Rafael Ferreira, você disse?... Rafael Ferreira dos Santos?*

**LUCAS**

*(Lendo o primeiro documento que encontra na pasta) Rafael Ferreira dos Santos... o que é isso? (Continua a folhear a pasta. Desiste da maçã e se senta com a pasta no colo)*

**SANDRA**

Saiu da lista faz cinco anos...

**RAFAEL**

Sim! Esse sou eu!

**SANDRA**

Ah... estou lembrando do seu caso, sim... pai solteiro... foi aprovado pra adoção mas depois acabou desistindo...

**LUCAS**

Documento de desistência...

**SANDRA**

Você se casou, não foi isso? Está vindo tudo na minha mente agora! Como posso te ajudar, Rafael?

**RAFAEL**

Então Sandra... é o seguinte... minha vida tomou de repente uma direção inesperada... e eu acabei entrando em contato com umas pesquisas médicas, enfim, não vou tomar teu tempo com detalhes. Mas eu queria saber se você poderia me dar uma informação sobre as crianças para adoção que tenham problemas de saúde.

**SANDRA**

Bebês HIV positivos, crianças com síndrome de Down, paralisia cerebral, hidrocefalia...

**RAFAEL**

Então... crianças com síndrome de Down... Tem caso assim que você cuida?

**SANDRA**

Sim. De várias idades. Tem até um bebezinho que chegou faz pouco tempo. Você por acaso estaria considerando...

**RAFAEL**

*(Interrompendo)* Não, na verdade... bem... a pergunta que eu quero te fazer é a seguinte... As crianças com Down recebem algum tipo de tratamento específico, assim... pro que elas tem?

**SANDRA**

Síndrome de Down não tem tratamento, Rafael.

**RAFAEL**

Então, mas aí é que está! A questão Sandra, é que esses médicos que eu falei estão promovendo uma otimização de ponta para a saúde geral de pessoas com Down... É algo bem recente, esse tipo de tratamento. Você acha que assim... por exemplo... se eu quisesse oferecer isso pra alguma criança que está aguardando adoção... seria possível? *(Estende sua "bíblia" para Sandra)* Tudo isso é informação sobre o que eu estou falando. Tem um certo custo, e eu gostaria de poder oferecer isso pra quem não tem como pagar...

**LUCAS**

*(Ele continua folheando a pasta)* Rafael...

**SANDRA**

*(Folheando a "bíblia")* Mas você acha justo oferecer algo assim pra uma criança e não pras outras? Do mesmo abrigo?

*(Silêncio)*

**RAFAEL**

Eu não havia pensado nisso.

**SANDRA**

Olha, Rafael, seria um trâmite jurídico sem fim você tentar fazer isso por uma criança que está num abrigo. Acredito que você nem conseguiria. Porque você está querendo fazer isso?

**RAFAEL**

Todo mundo acha que síndrome de Down não tem o que fazer... E a criancinha lá, num abrigo... sem receber um tratamento que existe...Entende? Eu só gostaria de poder fazer alguma coisa por alguém.

**SANDRA**

Você precisa adotar uma criança nessa condição, então, Rafael. E cuidar dela da maneira que você acha que é necessário. Não existe política pública pra isso que você está me dizendo.

**RAFAEL**

Desculpa ter incomodado você.

**SANDRA**

Imagine, você só queria ajudar... mas... será que você não voltaria a considerar uma adoção? Levar pra sua casa uma criança com Down e fazer na sua casa isso que você quer? Seria uma grande chance pra você e pra criança... a adoção sai muito mais fácil em casos assim... lembra do quanto você esperou na fila?

**LUCAS**

Três anos de espera e desistiu...

**RAFAEL**

Não, eu não posso fazer isso Sandra... tem o meu marido, eu saí da fila por causa dele. Eu... não posso.

**LUCAS**

Eu...não posso.

**SANDRA**

Sinto muito, Rafael... é uma pena... bem, se algum dia na sua vida você mudar de ideia, a fila da adoção estará sempre de braços abertos (*Ela devolve a "bíblia" para Rafael*).

**RAFAEL**

Obrigado, Sandra. Foi bom falar com você de novo. Me trouxe boas lembranças...

**LUCAS**

Ele quase foi pai de verdade...

**SANDRA**

Qualquer coisa estamos aqui.

**RAFAEL**

*(Rafael se levanta para sair, apertam as mãos. No que está indo embora, hesita).*

Sandra!

**SANDRA**

Sim?

*(Enquanto Rafael pergunta sobre o menino que ele teria adotado, Lucas encontra na pasta uma foto de Rafael com o menino).*

**RAFAEL**

Aquele menino... o Daniel...

**LUCAS**

*(Acha a foto de Rafael com o menino) Daniel...*

**SANDRA**

Sim sim, foi adotado sim. E lembre: se você quiser voltar pra fila...

**RAFAEL**

Eu não consigo...

**LUCAS**

Eu não consigo...

*(Lucas recoloca a pasta onde havia encontrado. Joga o resto da maçã no lixo, e se dirige à porta e sai de casa)*

**SANDRA**

Rafael!

*(Lucas e Rafael hesitam ao mesmo tempo. Rafael volta e olha para Sandra, Lucas para a pasta sobre a mesa)*

**RAFAEL**

Sim?

**SANDRA**

Se isso tudo for real, uma boa maneira de ajudar é lutar por políticas de saúde... pra que no futuro todos possam ter direito a isso que você está falando.

**RAFAEL**

Obrigado, Sandra.

*(Black out)*

### **CENA 17 – semana 24**

*(Cris e Pedro estão no ultrassom morfológico, de 24 semanas. O exame acontece no centro do proscênio. Cris está na maca, Pedro ao seu lado. A médica fazendo o exame)*

**CRIS**

Como ele está, doutora?

**MÉDICA**

Interessante... Há marcadores que a gente esperaria que estivessem alterados... mas não estão.

**CRIS**

Como assim?

**MÉDICA**

Na síndrome de Down a gente espera algumas coisas como fêmur mais curto... mas o do seu bebê tem tamanho regular... o ossinho nasal também está maior do que o esperado. E isso que estou olhando agora... só um momento, eu realmente preciso me concentrar aqui... só uns minutos...

*(Um breve silêncio)*

**CRIS**

Mas ele tá bonzinho, né?

**MÉDICA**

Sim, sim, Dona Cristina, por favor, um minuto aqui...

*(Vai tirando medidas do feto. Finaliza o exame)*

Vocês querem saber o sexo?

**PEDRO**

Sim!

**MÉDICA**

É um menino!

**CRIS**

Eu sabia!

**PEDRO**

Menino!!!

*(A imagem do bebê está congelada na tela)*

**MÉDICA**

É interessante. Sabemos que o bebê tem síndrome de Down, que o coraçãozinho vai ter que ser operado. Mas tem outros marcadores... as medidas de cérebro, sistema nervoso... estão todas dentro de padrões considerados normais.. Os ossos, mesmo a medida da nuca do bebê, está no limite mas não está acima do valor de uma criança típica... não há inchaço nos rins...

**PEDRO**

Mas o que isso quer dizer?

**MÉDICA**

Quer dizer que ele está ótimo! Não me entendam mal, nada disso significa que o bebê não tenha a síndrome. Ele tem. Mas vejam como é a natureza. Ninguém é igual a ninguém... não existe um padrão... o bebê está bem, quero que fiquem tranquilos. Tamanho ótimo, peso ótimo. Tudo indica que ele estará bem forte para o procedimento do coração! Parabéns!

**PEDRO**

Obrigado, doutora!

**MÉDICA**

Vejo vocês na trigésima quinta semana... pra olharmos melhor o coração, mais perto do parto. A obstetra já disse a vocês que será uma cesárea, certo? Por causa do coração.

**CRIS**

Sim, ela disse.

**PEDRO**

Obrigado!

*(Saem do exame. Cris e Pedro voltam para casa conversando. Atravessam o palco em direção ao apartamento)*

**CRIS**

Engraçado, Pedro... fizemos o exame, nada mudou... sabemos que o bebê tem

Down... mas sei lá... eu estou me sentindo diferente. Acho que me enchi de esperança.

**PEDRO**

Eu fiquei assim também!

**CRIS**

Ver o bebê tão bem formado, tão perfeito... nunca pensei que fosse dizer isso... mas ele é perfeito! Todo bonitinho, cada dedinho... perfeito!

**PEDRO**

Senti a mesma coisa...

**CRIS**

Pedro... temos um bebê perfeito! Perfeito do jeito que ele é! Quero ir pra casa, quero começar a montar o quartinho!

**PEDRO**

Que bom, Cris!

**CRIS**

Pedro... o nome dele... pode ser Arthur?

**PEDRO**

Claro que pode!

*(Se abraçam, ainda na rua. Black-out)*

**CENA 18 – semana 26**

*(É de manhã. Rafael levanta e encontra Lucas já preparando o café, na cozinha. Lucas já está praticamente pronto para sair, seu paletó na cadeira e a gravata já no pescoço, ainda para dar nó)*

**RAFAEL**

Bom dia!

**LUCAS**

*(Friamente)* Bom dia.

**RAFAEL**

Nossa, Lucas, o que deu em você? Que bom dia é esse?

**LUCAS**

Me deixa, Rafael.

**RAFAEL**

Eu heim? Faz duas semanas que você está um congelador. O que é que tá acontecendo?

**LUCAS**

Eu é que te pergunto!

**RAFAEL**

Do que você tá falando?

**LUCAS**

Esse tempo todo eu tô só te observando.

**RAFAEL**

Então tem alguma coisa que você tá me escondendo faz DUAS SEMANAS?

**LUCAS**

Sabe lá quanto tempo faz que VOCÊ está me escondendo algo, Rafael. *(Lucas abre a gaveta de Rafael e tira a pasta da adoção de dentro)* Você deixou isso em cima da mesa de propósito. Você queria que eu visse isso?

**RAFAEL**

Você andou fuçando as minhas coisas!

**LUCAS**

Você deixou em cima da mesa!

**RAFAEL**

Então como é que você sabe que depois eu coloquei nessa gaveta?

**LUCAS**

Tá, fuzei suas coisas. Olha o ponto que a gente chegou, Rafa.

**RAFAEL**

Lucas... Eu só quis falar com a assistente social que me atendeu naquela época. Queria saber qual é a real sobre crianças com Down que vivem em abrigos. Eu só queria saber se tinha um jeito de ajudar alguém.

**LUCAS**

Ajudar?

**RAFAEL**

Custear um tratamento pra uma criança.

**LUCAS**

Já não basta você querer interferir na vida e nas escolhas da Cris, agora vai querer virar super-herói? Todas as crianças com Down do mundo agora são sua responsabilidade? Que infantil, Rafael!

**RAFAEL**

Você me deixou sem escolha, Lucas... Não teve nem conversa... você foi entrando na minha vida sem dar pra gente a menor oportunidade de pensar num futuro que envolvesse um filho...

**LUCAS**

Você topou, Rafa...

**RAFAEL**

Eu me apaixonei por você...

**LUCAS**

Você desistiu muito rápido, não acha? Por causa de um cara que você conhecia há poucos meses... eu nunca achei que essa adoção pudesse ser assim tão importante... senão seria o contrário, você desistiria de mim e continuaria com o processo de adoção!

**RAFAEL**

Que injustiça, Lucas! Com os meus sentimentos!

**LUCAS**

Não acho que você queria de verdade.

**RAFAEL**

Era muito importante sim! E você também era importante, ainda é! Você está desprezando o quanto eu me apaixonei, tá desprezando o fato de que foi um sacrifício sim abrir mão do meu sonho!

**LUCAS**

Não diz que abriu mão de nada pra ficar comigo! Não joga esse peso nas minhas costas, eu nunca te pedi nada!

**RAFAEL**

Eu tentei algumas vezes conversar com você a respeito, tentei te mostrar como seria bom a gente adotar...

**LUCAS**

Chega, Rafa! Eu nem te reconheço mais!

**RAFAEL**

Eu não sei que que está acontecendo... esse bebê que vai chegar me faz todo dia lembrar do quanto eu sempre quis ser pai... e então me apaixonei por você... e eu mergulhei no teu sonho, que era diferente do meu, Lucas.

**LUCAS**

Por favor, coloca a cabeça no lugar... esquece disso tudo...

**RAFAEL**

Lucas, eu preciso pensar.

**LUCAS**

O que você quer? Quer que eu vá embora?

**RAFAEL**

Não! Eu quero as duas coisas...

## **# 10 – O MELHOR DOS DOIS MUNDOS**

O QUE EU QUERO É O MELHOR DOS DOIS MUNDOS  
ISSO É TUDO O QUE EU QUERO PRA NÓS  
E ACREDITE, POR NENHUM SEGUNDO  
VOU DEIXAR ISSO PARA DEPOIS  
O AMOR QUE EU TENHO EM MIM  
NÃO SE DIVIDE EM DOIS

VOCÊ É O QUE EU SEMPRE SONHEI  
NADA PODE TOMAR TEU LUGAR  
MAS EXISTE UM AMOR DIFERENTE  
QUE NÃO POSSO MAIS NEGAR  
ESSE FILHO QUE É O MEU SONHO  
E QUE HOJE EU POSSO AMAR

EU PRECISO VIVER ISSO COM VOCÊ  
É POSSÍVEL... SE A GENTE PERMITIR  
EU PREFIRO QUE ESSE AMOR VENHA NOS REDIMIR  
BASTA ABRIR O CORAÇÃO  
E SENTIR...

É MAIS FORTE DO EU QUE IMAGINEI  
 E, CONFESSO QUE ATÉ TENTEI FUGIR  
 MAS A VIDA ME TROUXE DE VOLTA  
 MESMO SEM PEDIR

LUCAS, TENTE ME COMPREENDER  
 O QUE TENHO NO MEU CORAÇÃO  
 É PRA DIVIDIR SÓ COM VOCÊ  
 É MAIS SIM DO QUE NÃO  
 BEM MAIS FÁCIL DO QUE VOCÊ PENSA  
 ME ESTENDA A MÃO...

### **LUCAS**

Isso é impossível, Rafa. *(Pega seu paletó e sai pro trabalho)*

### **RAFAEL**

Lucas!

*(Underscore entra)*

*(Indo atrás de Lucas, que não volta) Lucas... (Desiste. Emocionado, esconde o rosto com as mãos)*

*(Black-out)*

## **CENA 19 - semanas 27 a 38**

### **# 11 - NÚMERO MUSICAL – SABER ABRIR O CORAÇÃO**

*(Neste número vemos a passagem do tempo. Durante o número vemos Cris e Pedro trazendo coisas para casa, abrindo pacotes, vendo roupinhas. Conforme entram e saem de cena, a barriga de Cris vai crescendo. Ao final do número ela já apresenta uma barrigona)*

*(Cris e Pedro estão no quatinho do bebê, estão pendurando uma cortina, felizes. Cris mostra uma barriga de 27 semanas)*

**PEDRO**

Segura a escada pra eu descer!

**CRIS**

Ficou linda, a cortina!!!

**PEDRO**

Ficou ótima!

*(Se abraçam)*

**CRIS E PEDRO**

VAMOS COMEÇAR!  
PRA TE RECEBER  
EU QUERO TUDO ARRUMAR!  
QUERO QUE VOCÊ  
SINTA NOSSO AMOR QUANDO CHEGAR!  
VEM QUE É PRA MUDAR A NOSSA VIDA...  
NESSE BERÇO E NO MEU COLO, TUA VIDA VAI PULSAR!

VEM ARTHUR!  
VEM PRA REVELAR O TEU SEGREDO  
VEM PRA SEGURAR NA MINHA MÃO!  
É A TUA VIDA QUE VAI ME ENSINAR  
SABER ABRIR O CORAÇÃO!

**RAFAEL**

*(Em seu apartamento, ainda pesquisando na internet, Rafael descobre uma clínica em São Paulo que oferece cuidado semelhante à clínica dos EUA)*

EU PRECISO ACHAR  
ALGUMA MANEIRA QUE ELA POSSA ACREDITAR  
TUDO O QUE EU ESTUDEI

**A CRIS PRECISA ACEITAR**

Espera aí! Caramba, uma clínica em São Paulo? Esse lugar... Parece que... Uau!

VOU LIGAR!  
PRA SABER SE ELES FAZEM O QUE EU ESTUDEI  
SE OFERECEM ESSE JEITO DE TRATAR  
PODE SER QUE ESSA SEJA A SOLUÇÃO!

*(Pega o telefone e liga) Alô?*

*(Cris e Pedro estão em casa recém-chegados, cheios de sacolas de lojas de bebês. Cris com barriga de 30 semanas. Cris abre um pacote e tira de dentro uma roupinha)*

**CRIS**

ELE VAI FICAR  
TÃO MARAVILHOSO, UMA GRAÇA NESSA COR!

**PEDRO**

ONDE COLOCAR ESSE XALE?

**CRIS**

COM O COBERTOR!

**RAFAEL**

*(Underscore segue)*

*(Entrando no apartamento de Cris) Pessoal, eu achei! Achei um lugar bem aqui, em São Paulo! Eles estão fazendo os procedimentos que a gente tem estudado!*

**PEDRO**

Em São Paulo?

**RAFAEL**

Sim!!!

**PEDRO**

Cris! A gente tem que ir conhecer...

**RAFAEL**

Por favor, irmã... pelo Arthur... eu te garanto que você não vai se arrepender!

**CRIS**

Ai gente, será? Quem são esses médicos?

**PEDRO**

Vai que realmente dá certo... vamos tentar!

**RAFAEL**

Minha intuição tá bem forte...

É SÓ ABRIR O CORAÇÃO!

**CRIS**

*(Hesita por um momento. Ela olha a roupinha que está em suas mãos e pensa)* Está bem!!!!

*(Os três se abraçam)*

**CRIS, PEDRO E RAFAEL**

HOJE COMEÇA A GRANDE AVENTURA  
E NASCE O SOL E ABRE A FLOR  
HOJE CONHEÇO A MAIOR TERNURA  
DE UM CORAÇÃO LIVRE PRO AMOR!

**LUCAS**

*(Lucas sozinho no apartamento)*

A CHEGADA DE UMA CRIANÇA

É MAIS FORTE QUE QUALQUER RAZÃO  
 ME PERGUNTO SE O MEU NASCIMENTO  
 FOI MOTIVO DE CELEBRAÇÃO  
 NA MEMÓRIA GUARDEI SÓ AS DORES  
 FECHEI MEU CORAÇÃO...

### **PEDRO E CRIS**

*(Estão na nova clínica, em São Paulo, recebendo orientações da equipe multidisciplinar. Cris e Pedro estão sentados em frente a dois médicos, que olham cautelosamente vários exames trazidos pelo casal. Cris apresenta barriga de 32 semanas)*

VOU CONFIAR  
 QUE EXISTE UMA CHANCE DE MUDAR  
 DE OFERECER CUIDADOS  
 QUE VÃO AJUDAR  
 O ARTHUR  
 A VIVER MELHOR A VIDA,  
 HOJE EU VOU CONFIAR!

### **MÉDICO 1**

Há uma importância muito grande de iniciar estes cuidados ainda na gravidez... as pesquisas mostram uma grande diferença na criança, perceptível já no ato do nascimento... a senhora deverá tomar estas duas cápsulas uma vez ao dia, conforme indicado aqui na receita *(Estende a receita médica para o casal, Pedro pega o papel)*

### **MÉDICO 2**

Estamos muito felizes de poder ajudar vocês, é raro podermos iniciar um tratamento com o bebê ainda na barriga, mas isso fará uma diferença enorme para ele... parabéns a vocês dois...

### **MÉDICO 1**

Vamos acompanhar você de perto, Cristina, até o parto. Vamos monitorar tudo desde já. Assim que o coraçãozinho for resolvido, vamos iniciar um programa de suplementação para o Arthur. Parabéns a vocês por procurarem ajudar o Arthur desde

já!

*(Todos se levantam e se despedem. Pedro e Cris saem do consultório)*

**PEDRO**

Devemos isso ao Rafa...

*(Rafael está na rua. Lucas está em seu apartamento)*

**LUCAS E RAFAEL**

SE EU PUDESSE ESQUECER DA DOR  
E VIVER DE ILUSÃO  
SE EU QUISESSE SÓ TE PROPOR  
DISSOLVER A QUESTÃO  
E COMEÇAR NOVAMENTE  
SEM NENHUM PROBLEMA  
SEM NUNCA FERIR  
MAS EU SÓ SINTO A DISTÂNCIA  
AUMENTAR CADA DIA  
TE SINTO PARTIR

*(Cris está no quatinho de Arthur. Pedro entra e estende para Cris a cápsula  
receitada pelos médicos, e um copo de água)*

**PEDRO**

VEM, AGORA É PELO ARTHUR  
É HORA DE TOMAR  
A PRIMEIRA DOSE DE ESPERANÇA  
VEM TOMAR...

*(Cris pega o copo e a cápsula e toma. Eles se olham e colocam as mãos na barriga  
sentindo a presença de Arthur)*

**RAFAEL**

*(Em seu apartamento)*

ELA ACEITOU AJUDA  
E ISSO TUDO MUDOU...  
MAS AQUI DENTRO  
MEU VAZIO PIOROU  
E O SENTIMENTO  
DE QUE ALGO QUEBROU  
EU TENHO MEDO  
DE PENSAR SE ACABOU...

### **LUCAS**

*(No proscênio)*

CADA DIA MAIS DISTANTE DE VOCÊ  
EU QUERIA  
PODER ENTENDER PORQUE  
MAS TEM ALGO QUE GRITA MAIS ALTO  
AQUI DENTRO DE MIM

### **LUCAS E RAFAEL**

ESTOU COM MEDO DO FUTURO  
MAS SEI DO QUE EU QUERO PRA MIM  
TÔ APOSTANDO NO ESCURO  
DIZENDO NÃO EM VEZ DE SIM  
EU DEDIQUEI CADA SEGUNDO  
PRA ESSE AMOR CONTINUAR  
MAS OUTRO SONHO ADORMECIDO  
VEM DO PASSADO PRA ASSOMBRAR!

### **PEDRO E CRIS E RAFAEL**

*(No apartamento, terminando de montar o bercinho de Arthur. Barriga de Cris 35 semanas)*

TUDO NO LUGAR!  
JÁ TÁ TUDO PRONTO  
SÓ PRECISA ELE CHEGAR!  
PRA TE RECEBER  
BASTA ABRIR A PORTA E ENTRAR!  
VEM QUE É PRA MUDAR A NOSSA VIDA!  
EU SÓ QUERO TEU ABRAÇO, QUERO VER O TEU OLHAR!  
VEM ARTHUR!

### **LUCAS**

*(Em seu apartamento)*

ELE VEM PRA MUDAR TUDO  
EU NÃO VOU AGUENTAR  
VAI SER SÓ PRA ELE A ATENÇÃO  
EU QUERIA TANTO CONSEGUIR MUDAR  
SABER ABRIR MEU CORAÇÃO

Mas...não! *(Sai)*

### **CRIS, PEDRO, RAFAEL**

ELE VEM PRA MUDAR TUDO  
VEM PRA ENSINAR  
ME FAZER BOTAR OS PÉS NO CHÃO  
SÓ UMA CRIANÇA E VAI ME MOSTRAR  
SABER ABRIR MEU CORAÇÃO!

*(Black-out)*

### **CENA 20**

*(Rafael entrando em seu apartamento, encontra Lucas na sala)*

**RAFAEL**

Tá em casa? Nem te vejo mais por aqui...

**LUCAS**

Rafael, a gente tá realmente precisando conversar... tem semanas que essa casa tá fria, a gente distante, cada um no seu mundo... não dá pra ficar assim...

**RAFAEL**

A gente precisa mesmo conversar, eu sei...

**LUCAS**

Você essas semanas todas só nesse computador... ou lá no quartinho do Arthur.

**RAFAEL**

Lucas, eu só sei que amo você. Não sei mais o que te dizer. Sei que precisa de conversa, mas tem conversa? Ou você não vai ceder?

**LUCAS**

E você, Rafa? Não vai cumprir o combinado? Você sabe da minha decisão.

*(O telefone toca. Rafael olha a tela)*

**RAFAEL**

Lucas, é o Pedro.

**LUCAS**

*(Sem acreditar)* Tudo bem, atende.

**RAFAEL**

Alô, Pedro?

*(Luz abre no proscênio, foco em Pedro, que fala ao celular com Rafael)*

**PEDRO**

Rafa? Eu tô com a Cris na maternidade... a bolsa dela estourou, a médica dela pediu pra gente vir pra cá.

**RAFAEL**

Meu Deus! Ok, ok! A gente já vai! Tá tudo bem?

**PEDRO**

Tá um pouco tenso, depois que ele nascer vão levar o Arthur pra UTI por causa do coraçãozinho...

**RAFAEL**

Eu já tô indo pra aí!

*(Desligam. A luz se apaga em Pedro)*

Lucas, o bebê está chegando! O Pedro ligou pra gente ir pra maternidade!

**LUCAS**

Rafa, eu... vai você. Eu não vou.

**RAFAEL**

Como assim?

**LUCAS**

Vai lá, Rafa. É importante pra você. Numa boa. Esse momento é de vocês, não é meu.

**RAFAEL**

**# 12 – MELHOR DOS DOIS MUNDOS - REPRISE**

POR VOCÊ EU ATÉ FICARIA  
MAS AGORA CHEGOU O ARTHUR

NESSE DIA COMEÇA A JORNADA  
DESSE SER PEQUENINO DE LUZ  
EU ESPERO QUE VOCÊ ENTENDA...

Eu... eu tenho que ir. Me desculpa. *(Sai apressado)*

## CENA 19

### # 13 - ALGO EM MIM - TRIO

#### LUCAS

ACHO QUE ACABOU  
COMO ÁGUA PELOS DEDOS  
VOCÊ ME ESCAPOU  
REVELANDO OS MEUS MEDOS  
VOCÊ FOI VOAR  
FOI VIVER DE UM SONHO LIVRE  
POR ACREDITAR  
NO AMOR DESSA CRIANÇA  
QUE HOJE VAI CHEGAR..  
ELE VAI CHEGAR...  
ESSE CORAÇÃO QUE BATE  
VAI FAZER TUDO MUDAR  
EU NÃO SEI SE POSSO RESOLVER  
ALGO EM MIM SENTE O QUE VAI ACONTECER...

#### PEDRO

*(Luz se abre em Pedro no proscênio)*

JÁ VAI COMEÇAR  
A AVENTURA DA EXISTÊNCIA  
QUE VAI ME ENSINAR  
A ENCONTRAR A MINHA ESSÊNCIA

VOCÊ VEM VOAR  
 VEM VIVER UM SONHO LIVRE  
 QUERO ACREDITAR  
 NO AMOR DESSA CRIANÇA  
 QUE HOJE VAI CHEGAR...  
 ELE VAI CHEGAR...  
 ESSE CORAÇÃO QUE BATE  
 VAI FAZER TUDO MUDAR  
 EU SÓ QUERO AMAR SEM ME DETER  
 ALGO EM MIM SENTE O QUE VAI ACONTECER...

**RAFAEL**

*(Na diagonal oposta ao seu apartamento, na lateral/centro)*

UMA CRIANÇA ESTREIA HOJE  
 NO PALCO DA VIDA  
 ELE CHEGA PRA ME ENCONTRAR AQUI  
 SOU COM ELE ALGUÉM QUE AMA  
 SEM SABER PORQUE...  
 MAS ALGO EM MIM SENTE O QUE VAI ACONTECER...

**LUCAS, PEDRO E RAFAEL**

JÁ VAI COMEÇAR  
 VEM RASGANDO SEM PIEDADE  
 SÓ PRA ME MOSTRAR  
 QUE AMOR NÃO TEM IDADE  
 O QUE VEM TUDO MUDAR  
 É APENAS UM BEBÊ  
 QUE CHEGA A REVELAR  
 TUDO AQUILO QUE DESEJA  
 CADA CORAÇÃO  
 CADA CORAÇÃO  
 A VERDADE VEM TRAZER  
 NINGUÉM VAI PODER ESCONDER...

**LUCAS**  
POR OUTRAS ESTRADAS

**PEDRO**  
A PARTIR DE HOJE

**RAFAEL**  
É OUTRA CAMINHADA

**LUCAS**  
AINDA QUE EU NÃO QUEIRA

**PEDRO**  
PR'UMA VIDA INTEIRA

**RAFAEL**  
TUDO POR VOCÊ...

*(A canção é interrompida pelo choro de um bebê que nasce)*

**LUCAS, PEDRO, RAFAEL**  
ALGO EM MIM SENTE O QUE VAI ACONTECER.

### **CENA 20 – semana 41**

*(Cris, Pedro e Rafael entram no apartamento trazendo o bebê consigo. O bebê está nos braços de Cris. Pedro abre a porta do apartamento, Rafa vem atrás trazendo uma mala e o carrinho, assim como sua “bíblia”)*

**CRIS**  
Ei, nenê... essa é a sua casa!

**PEDRO**  
Bem-vindo, filho!

**CRIS**

Ah que bom, filho, que você está com a gente em casa... que alívio...

*(Cris coloca o bebê no carrinho e se senta com um pouco de dificuldade)*

**RAFAEL**

Gente, acho que vou pedir um *delivery* pra gente, 23 dias comendo no hospital não dá...

**PEDRO**

E você não arredou o pé de lá, o tempo todo sentado naquele sofazinho da sala de espera...

**RAFAEL**

Não tinha jeito de sair de lá, o Arthur na incubadora por 20 dias...

**CRIS**

Agora já passou a fase um, graças a Deus. O Arthur tá forte e vai segurar bem a onda até o dia da cirurgia...

**RAFAEL**

*(Pega Arthur no colo)* Meu meninão! O tio Lucas vai chegar já já pra te conhecer...

**CRIS**

Ele não quis vir na maternidade...

**RAFAEL**

Ele nunca iria ver um bebê numa UTI, Cris... Mas ele deve estar chegando.

*(A campainha toca. Pedro abre a porta para Lucas)*

**PEDRO**

Lucas! Que bom, finalmente você vai conhecer o Arthur!

**# 14 – NÚMERO FINAL - DORME**

*(Underscore começa)*

*(Lucas entra e vê Rafael segurando o bebê em seus braços. A cena é forte pra ele. Lucas se aproxima devagar)*

**RAFAEL**

Oi, Lucas, esse é o Arthur.

**LUCAS**

*(Meio desajeitado)* Oi, Arthur. Oi Rafa *(Se olham profundamente)*

**CRIS**

*(Estendendo o álcool gel)* Você quer segurar o Arthur?

**LUCAS**

Não, não, eu não levo muito jeito com essas coisas...

**PEDRO**

O Rafa está craque já, parece que nasceu pra isso!

*(A fala de Pedro constrange um pouco Rafael e Lucas, que se entreolham. Cris percebe o desconforto dos dois)*

**CRIS**

Rafa, você deve estar muito cansado... está praticamente sem sair do nosso lado todos esses 23 dias... dormindo poucas horas... vai descansar agora, o Arthur está ótimo... e vocês dois não se veem direito faz semanas...

**RAFAEL**

Tá, a gente se fala daqui a pouco de novo então. *(Rafael vai indo para a porta levando Arthur consigo, e se dá conta)* Ah, o Arthur! *(Coloca o bebê nos braços de Cris)* Tchau, nenê...

**LUCAS**

Vamos pra casa, Rafa? Você tem que descansar.

*(Rafael e Lucas saem em direção ao seu apartamento. Conforme a luz se abre no apartamento deles, a resistência cai um pouco no apartamento de Cris e Pedro, mas ainda vemos o casal em movimento pela casa, com o bebê.*

*(Underscore segue)*

**CENA 21**

**RAFAEL**

Nossa, eu tô muito quebrado.

**LUCAS**

Agora você vai descansar.

**RAFAEL**

Senti sua falta esses dias... foi tudo muito intenso lá...

**LUCAS**

Eu imagino, você só pisou em casa de três em três dias pra tomar um banho...

**RAFAEL**

Eu tenho que deitar...

**LUCAS**

Vai! Eu já vou. Vou aquecer alguma coisa pra você comer...

**RAFAEL**

Você traz pra mim no quarto? Tô muito exausto.

**LUCAS**

Claro.

*(Rafael vai para o quarto e se deita na cama. Lucas vai para a cozinha para preparar um sanduíche para Rafael)*

*(A luz volta a abrir nos dois apartamentos)*

**CRIS**

DORME FILHO MEU  
DESCANSA  
E SONHA ALTO  
ESSE TEU SONHO DE CRIANÇA

**PEDRO**

ESSE MUNDO É TEU  
ESSA DANÇA  
ELE TE ESPERA  
CHEIO DE NOVA ESPERANÇA

**CRIS E PEDRO**

SÓ QUERO ESTAR AQUI  
TE AMAR SEM NENHUM MEDO  
SÓ QUERO QUE ESSE AMOR  
SEJA UM CAMINHO SEM SEGREDO

**CRIS**

“ DORME FILHO MEU

**PEDRO**

DORME FILHO MEU

**CRIS E PEDRO**

SÓ QUERO ESTAR AQUI  
TE AMAR SEM NENHUM MEDO  
SÓ QUERO QUE ESSE AMOR  
SEJA UM CAMINHO SEM SEGREDO

**CRIS**

DORME FILHO MEU

**PEDRO**

DORME FILHO MEU

**CRIS E PEDRO**

DORME FILHO MEU...

*(Resistência cai no apartamento de Cris e Pedro, que ainda embalam Arthur e devagar o levam para seu berço. A resistência vai abrindo devagar no apartamento de Lucas e Rafael)*

**LUCAS**

*(Canta a preparar o sanduíche, sem perceber que Rafael já não ouve mais pois já adormeceu)*

SABE, MEU AMOR  
 VOCÊ FEZ FALTA CADA DIA QUE PASSOU  
 MAS EU PRECISO TE DIZER QUE ALGO AQUI MUDOU.  
 DEPOIS DO SONO A GENTE TEM QUE CONVERSAR...  
 FOI BOM SABER QUE O ARTHUR  
 TEVE O TEU COLO E O TEU AMOR TODO ESSE TEMPO  
 MAS QUANDO A CASA ESVAZIOU  
 EU PUDE REFLETIR DIREITO SOBRE NÓS...

*(Ele vai para o quarto e chega perto de Rafael, trazendo o sanduíche numa bandeja)*

**LUCAS**

Rafa? Rafa? *(Percebe que Rafael adormeceu)*

**LUCAS**

DORME AMOR MEU

PRESENTE TÃO MARAVILHOSO QUE EU SEMPRE QUIS...  
 MAS EU NÃO POSSO TE IMPEDIR  
 DE SER FELIZ

*(Lucas vai até a mesa do escritório. Coloca a bandeja sobre a mesa. Pega uma folha de papel e escreve)*

**LUCAS**

SÓ QUERIA ESTAR AQUI  
 TE AMAR SEM NENHUM MEDO  
 SÓ QUERIA QUE ESSE AMOR  
 FOSSE UM CAMINHO SEM SEGREDO

**CRIS E PEDRO**

DORME FILHO MEU

**LUCAS**

DORME AMOR MEU

**CRIS E PEDRO**

DORME FILHO MEU

**CRIS E PEDRO**

DORME FILHO MEU

**LUCAS**

DORME AMOR MEU

**LUCAS**

DORME MEU AMOR  
 FOI POR VOCÊ QUE QUIS CURAR CADA FERIDA  
 PORÉM EU SINTO QUE ESSA É A HORA DA PARTIDA...  
 FOI SÓ UM SONHO SEGURAR NA TUA MÃO...  
 SEGUE A VIDA EM PAZ  
 EU JÁ NÃO POSSO SER A PEDRA NO CAMINHO  
 EU SEI QUE EXISTE O TEU DESEJO  
 ENTÃO PRECISO RESOLVER POR NÓS DOIS...

*(Lucas abre a gaveta de Rafael e tira de lá a pasta do antigo caso de adoção. De dentro, tira o cartão de visitas da assistente social. Ele coloca a pasta na bandeja, ao lado do sanduíche, com o cartão em cima)*

**LUCAS**

ENTENDA ESSA PARTIDA  
 COMO A PORTA PRO FUTURO...  
 TE DEIXO TODO MEU AMOR  
 E A VIDA LIVRE PRA ESSE SONHO...

*(Lucas dobra a carta, coloca na bandeja. Volta para o quarto e coloca a bandeja sobre a cama, ao lado de Rafael)*

**LUCAS**

DORME AMOR MEU

**CRIS E PEDRO**

DORME FILHO MEU

**LUCAS**

DORME AMOR MEU

**CRIS E PEDRO**

DORME FILHO MEU

DESCANSA

POIS O AMOR AGORA É UMA CRIANÇA

DORME AMOR MEU

DORME FILHO MEU

DESCANSA

É NECESSÁRIO DESPERTAR ESSA MUDANÇA

**LUCAS**

SEGUE A VIDA EM PAZ  
 EU FAÇO ISSO POR VOCÊ

**CRIS E PEDRO**

VOCÊ É MINHA PAZ  
E MINHA FORÇA DE VIVER

**LUCAS**

*(Apagando a luz no quarto de Rafael enquanto Cris e Pedro diminuem a luz no quarto do bebê e sentam no sofazinho do quarto de Arthur)*

TENTE ME COMPREENDER, POR DEUS

**CRIS E PEDRO**

VOCÊ É A LUZ DOS OLHOS MEUS...

**LUCAS**

ADEUS.

*(Cris e Pedro se sentam no sofazinho abraçados. Lucas pega uma mochila que estava atrás do sofá, já pronta. Sai do apartamento. Quando ele fecha a porta atrás de si, black-out)*

FIM

### 3.3.2. Narrativa

A história é **o que** acontece e o enredo é o **porque** acontece. Já a narrativa é **como** se conta o que acontece. Em um musical, o modo de contar a história envolve música e canções, a voz musical, o que terá *underscoring*<sup>86</sup> e o que não, quem cantará qual trecho musicado. Todas as decisões tomadas pelo autor compõem a narrativa, inclusive a linguagem estética e corporal da encenação.

No caso do teatro musical, ainda se deve considerar as questões próprias da linguagem desse estilo: é necessário atravessar a quarta parede e aproveitar as liberdades do grande palco. A linguagem teatral precisa ser aberta: os solilóquios devem atravessar a quarta parede e se direcionarem diretamente ao público. As canções e os *underscores* devem ser os veículos que elevam o nível emocional de determinados momentos do espetáculo para além da emoção do diálogo falado. A dança pode estar presente como parte integrante da narrativa. Esse é o momento em q todas as coisas se unem e formam um espetáculo integrado.

Uma vez que tudo o que diz respeito à música faz parte da narrativa, descreve-se a seguir a criação das canções de *47 – O Musical*.

#### 3.3.2.1. A criação da música de *47 – O Musical*

O processo de criação musical teve início só depois que o texto dramático e letras haviam ficado prontos. Até esse ponto, a equipe criativa envolvia apenas a autora e os atores.

Foi feito o convite para o compositor e maestro Danilo Demori, para unir-se à autora na composição dos números musicais. A grande maioria do *song spotting* já havia sido definida pela equipe inicial, antes da chegada de Danilo Demori ao processo, mas apenas após o início de sua participação as letras originalmente escritas para as canções receberam alterações, conforme as propostas melódicas foram surgindo.

Antes de dar início ao processo de composição, Danilo Demori participou de duas leituras dramáticas do texto já finalizado. Contudo, na última leitura que contou com sua participação, houve a percepção de que havia um lugar do texto em que ainda

---

<sup>86</sup> *Underscoring* – Vide 3.2.2.6.1.

faltava uma canção. A convidada Juliana Hilal abordou o assunto e fez a sugestão, que pareceu ótima para todos.

No dia seguinte a letra da canção foi concebida e poucos dias depois, com todas as letras prontas, foi dado início ao processo de composição, que se deu nas seguintes etapas:

- Definição da Voz Musical do espetáculo

O primeiro encontro durou quase um dia inteiro de discussões a respeito de vários aspectos ligado à obra e músicas. O primeiro ponto de definição foi a respeito da voz musical do espetáculo. Os quatro personagens centrais têm a mesma faixa etária, quarenta, quarenta e poucos anos. Decidiu-se buscar referências dentre artistas que essa geração teria escutado. Após um levantamento, foi decidido fazer uma escuta de composições de Billy Joel, Jason Robert Brown, Elton John, Roupas Nova, Guilherme Arantes, Asia, Duran Duran, inúmeras trilhas sonoras de comerciais de televisão dos anos 1980. Através destas sonoridades, as primeiras ideias de temas musicais começaram a despontar.

- *Song spotting* e arco dramático das canções

Após o esclarecimento de qual seria a voz musical do espetáculo, o passo seguinte foi garantir que as canções movessem a ação dramática adiante. Para tanto, foram revisadas as letras e lugares do espetáculo onde as canções aparecem.

O terceiro ponto foi garantir que as canções representassem uma linha de sustentação da narrativa, que cada uma delas movesse adiante a história, sem ‘parar’ o espetáculo. Para tanto, no processo de *song spotting* definiu-se que cada etapa do arco de personagem ganharia um número musical, como a seguir:

#### 1- Gancho – Número de abertura – “Livre Pro Amor”

No que diz respeito às funções dramáticas do Gancho, aqui os personagens são apresentados em seu Mundo Comum. Quem são, o que fazem, com quem se relacionam, o que pensam que querem. Qual a estabilidade aparente que será desmoronada.

O número de abertura também move a ação adiante: em seu início Cris ainda está prestes a descobrir que está grávida, durante o número ela descobre esse fato, e ao fim do número ela já está no papel de mãe, assim como Pedro no papel de pai.

O personagem Lucas é apresentado como advogado defensor de crianças que sofrem abuso, Rafael é apresentado como um escritor fazendo seu doutorado.

Os quatro personagens são mostrados em um mundo estável, onde tudo aparenta estar no lugar.

## 2- Evento Mobilizador – “Pra Não Pensar em Mim” e “Uma Criança a Brincar”

O Evento Mobilizador desse musical é a gravidez de Cris. É o gatilho que promove a primeira instabilidade, a novidade. Pedro e Cris já não são mais apenas um casal, agora eles são pai, mãe e filho. A notícia da chegada de um bebê desestabiliza Rafael, que entra em contato com aquilo que tentou sufocar por tanto tempo: o desejo de ser pai.

“Pra Não Pensar Em Mim” mostra que Rafael está escondendo algo de si próprio, existe algo que ele não quer encarar de frente: o desejo reprimido de ser pai.

Em “Uma Criança a Brincar”, Rafael declara que seu sonho de ser pai foi sufocado pelo casamento, mas que a vinda do bebê de Cris poderá fazê-lo renascer.

## 3- Evento-chave – “Pro Que Der e Vier”

O Evento-chave deste musical é a descoberta de que o bebê de Cris provavelmente tem síndrome de Down.

Na canção *Pro Que Der e Vier* Cris se move do susto de receber a notícia e da recusa da situação para declarar que precisa encontrar novamente o amor prometido ao bebê. Nesta canção ela diz que fará o que puder pelo bebê.

## 4- Ponto Inicial da Trama – “Vem Me Ensinar”

O Primeiro *Plot Point* desse musical é apresentado quando Lucas sugere a necessidade de um aborto. Os pais Cris e Pedro chegam a pensar no caso, mas ao sentirem o bebê se mexer na barriga pela primeira vez eles decidem pela vida.

## 5- Primeira Dificuldade – “Isso não!”

Cris pede ajuda de Rafael para estudar sobre a síndrome de Down pois ela não tem forças para fazer isso sozinha. Está de luto. Rafael se compromete a ajudar, mas tudo isso faz com que ele chegue cada vez mais perto da sua verdade pessoal. Na canção *Isso Não!* Rafael se responsabiliza por ajudar sua amiga Cris a entender sobre a

síndrome de Down. Ele dá o primeiro passo em direção à pesquisa que o levará a descobrir o tratamento.

#### 6- Ponto do Meio – “Não Posso Nem Acreditar”

Neste número musical Rafael descobre que existe um tratamento personalizado possível para pessoas com síndrome de Down. Ele fica fascinado pela possibilidade de que seja possível minimizar bastante problemas de saúde e perdas cognitivas dessa população. Rafael mergulha numa pesquisa desenfreada, esquecendo de tudo o mais: tudo o que importa para ele agora é ajudar o bebê que vai nascer.

Rafael começa essa cena meio desesperançoso, sem saber exatamente como ajudar sua amiga, e termina a cena com o ‘Elixir’ nas mãos.

#### 7- Segunda Dificuldade – “Coração” e “Te Amar”

Cris e Pedro descobrem que o bebê tem uma cardiopatia. Seu foco nesse fato impossibilita qualquer espaço emocional para entender a respeito de qualquer possível tratamento para síndrome de Down apresentado por Rafael. Quando Rafael apresenta ao casal que existe tratamento possível, Cris deixa claro que não vai fazer nada a respeito. Apesar disso, Rafael demonstra seu apoio ao casal, no que diz respeito à cardiopatia. Na canção *Coração*, Rafael sai das nuvens de ter descoberto o tratamento para colocar os pés no chão e dar apoio ao casal.

Em um segundo momento, Pedro fica curioso a respeito do tratamento e resolve estudar as coisas reveladas ao casal por Rafael. Ele consegue convencer Cris de que fazer um tratamento não significa não-aceitação da condição da criança, pelo contrário. Cris aceita ler sobre o tratamento. Na canção *Te Amar* o casal se move emocionalmente do luto à esperança.

#### 8- Terceiro Ponto da Trama – “O Melhor Dos Dois Mundos” e “Saber Abrir o Coração”

Rafael não está mais suportando conviver com o desejo sufocado de se tornar pai. E coloca Lucas na parede. Lucas lembra Rafael que sempre deixou muito claro que sua condição para o casamento seria a ausência de filhos. Na canção *O Melhor dos Dois Mundos* Rafael declara a Lucas que ele quer as duas coisas, permanecer casado com Lucas e adotar com ele um filho. É o ponto em que Rafael demonstra que ainda acredita ser possível ter o que quer e o que precisa, ao mesmo tempo. Ao fim da canção Lucas mostra a Rafael que isso não é possível.

Já o número musical *Saber Abrir o Coração* representa uma passagem de tempo de várias semanas. Durante este número, as personagens movem a ação adiante da seguinte forma: Cris e Pedro construirão uma relação cada vez mais forte com o bebê que vai chegar, Lucas perceberá cada vez com mais clareza que o bebê de Cris está se tornando o foco da vida de Rafael, e Rafael descobrirá uma clínica em São Paulo que oferece o tratamento para a síndrome de Down e consegue convencer Cris a aceitar o tratamento, levando sua amiga até a clínica.

#### 9- Climax – “Melhor Dos Dois Mundos – Reprise” e “Algo Em Mim”

O trio *Algo Em Mim* é introduzido pela pequena reprise de *Melhor dos Dois Mundos*, e move a ação da seguinte forma: Nesta canção Lucas aceita para si o fato de que sua relação com Rafael terminou. Ele deixa de acreditar na possibilidade de continuarem juntos para aceitar que não há mais espaço para ele na vida de Rafael. Pedro, por sua vez, se abre emocionalmente mais ainda para receber seu filho que está chegando. Rafael se entrega ao amor pelo bebê de Cris, que para ele é o que importa a partir de agora. Ele faz sua escolha.

#### 10- Fim – “Dorme”

A canção final resolve a narrativa, dando o ponto final. Cris e Pedro ninam seu bebê, agora seu grande amor. Lucas se despede de Rafael, abrindo espaço para que possa viver seu sonho de ser pai.

- Conceção das canções

#### 1- Número de abertura – “Livre Pro Amor”

O número de abertura tem a intenção de apresentar os quatro personagens centrais. Apresenta momentos cantados entrecortados por diálogos, com a presença de *underscores*. Ao mesmo tempo, o nível elevado de excitação emocional dos personagens precisa ser mostrado. Esta abertura mostra quatro personagens felizes e perfeitamente bem acomodados em seu Mundo Comum. A estrutura A – A – B – A – A – B – A – A – A – A – B foi distribuída entrecortada pelos diálogos.

#### 2- Canção de Transição - “Pra Não Pensar Em Mim”

Esse breve trecho musical foi construído para apresentar o *leitmotiv* do personagem principal, Rafael. É o primeiro momento em que este personagem revela que existe

algo dentro dele que é desconhecido pelos outros personagens – um segredo. O trecho musical é propositalmente curto, pois ele fala de seus sentimentos, mas não quer admiti-los. Apresenta o tema da principal canção dessa personagem, que ainda não aconteceu, mas aqui se introduz o seu *leitmotiv*.

### 3- Solo – “Uma Criança A Brincar”

Nesta canção, Rafael entra em contato com a verdade que vem escondendo de si mesmo. Buscou-se trazer as lembranças dele de volta num tom sonhador, remetendo a um sentimento nostálgico. A estrutura A – A – B – A – A – B foi pensada para essa canção, cuja letra veio em primeiro lugar. Quando a melodia foi feita, apenas algumas adaptações de letra foram necessárias.

### 4- Solo – “Pro Que Der e Vier”

Este número solo da personagem Cris é um número longo. O solo é entrecortado por diálogos várias vezes. Quando ela canta, está falando consigo mesma, e quando dialoga está interagindo ora com sua médica, ora com Rafael. O número ainda descreve um arco emocional muito peculiar e importante: a personagem vai da sensação sublime de ver seu bebê na barriga pela primeira vez até o total desespero de descobrir que seu bebê tem trissomia do cromossomo 21. Ela vai de um lugar de absoluta felicidade ao medo do silêncio da médica, ao desespero de descobrir a verdade e ao lugar de buscar encontrar forças para continuar.

Para descrever esse complexo arco emocional, o número foi estruturado em A – B – A – B – C, onde “C” será apresentada primeiro em tom maior e depois em tom menor, já ilustrando a transformação da personagem de um momento feliz a um momento triste. Os inúmeros *underscores* que acompanham os diálogos seguem os temas apresentados nessa estrutura melódica, cujo tema foi desenvolvido a partir de uma ideia musical inspirada em uma obra instrumental de Diogo Camargo, para piano. A obra que inspirou o tema é como uma música de criança, que traz uma sensação de ternura infantil. Exatamente essa sensação é que será distorcida no decorrer da canção, com a modificação da harmonia.

### 5- Dueto – “Vem Me Dizer”

Neste dueto, Cris e Pedro decidem que não farão o aborto e vão ter o bebê. A canção apresenta dois momentos distintos: no primeiro a preocupação do casal é mostrada, quando eles pedem ao bebê que lhes diga se ele quer vir, se quer viver. Durante o

breve *underscore* de transição, o casal sente o bebê se mexendo na barriga pela primeira vez, e percebem isso como sua resposta. Ao decidirem ficar com a criança, a canção é levada de um tom de preocupação para um de esperança. Para descrever esse arco cancional, foi determinada a estrutura A – A – B – B – C – C, onde “A” e “B” são apresentados em tom menor e “C” em tom maior, mostrando a mudança de caráter emocional da cena.

#### 6- Recitativo e solo – “Isso Não!”

Aqui a intenção era a de retratar o personagem Rafael de forma ansiosa e nervosa. Ele está irritado e preocupado. Durante o número Rafael está na internet buscando informação que possa ajudar sua amiga Cris. Ele nem sabe o que está procurando, mas acredita que precisa haver alguma coisa. Este também é um número que remonta a uma passagem de tempo, de quatro dias, que é representada pelo *underscore* associado à iluminação cênica.

A canção se inicia com um recitativo onde Rafael se dispõe a fazer de tudo para ajudar sua amiga. Mas assim que ele inicia sua busca na internet, tem-se Rafael mostrado de forma ansiosa, através de um tema inspirado em um rock ‘n roll instrumental de Diogo Camargo. O tema distanciou-se do original, mas manteve principalmente seu caráter rítmico, ganhando uma harmonia diferenciada. Estruturalmente a canção recebeu um tratamento A – B – A – B – A – B’, e seu recitativo também é um “A”.

Optou-se por manter as falas que entrecortam a canção com um *underscore* da própria estrutura da canção, no segundo “B” e terceiro “A”.

#### 7- Número musical – “Não Posso Nem Acreditar”

Esse foi o último número a ganhar vida. Sabíamos que seria o mais complexo por ser o número musical com maior quantidade de mudanças do texto falado para o texto cantado, e vice-versa. Os quatro personagens principais participam desse grande número, e cada um deles apresenta um estado emocional diferente nesse ponto da narrativa, o que apresentava uma certa dificuldade. Decidiu-se estruturar a canção em A – B – A – B – C – C, justamente para trazer essa sensação de diferença entre o que cada personagem está dizendo: Rafael está muito animado, ele acaba de descobrir que existe a possibilidade de realizar um tratamento. Já Cris e Pedro estão preocupados com o resultado do ecocardiograma fetal, e Lucas está revoltado com a postura de Rafael. A parte “C” da canção foi, portanto, construída em tom menor, e deixada para ser cantada por Lucas em um momento, e pelo casal Cris e Pedro num

outro. As partes “A” e “B” foram pensadas para traduzir a animação de Rafael com suas novas descobertas.

As ideias do que cada personagem deveria dizer estavam bem claras, mas novamente aqui foi a música que surgiu primeiro e a letra foi encaixada de acordo com a melodia previamente criada.

Esse número possui uma grande quantidade de *underscores*, mas optou-se por manter a estrutura dos versos e refrão durante os diálogos e monólogos que sobrepõem a música, sem variantes, uma vez que são muitas vezes que há o intercalamento da parte cantada e da falada.

#### 8- Trio – “Coração”

Este número segue a cena em que Cris e Pedro revelam a Rafael que o bebê tem uma cardiopatia. A composição do trio baseou-se em uma linha de baixo que lembrasse a batida de um coração, e que se mantivesse constante, onde apenas a harmonia variasse, mas o baixo não, mantendo o pulso que remetesse às batidas cardíacas. É um número curto, portanto a ausência de variação na linha do baixo não apresenta sensação monótona. Uma pré estrutura de letra já existia antes da música ser pensada, mas após o surgimento da ideia musical, os encaixes da letra precisaram ser modificados.

#### 9- Dueto – “Te Amar”

A sensação que este número busca despertar é de entrega e alegria. Neste momento os personagens Cris e Pedro percebem que precisam vencer o luto. Essa condução emocional para fora do estado de infelicidade é feita por Pedro, que mostra a Cris que é possível ter esperança. Cris começa a se abrir para pelo menos conversar sobre o tratamento do bebê. Durante essa canção, os pais e o bebê se reencontram emocionalmente, num momento de aceitação plena. Neste caso, a música foi composta para uma letra que já estava bem organizada, na estrutura A – B – C - A – B – C.

#### 10- Solo – “O Melhor Dos Dois Mundos”

Esta foi a primeira canção a ganhar vida. O aspecto preocupado das personagens nesta cena nos inspirou a iniciar a canção em tom menor, e passar para tom maior na parte em que desponta alguma esperança na personagem Rafael. Foi levada em

consideração a tessitura vocal do ator para quem o papel foi pensado, mas de qualquer forma, seja quem for que venha a fazer este papel no futuro, definimos o papel de Rafael, nosso herói, como tenor, durante a composição dessa canção.

Esta canção deu origem a dois outros números musicais, uma reprise que precede o trio “Algo Em Mim”, e aquilo que nomeamos “Pré-prise”, durante o processo criativo, em tom de brincadeira, pois é uma citação da canção, mas que a precede, aparecendo no início do espetáculo. O tema dessa canção, portanto, é usado como *leitmotiv* da personagem Rafael.

### 11-Número musical – “Saber Abrir o Coração”

Este número é o mais longo do espetáculo, tendo a duração de onze minutos. Sua função dramática é mostrar uma longa passagem de tempo, dez semanas, e o desenvolvimento das personagens durante esse tempo. O número se inicia com Pedro e Cris iniciando a montagem do quarto do bebê e termina quando já está tudo pronto para recebe-lo. Durante essa passagem de tempo, a barriga de Cris cresce, o casal cada vez mais se regozija com a chegada do filho, Rafael e Lucas vão se afastando cada vez mais, Rafael descobre que há uma clínica em São Paulo que realiza o tratamento, o casal Cris e Pedro vão até essa clínica e conversam com os médicos. Todos esses acontecimentos são trazidos através de canções e diálogos que trazem a presença de *underscores*. Novamente, este número precisava ilustrar diferentes lugares emocionais. Cris e Pedro felizes por estarem finalmente em paz com a chegada do bebê Arthur. Rafael ainda buscando informações na internet que pudessem ajudar o bebê, o que o leva a descobrir a clínica em São Paulo. Ainda durante o número ele convence Cris a visitar a clínica. Ao mesmo tempo, Rafael ainda revela tristeza pelo afastamento que está acontecendo entre ele e Lucas, que por sua vez também revela tristeza por sentir o mesmo.

São muitas nuances emocionais diferentes, e vários momentos são ilustrados no palco, onde os personagens vão aparecendo em locais diversos.

Buscou-se resolver todas as diferenças trazendo uma unidade cancional na forma A – B – A – B – C – C nas duas pontas do número: início e fim. O meio do número foi construído como um grande *medley* de pequenos trechos de todos os números anteriores, adaptados para o ritmo cênico do número.

Apesar de estar claro o que cada personagem precisava dizer a cada momento do número, as letras precisaram entrar por último. Como eram muitos eventos a serem

organizados, a estrutura do número foi o primeiro passo a ser resolvido. A partir da estrutura definida, a música foi composta e a letra veio em terceiro lugar.

#### 12 – Reprise – “Melhor Dos Dois Mundos”

Esta pequena reprise que introduz o próximo número traz o *leitmotiv* do personagem Rafael, que aqui deixa claro que vai seguir o caminho que precisa.

#### 13- Trio – “Algo Em Mim Sente o Que Vai Acontecer”

Este número foi estruturado como A – A – B – A – C. Lucas Pedro e Rafael, cada um no seu mundo, precisam revelar a mudança que cada um vai sofrer neste exato momento, o do nascimento do bebê Arthur. Lucas e Pedro cantam a mesma melodia, em tons diferentes, Lucas revelando que sabe que sua relação com Rafael acabou e Pedro cantando a nova vida que hoje começa para ele. A modulação entre o trecho cantado por Lucas e o cantado por Pedro ilustra a diferença do que está sendo vivido por estes personagens, apesar de cantarem a mesma linha melódica. Rafael então entra, cantando a parte B, revelando que está em um lugar emocional diferenciado. A parte “C” da canção foi criada para que os personagens encontrassem uma congruência nas suas diferenças emocionais, finalizando o número.

#### 14- Número musical final – “Dorme”

Este foi o segundo número musical a ganhar vida. É um trio entre Cris, Pedro e Lucas, pois Rafael adormece durante a última cena. A ideia foi criar uma canção de ninar, o que já estava definido desde a escrita da letra. A ideia de fazer do número final uma *lullaby* surgiu durante uma das leituras dramáticas e partiu da atriz Angela Azevedo. O tema desse número foi inspirado em várias canções de ninar populares, folclóricas, que usam muitas vezes intervalos de terça maior ou menor. Foi escolhida a terça maior – para trazer um sabor agri-doce ao final do espetáculo. Para tanto, a canção traz o tema da terça maior como a parte doce e a linha descendente como a parte acre.

### 3.3.3. As partituras das canções de 47 – O Musical

A seguir apresentam-se as *lead sheets* dos números musicais de 47 – O Musical, conforme sua ordem de aparição no espetáculo:

1. Livre Pro Amor
2. Pra Não Pensar Em Mim
3. Uma Criança a Brincar
4. Pro Que Der e Vier
5. Vem Me Ensinar
6. Isso Não!
7. Não Posso Nem Acreditar
8. Te Amar
9. Saber Abrir o Coração
10. O Melhor dos Dois Mundos
11. O Melhor dos Dois Mundos Reprise
12. Algo Em Mim
13. Dorme

As *lead sheets* apresentam as aberturas de voz dos personagens, além das linhas solo, acompanhadas dos acordes cifrados. A escrita orquestrada apenas se dará quando de fato acontecer a montagem do espetáculo, uma vez que isso envolve a contratação de um profissional específico para arranjo e orquestração.

# Livre Pro Amor

Ana Taglianetti  
Danilo Demori

7 E7sus A<sup>b</sup>

Eu es - pe - rei por tan - to tem - po

10 D<sup>b</sup>/F B<sup>b</sup>m

E/a-go-ra vai a-con-te - cer \_\_\_ A es-pe-ran-ça que des-per-ta

14 E<sup>b</sup>7sus E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>

Fa-zen-do-tu-do re-nas - cer \_\_\_ E no a-mor des-sa cri - an - ça

18 D<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m

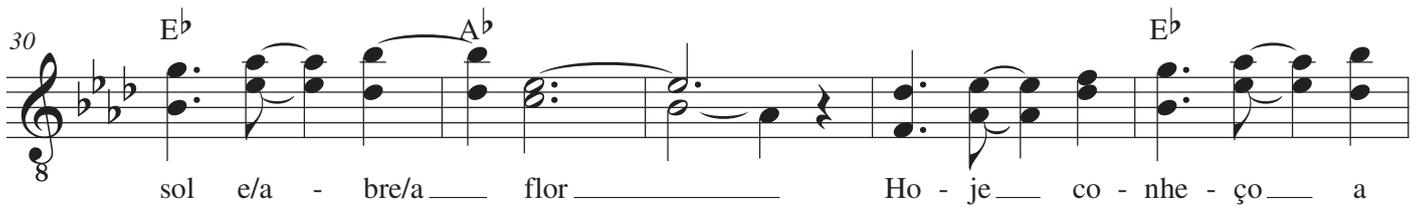
A per-fei-ção vou co-nhe - cer \_\_\_ Um no-vo so-nho se/i-ni - ci - a

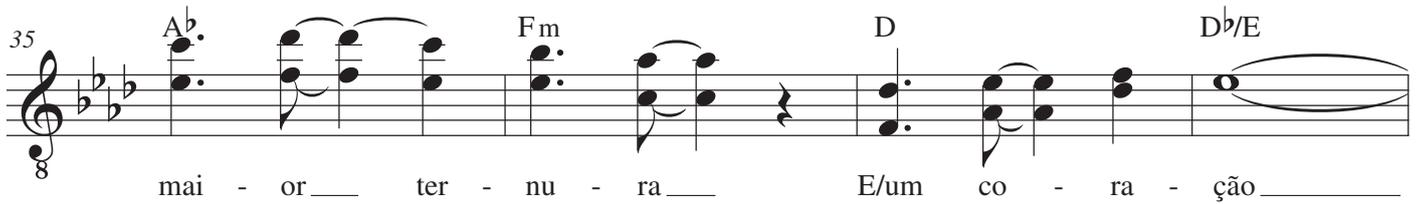
22 E<sup>b</sup>7sus E<sup>b</sup>7 D<sup>b</sup>

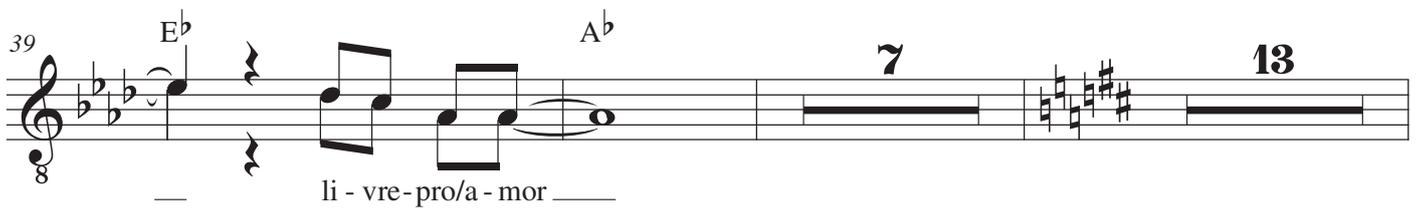
Fa-zen-do tu - do re - nas - cer \_\_\_ Ho - je \_\_\_ co -

26 E<sup>b</sup> A<sup>b</sup> D<sup>b</sup>

me - ça \_\_\_ a gran - de/a - ven - tu - ra \_\_\_ E nas - ce/o

30  **E<sup>b</sup>** **A<sup>b</sup>** **E<sup>b</sup>**  
 sol e/a - bre/a \_\_\_ flor \_\_\_ Ho - je \_\_\_ co - nhe - ço \_\_\_ a

35  **A<sup>b</sup>** **Fm** **D** **D<sup>b</sup>/E**  
 mai - or \_\_\_ ter - nu - ra \_\_\_ E/um co - ra - ção \_\_\_

39  **E<sup>b</sup>** **A<sup>b</sup>** **7** **13**  
 \_\_\_ li - vre - pro/a - mor \_\_\_

61  **G7sus/A** **D** **Bm**  
 A vi - da no - va vai che - gar \_\_\_ Pra/u - ma cri - na - ça sem a - mor \_\_\_

65  **Em** **A7sus**  
 E já não vai há - ver a - bu - so E já não vai ha - ver mais \_\_\_ dor \_\_\_

69  **G/A** **D** **Bm**  
 Não vai ter mar - cas no seu cor - po A - go - ra não vai mais do - er \_\_\_

73 Em

Es-sa cri-an-ça vai ser li - vre E vai ver tu-do re-nas - cer!

77 G A D Bm

Ho - je co - me - ça a gran - de/a - ven - tu - ra

82 G A D G

E nas - ce/o sol e/a - bre/a flor Ho - je/e - la

87 A D A/C# Bm Em A

vai co - nhe - cer a ter - nu - ra E vai vi - ver

92 D 14 F#/A#

li - vre-pro/a - mor Mas o fu - tu-ro/é/u - ma cri -

109 Bm E/G# A D

an - ça Que se - ja li - vre pra cres - cer Vo - cê é li - vre na sua

113 G Em A F#m



ar - te E is-so/é que te faz vi - ver E eu me/or-gu-lho des-se

117 A E/G# A D/F#



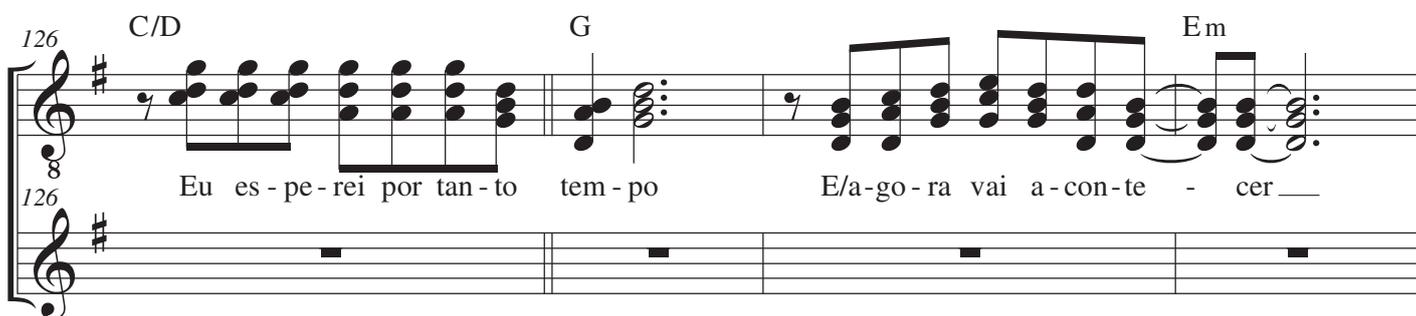
ho - mem Que mu-da/o mun-do/a es-cre - ver A vi-da tem tan-tas his-

121 G E/G# A7sus A



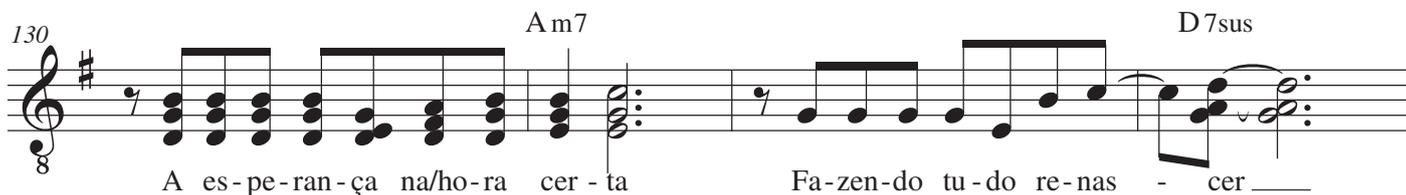
tó - rias Mas a mi-nha/é com vo - cê

126 C/D G Em



Eu es - pe - rei por tan - to tem - po E/a - go - ra vai a - con - te - cer

130 Am7 D7sus



A es - pe - ran - ça na/ho - ra cer - ta Fa - zen - do tu - do re - nas - cer

134 G Em

U-ma cri-an-ça vai ser li-vre Mais u-ma/his-tó-ria pra/es-cre - ver \_\_\_

Ooo... Ooo...

138 Am D7

A-go-ra/um so-mo re-co-me-ça E faz a vi-da re-nas - cer \_\_\_

142 C D/C G Em

\_\_\_ Ho - je \_\_\_ co - me - ça \_\_\_ a gran - de/a - ven - tu - ra \_\_\_

147 C D G G/B C

E nas - ce/o sol e/a - bre/a \_\_\_ flor \_\_\_ To - da \_\_\_ a \_\_\_

152 D G/B D/E Em C D7sus

dor do \_\_\_ pas - as - do \_\_\_ tem cu - ra \_\_\_ Pa - ra \_\_\_ vi - ver \_\_\_

157 G G/B C9 C/D

\_\_\_ li-vre pro/a-mor! \_\_\_ Li-vre pro/a-mor! \_\_\_

162

G

---

## Pra Não Pensar Em Mim

Ana Taglianetti  
Danilo Demori

1

Gm C7/G

A vi - da tem tan - tas his - tó -

4

Gm C7/G

- rias \_\_\_\_\_ tan-ta ins - pi - ra - ção \_\_\_\_\_ não tem fim Dos

7

Gm C D7sus

ou - tros es - cre - vo/a me-mó - ria pra não pen - sar em mim \_\_\_\_\_

10

## Uma Criança a Brincar

Ana Taglianetti  
Danilo Demori

4 D Em/B

Eu ti - ve/um so - nho que já pas - sou \_\_\_\_ De/u - ma cri -

7 D/A G G/A D Em/B

an - ça/a brin - car Fa - zen - do/a vi - da bro - tar de/a - mor \_\_\_\_ Jun - tos a

11 D/F# Em A/C# D Em/B

\_\_ gar - ga - lhar Ve - io/a sur - pre - sa de/um ou - tro/a - mor \_\_\_\_ Eu me

15 D/A G G/A D Em/B

dei - xei - le - var \_\_\_\_ E me/es - que - ci \_\_\_\_ des - se so - nho bom \_\_\_\_ Por me

19 D/A Em7 A/C# Bm E/G#

a - paí - xo - nar... \_\_\_\_ Eis que a vi - da me co - bra Me cha - ma de vol -

23 A A/G D/F# G D7M/F#

- ta Me traz um be - bê \_\_\_\_ A chan - ce de ser pa - dri -

26 Em Em/D C G/B Gm/B $\flat$  G/A

- nho Um no - vo ca-mi - nho Vai a - con - te - cer \_\_\_\_\_

30 Instr.

34

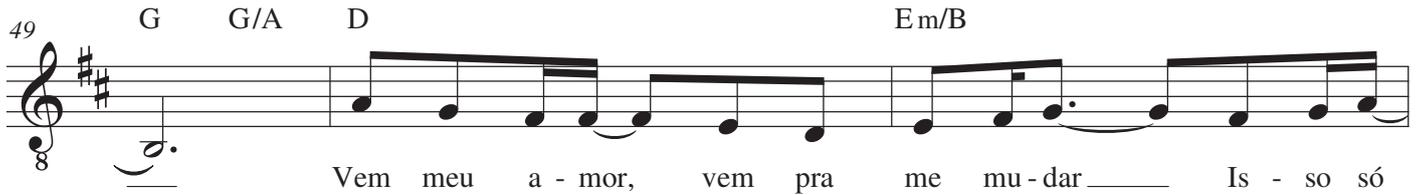
38

42

46 D Em/B D/A

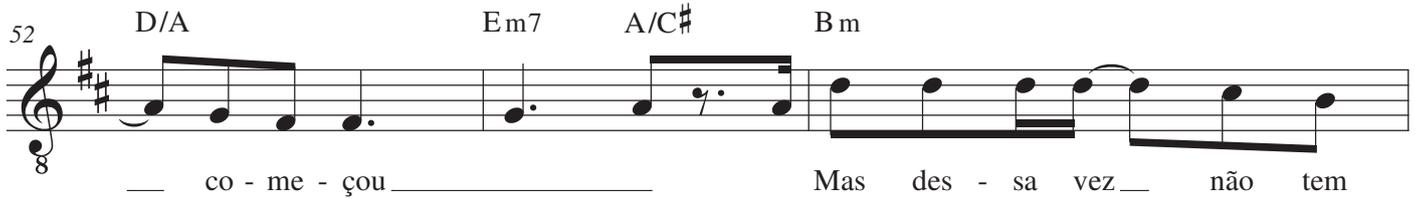
A no - va vi - da que vai che-gar \_\_\_\_\_ Que já me con-quis - tou \_\_\_\_\_

49 G G/A D Em/B



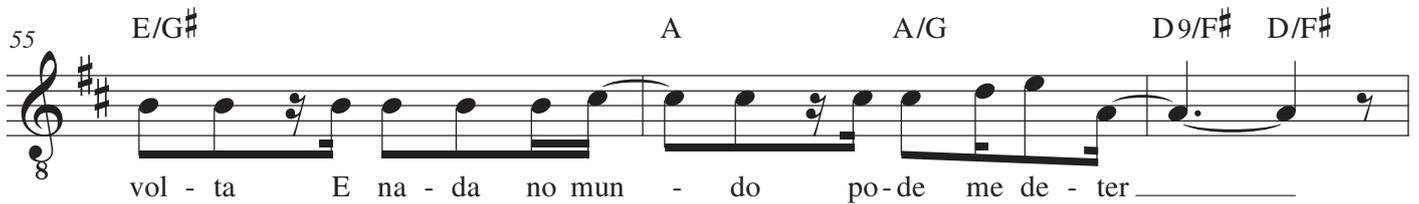
Vem meu a - mor, vem pra me mu - dar \_\_\_\_\_ Is - so só

52 D/A Em7 A/C# Bm



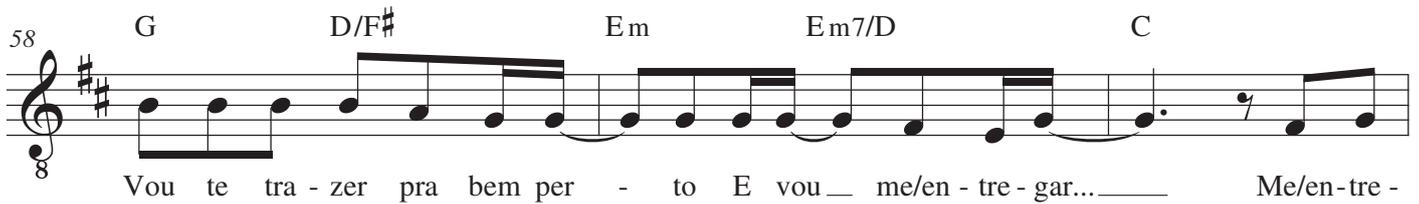
\_\_\_\_\_ co - me - çou \_\_\_\_\_ Mas des - sa vez \_\_\_\_\_ não tem

55 E/G# A A/G D9/F# D/F#



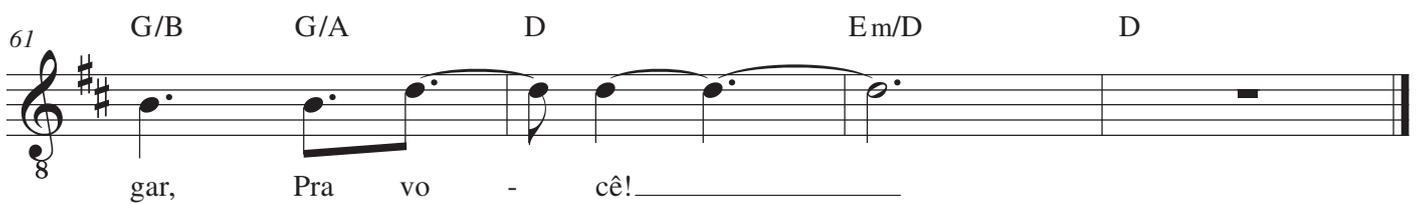
vol - ta E na - da no mun - do po - de me de - ter \_\_\_\_\_

58 G D/F# Em Em7/D C



Vou te tra - zer pra bem per - to E vou \_\_\_\_\_ me/en - tre - gar... \_\_\_\_\_ Me/en - tre -

61 G/B G/A D Em/D D



gar, Pra vo - cê! \_\_\_\_\_

## Pro Que Der e Vier

Ana Taglianetti  
Danilo Demori

12

B  
CRIS

Ho - je é\_\_\_ o di - a Em que a gen - te

14

E/B B7M

vai se co-nhe-cer\_\_\_ É só a - le - gri - a Es - sa mi - nha von -

16

E/B E7M

ta - de de-te ver\_\_\_ Pe-la tu-a vi - da eu\_\_\_ pro-me - to Que eu vou fa -

18

F#/E E7M

zer o que\_\_\_ pu - der\_\_\_ Nós es - ta - mos jun - tos e a - go - ra/é pa - ra sem - pre

20

E/F# E/G# F#/A# B E/G#

De mãos da-das pro\_\_\_ que der e vi - er Vem, meu a - ma - do, vem Me le - var a -

23

B/F# E7M E/F# B

lém Mui-to/a-lém de/um so - nho que/é só nos - so De mais nin - guém



50

B C#m

Meu pe-que - no/a-mor \_\_\_\_\_ É lin-do ver vo - cê me-xer as mãos

52

B/D# E/G#

E os seus pe-zi - nhos Ou-vir ba-ten-do o teu co-ra-ção \_\_\_\_\_

55

E7M

Is-so/é tão pro - fun - do que dá me - do Me - do que/eu não

57

F#/E

sei de-on - de vem \_\_\_\_\_ E eu me per-

60

E7M E/F#

gun-to se/há/um se-gre - do nes-sa/his-tó-ria O dom da vi-da é/um gran-de mis-té-rio

62

B/F# Em/G G#m

Bem, \_\_\_\_\_ es-tá tu-do bem Não há/o que te - mer É es-se si-

65 Em/G E/F# B/F#

lêm - cio que/a - me-dron - ta Mas tá tu - do bem Pe-la tu - a

67 E7M F#/E

vi - da eu pro-me - to Que eu vou fa - zer o que pu - der Nós es - ta - mos

69 E7M E/F#

jun - tos e a - go - ra é pa - ra sem - pre...

72 10 *Veio alguém ad* 13 45

141 G#m Em/G

Não é pos - sí - vel A - on - de foi o que so - nhei?

143 G#m9 Em6

O que de - se - ja - mos E tu - do/a - qui - lo/em que a - cre - di - tei? Que-ro en - ten -

145  $C\sharp m7(9)$   $F\sharp/C\sharp$

der a tu - a/es-co - lha E não sei o que/é que vo - cê quer — O que é que/es-

147  $E/B$   $A9$   $D\sharp/G$   $G\sharp m$

tá a - con-te - cen - do... Não, \_\_\_\_\_ co-mi-go

150  $Em6$   $G\sharp m$   $Em6$

não O meu co-ra - ção Não vai a-guen - tar es-as tris-te - za Co-mi-go

153  $G\sharp m$   $Em6$  **13**  $B/D\sharp$

não... \_\_\_\_\_ Eu não te co-nhe - ço E não sei o que

169  $E/G\sharp$   $B9/D\sharp$

é que vo - cê quer — Me faz en - ten - der \_\_\_\_\_ Pr'eu po - der fa -

171  $E/G\sharp$   $E7M$

zer o que\_\_ pu - der\_\_ Que-ro con-se - guir en - con - trar for - ças Pra te dar o

173 F#<sup>#</sup>/E E7M

que te pro - me-ti — A-fi-nal es - ta-mos jun-tos e/a-go - ra/é pa-ra sem-pre...

175 **16** **3** G Am G/B  
RAFAEL

Pe-la tu - a

195 C7M D/C

vi - da eu — pro-me - to Que eu vou fa - zer o que pu-der — Nós es-ta-mos

197 C7M D7sus C/E D/F# E7(9)

jun-tos On-tem, ho - je e pra sem-pre De mãos da-das Pro que der e vi - er.

200

## Vem Me Ensinar

Ana Taglianetti  
Danilo Demori

8 CRIS:

Vem me di - zer \_\_\_\_\_ me con - tar \_\_\_\_\_

11

Quem é vo - cê \_\_\_\_\_ me faz a - cre - di - tar \_\_\_\_\_ No que/eu não sei \_\_\_\_\_

14

e pre - ci - so sa - ber Pra po - der en - ten - der \_\_\_\_\_

17 PEDRO:

Vem me mos - trar \_\_\_\_\_ meu lu - gar \_\_\_\_\_ Me diz se/é pra rir \_\_\_\_\_

20

ou se é \_\_\_\_\_ pra cho - rar \_\_\_\_\_ O que vo - cê \_\_\_\_\_ quer de mim E por -

23 CRIS, PEDRO:

que de - ci - diu vir as - sim? \_\_\_\_\_ Vem, fa - la co - mi - go, be - bê \_\_\_\_\_

27

Eu não con-si - go/en - ten - der \_\_\_\_\_ Vem re - ve - lar \_\_\_ teu de -

30

se - jo Vo - cê quer vir? Quer vi - ver? \_\_\_\_\_ É a tu - a von -

34

ta - de, be - bê? \_\_\_ Ve - nha/e me di - ga por - que

37

Se/es-se/é/o teu pla - no, me con - ta se Vo - cê quer vir, quer vi -

40

ver? \_\_\_\_\_

45

Eu já te sin - to co - mi - go U - ma se - men - te de flor \_\_\_\_\_

49



Eu vou lu-tar\_\_\_ sei que vou\_\_\_ con-se guir Su - pe - rar, trans-cen-der\_\_\_ es - sa

52



dor\_\_\_\_\_ Eu te re-ce - bo, meu fi - lho E que-ro te\_\_\_ a - bra -

56



çar\_\_\_\_\_ Se/é teu de-se - jo/eu res-pei - to/e me/en-tre - go pra

59



sem - pre\_\_\_\_\_ Vem me/en-si - nar!\_\_\_\_\_

## Isso Não!

Ana Taglianetti  
Danilo Demori

8 4

Dm B $\flat$  C/E Am9

A Cris po-di - a de - sis - tir do be - bê\_\_

7

Dm B $\flat$  E $^{\circ}$  A/C $\sharp$  Dm B $\flat$ 7M

Mes - mo com me - do quis se com - pro - me - ter\_\_ Meu me - do foi\_\_ mai - or e/um

10

C9/E Am9 Dm B $\flat$  E $^{\circ}$  A/C $\sharp$

so - nho 'en - tre - guei\_\_ Eu de - sis - ti\_\_ por - que me a - pai - xo - nei\_\_

13 4

Dm B $\flat$  C9/E Am9

Eu só pre - ci - so con - se - guir a - ju - dar\_\_

19

Dm B $\flat$ 7M Gm A7sus Dm B $\flat$ 7M

Fa - zer a - go - ra o que an - tes não fiz\_\_ Eu te - nho que/es - ten - der a

22

C/E Am9 Dm B $\flat$  E $^{\circ}$  A/C $\sharp$

mão pa - ra/a Cris So - bre/es - se/as - sun - to/eu te - nho que pes - qui - sar!\_\_

25  $B^{\flat}7M$   $C/B^{\flat}$   $B^{\flat}$

Eu que não pu-de fa-zer \_\_\_ só por mim mes - mo Eu que/en-co-bri e dei-xei -

28  $C/B^{\flat}$   $B^{\flat}$   $C/B^{\flat}$

- pra de - pois Há um a - mor bem a - qui \_\_\_ den - tro do pei - to

31  $B^{\flat}$   $E^{\circ}$   $A/C^{\sharp}$   $Dm$   $B^{\flat}$

Que não é es - se da vi - da a dois! U - ma cri - an - ça vem pra

34  $C$   $A^{\flat}m$   $Dm$   $B^{\flat}$   $E^{\circ}$   $A/C^{\sharp}$

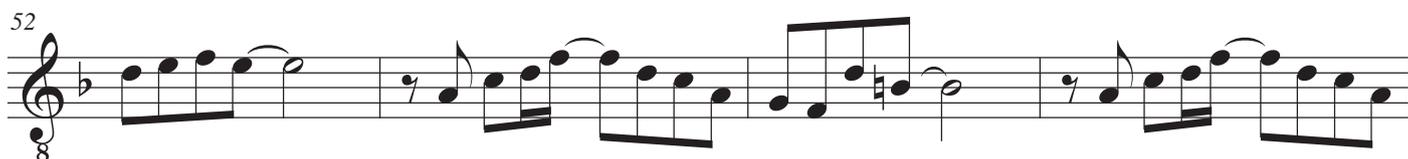
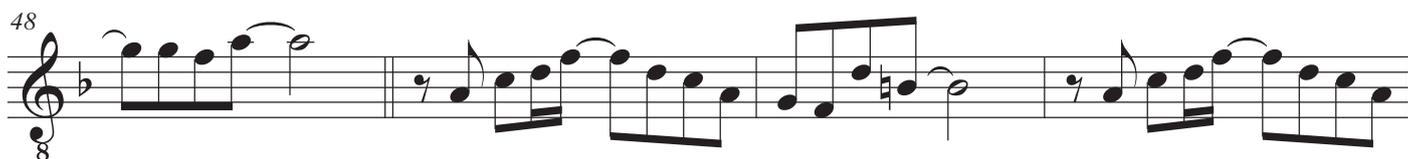
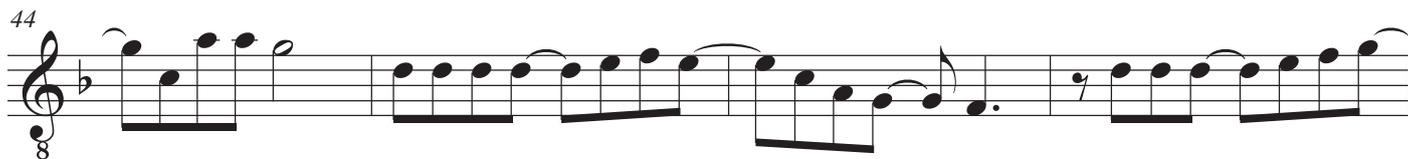
me res - ga - tar \_\_\_ É co - mo/o fi - lho que eu não pu - de ter \_\_\_

37  $Dm$   $B^{\flat}$   $C/E$   $A^{\flat}m$   $Dm$   $B^{\flat}$

Por e - le ju - ro que vou tu - do fa - zer \_\_\_ Que-ro/en-con-trar tu - do que

40  $E^{\circ}$   $A^{\flat}7$  INSTR

pos-sa/a - ju - dar! \_\_\_



56

VOZ

Dm B $\flat$  C/E Am9

Faz qua - tro di - as que pro - cu - ro em vão\_\_

59

Dm B $\flat$  A7sus A/C $\sharp$  Dm B $\flat$

É/a mes-ma coi - sa sem-pre, não/há/o que fa-zer\_\_ A tris-so-mi - a é/um des-

62

C Am Dm B $\flat$  A

ti - no en - tão\_\_ Mas não a-cei - to, eu pre - ci - so/en-ten - der!\_\_

65

Gm A/C# B<sup>b</sup> A/C# B<sup>b</sup>6 A/C#

Não is - so não! Não não! Não não!\_\_\_\_\_

# Não Posso Nem Acreditar

Ana Taglianetti  
Danilo Demori

**RAFAEL:**

1 2 3 4 5

6 7 8

9 10 11 12

13 14 15

16 17 18

19 20 21

22 23 24 25

26 27 28

— a - cre - di - tar — No qu'eu tô ven - do a - go - ra a - qui

— Bem na fren-te dos o - lhos vem — a - brir — A gran - de es-pe-ran - ça!

Diz a - qui que sim, — dá pra — tra - tar — Que há um mo - do

de ba - lan - ce - ar — Es - sa clí - ni - ca é es - tran - gei - ra Mas

— eu vou — li - gar! — Sín - dro - me de — Down — é al - go bem

— com - ple - xo Mas — pa - re - ce que/há — um jei - to De tra - tar — as con -

— se quên - cias Des - se cro - mos - so - mo/a mais — É no me - ta - bo - lis -

B $\flat$  [Title] E $\flat$  G+7/B C m

29 30 31 32

- mo que a coi - sa pe - ga Mas\_\_\_tem al - go pra\_\_\_ser fei - to

F m G m7 A $\flat$  C m/G G7sus G+7 G7

33 34 35 36 37

Não é na - da im - pos - sí - vel Dá\_\_\_pra me - lho -

**RAFAEL:**

C m

38 42

A $\flat$  B $\flat$  E $\flat$ /G

Eu não pos - so nem

43 44 45

\_\_\_ a - cre - di - tar\_\_\_ Que is - so pos - sa e - xis - tir

F m G7sus

G7 C m A $\flat$  B $\flat$

A - gen - dei pra/a - ma - nhã\_\_\_ um chat\_\_\_ on - line\_\_\_ So - bre/o tra - ta - men -

46 47 48

E $\flat$ /G D $\flat$ /F

- to Eu pre - ci - so tu - do en - ten - der\_\_\_ Pra a - ju -

49 50 51 52

G7sus G E $\flat$ /G F m A $\flat$  B $\flat$

dar nos - so\_\_\_ be - bê\_\_\_ Es - sas mé - di - cas sa - bem co - mo E\_\_\_

53 54 55

\_\_\_ vão me\_\_\_ di - zer!\_\_\_ Se de/um la - do\_\_\_ fal - ta al - go/eu su -

56 57 58

E $\flat$  G $+$  Cm Fm E $\flat$ /G A $\flat$

59  
8

- ple - men - to E se for de - mais eu ti - ro Não é sim - ples de

7sus Cm/G G7sus Cm Fm

63  
8

ser fei - to Mas é/es - sen - ci - al! O - lhar es - sa pes - so -

B $\flat$  E $\flat$  G7 Cm

66  
8

a/in tei - ra, bem lá den - tro To - do o seu me - ca - nis - mo

Fm Cm Gsus

70  
8

Co-mo/é que tá fun - cio - nan - do Ver se tá le - gal!

Cm

75 76 77 78 CRIS

75  
8

Me sin - to tão per - di - da

E $\flat$ 7/B $\flat$  A $\flat$ 7M

81  
8

Ho - je me/a - briu o chão Nun - ca pen - sei

G7sus G7 Cm

84  
8

sen - tir Tal dor no co - ra - ção É um a - per -

E $\flat$ 7

88  
8

- to/i - men - so Co - mo/é que/eu vou fa - zer

A<sup>b</sup>7M

91

Pra/a-cre - di **RAFAEL:** que/a vi - da Vai \_\_\_ a - con - te - cer? \_\_\_

95



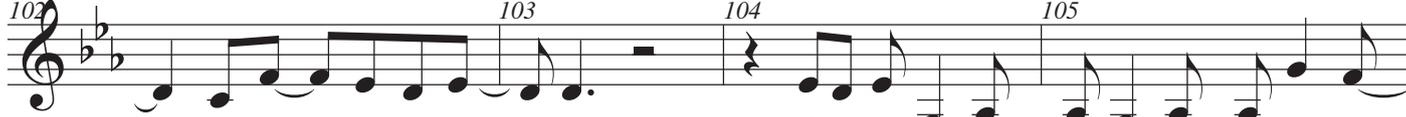
Eu/es-tou co - me - çan - do/a - en - ten - der \_\_\_ Mas nem sei

99



co - mo ex - pli - car \_\_\_ To - do mun - do pre - ci - sa co - nhe - cer

102



\_\_\_ Que há \_\_\_ um ca - mi - nho! É ci - ên - cia pu - ra is - so/a - qui

106



\_\_\_ Tem mui - ta coi - sa pra/es - tu - dar \_\_\_ Va - le/a pe - na não de -

**Instrumental segue**

109



- sis - tir \_\_\_ Por que \_\_\_ dá pra... \_\_\_

112

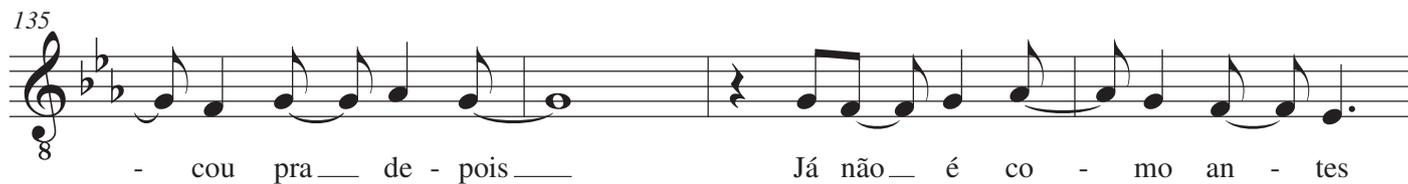
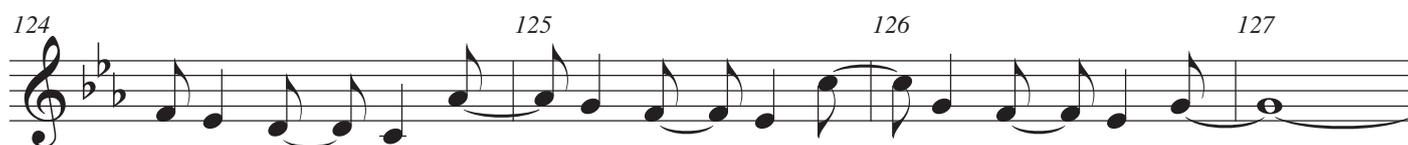


115



118





## RAFAEL, PEDRO E CRIS

146 147 148

Eu pre - ci - so/a - gó - ra res - pi - rar \_\_\_\_ E tu - do

149 150 151

no - vo pa - ra mim \_\_\_\_ Sin - to que/a mi - nha vi - da vai - mu - dar

152 153 154

\_\_\_\_ Eu que - ro/en - ten - der \_\_\_\_ Com to - da co - ra -

155 156 157

\_\_\_\_ gêm vou - bus - car \_\_\_\_ Um jei - to de re - co - me - çar

158 159 160

\_\_\_\_ Pr'eu po - der me/en - con - trar - de - no - vo De - vo/a - cre - di - tar!

161 162 163

\_\_\_\_ Eu não vou de - sis - tir Eu ve - jo tu - do is - so/é De -

164 165 166



- sa - fio\_\_\_ e com - pro - mis - so Vou me en - tre - gar

167 168 169



\_\_\_ pra is - so\_\_\_ Pos-so/a - cre - di - tar!\_\_\_ Eu não vou de - sis - tir

170 171 172



\_\_\_ Eu ve - jo tu - do is - so/é De - sa - fio\_\_\_ e com -

173 174 175



- pro - mis - so Vou me en - tre - gar\_\_\_ pra is - so Pos -

176 177



- so/a - cre - di - tar!\_\_\_ Pos-so a - cre di - tar!\_\_\_\_\_



C7M

G/B

Em

17

8 go - ra/eu vis - to a \_\_\_\_ tu a \_\_\_\_ ca - mi - sa Is - so não \_\_\_\_ é sa - cri - fí -

Am

Dsus9

C/E D7(9)/F#

G

G/B

19

8 - cio, é que - rer \_\_\_\_ Te a - mar Da ma -

C

D/C

G/B

C

D/C

22

8 nei-ra que vo-cê \_\_\_\_ é Te a - mar Pra te dar a-qui - lo Que vo-cê vai

G D/F# Em

CRIS

F

Am/E PEDRO

C/E

25

8 pre-ci - sar \_\_\_\_ Te a - mar Is-so não é sa - cri-fí - cio, é \_\_\_\_ que-rer

C/D

C/ED/F#

G

G/B

C

D/C

G/B

28

8 \_\_\_\_ Te le - var Pa-ra con-quis-tar - o mun - do Te le - var \_\_\_\_ Pra xi-

C

C/D

G

D/F# Em

A7sus

A7

32

8 ver ca-da \_\_\_\_ se-gun - do Só pra me/en-si - nar \_\_\_\_ A te/a - mar \_\_\_\_ Is-so

Am/G

Am/E

G

F

C

F

G

F

35

não é sa - cri - fí - cio, é que - rer Te a - mar

C

F

G

F

C

F

40

CRIS

A vi - da to - da eu so - nhei con - ti - go E/es-pe-

G

F

C

F

G

G/B

43

ra - va ser do jei - to que pen - sei Não con - ta - va que a tu - a ca - mi -

C

G/B

A 7sus

A/C#

C/D

D

46

nha - da E - ra tu - a e não mi - nha, ho - je/eu sei Que-ro

G

F

C

F

49

ser o gran - de/a - mor da tu - a vi - da Is - so/é

G

G/B

C#m7(b5)

51

tu - do que im - por - ta meu be - bê A -

C

G/B

Em

53

8 go - ra/eu vis - to a tu - a ca - mi - sa Is - so não é sa - cri - fí -

A7sus

A7

C/D

C/E D7(9)/F#  
PEDRO e CRIS

G

G/B

55

8 - cio, é que - rer Te a - mar Da ma -

C

D/C

G/B

C

58

8 nei-ra que vo-cê é Te a - mar Pra te dar a-qui - lo que vo-cê vai

G D/F# Em

A7sus

A7

F  
PEDRO e CRIS

C/E

61

8 pre-ci - sar Te a - mar Is-so não é sa - cri - fí - cio é que-rer

Am7/D

C/E D7(9)/F#  
CRIS

G

G/B

C

D/C

64

8 Te le - var Pa-ra con - quis-tar o mun - do Te le -

G/B

C

C/D

G D/F# Em

67

8 - var Pra vi - ver ca-da se-gun - do Só pra me/en - si - nar A te/a -

A7sus                  A7                  F                  C/E                  Dsus9

70

- mar                  Is-so não é sa - cri - fi - cio é que - rer

E7M

72

Te/a - mar...

## Saber Abrir o Coração

## Medley

Ana Taglianetti  
Danilo Demori

G/A  
CRIS E PEDRO

Va - mos co - me - çar!

A7M

6  
Pra te re - ce - ber\_\_ Eu que - ro tu - do ar - ru - mar!\_\_\_\_\_

G/A A7M

9  
Que - ro que vo - cê\_\_ Sin - ta/o nos - so/a - mor quan - do\_\_ che - gar\_\_\_\_\_

Dm7 F7M/G C7M

12  
\_\_\_\_ Vem que é pra\_\_ mu - dar\_\_ a nos - sa vi - da\_\_\_\_\_ Nes - se

D/F# Dm/F E7sus E7 A7M

15  
ber - ço/e no\_\_ teu co - lo, tu - a vi - da vai\_\_ pul - sar!\_\_ Vem Ar - thur!

Dm7 F7M/G C7M Bm D/E

19  
Vem pra re - ve - lar\_\_ o teu\_\_ se - gre - do!\_\_ Vem pra se - gu - rar\_\_ na mi - nha

A7M Dm F/G C7M

22  
mão! É a tu - a vi - da que vai me/en - si - nar

Bm D/E A

25

Sa-ber a-brir o co - ra - ção!\_\_\_\_\_

G/A

30

RAFAEL

Eu pre-ci - so/a-char Al - gu - ma\_\_ ma-nei - ra qu/e - la

A7M G/A

32

pos - as/a-cre - di - tar\_\_\_\_\_ Tu - do/o que/es - tu - dei\_\_

A7M

35

A Cris pre-ci - sa a - cei - tar\_\_\_\_\_

Dm F/G C7M F7M

38

FALADO

Bm E7sus A7M

40

Vou li - gar! Pra sa-

Dm7 F/G C7M

44

ber se e - les fa - zem o\_\_ que/eu es - tu - dei\_\_ Se/o-fe -

46

Bm D/E A7M Dm F/G

re-cem es - se jei - to de\_\_ tra - tar! Po-de ser\_\_ que es - sa se - ja/a

49

C7M FALADO: A16<sup>2</sup> Bm D/E A

so-lu-ção!\_\_

54

G/A CRIS G/A

E - le vai\_\_ fi - car\_\_ Tão ma - ra - vi - lho - so, u - ma

57

A7M A6 G/A PEDRO

gra - ça nes - sa cor!\_\_ On - de co - lo - car\_\_

60

CRIS A7M

es - se xa - le? Com o co - ber - tor!\_\_

(UNDERSCORE)

63

65

69

73

Bm RAFAEL D/E

Sa - ber a - brir o co - ra -

76

A D E/D A/C#

CRIS PEDRO RAFAEL

- ção! Ho - je co - me - ça a gran - de/a - ven -

81

F#m Bm E A A/C#

tu - ra E nas - ce/o sol e/a - bre/a flor

86

D E Am E/G# F#m

Ho - je co - nhe - ço a mai - or ter - nu - ra

90

Bm D/E A

De/um co - ra - ção Li - vre pro/a - mor

95

Dm LUCAS

A che - ga - da de u - ma cri - an -

98

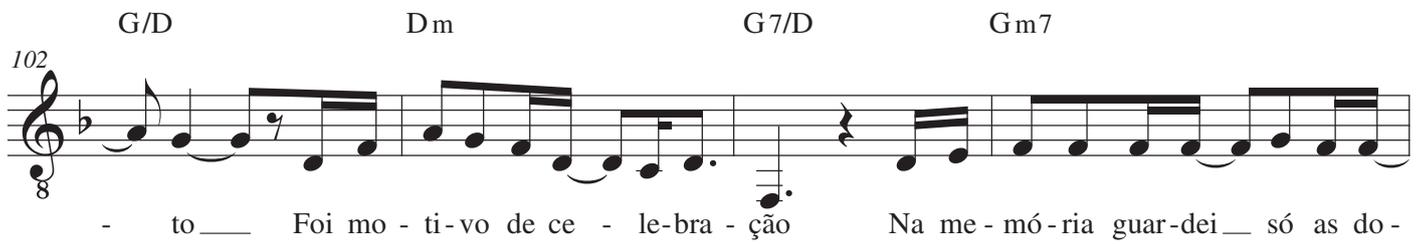
G/D Dm7 B $\flat$ /F Dm



- ça É mais for-te que qual - quer ra - zão Me per - gun-to se/o meu nas-ci-me -

102

G/D Dm G7/D Gm7



- to Foi mo - ti-vo de ce - le-bra - ção Na me - mó-ria guar-dei só as do -

106

Am7(9) Dm C7M/D D7 G G/B

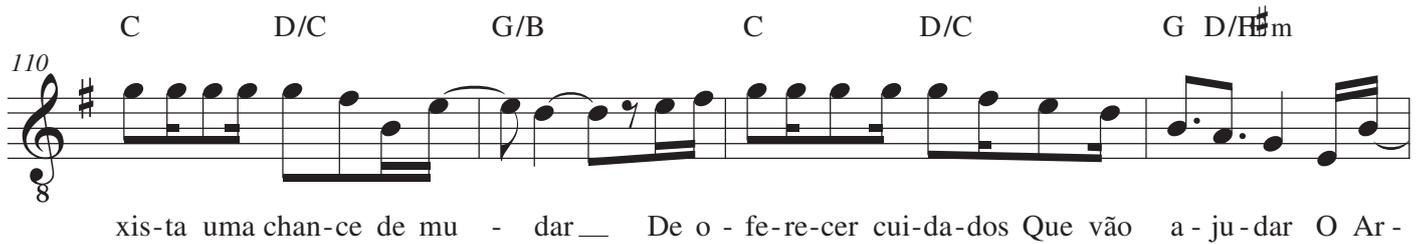
PEDRO/CRIS



- res Fe - chei meu co - ra-ção. Vou con - fi/ar Que e -

110

C D/C G/B C D/C G D/F $\sharp$ m



xis-ta uma chan-ce de mu - dar De o - fe-re-fer cu-i-da-dos Que vão a - ju-dar O Ar -

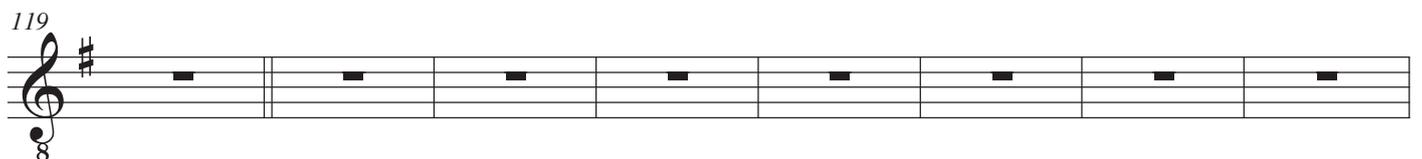
114

A7sus A F C/E C/D E7M

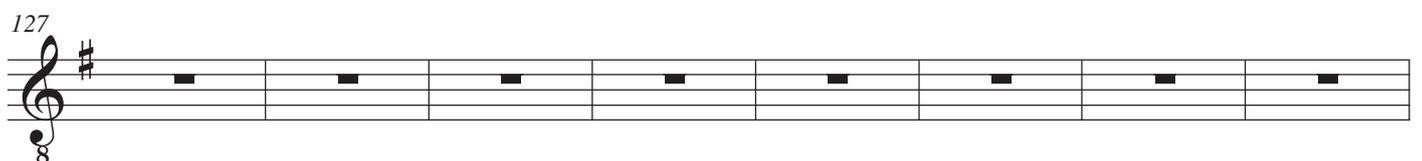


- thur A vi - ver me-lhor a vi - da Ho - je/eu vou con-fi - ar!

119



127



135

D Em7/B

LUCAS e RAFAEL:

Se eu pu-des - se/es-que - cer da dor\_\_ E vi-

140

D/A G G/A D Em7 D/F#

ver de/i-lu-são\_\_ Se eu qui-ses - se só te pro-por\_\_ Dis-sol - ver a ques-tão\_\_

145

G F#7/A# Bm F#7/A

\_\_ E co - me - çar\_\_ no - va-men - te Sem ne - nhum pro-ble -

148

G D/F# F#m Bm

- ma Sem nun - ca fe - rir\_\_ Mas eu só sin - to/a dis-tân -

151

F#7/A G Gm6/A D7sus

- cia/Au-men-tar\_\_ ca - da di - a Te sin - to par - tir\_\_

154

G PEDRO Am

Vem,\_\_ a - go - ra/é pe-lo/Ar - thur\_\_ É ho - ra de to -

156

G/B C7M C/D G

mar\_\_ A pri-me-i-ra do-se de/es-pe-ran-ça Vem to - mar!\_\_

161

Dm B $\flat$  C/E Am7(9)

RAFAEL

E - la/a - cei - tou\_\_ a - ju - da/e tu - do mu - dou\_\_

164

Dm B $\flat$  E $^{\circ}$  A7/C# Dm B $\flat$

Mas a - qui den - tro meu va - zio pi - o - rou\_\_ e/o sen - ti - men - to de que

167

C/E Am7(9) Dm B7M E $^{\circ}$  A7sus A D/F#

LUCAS

al - go que - brou Eu te - nho me - do de pen - sar que/a - ca - bou!\_\_ Ca - da

171

A/G G A/C# D G

di - a\_\_ mais dis tan - te de vo - cê Eu que - ri - a\_\_ po - der

174

A/C# D G A D/F#

en - ten - der por - que Mas tem al - go que gri - ta mais al - to A - qui\_\_ den - tro/em

177

Em7 G/A D

LUCAS e RAFAEL

\_\_ mim Es - tou com me - do do fu - tu - ro Mas sei do qu/eu que - ro pra

181

Em G

mim Tô a - pos - tan - do no es - cu - ro\_\_ Di - zen - do não em vez de

A7sus D

185

sim Eu de-di-quei ca-da se - gun - do\_\_\_ Pra es-se/a-mor con-ti - nu -

Em G

189

ar Mas ou-tro so-nho/a-dor-me - ci - do\_\_\_ Vem do pas-sa-do pra/as-som-

A7sus G/A

193

PEDRO, CRIS e RAFAEL

brar!\_\_\_\_\_ Tu - do no\_\_\_ lu - gar!

A7M

198

Já tá tu - do pron - to Só\_\_\_ pre - ci - sa/e-le\_\_\_ che-gar!\_\_\_\_\_

G/A

201

Pra te re - ce-ber\_\_\_ Bas-ta/a-brir a por - ta e\_\_\_ en - trar!\_\_\_\_\_

Dm F7M/G C7M F

205

Vem que/é pra\_\_\_ mu - dar\_\_\_ a nos - sa vi - da!\_\_\_\_\_ Eu só

D/F# Dm/F E7sus E

207

que - ro/o teu\_\_\_ a-bra - ço, que-ro ver o teu\_\_\_ o-lhar Vem Ar -



## O Melhor dos Dois Mundos

Ana Taglianetti  
Danilo Demori

8 **RAFAEL:** **Gm7**  
 O que/eu que - ro/é/o me - lhor dos dois mun -

4 **C7/G** **Gm7** **E $\flat$ 7M/G**  
 - dos \_\_\_\_ Is-so/é tu - do/o que que - ro pra nós E/a-cre-

7 **Gm** **C7/G** **Gm7** **C7/G**  
 di-te por ne - nhum se-gun - do \_\_\_\_ Eu ja-mais vou dei-xar pra de - pois O a-

11 **Cm7** **Dm7** **Gm** **Gm7** **Gm6**  
 mor que eu tra - go em mim Não se di - vi-de/em dois \_\_\_\_ Vo-cê

15 **Gm** **C7/G** **Gm7** **E $\flat$ 7M/G**  
 é o mai-or \_\_\_\_ dos meus so - nhos Na-da po-de to-mar teu lu - gar Mas e-

19 **Gm7** **C7/G** **Gm7** **C7/G**  
 xis-te/um a-mor di - fe-ren - te \_\_\_\_ Que eu já não con-si - go ne - gar Es-se

23 Cm7 E<sup>b</sup>7M/B<sup>b</sup> Cm7/B<sup>b</sup> A7sus D/F#G/B

fi-lho que/eu tan - to que-ri - a E que/eu pos-so/a - go-ra/a-mar \_\_\_\_\_ Eu pre-

27 D/C C D/F# G G/B C D/F# G G/B

ci-so \_\_\_\_\_ vi-ver is-so com vo-cê E pos - sí-vel \_\_\_\_\_ se a gen-te per-mi-tir Eu pre-

31 C D/F# G G/F Am Am/G

fi-ro \_\_\_\_\_ que/es-se/a - mor ve-nha/a nos \_\_\_\_\_ re-di - mir \_\_\_\_\_ Bas - ta/a - brir o co-ra-ção e sen-

35 F D7sus G/B C D/F# G C

tir \_\_\_\_\_ É mais for-te \_\_\_\_\_ do que eu i-ma-gi-nei E con - fes-so \_\_\_\_\_ que a-

40 D/F# G C D/F# G G/F

té ten-tei fu-gir Mas a vi-da me trou - xe de vol - ta mes-mo \_\_\_\_\_ sem pe - dir \_\_\_\_\_

44 Cm/E<sup>b</sup> D7sus D Am G/B

\_\_\_\_\_ Lu-cas ten-te me com - pre-en - der \_\_\_\_\_ O que te-nho no meu co-ra-

48 D7sus D Am G9/B C F/E $\flat$

çãõ \_\_\_\_ É pra di - vi - dir só \_\_\_\_ com vo - cê \_\_\_\_ É mais sim \_\_\_\_ que não

52 C6/D F C9/E C6/D

\_\_\_\_ Bem mais for - te do que \_\_\_\_ vo - cê pen - sa \_\_\_\_

55 A6/B E9

\_\_\_\_ Me/es - ten - da/a mão... \_\_\_\_

# O Melhor dos Dois Mundos

*Reprise*

Ana Taglianetti  
Danilo Demori

**RAFAEL:** Am D/A  
Por vo - cê eu a - té \_\_\_ fi - ca - ri - a \_\_\_ Mas a -

5 Am7 D/A Am D/A  
go - ra che - gou o Ar - thur Nes - se di - a co - me - ça / a jor - na -

8 Am D/A  
- da \_\_\_ Des - se ser pe - que - ni - no de luz Eu es -

11 F7M Dm **RAFAEL:**  
Eu tenho que ir, me desculpa  
pe - ro que vo - cê me / en - ten - da ...

# Algo Em Mim

Ana Taglianetti  
Danilo Demori



C Fm/C

5 LUCAS

A - cho que/a - ca - bou \_\_\_\_\_ Co - mo á - gua pe - los de - dos vo - cê

C Fm/C G/B Am

7

me/es-ca-pou Re-ve - lan-do os \_\_\_ meus me - dos Vo-cê foi vo-ar \_\_\_ Foi vi-

F/A F/G C Fm/C

10

ver de/um so - nho li - vre Por a - cre-di-tar \_\_\_ No a - mor des-sa \_\_\_ cri-an - ça que/ho-je

F6 F7M F6 Dm

13

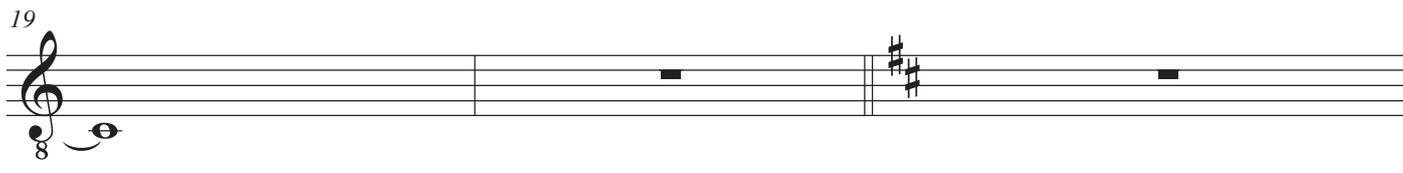
vai che-gar \_\_\_ E-le vai che-gar \_\_\_ Es-se co-ra-ção que ba - te Vai fa-

C9/E F C9/E Dm F/G

16

zer tu-do \_\_\_ mu-dar Eu não sei se pos - so re - sol-ver Algo/em mim sen-te/o que vai a-con - te-cer

C



D

Gm/D

22

PEDRO

Já vai co - me-çar \_\_\_\_\_ A/a-ven - tu-ra da/e - xis-tên - cia Que vai

D

25

me/en - si - nar \_\_\_\_\_ A/en - con -

Gm/D

A/C#

Bm

G/B

G/A

26

trar a mi - nha/essên - cia Você vem vo-ar \_\_\_ Vem vi - ver um so - nho li - vre Quero/a-

D

Gm

G7M

29

cre-di-tar \_\_\_ No a - mor des-sa \_\_\_ cri-an - ça Que/ho-je vai che-gar \_\_\_ E-le

G6

Em

D/F#

32

vai che-gar \_\_\_ Es-se co-ra-ção que ba - te Vai fa - zer tu-do \_\_\_ mu-dar \_\_\_ Eu só

G D/F# Em G6/A D

35

que-ro/a-mar sem me\_\_de-ter Al-go/em mim sen-te/o que vai\_\_a-con - te-cer\_\_

D/F# G D/F#

38

RAFAEL

U-ma cri - an-ça/es-trei - a ho - je/o pal - co da vi - da\_\_ E-le

G/B G/A D

41

che - ga pra\_\_me en - con - trar\_\_a - qui\_\_ Sou com

G A/G D A/C# Bm

43

e - le/al-guém que a - ma sem sa - ber por - que\_\_ Mas al-go/em

C G6/B A7sus C/D

45

mim sen-te/o que vai\_\_a-con - te - cer\_\_

LUCAS,  
PEDRO e  
RAFAEL

Cm/G

48

Já vai co - me-çar\_\_ Vem ras - gan - do sem pie-da - de Só pra

G Cm Em

50



me mos-trar Que o/a - mor não tem i-da - de E/o que vem mu-dar\_\_ É a-

Am7 C/D G

53



pe - nas um\_\_ be - bê\_\_ Que che - ga/a re - ve - lar\_\_ Tu-do/a-

Cm C7M F7sus,

55



qui-lo que de-se - ja Ca-da co-ra-ção\_\_ Ca-da co-ra-ção A ver-

Am G/B C

58



da - de vem tra - zer\_\_ Nin - guém vai ter co - mo es - con - der\_\_

Am

61

LUCAS



Por ou - <sup>3</sup>tras es - tra - das, Ahh, \_

61

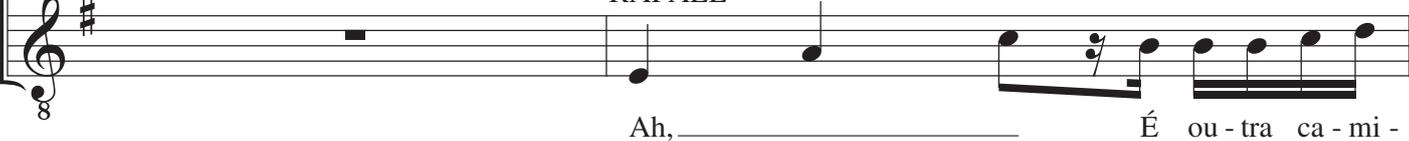
PEDRO



Ah, A par - <sup>3</sup>tir de ho - je \_

61

RAFAEL



Ah, \_ É ou - tra ca - mi -

63 G/B C C#°

A-in-da que/eu não quei-ra \_\_\_\_\_ Por vo - cê

63

\_\_\_\_\_ Pr/u - ma vi - da/in - tei - ra \_\_\_\_\_ Por vo - cê

63

nha - da \_\_\_\_\_ Tu - do por vo - cê!

66 Am C/D

Al - go/em mim sen - te/o que vai \_\_\_\_\_ a - con - te

68 G7sus,

cer! \_\_\_\_\_

## Dorme

Ana Taglianetti  
Danilo Demori

G Cm/G

4 CRIS 3

Dor - me fi-lho meu — Des - can - sa — E so-nha

G Cm/G

7

al - to/es - se — teu so - nho de — cri - an - ça

G Cm/G

9 PEDRO: 3 3 3

Es - se mun-do é teu, — es - sa dan - ça — E - le te/es -

G F/G G

11 PEDRO e CRIS

pe - ra chei - o de — no - va/es - pe - ran - ça — Só

C D/F# G

13

que - ro/es - tar a - qui — Te/a - mar sem ne-nhum me - do Só

Am7 C/D Cm/D

15

que - ro que/es - se/a - mor — Se - ja/um ca - mi - nho sem se - gre - do

G

Cm/G

17

17 Dor - me fi-lho meu, \_\_\_ Dor - me fi-lho meu \_\_\_

Dor - me fi-lho meu \_\_\_ Dor - me-fi-lho meu

19

19 Dor - me fi-lho meu, \_\_\_ Dor - me \_\_\_

\_\_\_ Dor me Fi-lho meu \_\_\_

22

2

LUCAS

Sa - be meu a - mor \_\_\_

Gm D D

26

8

Vo-cê fez fal - ta ca-da di - a que pas-sou \_\_\_

Gm/G Bm G6

28

Mas eu pre-ci-so te di-zer \_\_\_ que/al-go mu-dou De- pois do

D/A

G7sus

31

so-no/a gen-te tem \_\_\_ que con-ver-sar \_\_\_\_\_ Foi bom sa-ber que/o/Ar-thur

34

Te-ve/o teu co - lo/e teu a - mor \_\_\_\_\_ to-do/es-se tem - po

36

Mas quan-do/a ca - sa/es-va-zi-ou \_\_\_\_\_ eu pu-de re - fle-tir di - rei -  
D

38

- to so-bre nós Lucas: Rafa? Rafa? LUCAS Dor - me a - mor meu \_\_\_ Pre -  
Gm/D D

49

sen - te tão in - crí - vel \_\_\_ que eu sem - pre quis \_\_\_\_\_ Mas eu não  
Gm/D

51

pos - so te/im-pe-dir \_\_\_ de ser fe - liz Só que -

G

A/C#

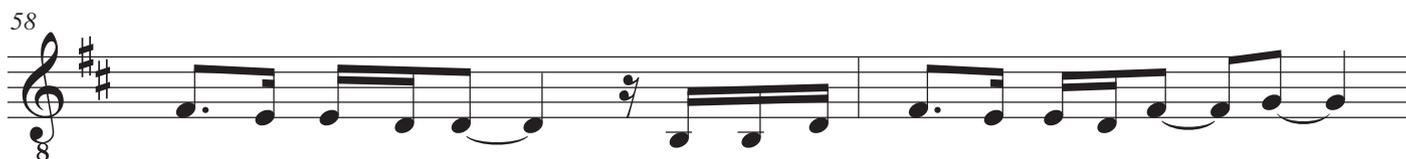
D



ri - a/es-tar a - qui \_\_\_\_\_ Te/a - mar sem ne-nhum me - do Só que -

Em

A7sus

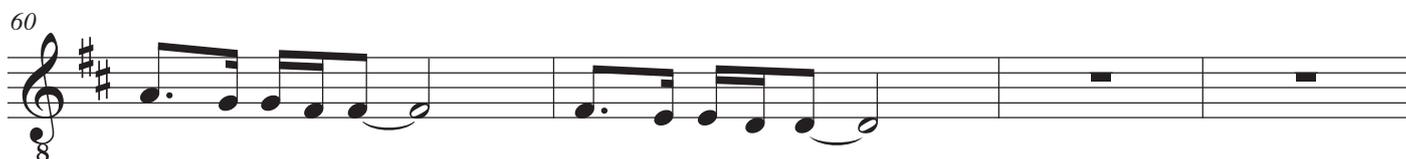


ri - a que/es-se/a - mor \_\_\_\_\_ Fos-se/um ca - mi - nho sem se-gre - do \_\_\_\_\_

D

Gm/D

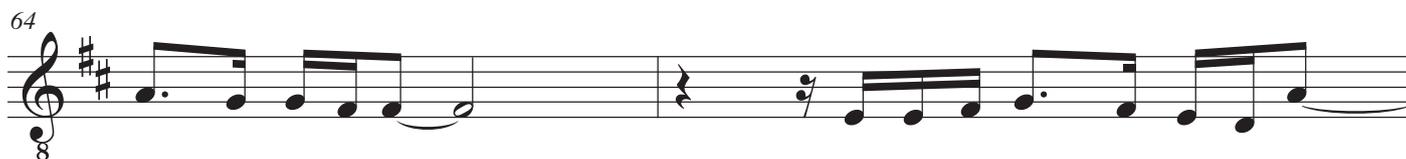
D



Dor - me fi-lho meu \_\_\_\_\_ Dor - me a-mor meu \_\_\_\_\_

D

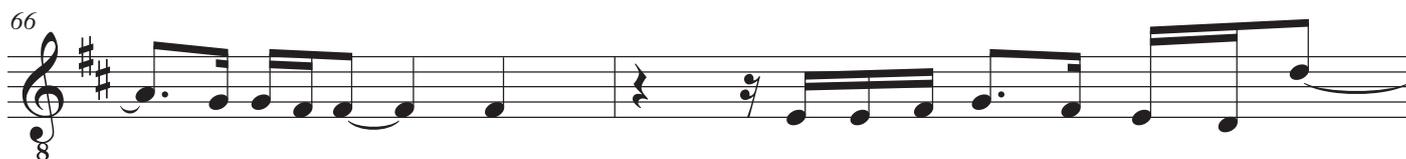
Gm



Dor - me meu a - mor \_\_\_\_\_ Foi por vo - cê que quis cu - rar \_\_\_\_\_

D

Gm



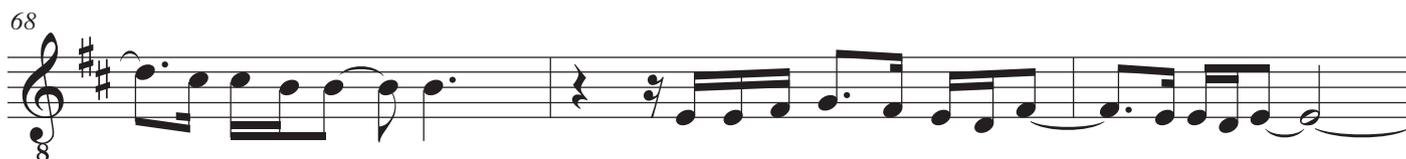
\_\_\_\_\_ ca-da fe-ri - da Po - rém eu sin - to que/es-sa/é/a ho -

Bm

G6

D/A

A



- ra da par-ti - da Foi só um so - nho se-gu-rar \_\_\_\_\_ a tu-a mão \_\_\_\_\_

D

Gm/D

71



— Se - gue/a vi-da/em paz — Eu já não pos - so ser a pe -

D

Gm/D

74



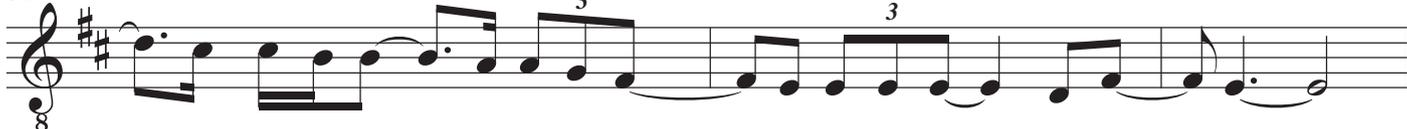
- dra no ca-mi - nho Eu sei que/e-xis - te/o teu de - se -

Bm

G6

A7sus

76



- jo/En-tão pre-ci - so re-sol-ver — es-ta ques-tão — por nós — dois —

A

G

79



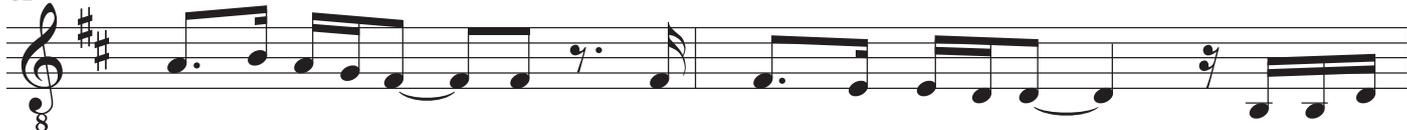
En - ten - da/es-sa par-ti - da — Co-mo/a

A/G

D/F#

Em

82



por - ta pro fu-tu - ro Te dei - xo/o meu a - mor — E/a vi - da

G/G

D

Gm/D

84



li - vre pr'es-se so - nho — Dor - me a-mor meu Dor - me fi-lho meu

D D Gm

87

Dor - me a - mor meu \_\_\_\_\_ Des - can - sa \_\_\_\_\_ A tu - a

D Gm/D D

90

PEDRO

vi - da/a - go - ra é \_\_\_\_\_ u - ma cri - an - ça \_\_\_\_\_ Dor - me fi - lho meu \_\_\_\_\_ Des -

Gm D C/D

93

can - sa \_\_\_\_\_ É ne - ces - sá - rio des - per - tar \_\_\_\_\_ es - sa mu - dan - ça \_\_\_\_\_

G A7/C# D

96

Se - gue/a vi - da/em paz \_\_\_\_\_ Eu fa - ço is - so por vo - cê \_\_\_\_\_ Vo - cê

Em7 A7sus A

98

é a mi - nha paz \_\_\_\_\_ E mi - nha for - ça de vi - ver \_\_\_\_\_ Ten - te

Bm Bm/A G#° G6/A

102

me com - pre - en - der, por Deus \_\_\_\_\_ Vo - cê é/a luz dos o - lhos meus \_\_\_\_\_

D

106

3

— A - deus. —

## **EPIÍLOGO**

Chegar até aqui significa mais um começo do que um fim. Não sinto que seja um ponto final, mas o início de uma jornada de pesquisa e atuação artística em dramaturgia musical. Cada passo do caminho trilhado para dar vida ao que era apenas uma ideia leva agora a outros próximos passos.

Mas esse caminho a trilhar não é apenas meu. São tantas as vozes que buscam hoje se fazer ouvir na nova dramaturgia musical brasileira. São tantas jornadas heroicas de artistas, compositores e dramaturgos, que colocam cada tijolo em uma estrada que vem sendo construída por todos, numa grande polifonia criativa.

As entrevistas realizadas no início desse processo criativo descrito pela tese, e que tanto inspiraram os passos da pesquisa, trazendo luz e inspiração, encontram-se na íntegra nos anexos desse texto. Mas são tão importantes as falas desses grandes artistas que tive a honra de entrevistar, que me inspiraram a criar, com suas palavras, aquilo que melhor sabemos fazer: um momento teatral. Apresento-vos, senhoras e senhores, “Uma Sala de Conversa” – Entrevista com autores contemporâneos de teatro musical no Brasil. Tenham todos um bom espetáculo!

### **“UMA SALA DE CONVERSA”**

(A cortina abre. Em cena, cinco autores de teatro musical: Ricardo de Castro Monteiro, Daniel Salve, Carlos Bauzys, Ricardo Severo e Ana Taglianetti. Estão sentados em cadeiras, num semicírculo. Ana entrevista os outros autores).

#### **ANA**

Esta é uma roda de conversa entre estas pessoas que considero muito e que, de alguma forma, me inspiraram em minha jornada. Meus passos como autora, como dramaturga, ainda estão no início, e com certeza a estrada de cada um de vocês tem iluminado o meu caminho, embora nem saibam disso. É um prazer ter vocês comigo: Ricardo de Castro Monteiro, Daniel Salve, Carlos Bauzys. Ricardo Severo, é um prazer te receber na minha jornada, nossos trabalhos não se cruzaram antes, mas tenho certeza que a partir de agora se abre aqui esta oportunidade!

**RICARDO SEVERO**

Com certeza, Ana.

**BAUZYS**

Oi, Ana, é um prazer.

**RICARDO MONTEIRO**

Que bom que deu certo a entrevista, Ana!

**DANIEL**

Um prazer, Ana.

**ANA**

Gente, eu vou lançar algumas perguntas, vou pedir a vocês para comentarem, e a gente conversa um pouco sobre o assunto, pode ser? Vamos lá então! A primeira coisa que eu quero saber é sobre a relação de vocês com o teatro musical. Afinal, todos vocês têm um histórico ligado ao teatro ou à música anterior à chegada dessa linguagem do teatro musical nas vidas de vocês, certo? Deixa eu formalizar aqui: vou pedir a vocês que descrevam brevemente como começou sua experiência com o teatro musical.

**RICARDO MONTEIRO**

(Ricardo abre a conversa) Minha primeira experiência como autor de teatro musical foi em 1994, ao conceber o espetáculo *A Solidão dos Anjos*, premiado na Mostra SESC (Serviço Social do Comércio) daquele ano.

**DANIEL**

Comecei a carreira no teatro musical como *performer*, atuando profissionalmente em musicais como *Pocket Broadway* e *Rent*. Passei a atuar também como diretor musical a partir de *Cazas de Cazuza*.

**RICARDO SEVERO**

Considero meu primeiro trabalho de teatro musical, onde as canções faziam parte da dramaturgia contando a história junto com os diálogos, um espetáculo infantil de 1990 produzido pela *Cia Teatro di Stravaganza*, um dos grupos teatrais mais antigos de Porto Alegre e ainda em atividade. Na peça *Por Um Punhado de Jujubas*, trabalhei com os idealizadores substituindo parte do texto por canções interpretadas ao vivo. O espetáculo de uma hora tinha doze canções, teve várias remontagens feitas pelo próprio grupo, teve um CD lançado com a trilha, ganhou vários prêmios nacionais e internacionais, e ainda está no repertório da Cia. até hoje. Com o Stravaganza ainda fiz os musicais *A Lenda do Rei Arthur*, que tinha mais de trinta canções, *O Ovo de Colombo*, com doze canções que eram a maior parte da peça, e *Decameron*, com canções originais compostas em italiano, todos premiados. Desde então, segui compondo canções para a cena, entre as diversas trilhas para montagens adultas e infantis, até os dias de hoje. Foram mais de oitenta espetáculos, e mais de vinte prêmios com minhas trilhas musicais.

#### **ANA**

E você, Bauzys? Eu me lembro de ver você começando, lá na Escola de Arte Dramática da USP...

#### **BAUZYS**

Bom, desde que eu comecei na música, para mim teatro e música andavam muito juntos. Na época que eu estudava música, participei de grupos de teatro, e tudo. Mesmo antes de entrar na faculdade. E quando entrei na faculdade, eu fiz UNESP [Universidade Estadual Paulista], composição e regência.

#### **ANA (Para Bauzys)**

Ou seja, de uma certa forma, desde o início você sentiu que estava sendo puxado pra esse lado...

#### **BAUZYS**

É... isso já era algo claro pra mim, eu gostava muito dessa interdisciplinaridade, teatro – música – dança. Queria trabalhar com isso. E aí, na UNESP eu montei grupos de música, eu sempre trazia elementos cênicos. Mas foi o maestro Abel Rocha que me

levou, como assistente dele; ele me conheceu na UNESP e ele me levou como assistente dele pra fazer meu primeiro musical, que foi o *Hair*, na EAD [Escola de Arte Dramática da USP], com direção do Iacov Hillel. O Abel Rocha me levou pra ser o regente da banda, eu fiz os arranjos da banda e fui o regente. E me apaixonei (risos). Opa! Não posso deixar de citar, que no início de minha carreira...é... foi importante o período onde eu dei aula numa tal Casa de Artes Operária (risos). E... e lá fiz algumas montagens, dei... dei aula de canto coral e teoria musical, e foi muito bacana também essa experiência, cresci muito lá também.

### **RICARDO SEVERO**

Desde o início de minha carreira como compositor de trilhas para teatro em 1986, compus canções para a cena, em espetáculos adultos e infantis. Mas esses primeiros espetáculos poderiam ser considerados como “peças com canções”, entre os norte-americanos, o sub-gênero “play with songs”, que é quando a peça tem um número reduzido de canções, ou quando os números musicais estão colocados na cena de forma mais ilustrativa. Ainda assim, uma grande parte dos espetáculos onde fiz a música original teve uma canção composta por mim. . Fui criador em produtoras de áudio criando trilhas e *jingles*, nesses escrevendo as letras e músicas, além de fazer toda a produção musical

### **ANA**

E a partir disso, como é que houve continuidade pra dentro dessa linguagem, desde essas primeiras descobertas? (para Daniel Salve) Me lembro do Daniel vindo até a Operária me falar sobre um projeto de dramaturgia...

### **DANIEL**

Sim! Um dia percebi que eu estava disposto a me utilizar de alguns talentos que eu acreditava ter para contar novas histórias e criar novas obras, na tentativa de amadurecer o autor/compositor que estava latente e contribuir para a construção de um novo musical brasileiro, algo que refletisse a nossa identidade cultural dentro da linguagem do teatro musical sem se limitar aos regionalismos e às releituras do passado. Essa diretriz sempre me pautou. Passei a me dedicar à composição e a dramaturgia diariamente, de forma quase monástica, em um processo de amadurecimento que levou quase cinco anos. Foi uma fase de muito aprendizado, autoconhecimento e entrega, e sinto que muito do que compus e escrevi nessa época

me reflete nitidamente. Essa busca também me fez montar um pequeno grupo, uma companhia flutuante de atores, coisa que sempre gostei de fazer e que se mostrou parte do meu método de desenvolvimento de novas obras.

### **ANA**

Acho muito importante o trabalho em grupo. Eu tenho percebido mais e mais essa importância. O processo criativo do meu musical, o *47*, foi bastante coletivo, os atores dando *feedback* o tempo todo.

### **BAUZYS**

Eu já fiz musicais onde a criação era coletiva, por exemplo. E meu trabalho era organizar as ideias, muitas vezes criar também, junto, é... mas a maior parte em organizar a criação coletiva, né... e dar forma àquilo. Esse também é um processo muito interessante... enfim, tudo é possível (risos) no teatro musical, isso é demais.

### **RICARDO MONTEIRO**

Tenho uma predileção pelo trabalho de grupo, considerando mais gratificante vivenciar suas muitas limitações do que entregar trabalhos prontos apenas para serem montados por produtores em busca de projetos.

### **ANA**

Concordo com você, Ricardo. É mais gratificante, mesmo. Agora, voltando para a experiência de vocês, queria saber mais um pouco sobre suas trajetórias.

### **BAUZYS**

A partir dali [da EAD – Escola de Arte Dramática], não parei mais com o teatro musical. Logo depois fiz outro musical, lá na EAD, como diretor musical, que foi a *Ópera do Malandro*. Depois disso o Miguel Briamonte me chamou pra fazer o meu primeiro grande Musical Broadway, que eu o fui regente do *Sweet Charity*, com a Claudia Raia, e não parei mais, graças a Deus...é... sempre continuei trabalhando como diretor musical de teatro musical, como maestro. Às vezes, também, compositor, arranjador...

e é o que eu realmente amo fazer, é aonde eu queria trabalhar. 2006 foi meu primeiro, *Sweet Charity*, então tem mais de 12 anos que eu estou nesse mercado, já fiz bastante, já trabalhei bastante em grandes produções, graças a Deus já tenho um currículo bem bacana. Tenho a sorte de ter trabalhado com grandes... acho que com quase todos os grandes diretores de teatro musical, eu trabalhei, aqui em São Paulo, no Rio, os coreógrafos também... tenho também muita sorte e também muita gratidão por estar nessa carreira.

### DANIEL

Meu primeiro impulso neste percurso resultou em um *song cycle* chamado *A Quase História de Ninguém*, que se desenvolveu em alguns workshops e *showcases*. Esta obra se desmembrou em uma tetralogia um tanto complexa, mas acabei optando por focar e desenvolver apenas uma das histórias (com a mesma companhia de atores): a ópera pop *Eros e Psiquê – A Origem do Amor*. É o único musical que escrevi até hoje que é quase inteiramente cantado. Ela segue inédita e sonho produzi-la algum dia.

### ANA (Para Daniel)

Eu me lembro disso. Foi esse projeto que você levou para mim, foi assim que conheci você! Mas aí você teve uma obra sua que chegou a público, certo?

### DANIEL

Depois de superar algumas frustrações típicas de um jovem compositor/dramaturgo frente às dificuldades que a produção cultural no Brasil impõe, ainda mais no que tange musicais originais, escrevi o musical *Ponto de Bala*, que estreou no Theatro São Pedro em 2013 e seguiu com duas temporadas no espaço Parlapatões em 2014/2015, em São Paulo.

### ANA

Severo, você também seguiu com experiências como dramaturgo, certo? E ainda ganhou vários prêmios...

## RICARDO SEVERO

Minha primeira incursão como dramaturgo foi em 1999, com um musical infantil chamado *Caçadores de Aventuras*, onde escrevi o libreto - texto e canções. Depois veio *Ópera Monstra*, de 2010, também para a Cia teatro di Stravaganza, mais uma vez com o libreto. Em 2012, dirigi a comédia musical *O Incrível Dr. Green*, onde também fiz a trilha incidental, e seis canções interpretadas ao vivo pelo elenco. Em 2014, com a peça *Caros Ouvintes*, que tinha canções interpretadas ao vivo por Amanda Acosta, ganhei um Prêmio Shell de Melhor Música. Em 2016, escrevi as canções do musical *Um Dez Cem Mil Inimigos do Povo*, para a Cia da Revista, que teve direção de Kleber Montanheiro. Também com Kleber, fiz em 2018 a direção musical de *Carmen, a Grande Pequena Notável*, tendo Amanda Acosta cantando as canções de Carmen Miranda.

## ANA

O Ricardo Monteiro teve também essa experiência de ver o próprio musical encenado, o *Rua 13 de Maio*. Fala um pouco pra gente sobre esse processo, Ricardo.

## RICARDO MONTEIRO

Esse espetáculo nasceu a partir de um convite de nosso saudoso mestre, José Renato Pecora. Zé, assim como Paulo Autran e Fauzi Arap, gostava muito de um certo espetáculo meu - *A Viagem de Alice, do Céu ao Apocalipse*. Mas como *Alice* era uma produção cara - cerca de 36 personagens, sendo 5 centrais, e administrável com algo em torno de 15 atores -, ele, que iniciava, ao mesmo tempo cauteloso e esperançoso, seu novo projeto com a inauguração de seu Teatro dos Arcos, me convidou a escrever um espetáculo sob medida para aquele espaço, com poucos atores, e profundamente enraizado no imaginário do Bexiga. Foi assim que começou o *Rua 13 de Maio*. O bairro, grande estrela da peça, aparece de diversas formas: no passado, a colônia italiana da 1ª metade do século XX, sua cultura, seus casarões. No presente, as ruínas daquele mundo habitadas agora pela população de rua, o tráfico de drogas, as

leis invioláveis dos fora-da-lei, os mandarins do poder que controlam tudo sem que seu nome venha à tona jamais, a lei do cão, e a tênue e fugidia linha que por vezes separa o delírio da revelação, a alucinação da transcendência.

Depositei esse texto e suas músicas nas mãos ainda firmes do já octogenário Zé Renato, um dos mais importantes diretores do teatro brasileiro do século XX.

A seu pedido, várias vezes reescrevi, cortei e acrescentei cenas e músicas.

Zé Renato venceu as adversidades e limitações técnicas, financeiras, e artísticas, e conseguiu pôr de pé o espetáculo, buscando extrair o melhor que cada ator e atriz tinha para oferecer naquele momento.

Ficamos cerca de dois meses em cartaz, que era o que nossa estrutura de produção poderia comportar naquele momento.

### **ANA**

E pra chegar nisso, pessoal, como foi que vocês se prepararam? Houve estudo formal, como é que foi isso pra vocês?

### **DANIEL**

Meu desenvolvimento sempre se baseou na observação e na prática intuitiva. Não tenho formação acadêmica como compositor nem autor, mas o teatro musical sempre ressoou em mim de forma muito natural. Estudei teatro, música e roteiro separadamente, na maioria das vezes enquanto fazia. Stephen Sondheim me ensinou a importância das palavras e da harmonia; William Finn me ensinou que a simplicidade é um superpoder; Jonathan Larson me ensinou que quanto mais pessoal, mais interessante a obra; Joseph Campbell me trouxe muitas respostas sobre narrativa mítica; John Truby e seu *The Anatomy of Story* me deu muitas ferramentas válidas sobre *storytelling*; Chico Buarque me ensinou que a música brasileira tem uma condução específica no teatro musical. A lista não tem fim.

### **ANA**

Eu me lembro claramente de ter ido buscar me formar da melhor maneira possível para atuar com ópera e teatro musical, que naquele tempo era outro conceito de musical. Havia uma grande escassez de formação, aqui no Brasil. Isso foi lá pelos

idos do início dos anos 1990. Hoje, a história é outra. No meu caso, eu busquei tudo o que pude por aqui, e quando esgotaram as fontes fui pra Nova Iorque estudar. Nessa época ainda nem tinha esse mercado de musicais que hoje existe no Brasil. Como foi isso pra vocês, essa transição para essa fase atual dos musicais no Brasil? Antes era diferente? Como apareceu esse “ser criativo” de vocês, lá no começo? As primeiras experiências?

### **BAUZYS**

Tudo que eu estudei em música, e tudo que eu participei de grupos de teatro e, até de dança – eu já fiz aula de dança (risos) – tudo que eu aprendi na UNESP [Universidade Estadual Paulista] em composição, tudo isso acabou virando técnica, tudo isso se juntou na cabeça, tudo que eu já li, tudo que já ouvi, tudo que já toquei, tudo isso virou instrumento de criação. O artista criativo é isso, toda nossa experiência de vida vira instrumento de criação. Nosso contato com a natureza vira instrumento de criação. Nossos amores viram instrumento de criação. O artista criativo é isso: a maneira como tudo que está dentro dele se junta e se mistura e se transforma, e no processo criativo nasce de forma única, fruto de tudo que ele viveu, estudou, ouviu. Essa pelo menos é a maneira como eu enxergo. A criação original... você pode sim usar técnicas específicas, coisas que você aprendeu, você... algumas coisas te ajudam a percorrer os caminhos de forma mais fácil, só que, no final, a criação é tudo isso misturado, tudo isso junto. Senão acaba virando só cópia de alguma outra coisa, mas a criação original mesmo, é dessa forma intuitiva, onde tudo se mistura, rola essa metamorfose dentro de você mesmo e tudo o que você viveu, aprendeu, ouviu têm importância fundamental e se transforma em arte quando você está criando. Então a criação original tem sim a assinatura do criador, é a sua vivência, experiência de vida ali.

### **ANA**

Você está dizendo que sente que no seu caso tudo é mais intuitivo?

### **BAUZYS**

Pode-se dizer que é bem intuitiva nesse caso, apesar de que tudo, todas as ferramentas estão ali na sua cabeça, na sua forma de fazer, presentes como instrumentos, mas elas são mais um elemento. As técnicas... as ferramentas são mais um elemento dentro de todos os outros elementos que fazem parte da criação. É, acho

que essa é uma boa maneira de descrever.

### **ANA**

Quando você diz “ferramentas”, então significa que essa intuição está calcada numa base encontrada no estudo formal? Você considera ter sido importante o estudo acadêmico?

### **BAUZYS**

Ainda falando sobre essa questão, o estudo acadêmico é importante sim, o estudo acadêmico eu digo, a parte teórica é muito importante, mas não menos importante e talvez mais importante seja a parte prática, ou seja, que você possa estudar e colocar em prática. Isso fez toda diferença no período que eu fiz faculdade, apesar de que naquela época, a UNESP [Universidade Estadual Paulista] não oferecia uma parte prática muito intensa, aliás era bem pouca a parte prática que a UNESP oferecia, por isso me vi na necessidade de montar grupos, montei grupo vocal, montei quarteto de violão, banda, onde o que eu aprendia nas aulas eu podia colocar em prática, experimentar, fazer e nada melhor do que essa experiência prática pra você realmente tomar conhecimento, fixar conhecimento, ver o que funciona, ver o que não funciona, experimentar, fazer mesmo. Meu conselho sempre pra quem está estudando é: estude a teoria mas dê seu jeito de pôr em prática (risos), junte amigos, monte grupos, entre em grupos, e coloque em prática, é o melhor jeito de aprender, sem dúvida.

### **ANA**

Me parece que todos vocês têm algum *background* de estudo, ainda que através do autodidatismo. Mas de alguma maneira foram buscar, ou estão buscando, informação.

### **RICARDO SEVERO**

Em 2018, iniciei uma pesquisa de Mestrado na USP [Universidade de São Paulo] tendo como tema geral a busca de novos caminhos para uma dramaturgia original no teatro musical brasileiro, e focando na análise do sentido das letras nos subgêneros do teatro musical. Tenho a intenção de seguir para o doutorado, abrangendo então a análise das estruturas dramatúrgicas e musicais.

**ANA**

Em que ponto estão agora, como criadores?

**DANIEL**

Atualmente, estou em pré-produção com um projeto que venho desenvolvendo desde 2014, um musical inspirado no imaginário das cantigas de roda e parlendas chamado *Ciranda*, com estreia prevista para o segundo semestre de 2019. Ao mesmo tempo, estou desenvolvendo um novo drama musical chamado *Nautopia*.

**ANA**

Oba, tem obra original saindo do forno!

**RICARDO MONTEIRO**

Estou escrevendo e ensaiando um novo musical em processo de *work-in-progress*.

**ANA**

Qual é esse seu novo musical, Monteiro? Pode falar um pouco sobre o processo?

**RICARDO MONTEIRO**

Falo agora um pouco do espetáculo que escrevo e dirijo neste momento, em processo de *work-in-progress*. Ao fundar o Núcleo de Teatro Musical da UFCA (Universidade Federal do Cariri), minha ideia inicial era a de aproveitar certos textos que eu já havia trabalhado anteriormente - inclusive, um deles com a ação se passando no próprio Cariri, escrito em uma época em que eu jamais imaginaria que viria a morar ali. Embora o processo estivesse caminhando de maneira promissora, comecei a me perguntar se eu de fato estava fazendo teatro, ou se estava simplesmente ensaiando

atores. Senti que, no caso, estava caindo na armadilha de me satisfazer com a segunda alternativa. A solução parecia evidente: teria que escrever um texto que de fato dialogasse com a realidade daquelas pessoas, ao invés de tentar adequá-las ao produto final de processos que não lhes diziam respeito. Temos cerca de uma hora de peça pronta - faltando cerca de 40 minutos de cenas para consumir o espetáculo. Ano passado, apresentamos, com dois elencos diferentes, uma coletânea de cenas totalizando cerca de 45 minutos. Pretendo finalizar até o final deste ano o processo de escrita da peça para, se tudo der certo, vê-la estrear em 2020.

### **ANA**

No caso de vocês dois, Bauzys e Severo, o que está saindo do forno é o *Aparecida*, certo? Contem pra gente um pouco sobre esse processo criativo.

### **BAUZYS**

O Walcyr Carrasco fez o texto, a estrutura do texto, passou pra gente, é... pra gente eu digo eu, que estou fazendo as músicas, e o Ricardo Severo, que está fazendo as letras, eu e o Ricardo escolhemos. Aí sim, o Walcyr [Carrasco] já tinha dado algumas indicações mas a gente que fechou mesmo a estrutura de onde vai, de onde teriam as canções, as músicas, e do que elas iriam falar, e aí o Ricardo está fazendo as letras e eu tô fazendo as músicas em cima das letras... nesse processo, muitas vezes eu faço, eu mexo, e depois volta pra ele [Ricardo Severo], e então é a vez dele mexer, enfim. Se bem que em algumas músicas que eu já tinha a sonoridade e a melodia muito claras na minha cabeça eu fiz primeiro a música e depois passei pra ele pôr a letra em cima. Em algumas músicas foram feitas assim mas a maioria das músicas não, ele fez a letra primeiro e eu fiz a música depois. Mas tudo isso pra dizer que realmente varia. Tudo é válido e tudo é possível no teatro musical, os processos variam muito.

### **ANA**

Basicamente você está dizendo que o processo de *Aparecida* foi baseado num time criativo que trabalhou junto, cada um fazendo a sua parte. Como funciona isso para todos vocês? Trabalham em equipe, sozinhos, como é pra cada um de vocês?

### DANIEL

Até hoje, eu sempre assumi os três papéis, o que é – acredite – muito difícil e trabalhoso e a cada nova obra fica ainda mais difícil. Adoraria colaborar com outros parceiros, mas não sei o quanto isso seria um desafio para mim. Acho que isso sempre se deu comigo de forma natural, me habituei a construir a tríade dramaturgia/música/letra sozinho porque para mim se trata de um logos, uma unidade tríplice com a qual em dialogo bem. Talvez eu seja um melhor compositor do que letrista, ou *book writer* do que compositor, mas para mim o desafio é exatamente este: me desenvolver por completo.

### RICARDO MONTEIRO

Desde sempre assumo os três, embora não me oponha a criar em colaboração. Mas isso simplesmente não aconteceu até o momento.

### RICARDO SEVERO

Já experimentei todas essas alternativas: compus as canções - letra e música, escrevi o texto e compus as canções, e em *Aparecida – um musical*, pela primeira vez escrevi apenas as letras das canções, cujas melodias foram criadas por Carlos Bauzys. Acho que o porque neste caso não importa muito. Algo que é recorrente nos “manuais” dos musicais de matriz Broadway é que a dramaturgia é quase sempre feita em conjunto entre os escritores e os compositores. Isso me leva a crer que essa é a melhor maneira de criar um musical original, com as três partes sendo criadas em grupo. Pude testar o processo de composição lado a lado com Carlos Bauzys em *Aparecida*, e o resultado não poderia ter sido melhor. A história sendo contada a partir de uma canção criada dessa forma tem mais fluidez e compreensão.

### ANA

E pra você, Bauzys?

## **BAUZYS**

Isso depende, né, depende do processo, depende do espetáculo, depende da concepção. Podem ser feitas juntas, podem ser feitas separadas, no meu caso, normalmente, são coisas separadas. Eu prefiro que sejam coisas separadas. Alguém que faça o texto, que seja realmente... conhecedor de dramaturgia, um bom roteirista, que tenha estudado e vivenciado isso na vida... é... a letra por alguém que conheça muito poema, formas de poema, que conheça muito... é... que tenha estudado muito letras de músicas, né, toda essa parte, que conheça muito a nossa língua, obviamente, e a música feita por um compositor que também tenha se dedicado muito a isso. É claro que no final todas essas coisas se misturam, e mais pra frente no processo criativo todos têm que conversar e chegar a algum acordo. Mas... eu prefiro trabalhar dessa maneira, acho que se chega a um resultado melhor. Claro que o diálogo tem que estar sempre presente, muitas vezes o compositor sugere coisas ao letrista, o letrista ao roteirista, e a gente chega assim ao melhor resultado possível. Mas no meu caso acho que cada profissional fazer a sua parte funciona melhor. Cada um fazendo a parte em que realmente é especialista. É isso.

## **ANA**

Tenho muita curiosidade de saber a respeito da linguagem que usam em suas obras e sobre o processo criativo de vocês.

## **RICARDO MONTEIRO**

Musicalmente, utilizo uma linguagem essencialmente polifônica, e oriunda de parâmetros harmônicos, rítmicos e melódicos com muitos elementos em comum com a MPB [Música Popular Brasileira], assim como apresentando também influências da música erudita em termos de escrita. A colocação que utilizo tende a requerer conhecimentos de técnica vocal, mas em termos de timbre costumo preferir que o cantor se aproxime da estilística da MPB.

**BAUZYS**

Bem, no que diz respeito a processo criativo, dos [musicais] que eu fiz compondo, com texto, letras e canções originais, normalmente é assim: libretista muitas vezes faz o texto e as letras, ele mesmo já escolhe onde serão as músicas, pelo menos as canções, depois eu vou escolher onde eu vou colocar os *underscores*, os *reprises*, tal, mas as árias, as canções, ele normalmente já escolhe, agora claro que, no processo de composição muita coisa tem que ser mexida da letra, pra se adequar a forma da música que eu quero fazer, e tal, então muitas vezes eu mexo na letra, mando de volta, aí, aí ele corrige o que quer corrigir, ou fala “ah, não, tá ficou legal assim”, ou às vezes a gente tem um texto, um argumento, então, tem a estrutura de um texto, aí passa pra outra pessoa que vai fazer as letras, ou posso ser eu mesmo, apesar de que eu prefiro não fazer as letras, não é meu forte, muitas vezes eu mexo nas letras pra se adequarem às músicas, mas eu prefiro que alguém especialista em letra faça. Eu acho que fica melhor. Um bom letrista tem que entender muito de poema, tem que entender muito de dramaturgia, de poética, de tudo que diz respeito a isso, especificamente.

**ANA**

É que você prefere trabalhar em equipe na hora da criação, certo? Cada um na sua área?

**BAUZYS**

E o meu forte é a música, então... quando um bom letrista faz, eu prefiro.

**ANA**

Vocês acham que suas jornadas pelo teatro musical acabaram levando vocês a criarem técnicas próprias? Ou vocês seguem técnicas de dramaturgia propostas por teóricos da área? Apareceram autores relevantes nas suas pesquisas? Cursos relevantes?

**RICARDO SEVERO**

Quando iniciei compondo canções para a cena, eu tinha uma técnica própria, que era de substituir uma parte do texto dramático por uma canção que continuasse contando a história naquele ponto. Mais tarde, comecei a estudar cinema e roteiro, sou formado em Publicidade. Também fiz oficinas diversas de dramaturgia para teatro, de dramaturgia de TV, de dramaturgia para teatro infanto-juvenil.

Como iniciei minha carreira como músico, compositor e produtor musical também em 1986, tive apenas a experiência de compor canções populares para cantores e cantoras que acompanhei e/ou produzi. Mas sempre pesquisei por conta própria desde a forma da canção na ópera até os cancionistas populares nacionais e internacionais

### **BAUZYS**

Se eu sei citar livros, cursos... difícil, porque eu teria que citar todos (risos) os que eu já li, não vou conseguir citar nenhum específico, que todos fazem parte. O que eu posso dizer é que sim, a formação acadêmica foi muito importante, justamente porque te dá uma ampla gama de elementos, muitos instrumentos, muitas referências. Principalmente na hora de arranjar pros instrumentos, pras vozes, aí sim, a formação acadêmica te dá o conhecimento necessário que você precisa ter pra aqueles instrumentos, para aquelas vozes, pra você compor de maneira que seja efetiva, que funcione da melhor maneira possível. O estudo acadêmico é muito importante eu acho, muito importante... pra te dar todas as ferramentas necessárias pra você fazer a melhor obra possível e que funcione...

### **RICARDO MONTEIRO**

Atualmente, tendo a seguir um conjunto de técnicas de dramaturgia que me foram passadas, principalmente, por Carlos Reichenbach, Chico de Assis e Ed Khmara. Elas tendem a seguir a estrutura de curva dramática proposta por Syd Field e as funções dramáticas discutidas por Christopher Vogler. Como nenhuma delas foi concebida especificamente para o teatro musical, desenvolvi uma série de estudos sobre as funções dramáticas da trilha sonora – o mais completo deles presente em um artigo científico que publiquei com a análise da trilha sonora de Vertigo em um projeto de semiótica aplicada desenvolvido pela PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). Os estudos foram canalizados para uma disciplina do curso de pós-

graduação em trilha sonora na Universidade Anhembi Morumbi, onde lecionei por vários anos, e resultaram em um conjunto de técnicas de que me utilizo tanto como pesquisador quanto como autor.

**ANA**

Que legal ouvir você dizer isso, Ricardo, pois venho estudando justamente a estrutura dramática a partir do olhar do Vogler, proposta por ele a partir da obra do Campbell. Encontrou respostas em outras obras, Monteiro?

**RICARDO MONTEIRO**

Toda minha formação em dramaturgia sempre buscou respostas para as especificidades do teatro musical – no entanto, não encontrei até o momento nenhuma obra especificamente concebida para o teatro musical que tivesse deixado uma marca maior em minha maneira de apreender e/ou de conceber um espetáculo nesse formato.

**ANA**

Dando uma olhada no currículo de vocês antes da entrevista, percebi que eu e o Severo temos pesquisado as mesmas obras de referência...

**RICARDO SEVERO**

Sim, tenho pesquisado em todos os livros referentes ao assunto que posso encontrar, dentre os musicais de matriz Broadway, de matriz Brechtiana e de matriz Brasileira. Existem diversos livros e manuais sobre como escrever musicais de matriz Broadway. Afinal, eles têm mais de noventa anos de experiência continuada na criação e produção desse tipo de musicais. Durante o mestrado na USP, cursei disciplinas de semiótica musical e semiótica da canção, analisando obras e decupando suas estruturas, formas e linguagens.

**ANA**

E no que diz respeito à aplicação técnica dos conhecimentos obtidos através do estudo?

### **BAUZYS**

Com relação a se eu criei minhas próprias técnicas, a gente acaba criando nosso jeito de fazer, nossa cara, mas isso a cada musical a gente descobre um jeito novo de fazer, percebe coisas novas, caminhos novos pra percorrer, eu não sei, assim, é difícil dizer que “você” criou então esse jeito de fazer. Não sei, eu criei pra eu fazer, mas não sei se outra pessoa também já não percorreu o mesmo caminho, criou da mesma forma. Mas... eu, a maior parte das vezes eu descubro um caminho pra ser feito.

### **DANIEL**

Como na maioria das vezes parto de algo abstrato, algo que internamente me provoque, ou que me sugira uma história a ser “descoberta” ou “esculpida”, um símbolo, uma imagem interessante, um tema ou até mesmo um título, entender que a estrutura era fundamental para não me perder no caminho foi um grande passo. Assim, no caso de um *book musical*, costumo estruturar a espinha dorsal dos atos em um número específico de cenas e distribuo os números musicais de forma que aquilo me pareça fluido, e isso vai se expandindo e se retraindo e mudando constantemente. É um grande quebra-cabeça.

### **ANA**

Sinto que precisei conhecer a estrutura formal também, justamente pela mesma razão, para não me perder, uma vez que minha obra parte de uma simples indagação, e não de uma história pré-concebida. Por isso busquei a obra de Vogler.

### **DANIEL**

Peter Stone, autor de *Titanic* e *1776*, dizia que um musical é algo que você mais reescreve do que escreve, e há uma grande sabedoria nesta sentença. Claro, há que se ter uma diretriz e saber que história você pretende contar. Tudo começa com uma ideia que se torna um conceito, que se molda em uma premissa, que se desdobra em

uma escaleta e por aí vai. Você não vai começar a escrever um musical a partir dos diálogos. O importante, pelo menos no meu caso, foi compreender que usar a estrutura inteligentemente é ancorar a história de forma cada vez mais *orgânica*, fugindo das metodologias que propõem estruturas mecânicas.

### **ANA**

E pra você, Bauzys? Como é essa história de estruturar formalmente?

### **BAUZYS**

Então, da mesma maneira, como eu disse que cada espetáculo é um espetáculo, também quando você vai compor um Musical cada processo é um processo. Curioso isso, também, porque cada espetáculo também vai ter primeiro uma equipe criativa. Que muitas vezes trabalha de jeitos diferentes. Às vezes o texto já está pronto mas ainda não tem nem as letras nem as músicas, ou texto e as letras estão prontos e você tem que fazer a música, ou tudo está sendo feito junto, então isso já muda muita coisa. E muda também a concepção do espetáculo: vai ser um espetáculo todo musicado e cantado? Vai ser um espetáculo onde não vamos ter canções, mas vamos ter texto também? Ou vai ser um espetáculo que é mais falado mesmo, e são algumas árias. Isso também muda. E aí também se pensa: qual o estilo desse musical e qual a sonoridade desse musical. É... aí entra toda uma parte de pesquisa, pra se inspirar dentro daquele estilo específico que você quer compor aquele Musical... então tudo é válido, e tudo é bem-vindo, dentro do teatro musical. É uma questão de escolha: como você vai estruturar o musical, como vai ser o processo, como será possível fazer. Precisa de pesquisa pra você pirar dentro daquele estilo que você quer compor aquele Musical.

### **ANA**

Gente, vamos falar de *song spotting*. Como vocês consideram a forma ideal de realizar a escolha dos locais da obra que serão musicados? Vocês podem tentar descrever seu processo de composição musical-dramatúrgica?

### **RICARDO MONTEIRO**

Meus espetáculos são essencialmente operísticos – ou seja: trata-se de um teatro cantado, em que a fala, e não a música, é que aparece de maneira pontual. Nos espetáculos teatrais não-musicais em que atuei como dramaturgo e fui convidado para compor a trilha, as escolhas do *song spotting* passavam pelo crivo de questões técnicas de direção, independentemente, lamentavelmente, das escolhas que eu faria por razões estéticas e/ou conceituais caso tivesse autonomia para tomar as decisões sobre essas questões de maneira independente.

### **ANA**

O Ricardo basicamente compõe na técnica de *sung-through musicals*... que interessante... e pra você, Bauzys? Que costuma trabalhar em equipe?

### **BAUZYS**

Bom, muitas vezes isso já vem pronto, isso já vem sugerido dentro do texto que o roteirista manda, mas claro que muitas vezes eu vejo a necessidade de sugerir algo diferente, de acordo com o que eu vejo que sonoramente vá contribuir mais. Algumas vezes eu mesmo já tive que escolher esses momentos, e aí eu considero sempre aquela maneira de ver do teatro musical, que é assim: quando as palavras não são mais suficientes, você usa então melodias. Então você passa a cantar. Quando o canto não é mais suficiente você começa a dançar (risos). Isso tudo dizendo, como formas de expressão. Acho que essa é uma boa maneira para escolher os momentos de inserir canções dentro de um texto. Em que momentos a música realmente se faz importante pra expressão de algo? Então esse é um bom caminho para pensar. A coisa se torna mais orgânica. A história... tá percorrendo a história, e aí, em algum momento onde as palavras já não sejam suficientes pra expressar toda aquela noção que está sendo sentida, falada, então aquilo se torna, se transforma em uma melodia, e, em uma canção, ou música, aquilo passa a ser cantado. Quando nem mais aquilo já é suficiente, passa a ser dançado (risos). Acho que essa é uma boa maneira. Mas claro que cada texto traz também as suas necessidades diferentes. Mas enfim, tudo tem que andar de acordo com várias frentes. Onde, dentro de um texto, pode virar um número interessante, onde você vai poder inserir um tipo de música diferente, com estilo diferente... às vezes você também leva isso em consideração. (Ele exemplifica, com entusiasmo) Opa! Peraí! Aqui pintou um personagem que é diferente, que é

engraçado, por exemplo, pô, aqui não posso perder a oportunidade de ter uma música pra esse personagem, aí vai ser uma música mais divertida! (Em outro exemplo) Opa! Aqui temos uma cena onde estão quase todos do elenco, então, poxa, não podemos perder a oportunidade de ter uma música aqui, onde o coro todo vai cantar! Ou, aqui temos uma cena de revolta, realmente precisa ter algo bem dramático pra que essa cena funcione, então cada texto vai ter suas necessidades e aí sim cabe aos três juntos, roteirista, letrista e compositor, acharem juntos esses momentos, pensando em aproveitar todas as oportunidades pra contar melhor essa história, inserir momentos interessantes, inserir números interessantes, aproveitar ao máximo o elenco, os personagens, os momentos dramáticos que se tem dentro desse texto. Acho que é isso.

### **DANIEL**

No meu caso, depende do processo, dos objetivos narrativos e da história que estou tentando contar. Algumas vezes uma canção e seu conteúdo antecipam a própria história e podem dar uma indicação de um caminho narrativo a seguir, ou seja, a narrativa parte da própria canção. Em outras situações, um trecho inteiro da narrativa pode ser substituído por um número musical. Certamente, com uma canção pretende-se chegar a um lugar emocionalmente inatingível com uma cena falada, mas o fato é que isso pode variar, dependendo em que fase do desenvolvimento da obra se está. Você quer mostrar ao público quem é o seu personagem, o que ele está sentindo ou pelo que ele está passando, o que ele quer ou, ainda, desenvolver uma cena/ação inteira com base em um ritmo, pulsação, ou tema musical. Via de regra, sempre busco encaixar canções nos momentos em que o personagem reflete sobre um sentimento, ou algo se *revela* pela primeira vez no personagem, e isso também pode primeiramente partir de uma reflexão, ou quando algo se transforma nela.

### **ANA**

E pra você, Severo?

### **RICARDO SEVERO**

A meu ver, isso deve ser feito em conjunto pelos criadores -dramaturgos e cancionistas

- no princípio do trabalho. Eu costumo pensar em uma “escaleta” de toda a história, desde a primeira cena até o final, descrevendo a situação de cada cena, personagens, local, e com isso, identificando onde estariam os números de coro, solos, duetos, trios, etc., pensando ao mesmo tempo em como contar melhor a história naquela cena, e buscando um equilíbrio da parte musical. Sempre escrevo o texto, quando sou também o dramaturgo, a partir dessa “escaleta”. E tento inserir a canção onde possa criar um melhor sentido e manter o ritmo da cena, seja no início da cena, no meio, ou no final, pensando na sequência. Mas isso é algo que só pode ser definido durante o processo de criação, e é algo que tem que ser definido em conjunto, quando não estou sozinho na criação.

### **ANA**

Alguns de vocês têm estendido sua experiência para o âmbito do ensino. Podem relatar algo sobre isso?

### **RICARDO SEVERO**

Durante doze anos fui professor em duas disciplinas da graduação no Curso de Publicidade e Propaganda da PUCRS [Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul], onde orientava, entre os trabalhos práticos, a composição de *jingles*. Cheguei a ministrar algumas oficinas de composição de canções, tanto em São Paulo quanto em Porto Alegre

### **RICARDO MONTEIRO**

Atualmente, ocupo a cadeira de Composição, Regência e Semiótica da Universidade Federal do Cariri, a UFCA, reço a orquestra sinfônica da universidade e dirijo o Núcleo de Teatro Musical da instituição. O elenco está estudando a história do Teatro de Arena e do SEMDA - o Seminário de Dramaturgia do Arena, que frequentei sob a direção de outro grande mestre, Chico de Assis. Sinto que o que fazemos, de certa forma, pode ser visto como uma releitura, ou mesmo como uma continuidade daquela forma de se viver e questionar o teatro. Talvez seja ainda cedo para sabermos. O tempo dirá. Mas trago e trarei sempre comigo um pouco do que aprendi com Zé Renato, e procuro transmitir hoje a meus alunos algo da tradição de que, sem que eu me desse conta,

ele me fez herdeiro.

### **ANA**

Pessoal, quero que vocês saibam que suas contribuições certamente trouxeram uma luz para a compreensão do meu próprio processo criativo. Suas falas são muito importantes.

### **BAUZYS**

Ana, eu queria acrescentar que... cada espetáculo é um espetáculo, assim... isso é que é bacana do teatro musical. Abrange todos os estilos de música e concepções artísticas, não tem barreiras pra isso. Teatro musical é muito abrangente. E cada espetáculo é um espetáculo, tem seus desafios, tem suas coisas únicas que é só daquele espetáculo... então é um trabalho que é sempre um desafio constante... claro que a experiência te ajuda, talvez, a percorrer alguns caminhos de forma mais rápida, mais fácil e mais assertiva, só que cada espetáculo traz seus desafios novos. E também cada equipe criativa é uma, que tem uma forma de trabalho, que chega a diferentes resultados. E aí é uma questão, nem dá pra dizer “É melhor ou pior”, não, são apenas diferentes. No momento, todas são muito boas... e isso é muito legal de vivenciar. O teatro musical é um trabalho onde você não pode achar que você está numa zona de conforto, porque não está, nunca está. Cada espetáculo tem seus desafios e suas unicidades, que você só vai descobrir ali, como experiência isso é muito bacana, muito legal.

### **ANA**

Toda minha jornada para a criação de *47 – O Musical* começou inspirada pelo trabalho de vocês e de tantos outros artistas. Arriscar os primeiros passos, buscar entender qual caminho seguir. Foi encantador mergulhar no nada, munida apenas de uma ideia – e conseguir erguer uma obra. É uma sensação incrível, a mesma que tive todas as vezes que assisti, li ou ouvi obras de vocês. Só posso agradecer demais a cada um, pela inspiração. Sigamos!

### **(CAI O PANO)**

## REFERÊNCIAS

1. ANTONIETTI, A. C. Os Modos de Inserção e as Relações Dramático-Narrativas da Canção no Cinema e na Televisão Brasileira no exemplo de Daniel Filho. Dissertação (doutorado em multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
2. ARISTOTELES Poética. [S.l.]:E-Bookarama Editions, Edição Kindle,[20--?]
3. BARTEL, D. Musica Poetica: Musical-Rethorical Figures in German Baroque Music. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
4. BAUCH, M. A. “Gentlemen, Be Seated!” The Rise and Fall of the Minstrel Show. Munich: GRIN Publishing, 2011.
5. BAZELON, I. Knowing the Score. New York: Arco Publishing, 1975.
6. BERNARDIN, M. N. La Comédie Italienne en France et les Théâtres de la Foire et du Boulevard (1570-1791). Genebra: Slatkine Reprints, 1969.
7. BORÉM, F.; TAGLIANETTI, A. P. A Trajetória Cênico-Musical de Elis Regina Belo horizonte: UFMG, 2013.
8. BORÉM, F.; TAGLIANETTI, A. P. Texto-música-imagem de Elis Regina: Uma Análise de Ladeira da Preguiça, de Gilberto Gil e Atrás da Porta, de Chico Buarque e Francis Hime. Belo horizonte: UFMG, 2013.
9. BOSCH, A. P. P. Ser Diferente es um Valor. Madrid: Cuento de Luz, 2017.
10. BRADLEY, I. Oh Joy! Oh Rapture! New York: Oxford University Press, 2005.
11. BUHLER, J. Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (II): Analysing Interactions of Music and Film. In: DONNELLY, K. J. (org.). Film Music: Critical Approaches. Edinburgo: Edinburgh Univeristy Press Ltd, 2011.
12. CARRASCO, C. R. Sygkronos: A Formação da Poética Musical do Cinema. São Paulo: Editora Via Lettera, 2003.
13. CARRASCO, C. R. Trilha Musical: Música e Articulação Fílmica. São Paulo, 1993. Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo.
14. CAMPBELL, J. The Hero With a Thousand Faces. Princeton: Princeton University Press, 2004.
15. CAMPBELL, J. The Power of Myth. New York: Anchor Books, 1988.

16. COOK, N. Guide To Musical Analysis. Nova Iorque: WW Norton & Company, 1992.
17. CRAMER, L. Creating Musical Theatre: Conversations With Broadway Directors and Choreographers. London: Bloomsbury Methuen Drama, (Kindle Edition), 2013.
18. CROCKER, R. L. A History of Musical Style. New York: Mc Graw-Hill, 1966.
19. CUDDEN, S. Beating Broadway – How to Create Stories for Musicals That Get Standing Ovations. Charleston: CreateSpace Independent Publishing Platform, Edição do Kindle 2013.
20. DAVISON, R. A.; BRYER, J. R. The Art of the American Musical: Conversations with the Creators. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2005.
21. DEER, DAL VERA, R. Acting in Musical Theatre: A Comprehensive Course. New York: Routledge, 2008.
22. DURKIN, A. Down Syndrome: a Day-to Day Guide. Disponível em: <<http://dsdaytoday.blogspot.com/>>. Acesso em: 20/11/2016.
23. EILAND, H. W. B. A Critical Life. Cambridge: Harvard University Press, 2014.
24. ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Disponível em: <<https://www.britannica.com/search?query=doctrine+of+affections>>. Acesso em: 24/11/2010.
25. ESSLIN, M. Uma anatomia do drama. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1977.
26. EVERETT, W. A. Laird, Paul R. The Cambridge Companion to the Musical. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
27. EWEN, D. The Story of America's Musical Theater. Chilton: Chilton Co. Book Division, 1961.
28. FERNANDINO, J. R. Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro. 151f. Dissertação (mestrado em artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
29. FERRER, P. P. El Reto de Aprender. Madrid: San Pablo, 2013.
30. \_\_\_\_\_. Niños com Capacidades Especiales: Manual para Padres. La Coruña: Hercules, 2015.
31. FRANKEL, A. Writing the Broadway Musical. New York: Da Capo Press, 2000.
32. GORON, M. Gilbert and Sullivan's "Respectable Capers". Winchester: Palgrave Macmillan, 2016.

33. GROUT, D. J. *A Short History of Opera*. New York: Columbia University Press 1965.
34. HARVARD, P. *Acting Through Song: Techniques and Exercises for the Musical Theatre Actor*. London: Nick Hern Books, (Kindle Edition), 2013.
35. JONES, J. B. *Our Musicals, Ourselves*. Lebanon: Brandeis University Press, 2003.
36. JONES, T. *Making Musicals*. Pompton Plains: Limelight Editions, 1998.
37. JUNG, C. G. *Man and His Symbols*. London: Aldus Books, 1964.
38. KENRICK, J. *Musical Theatre – A History*. New York: Bloomsbury Publishing, 2017.
39. KOCH, G. *Siegfried Kracauer – An Introduction*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
40. LARUE, J. *Analysis del Estilo Musical*. Madrid: Idea Books Espanha, 2004.
41. LEEMING, D. *The Oxford Companion to World Mythology*. New York: Oxford University Press, 2005.
42. LINDSAY, H., CROUSE, R. *The Sound of Music*. Milwaukee, Applause Theatre and Cinema Books, 2010.
43. LUBBOCK, Mark. *The Complete Book of Light Opera*. New York: AppletonCentury-Crofts, 1962.
44. LUNDSKAER-NIELSEN, M. *Directors and the New Musical Drama: British and American Musical Theatre in the 1980's and 90's*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
45. MATES, J. *America's Musical Stage*. Westport: Praeger, 1987.
46. McMILLIN, S. *The Musical as Drama*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006.
47. MEYER, L. *Emotion and meaning in music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.
48. MILLER, S. *Strike Up the Band*. Portsmouth: Heinemann, 2007.
49. MORDDEN, E. *Anything Goes – A History of American Musical Theatre*. New York: Oxford University Press, 2013.
50. *THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS*. Taunton: Quebecor world, 2001.
51. NOVAK, E. A.; NOVAK, D. *Staging Musical Theatre: A Complete Guide For Directors, Choreographers and Producers*. Cincinatti, OH: Betterway Books, 1996.

52. PAVIS, P. Dicionário de Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
53. PEIRSON CENTER FOR CHILDREN. Disponível em: <www.peirsoncenter.com>. Acesso em: 02/01/2017.
54. PEIXOTO, F. Ópera e Encenação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
55. PIQUOT, E. Bibliographie de Pierre Corneille. [S.I.]: Mosaic Books, 2019.
56. RACINE, J. Oeuvres Complètes. Paris: Arvensa Editions, 2014.
57. ROSENHAUS, S. L.; COHEN, A. Writing Musical Theatre. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
58. SCOTT, W. C. Musical Design in Aeschylean Theatre Hanover: University Press of New England, 1984.
59. \_\_\_\_\_. Musical Design in Sophoclean Theatre Hanover: University Press of New England, 1996.
60. SENELICK, L. Jacques Offenbach and the Making of Modern Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
61. SKILES, M. Music scoring for TV and Motion Pictures. Estados Unidos: Tab Books, 1976.
62. STANISLAVSKI, C. A Criação de um Papel. 13 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
63. STEVES, G. A Broadway Não é Aqui – Panorama do Teatro Musical no Brasil. São Paulo: Giostri Editora, 2015.
64. TATIT, L. A canção: Eficácia e Encanto. São Paulo: Atual Editora, 1986.
65. \_\_\_\_\_. Análise Semiótica através das Letras. Editora Ateliê Editorial. São Paulo, 2001.
66. VASCONCELLOS, L. P. Dicionário de Teatro. São Paulo: L&PM Pocket, 1987.
67. VENEZIANO, N. O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013.
68. WEILAND, K. M. Creating Character Arcs – The Masterful Author’s Guide to Uniting Story Structure, Plot and Character Development. [S.I.]: PenForASword Publishing, 2016.
69. WHITE, M. Staging a Musical. New York: Routledge, 1999.
70. WOOLFORD, J. How Musicals Work; And How to Write Your Own. London: Nick

Hern Books Publications, 2012.

## ANEXOS

### ENTREVISTAS COM AUTORES CONTEMPORÂNEOS DE TEATRO MUSICAL

- Daniel Salve (Daniel Pinto Ribeiro)

1- Descreva sua experiência com o teatro musical.

Comecei a carreira no teatro musical como performer, atuando profissionalmente em musicais como POCKET BROADWAY e RENT. Passei a atuar também como diretor musical a partir de CAZAS DE CAZUZA. Um dia percebi que eu estava disposto a me utilizar de alguns talentos que eu acreditava ter para contar novas histórias e criar novas obras, na tentativa de amadurecer o autor/compositor que estava latente e contribuir para a construção de um novo musical brasileiro, algo que refletisse a nossa identidade cultural dentro da linguagem do teatro musical sem se limitar aos regionalismos e às releituras do passado. Essa diretriz sempre me pautou. Passei a me dedicar à composição e a dramaturgia diariamente, de forma quase monástica, em um processo de amadurecimento que levou quase cinco anos. Foi uma fase de muito aprendizado, autoconhecimento e entrega, e sinto que muito do que compus e escrevi nessa época me reflete nitidamente. Essa busca também me fez montar um pequeno grupo, uma companhia flutuante de atores, coisa que sempre gostei de fazer e que se mostrou parte do meu método de desenvolvimento de novas obras.

Este primeiro impulso resultou em um *song cycle* chamado “A QUASE HISTÓRIA DE NINGUÉM”, que se desenvolveu em alguns workshops e showcases. Esta obra se desmembrou em uma tetralogia um tanto complexa, mas acabei optando por focar e desenvolver apenas uma das histórias (com a mesma companhia de atores): a ópera pop “EROS E PSIQUÉ – A ORIGEM DO AMOR”. É o único musical que escrevi até hoje que é quase inteiramente cantado. Ela segue inédita e sonho produzi-la algum dia.

Depois de superar algumas frustrações típicas de um jovem compositor/dramaturgo frente às dificuldades que a produção cultural no Brasil impõe (ainda mais no que tange musicais originais), escrevi o musical “PONTO DE BALA”, que estreou no Teatro São Pedro em 2013 e seguiu com duas temporadas no espaço Parlapatões em 2014/2015 (Em São Paulo). Atualmente estou em pré-produção com um projeto que venho desenvolvendo desde 2014, um musical inspirado no imaginário das cantigas de rodas e parlendas

chamado “CIRANDA” (com estreia prevista para o segundo semestre de 2019). Ao mesmo tempo estou desenvolvendo um novo drama musical chamado “NAUTOPIA”.

- 2- Ao escrever e/ou compor para o teatro musical, você leva em consideração quaisquer técnicas específicas no que diz respeito à estrutura, à forma? Quais são essas técnicas? Como teve contato com elas? Ou você criou técnicas próprias para suas obras?

Como na maioria das vezes parto de algo abstrato, algo que internamente me provoque, ou que me sugira uma história a ser “descoberta” ou “esculpida” (um símbolo, uma imagem interessante, um tema ou até mesmo um título) entender que a estrutura era fundamental para não me perder no caminho foi um grande passo. Assim, no caso de um *book musical*, costumo estruturar a espinha dorsal dos atos em um número específico de cenas e distribuo os números musicais de forma que aquilo me pareça fluido, e isso vai se expandindo e se retraindo e mudando constantemente. É um grande quebra cabeças. Peter Stone (*Titanic*, 1976) dizia que um musical é algo que você mais *reescreve* do que *escreve*, e há uma grande sabedoria nesta sentença. Claro, há que se ter uma diretriz e saber que história você pretende contar. Tudo começa com uma ideia que se torna um conceito, que se molda em uma premissa, que se desdobra em uma escaleta e por aí vai. Você não vai começar a escrever um musical a partir dos diálogos. O importante, pelo menos no meu caso, foi compreender que usar a estrutura inteligentemente é ancorar a história de forma cada vez mais *orgânica*, fugindo das metodologias que propõem estruturas mecânicas,

- 3- Buscou informação a respeito de técnicas de construção para o teatro musical? Quais (livros, cursos presenciais ou on-line, aulas específicas)? Ou baseou-se de forma intuitiva para a confecção da obra?

Meu desenvolvimento sempre se baseou na observação e na prática intuitiva. Não tenho formação acadêmica como compositor nem autor, mas o teatro musical sempre ressoou em mim de forma muito natural. Estudei teatro, música e roteiro separadamente, na maioria das vezes enquanto fazia. Stephen Sondheim me ensinou a importância das palavras e da harmonia; William Finn

me ensinou que a simplicidade é um super poder; Jonathan Larson me ensinou que quanto mais pessoal, mais interessante a obra; Joseph Campbell me trouxe muitas respostas sobre narrativa mítica; John Truby e seu “The Anatomy of Story” me deu muitas ferramentas válidas sobre storytelling; Chico Buarque me ensinou que a música brasileira tem uma condução específica no teatro musical. A lista não tem fim.

- 4- Texto, música e letra são partes feitas separadamente por um time colaborativo ou você assume os três papéis? Por que?

Até hoje eu sempre assumi os 3 papéis, o que é – acredite - muito difícil e trabalhoso (e a cada nova obra fica ainda mais difícil). Adoraria colaborar com outros parceiros mas não sei o quanto isso seria um desafio para mim. Acho que isso sempre se deu comigo de forma natural, me habituei a construir a tríade dramaturgia/música/letra sozinho porque para mim se trata de um Logos, uma unidade tríplice com a qual em diálogo bem. Talvez eu seja um melhor compositor do que letrista, ou book writer do que compositor, mas para mim o desafio é exatamente este: me desenvolver por completo.

- 5- Como você considera a forma ideal de realizar o *song spotting*: a escolha dos locais da obra que serão musicados? Descreva seu processo de inserção musical na obra teatral.

Depende do processo, dos objetivos narrativos e da história que estou tentando contar. Algumas vezes uma canção e seu conteúdo antecipam a própria história e podem dar uma indicação de um caminho narrativo a seguir, ou seja, a narrativa parte da própria canção. Em outras situações, um trecho inteiro da narrativa pode ser substituído por um número musical. Certamente, com uma canção pretende-se chegar a um lugar emocionalmente inatingível com uma cena falada, mas o fato é que isso pode variar, dependendo em que fase do desenvolvimento da obra se está. Você quer mostrar ao público quem é o seu personagem, o que ele está sentindo ou pelo que ele está passando, o que ele quer ou ainda, desenvolver uma cena/ação inteira com base em um ritmo, pulsação, ou tema musical. Via de regra, sempre busco encaixar canções nos momentos em que o personagem reflete sobre um sentimento, ou algo se

*revela* pela primeira vez no personagem (e isso também pode primeiramente partir de uma reflexão) ou quando algo se *transforma* nele.

- Ricardo Nogueira de Castro Monteiro

1. Descreva sua experiência com o teatro musical.

Minha primeira experiência como autor de teatro musical foi em 1994, ao conceber o espetáculo “A Solidão dos Anjos”, premiado na Mostra SESC daquele ano. Musicalmente, utilizo uma linguagem essencialmente polifônica, e oriunda de parâmetros harmônicos, rítmicos e melódicos com muitos elementos em comum com a MPB, assim como apresentando também influências da música erudita em termos de escrita. A colocação que utilizo tende a requerer conhecimentos de técnica vocal, mas timbricamente costumo preferir que o cantor se aproxime da estilística da MPB. Tenho uma predileção pelo trabalho de grupo, considerando mais gratificante vivenciar suas muitas limitações do que entregar trabalhos prontos apenas para serem montados por produtores em busca de projetos. Atualmente, ocupo a cadeira de Composição, Regência e Semiótica da Universidade Federal do Cariri (UFCA), reço a orquestra sinfônica da universidade e dirijo o Núcleo de Teatro Musical da instituição, para o qual estou escrevendo e ensaiando um novo musical em processo de work-in-progress.

2. Ao escrever e/ou compor para o teatro musical, você leva em consideração quaisquer técnicas específicas no que diz respeito à estrutura, à forma? Quais são essas técnicas? Como teve contato com elas? Ou você criou técnicas próprias para suas obras?

Atualmente, tendo a seguir um conjunto de técnicas de dramaturgia que me foram passadas, principalmente, por Carlos Reichenbach, Chico de Assis e Ed Khmara. Elas tendem a seguir a estrutura de curva dramática proposta por Syd Field e as funções dramáticas discutidas por Christopher Vogler. Como nenhuma delas foi concebida especificamente para o teatro musical, desenvolvi uma série de estudos sobre as funções dramáticas da trilha sonora - o mais completo deles presente em um artigo científico que publiquei com a análise da trilha sonora de Vertigo em um projeto de

semiótica aplicada desenvolvido pela PUC-SP. Os estudos foram canalizados para uma disciplina do curso de pós-graduação em trilha sonora na Universidade Anhembi Morumbi, onde lecionei por vários anos, e resultaram em um conjunto de técnicas de que me utilizo tanto como pesquisador quanto como autor.

3. Buscou informação a respeito de técnicas de construção para o teatro musical? Quais (livros, cursos presenciais ou on-line, aulas específicas)? Ou baseou-se de forma intuitiva para a confecção da obra?

Toda minha formação em dramaturgia sempre buscou respostas para as especificidades do teatro musical -no entanto, não encontrei até o momento nenhuma obra especificamente concebida para o teatro musical que tivesse deixado uma marca maior em minha maneira de apreender e/ou de conceber um espetáculo nesse formato.

4. Texto, música e letra são partes feitas separadamente por um time colaborativo ou você assume os três papéis? Por que?

Desde sempre, assumo os três, embora não me oponha a criar em colaboração. Mas isso simplesmente não aconteceu até o momento.

5. Como você considera a forma ideal de realizar o *song spotting*: a escolha dos locais da obra que serão musicados? Descreva seu processo de inserção musical na obra teatral.

Meus espetáculos são essencialmente operísticos - ou seja: trata-se de um teatro cantado, em que a fala, e não a música, é que aparece de maneira pontual. Nos espetáculos teatrais não-musicais em que atuei como dramaturgo e fui convidado para compor a trilha, as escolhas do *song spotting* passavam pelo crivo de questões técnicas de direção, independentemente, lamentavelmente, das escolhas que eu faria por razões estéticas e/ou conceituais caso tivesse autonomia para tomar as decisões sobre essas questões de maneira independente.

6- Poderia falar sobre seu musical “Rua 13 de Maio s/n” e sobre o processo de criação do novo musical ainda inacabado?

Rua 13 de maio s/n.

Esse espetáculo nasceu a partir de um convite de nosso saudoso mestre, José Renato

Pecora.

Zé, assim como Paulo Autran e Fauzi Arap, gostava muito de um certo espetáculo meu - A Viagem de Alice, do Céu ao Apocalipse. Mas como Alice era uma produção cara - cerca de 36 personagens, sendo 5 centrais, e administrável com algo em torno de 15 atores -, ele, que iniciava, ao mesmo tempo cauteloso e esperançoso, seu novo projeto com a inauguração de seu Teatro dos Arcos, me convidou a escrever um espetáculo sob medida para aquele espaço, com poucos atores, e profundamente enraizado no imaginário do Bexiga.

Foi assim que começou o 13 de maio.

A trama se passa em um casarão abandonado - como tantos daquela região, e daquela rua que dá nome ao espetáculo.

Rua 13 de maio sem número - s/n -, o endereço sem especificação, salientando a indigência do lugar, dos sem-teto, das almas errantes que eventualmente o habitam. É a história de um homem marcado para morrer.

Um traficante que termina se viciando, e adquire uma dívida que ele não será mais capaz de pagar.

Escondido em um velho casarão, fugindo de um matador contratado para lhe matar, certa noite, exausto e drogado, ele vê pela primeira vez Francesca.

O nome dela é inspirado na célebre personagem Francesca da Rimini, mulher adúltera que Dante Alighieri, em sua Divina Comédia, narra encontrar no inferno.

A peça não deixa claro se Francesca seria um fantasma ou uma alucinação - o fato é que, para J.R., o protagonista, ela é absolutamente real.

Mas não apenas para ele.

Também para um velho morador de rua - um senhor de origem italiana chamado Enzo, que nasceu e viveu sua vida inteira naquela região.

Enzo jamais esqueceu a mulher de sua vida - e jamais superou sua morte prematura, mesmo tendo vivido com ela um relacionamento profundamente turbulento.

E tudo o que ele queria, nesse momento de sua existência, era que ela viesse buscá-lo.

Mas, aos olhos dele, é J.R. que ela escolhe levar consigo para a eternidade.

E Enzo é capaz de tudo para impedir que isso aconteça.

Até mesmo de proteger J.R. contra todos aqueles que estão ao seu encalço.

A peça é um hino de amor ao Bexiga.

O bairro, grande estrela da peça, aparece de diversas formas: no passado, a colônia italiana da 1ª metade do século XX, sua cultura, seus casarões, e o samba que já

florescia em suas ruas desde antes da chegada dos imigrantes, quando o bairro abrigava ainda um considerável número de ex-escravos. No presente, as ruínas daquele mundo habitadas agora pela população de rua, o tráfico de drogas, as leis invioláveis dos fora-da-lei, os madarins do poder que controlam tudo sem que seu nome venha à tona jamais, a lei do cão, e a tênue e fugidia linha que por vezes separa o delírio da revelação, a alucinação da transcendência.

Depositei esse texto e suas músicas nas mãos ainda firmes do já octogenário Zé Renato, um dos mais importantes diretores do teatro brasileiro do século XX.

A seu pedido, várias vezes o reescrevi, cortei e acrescentei cenas e músicas.

Para seu escudeiro, ele convidou o ator, cantor e diretor Fernando Prata, com quem eu já havia trabalhado por muitos anos.

Eu poderia escrever longamente sobre o elenco que tivemos - cada ator e atriz, e cada contribuição indelével por eles deixada no resultado final do trabalho.

Como tantas vezes acontece no mundo do teatro, o processo foi permeado por momentos sublimes, brigas monumentais, paixões fulminantes, romances clandestinos que todos convincentemente fingiam desconhecer, rupturas dramáticas - toda a magia, tão generosa e abundante, que a arte oferece aos que se entregam a ela.

Zé Renato venceu as adversidades e limitações técnicas, financeiras, e artísticas, e conseguiu pôr de pé o espetáculo, buscando extrair o melhor que cada ator e atriz tinha para oferecer naquele momento.

Ficamos cerca de dois meses em cartaz, que era o que nossa estrutura de produção poderia comportar naquele momento.

Mas trago e trarei sempre comigo um pouco do que aprendi com Zé, e procuro transmitir hoje a meus alunos algo da tradição de que, sem que eu me desse conta, ele me fez herdeiro.

Falo agora um pouco do espetáculo que escrevo e dirijo neste momento, em processo de work-in-progress.

Ele começou com a percepção de um equívoco.

Ao fundar o Núcleo de Teatro Musical da UFCA (Universidade Federal do Cariri), minha ideia inicial era a de aproveitar certos textos que eu já havia trabalhado anteriormente - inclusive, um deles com a ação se passando no próprio Cariri, escrito em uma época em que eu jamais imaginaria que viria a morar ali.

Embora o processo estivesse caminhando de maneira promissora, comecei a me

perguntar se eu de fato estava fazendo teatro, ou se estava simplesmente adestrando atores.

Senti que, no caso, estava caindo na armadilha de me satisfazer com a segunda alternativa.

A solução parecia evidente: teria que escrever um texto que de fato dialogasse com a realidade daquelas pessoas, ao invés de tentar adequá-las ao produto final de processos que não lhes diziam respeito.

Mas sobre o que o texto falaria?

Decidi que ele se debruçaria sobre um assunto de que pouco se falava abertamente, mas cujo silêncio deixava marcas profundas naquelas pessoas.

Foram muitas as alunas que me contaram histórias semelhantes.

Em um caso, era um tio. Em outro, o padrasto. Por vezes, o próprio pai.

Poderia ainda ser o próprio amado - o qual algumas vezes, diante da ruptura por parte de quem não suportava mais um relacionamento daquela natureza, terminaria por condenar sumariamente à morte a mulher que, hesitante mas decidida, ousasse lhe dizer não.

Quando reuni o grupo e lhes disse que pretendia escrever um espetáculo cujo tema seria o abuso sexual, houve um longo silêncio na sala.

Imaginei que talvez minha escolha tivesse sido equivocada.

Até que, na semana seguinte, ao entrar na sala, encontrei diante de mim um grupo duas vezes mais numeroso do que aquele com quem falara.

No final de cada encontro, a mesma cena: enquanto eu arrumava a sala vazia, uma aluna entrava, e me perguntava se eu teria um minuto.

Todas as vezes, a história que elas por fim revelavam superava as ideias mais delirantes que eu pudesse vir a ter. Mas, justamente por serem tristemente tão reais, dificilmente seriam convincentes encenadas no palco.

Como as Musas ensinam na Teogonia, na arte, às vezes é preciso contar mentiras para se dizer a verdade.

Assim nasceu Maria dos Prazeres - a personagem e a peça que leva seu nome.

A peça se inicia com uma cena em que a mãe da adolescente Maria dos Prazeres, Das Dores, comunica à filha sua decisão de mandá-la voltar a estudar.

Das Dores está nervosa.

A filha, desabrochando em sua feminilidade, a cada dia lhe parecia chamar mais a atenção de seu padrasto, que Das Dores sentia estar perdendo.

Era melhor ela não passar mais tanto tempo em que casa - ainda que fosse para

ajudá-la com os afazeres domésticos.

Mesmo assustada e se sentindo insegura, Maria dos Prazeres obedece.

Na escola, sua companheira de todas as horas é a personagem Jezebel. Sedutora, dissimulada e oportunista, Jezebel aproveita todas as oportunidades que lhe aparecem para usar Maria para seus propósitos, e termina a apresentando ao jovem rei do tráfico daquela escola, Romeu.

Em um primeiro momento, Maria era para Romeu não mais do que uma presa em potencial.

Mas a situação escapa totalmente ao seu controle, e ele se vê cada vez mais envolvido com ela.

Como Maria com ele.

Sentindo-se desejada, Maria, mais do que nunca, floresce.

Mas é o padrasto quem, sem poder mais se conter, colhe a flor que Maria sonhava oferecer para Romeu.

Temos cerca de uma hora de peça pronta - faltando cerca de 40 minutos de cenas para consumir o espetáculo.

Ano passado, apresentamos, com dois elencos diferentes, uma coletânea de cenas totalizando cerca de 45 minutos.

Pretendo finalizar até o final deste ano o processo de escrita da peça para, se tudo der certo, vê-la estrear em 2020.

O elenco está estudando a história do Teatro de Arena e do SEMDA - o Seminário de Dramaturgia do Arena, que frequentei sob a direção de outro grande mestre, Chico de Assis.

Sinto que o que fazemos, de certa forma, pode ser visto como uma releitura, ou mesmo como uma continuidade daquela forma de se viver e questionar o teatro.

Talvez seja ainda cedo para sabermos.

Mas o tempo dirá.

- Carlos Bauzys

- 1- Descreva sua experiência com o teatro musical.

Bom, desde que eu comecei na música, pra mim teatro e música andavam muito juntos. Na época que eu estudava música, participei de grupos de teatro, e tudo, né? Mesmo antes de entrar na faculdade. E quando entrei na faculdade, eu fiz UNESP [Universidade Estadual Paulista], né, composição e regência, é.... isso já era uma

coisa clara pra mim, eu gostava muito dessa interdisciplinaridade, né... teatro- música-dança. Né? Queria trabalhar com coisas assim. E aí, na UNESP eu montei grupos de música, eu sempre trazia elementos cênicos, fazia coisas... Mas foi o maestro Abel Rocha que me levou, como assistente dele, ele me conheceu na UNESP, né, e aí ele me levou como assistente dele pra fazer meu primeiro musical, que foi o *Hair*, na EAD [Escola de Arte Dramática da USP], com direção do Iacov Hillel, ele me levou pra ser o regente da banda, eu fiz os arranjos da banda e fui o regente da... da banda. E me apaixonei (risos). Aí, a partir dali, não parei mais com teatro musical, aí logo depois já fiz outro musical, lá na EAD, aí já como diretor musical, que foi a Ópera do Malandro... aí, depois disso o Miguel Briamonte me chamou pra fazer o meu primeiro grande musical né, Broadway, que eu o fui regente do *Sweet Charity*, com a Claudia Raia, e aí não parei mais, graças a Deus...é... sempre continuei trabalhando como diretor musical de teatro musical... ãnn... maestro, né? Às vezes, também, compositor, arranjador... e é o que eu realmente amo fazer, é aonde eu queria trabalhar. É... então... isso...deixa eu ver, 2006 foi meu primeiro, *Sweet Charity*, estamos em 2018, então tem mais de 12 anos aí, que eu tô nesse mercado, já fiz bastante... ãnn, já trabalhei bastante em grandes produções, ãnn, graças a Deus já tenho um currículo bem bacana. Ana, vou te mandar também meu currículo, né, acho que é bom, né, você ter...ãnn, enfim, acho que é isso, né? Essa, essa... primeira questão. É...tenho a sorte de ter trabalhado com grandes... acho que com quase todos os grandes diretores de teatro musical, eu trabalhei, aqui em São Paulo, no Rio, os coreógrafos também...ãnn... tenho...tenho também muita... sorte... e também muita gratidão por ter... por estar nessa carreira.

Ainda sobre a experiência com teatro musical, eu queria acrescentar que... cada espetáculo é um espetáculo, assim... isso é que é bacana do teatro musical,. É tão abrangente, abrange todos os estilos de música e concepções artísticas, não tem barreiras, né, pra isso. Teatro musical é muito abrangente. E cada espetáculo é um espetáculo, cada espetáculo tem seus desafios, cada espetáculo tem... as... as suas coisas únicas que é só daquele espetáculo... é...é... então é um trabalho que você tá sempre em desafio constante... claro que a experiência te ajuda a... talvez... a percorrer alguns caminhos de forma mais rápida, e mais fácil, e mais assertiva, só que cada espetáculo traz seus desafios novos, né? E... também cada equipe criativa é uma equipe criativa, que tem uma forma de trabalho, que chega a diferentes resultados... é... e aí é uma questão, nem dá pra dizer “É melhor ou pior”, não, são apenas diferentes. No momento todas são muito boas... e isso é muito legal de

vivenciar. Então, e é também, então um...um trabalho onde você não pode achar que você está numa zona de conforto, porque não está, nunca está... sempre tem... cada espetáculo tem seus desafios e suas unicidades, que você só vai descobrir ali,né... então... como experiência isso é muito bacana, muito legal.

Opa! Não posso deixar de citar, que no início de minha carreira...é... foi importante o período onde eu dei aula numa tal Casa de Artes OperÁria (risos),né? E... e lá fiz algumas montagens, dei... dei aula de canto coral e teoria musical, e foi muito bacana também essa experiência, cresci muito lá também.

2-Ao escrever e/ou compor para o teatro musical, você leva em consideração quaisquer técnicas específicas no que diz respeito à estrutura, à forma? Quais são essas técnicas? Como teve contato com elas? Ou você criou técnicas próprias para suas obras?

Segunda pergunta, “ao escrever e/ou compor para o teatro musical, você leva em consideração quaisquer técnicas específicas no que diz respeito à estrutura, à forma? Quais são essas técnicas? Como teve contato com elas? Ou você criou técnicas próprias para suas obras?” Então, ãnn... da mesma maneira, né, como eu disse que cada espetáculo é um espetáculo, também quando você vai compor um... um musical cada processo é um processo. Curioso isso, também, porque...é... cada, cada espetáculo também vai ter...ãnn... primeiro uma equipe criativa, né? Que muitas vezes trabalha de jeitos diferentes... é... às vezes o texto já está pronto mas ainda não tem nem as letras nem as músicas, às vezes já texto e as letras estão prontos e você tem que fazer a música, é... às vezes tudo está sendo feito junto, né, então isso, isso já muda muita coisa. E muda também a concepção do espetáculo: vai ser um espetáculo todo musicado, e cantado? Vai ser um espetáculo onde, não, vamos ter canções mas vamos ter texto também? ãnn... ou vai ser um espetáculo que...é... mais falado mesmo, e são... algumas árias, enfim, né? Isso também muda. E aí também entra: qual o estilo desse musical, qual a sonoridade desse musical? Né? É... aí entra toda uma parte de pesquisa... ãnn, né, pra se inspirar dentro daquele estilo específico que você quer compor aquele musical... então tudo é válido, e tudo é bem vindo, né, dentro do teatro musical. É uma questão de escolha de, de como você vai estruturar o musical, de como vai ser o processo, de como será possível fazer, né... agora... Precisa de pesquisa pra você pirar dentro daquele estilo que você quer compor aquele musical. Agora... dos que eu fiz compondo...assim... onde a gente tinha texto... texto, letras e canções originais, normalmente é assim. O libretista muitas vezes faz, é... o texto e as letras, né, ele mesmo já escolhe onde serão as músicas e tal, pelo menos

as canções, depois eu vou escolher onde eu vou colocar os *underscores*, os *reprises*, tal, mas as árias, né, as canções, ele normalmente já escolhe, agora claro que, no processo de composição muita coisa tem que ser mexida da letra, pra se adequar a forma da música que eu quero fazer, e tal, então muitas vezes eu mexo na letra, mando de volta, aí, aí ele corrige o que quer corrigir, ou fala “ah, não, tá ficou legal assim”...né... ãnn...ou às vezes a gente tem um texto, né, um argumento, então, tem a estrutura de um texto, aí, aí passa pra outra pessoa que vai fazer as letras, ou pode ser eu mesmo, apesar de que eu prefiro não fazer as letras, não é meu forte, muitas vezes eu mexo nas letras pra se adequarem às músicas, mas eu prefiro que alguém especialista em...em letra faça. Eu acho que fica mais...fica melhor. Fica.. é... né? Porque é todo um universo, né, fazer letra. Um bom letrista tem que entender muito de poema, tem que entender muito de... dramaturgia, de poética, de tu... de tudo que diz respeito a isso, né, especificamente. E o meu forte é a música, então... quando um... um bom letrista faz, eu prefiro. Ann, como é o caso de um musical que a gente tá fazendo agora. O Walcyr Carrasco fez o texto, a estrutura do texto, passou pra gente, é... pra gente eu digo eu, que tô fazendo as músicas, e o Ricardo Severo, que está fazendo as letras, eu e o Ricardo escolhemos. Aí sim, o Walcyr [Carrasco] já tinha dado algumas indicações mas a gente que fechou mesmo a estrutura de onde vai, de onde teriam as canções, as músicas, e do que elas iriam falar, e aí o Ricardo tá fazendo as letras e eu tô fazendo as músicas em cima das letras... nesse processo, né, muitas vezes eu faço, aí eu mexo, aí volta pra ele {Ricardo Severo}, aí ele mexe, enfim. Se bem que em algumas músicas que eu já tinha a sonoridade e a melodia muito claras na minha cabeça eu fiz primeiro a música e depois passei pra ele pôr a letra em cima. Em algumas músicas foram feitas assim mas a maioria das músicas não, ele fez a letra primeiro e eu fiz a música depois. Mas tudo isso pra dizer que realmente varia. Ann... é tudo, tudo válido e tudo possível, no teatro musical, né, os processos variam muito. Eu já fiz musicais onde a criação era coletiva, por exemplo. E meu trabalho era organizar a criação coletiva, muitas vezes criar também, junto, é... mas a maior parte em organizar a criação coletiva, né... e dar forma àquilo. Esse também é um processo muito interessante...enfim, tudo é possível (risos) no teatro musical, isso é...demais, né... Ann, aí assim, com relação à se eu criei minhas próprias técnicas, a gente acaba criando... ann, nosso jeito de fazer, nossa cara, mas isso a cada musical, né, a cada musical a gente descobre um jeito novo de fazer, a gente descobre coisas novas, caminhos novos pra percorrer, né... é...aí eu não sei, assim, é difícil dizer “ai, que você criou então esse jeito de fazer”. Não sei... quer dizer, eu

criei pra eu fazer, mas não sei se outra pessoa também já não percorreu o mesmo caminho, criou da mesma forma, entende? Mas... eu, a maior parte das vezes eu descubro esse caminho e, é... crio, por assim dizer, né, é... um caminho pra ser feito. Né? Isso sim.

3-Buscou informação a respeito de técnicas de construção para o teatro musical? Quais (livros, cursos presenciais ou on-line, aulas específicas)? Ou baseou-se de forma intuitiva para a confecção da obra?

Terceira pergunta: Buscou informação a respeito de técnicas de construção para o teatro musical? Quais (livros, cursos presenciais ou on-line, aulas específicas)? Ou baseou-se de forma intuitiva para a confecção da obra? Bom, é... Tudo que eu estudei em música, e tudo que eu participei de grupos de teatro e, até de dança, eu já fiz aula de dança (risos) tudo que eu aprendi na UNESP [Universidade Estadual Paulista] em composição, ann, tudo isso acaba virando a sua técnica, né, tudo isso se junta na sua cabeça, tudo que eu já li, ãnn... tudo que eu já ouvi, tudo que eu já toquei, tudo isso vira seu instrumento de criação, né. É... o artista criativo é isso, né, a gente... toda nossa experiência de vida, NOSSA EXPERIÊNCIA DE VIDA vira nosso instrumento de criação. Nosso contato com a natureza vira nosso instrumento de criação. Nossos amores viram nosso instrumento de criação. É...o artista criativo é isso, né, é a maneira como tudo que tá dentro dele se junta e se mistura e se transforma e aí no processo criativo sai daquele jeito... né? Daquela, de uma forma única, que é fruto de tudo que ele viveu, de tudo que ele estudou, de tudo que ele ouviu, né. Então, é... pelo menos é a maneira como eu enxergo, né... a criação original... você pode sim usar técnicas específicas, coisas que você aprendeu, você... algumas coisas te ajudam a percorrer os caminhos de forma mais fácil, só que no final a criação é tudo isso misturado, tudo isso junto. Né? A criação original... senão acaba virando só cópia de alguma outra coisa, mas a criação original mesmo, é dessa forma intuitiva, onde tudo se mistura, onde rola essa metamorfose dentro de você mesmo onde tudo que você viveu, que você aprendeu, que você ouviu é ...têm importância fundamental e se transformam em arte quando você tá criando. Né? Ela sai ainda daquele jeito. Então a criação original tem sim, é... a assinatura do criador, quando é feito, porque é feito dessa maneira, né, é a sua vivência, a sua experiência de vida ali, e sai daquele jeito. É... né? (risos) então... é. Pode-se dizer que é bem intuitiva nesse caso, apesar de que tudo, todas as ferramentas estão ali, tão ali na sua cabeça, tão ali na... na sua forma de fazer, tão ali presentes como instrumentos, mas elas são mais um elemento, né? As técnicas... as ferramentas são mais um elemento dentro de todos os outros

elementos que fazem parte da criação. É, acho que essa é uma boa maneira de descrever. Ann... agora, se eu sei citar livros, cursos... difícil, porque eu teria que citar todos (risos) os que eu já li, assim... não, não, não... vou conseguir citar nenhum específico, que todos fazem parte, né? O que eu posso dizer é que sim, a formação acadêmica foi muito importante, justamente porque te dá uma ampla gama de elementos, né... te dá muitos instrumentos, te dá muitas referências. É... e... principalmente na hora de, de... arranjar, né, pros instrumentos, pras vozes, aí sim, te dá o conhecimento necessário que você precisa ter pra aqueles instrumentos, pra aquelas vozes, pra você compor de maneira que seja...é... efetiva, né, que funcione, que funcione da melhor maneira possível. Né... então... sim, o estudo acadêmico é muito importante eu acho, muito importante... pra te dar todas as ferramentas... ann... necessárias pra você fazer a melhor obra possível e que funcione... né... da melhor maneira possível

No entanto, ainda falando sobre essa questão, é... o estudo acadêmico é importante sim, né, o estudo acadêmico eu digo, a parte teórica é muito importante, mas não menos importante e talvez mais importante seja a parte prática, ou seja, que você possa estudar e colocar em prática. Tá? Isso fez toda diferença no período que eu fiz faculdade, de apesar de naquela época na UNESP [Universidade Estadual Paulista] não oferecer uma parte prática muito intensa, aliás era bem pouca a parte prática que a UNESP oferecia, por isso me vi na necessidade de montar grupos, montei grupo vocal, montei quarteto de violão, banda, onde o que eu aprendia nas aulas eu podia botar em prática, experimentar, fazer, né, e nada melhor do que essa experiência prática onde eu pudesse botar em prática, fazer... nada melhor do que essa experiência prática pra você realmente... tomar conhecimento, é... fixar conhecimento, então, ver o que funciona, ver o que não funciona, é... experimentar, fazer mesmo. Então... é... meu conselho sempre pra quem tá estudando é: estude a teoria mas dê seu jeito de botar em prática (risos), junte amigos, monte grupos, entre em grupos, e bote em prática, né, é o melhor jeito de aprender, né, sem dúvida.

4-Texto, música e letra são partes feitas separadamente por um time colaborativo ou você assume os três papéis? Por que?

Quarta pergunta, "Texto, música e letra são partes feitas separadamente por um time colaborativo ou você assume os três papéis? Por que?" Eu acabei respondendo, né, na... questão dois, mas... resumindo, é... isso depende, né, depende do processo, depende do, do espetáculo, depende da concepção. Podem ser feitas juntas, podem ser feitas separadas, no meu caso, normalmente, é... são, são coisas separadas. Eu

prefiro que seja. Alguém que faça o texto, que seja realmente... conhecedor de dramaturgia, que seja um bom roteirista, que tenha estudado e vivenciado isso na vida... é... a letra por alguém que conheça muito poema, formas de poema, que conheça muito ...é...que tenha estudado muito letras de músicas, né, toda essa parte, que conheça muito a nossa língua, obviamente, e a música feita por um compositor que também tenha se dedicado muito a isso. É claro que no final todas essas coisas se misturam, e, ãnn... mais pra frente no processo criativo todos tem que conversar e e... chegar a algum acordo. Mas... eu prefiro trabalhar dessa maneira, acho que chega-se a um resultado melhor. Claro que o diálogo tem que estar sempre presente, muitas vezes o compositor sugere coisas ao letrista, o letrista sugere coisas ao roteirista, e a gente chega assim ao melhor resultado possível. Mas... dessa maneira acho que é a que funciona melhor. Cada um fazendo a parte em que realmente é especialista em. É isso.

5-Como você considera a forma ideal de realizar o *song spotting*: a escolha dos locais da obra que serão musicados? Descreva seu processo de inserção musical na obra teatral.

Quinta pergunta, “como você considera a forma ideal de realizar o *song spotting*: a escolha dos locais da obra que serão musicados? Descreva seu processo de inserção musical na obra teatral.” Bom, é...muitas vezes isso já vem pronto, né, isso já vem sugerido dentro do texto que o roteirista manda, mas claro que muitas vezes eu... eu vejo a necessidade de sugerir algo diferente, né, de acordo com o que eu vejo que sonoramente vá contribuir mais. Ann...mas... é... algumas vezes eu mesmo, eu já tive que escolher , né,esses momentos, e aí eu... eu tomo sempre aquele...é... é uma maneira de ver do teatro musical, que é assim... quando você... quando as palavras não são mais suficientes, você usa então melodias. Então você passa a cantar. Quando o canto não é mais suficiente você começa a dançar (risos). Né, isso tudo dizendo, como formas de expressão. Acho que essa é uma boa maneira pra escolher os momentos, né... de inserir canções dentro de um texto, né... Em, em que momentos a música realmente se faz importante pra expressão de algo, né ,naquele momento, né? Então esse é um bom caminho pra pensar. A coisa se torna mais orgânica, né? A história... tá percorrendo a história, e aí, algum momento onde as palavras já não são suficientes pra expressar toda aquela noção que tá sendo sentida, que tá sendo falada, então aquilo se torna, se transforma numa melodia, e, né, numa canção, numa música, aquilo passa a ser cantado. Quando nem mais aquilo já é suficiente, passa a ser dançado (risos). Né? Acho que essa é uma boa maneira. Mas claro que cada texto

traz também as suas necessidades diferentes. Mas...é... enfim, tudo tem que andar de acordo com várias frentes né? É... onde, dentro de um texto, ann... pode virar um número interessante, pode virar um, um... é...pode inserir, onde você vai poder inserir um tipo de música diferente, com estilo diferente...às vezes você também leva isso em consideração. Opa! Peraí! Aqui pintou um personagem que é diferente, que é engraçado, por exemplo, pô, aqui não posso perder a oportunidade de ter uma música pra esse personagem, aí vai ser uma música mais divertida, tal tal tal tal tal. É... Opa! Aqui temos uma cena onde estão quase todos do elenco, então, poxa, não podemos perder a oportunidade de ter uma música aqui, onde o coro todo vai cantar, né? Ou, Opa, aqui temos uma, uma cena de revolta, realmente precisa ter algo bem dramático pra que essa cena funcione, né então cada texto vai ter suas necessidades e aí sim cabe aos três juntos, roteirista, letrista e compositor, acharem juntos esses momentos, é... pensando em aproveitar todas as oportunidades pra contar melhor essa história, inserir momentos interessantes, inserir é... números interessantes, aproveitar ao máximo o elenco que você tem, os personagens que você tem, os momentos dramáticos que você tem dentro desse texto. Acho que é isso.

- Ricardo Severo

#### 1. Descreva sua experiência com o teatro musical.

Acho que para responder essa questão é preciso primeiro definir o que é o teatro musical. Entre as várias definições, posso destacar uma bem simples de Suellen Ogando, que explica ser “o espetáculo teatral com o objetivo de contar uma história ou mostrar uma ação através da dramatização utilizando a música como elemento fundamental e determinante nesta estrutura.” (OGANDO, *Suellen. O que é o Teatro Musical. Editora Giostri, São Paulo, 2016.*)

Desde o início de minha carreira como compositor de trilhas para teatro em 1986, compus canções para a cena, em espetáculos adultos e infantis. Mas esses primeiros espetáculos poderiam ser considerados como “peças com canções” (entre os norteamericanos, o sub-gênero “play with songs”), que é quando a peça tem um número reduzido de canções, ou quando os números musicais estão colocados na cena de forma mais ilustrativa. Ainda assim, uma grande parte dos espetáculos onde fiz a música original teve uma canção composta por mim.

Considero meu primeiro trabalho de teatro musical, onde as canções faziam parte da dramaturgia contando a história junto com os diálogos, um espetáculo infantil de 1990

produzido pela Cia Teatro di Stravaganza, um dos grupos teatrais mais antigos de Porto Alegre e ainda em atividade. Na peça “Por Um Punhado de Jujubas”, trabalhei com os idealizadores substituindo parte do texto por canções interpretadas ao vivo. O espetáculo de uma hora tinha doze canções, teve várias remontagens feitas pelo próprio grupo, teve um CD lançado com a trilha, ganhou vários prêmios nacionais e internacionais, e ainda está no repertório da Cia. até hoje. Com o Stravaganza ainda fiz os musicais “A Lenda do Rei Arthur” (que tinha mais de trinta canções), “O Ovo de Colombo” (com doze canções que eram a maior parte da peça) e “Decameron” (com canções originais compostas em italiano), todos premiados. Desde então, segui compondo canções para a cena, entre as diversas trilhas para montagens adultas e infantis, até os dias de hoje. Foram mais de oitenta espetáculos, e mais de vinte prêmios com minhas trilhas musicais.

Minha primeira incursão como dramaturgo foi em 1999, com um musical infantil chamado “Caçadores de Aventuras”, onde escrevi o libreto (texto e canções). Depois veio “Ópera Monstra”, de 2010, também para a Cia teatro di Stravaganza, mais uma vez com o libreto (texto e canções). Em 2012, dirigi a comédia musical “O Incrível Dr. Green”, onde também fiz a trilha incidental, e seis canções interpretadas ao vivo pelo elenco. Em 2014, com a peça “Caros Ouvintes”, que tinha canções interpretadas ao vivo por Amanda Acosta, ganhei um Prêmio Shell de Melhor Música. Em 2016, escrevi as canções do musical “Um Dez Cem Mil Inimigos do Povo”, para a Cia da Revista, que teve direção de Kleber Montanheiro. Também com Kleber, fiz em 2018 a direção musical de Carmen, a Grande Pequena Notável”, tendo Amanda Acosta cantando as canções de Carmen Miranda. E em 2019, escrevi as letras das canções e fiz a adaptação para libreto em “Aparecida – um musical”, que tem texto de Walcyr Carrasco e música de Carlos Bauzys.

Em 2018, iniciei uma pesquisa de Mestrado na USP tendo como tema geral a busca de novos caminhos para uma dramaturgia original no teatro musical brasileiro, e focando na análise do sentido das letras nos sub-gêneros do teatro musical. Tenho a intenção de seguir para o doutorado, abrangendo então a análise das estruturas dramatúrgicas e musicais.

2. Ao escrever e/ou compor para o teatro musical, você leva em consideração quaisquer técnicas específicas no que diz respeito à estrutura, à forma? Quais são essas técnicas? Como teve contato com elas? Ou você criou técnicas próprias para suas obras?

Quando iniciei compondo canções para a cena, eu tinha uma técnica própria, que era de substituir uma parte do texto dramático por uma canção que continuasse contando a história naquele ponto. Mais tarde, comecei a estudar cinema e roteiro (sou formado em Publicidade). Também fiz oficinas diversas de dramaturgia para Teatro, de dramaturgia de TV, de dramaturgia para Teatro Infanto-Juvenil.

Como iniciei minha carreira como músico, compositor e produtor musical também em 1986, tive apenas a experiência de compor canções populares para cantores e cantores que acompanhei e/ou produzi. Mas sempre pesquisei por conta própria desde a forma da canção na ópera até os cancionistas populares nacionais e internacionais. Cheguei a ministrar algumas oficinas de composição de canções, tanto em São Paulo quanto em Porto Alegre. Fui criador em produtoras de áudio criando trilhas e jingles (nesses escrevendo as letras e músicas, além de fazer toda a produção musical). Durante doze anos fui professor em duas disciplinas da graduação no Curso de Publicidade e Propaganda da PUCRS, onde orientava, entre os trabalhos práticos, a composição de jingles. Durante o mestrado na USP, cursei disciplinas de semiótica musical e semiótica da canção, analisando obras e decupando suas estruturas, formas e linguagens.

3. Buscou informação a respeito de técnicas de construção para o teatro musical? Quais (livros, cursos presenciais ou on-line, aulas específicas)? Ou baseou-se de forma intuitiva para a confecção da obra?

Sim, tenho pesquisado em todos os livros referentes ao assunto que posso encontrar, dentre os musicais de matriz Broadway, de matriz Brechtiana e de matriz Brasileira.

Existem diversos livros e manuais sobre como escrever musicais de matriz Broadway. Afinal, eles tem mais de 90 anos de experiência continuada na criação e produção desse tipo de musicais. Entre os livros com os quais pesquiso estão:

- BELL, John e CHICUREL, Steven R. *Music Theory For Musical Theatre*. Plymouth, Scarecrow Press, 2008.
- COHEN, Allen e ROSENHAUS, Steven L. *Writing Musical Theater*. New York, Pallgrave Macmillan, 2006.
- ENGEL, Lehman. *Words With Music – Creating the Broadway Musical Libretto*. New York, Applause Theatre & Cinema Books, 2006.
- FRANKEL, Aaron. *Writing The Broadway Musical*. USA, Da Capo Press, 2000.
- JONES, Tom. *Making Musicals*. New York, Limelight Editions, 1998.
- SPENCER, David. *The Musical Theatre Writer's Survival Guide*. Portsmouth, Ed. Heinemann, 2005.

...e também no site:

- KENRICK, John. *How To Write a Musical*. 2000, revisado em 2009. Disponível em <http://www.musicals101.com/write.htm>. 8 de Dezembro de 2012.

Sobre as raízes dramatúrgicas do teatro musical de matriz brasileira, temos os livros e diversos artigos da pesquisadora e diretora Neyde Veneziano. Entre eles, posso destacar:

- VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgia e Convenções*. São Paulo, SESI-SP Editora, 2013.
- \_\_\_\_\_. Melodrama e Tecnologia no Musical Brasileiro. In: V CONGRESSO ABRACE. 2008, Belo Horizonte. GT – Dramaturgia : Tradição e Contemporaneidade.

...e também nos livros de Luiz Tatit sobre a canção brasileira:

- TATIT, Luiz. *O Cancionista – Composição de Canções no Brasil*. São Paulo, EDUSP, 2002.
- TATIT, Luiz e LOPES, Ivã Carlos. *Elos de Melodia & Letra – Análise Semiótica de Seis Canções*. Cotia, Ateliê Editorial, 2008.

Sobre a dramaturgia musical de matriz Brechtiana, além de duas disciplinas com o pesquisador Zebba Del Farra, busquei material nos seguintes livros:

- BORNHEIM, Gerd. *Brecht – A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1992.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre o teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.

...e em artigos;

- DAL FARRA, Zebba. Música da Palavra. *Caderno do Foliás*, São Paulo, n 9, p. 20-23, Segundo semestre de 2006.

Além disso, reuni outros tantos livros e artigos:

- BOGOSSIAN, Pedro Paulo. Direção Musical em Processo Teatral de Grupo. *Caderno do Foliás*, São Paulo, n 9, p. 16-19, Segundo semestre de 2006.
- BRITO, Nayara. Mostrar, narrar e cantar: análise da dramaturgia/teatro de Chico Buarque e Fernando Marques. *Revista Brasileira de Estudos da Canção - Natal*, n 2, p. 164-190, jul-dez 2012.
- CARVALHO, Mario Vieira de. *A Ópera como Teatro – De Gil Vicente a Stockhausen*. Âmbar, Porto, 2005.

- FOLEGATTI, Myrthes Maria da Silva. *O Musical Modelo Broadway nos Palcos Brasileiros*. Rio de Janeiro, 2011. 187 f. Tese de Doutorado em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- GHIVELDER, Debora. Estreia de 'Bilac vê estrelas' chama atenção para escassez de trilhas sonoras inéditas em musicais. *O Globo*, Caderno de Cultura, Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 2015.
- KERMAN, Joseph. *A Ópera Como Drama*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.
- LIMA NETO, Luiz Costa. A Dramaturgia Musical das Comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1838-1874): Companhias, Artistas e Repertórios. *Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI* - vol. 2 e 3, Ano 1, p. 92-119, UnB, Brasília, dezembro de 2016.
- MARQUES, Fernando. O Teatro Musical e Político no Brasil. *O Globo*, Caderno de Cultura, Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 2014.
- MOTA, Marcus. Música e cena: um imenso intercampo de atividades e reflexões. *Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI* - vol. 2 e 3, Ano 1, p. 2-6, UnB, Brasília, dezembro de 2016.
- OGANDO, Suellen. *O Que É O Teatro Musical*. São Paulo, Giostri Editora, 2016.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1985.
- RUBIM, Mirna. Teatro Musical Contemporâneo no Brasil. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 16, p. 40-51, Dezembro de 2010.
- SEVERO, Ricardo. Em Busca de Uma Dramaturgia Brasileira de Musicais. *Revista A[L]BERTO*, São Paulo, n 4, p. 35-46, outono de 2013.

Esta é uma pequena parte da bibliografia que estou utilizando para o meu trabalho. Tenho muitos outros não listados aqui.

4. Texto, música e letra são partes feitas separadamente por um time colaborativo ou você assume os três papéis? Por quê?

Já experimentei todas essas alternativas: compus as canções (letra e música), escrevi o texto e compus as canções, e em “APARECIDA – um musical”, pela primeira vez escrevi apenas as letras das canções (cujas melodias foram criadas por Carlos Bauzys).

Acho que o “porque” neste caso não importa muito. Algo que é recorrente nos “manuais” dos musicais de matriz Broadway é que a dramaturgia é quase sempre feita

em conjunto entre o(s) escritor(es) e o(s) compositor(es). Isso me leva a crer que essa é a melhor maneira de criar um musical original, com as três partes sendo criadas “em grupo”. Pude testar o processo de composição lado a lado com Carlos Bauzys em “APARECIDA”, e o resultado não poderia ter sido melhor. A história sendo contada a partir de uma canção criada dessa forma tem mais fluidez e compreensão.

5. Como você considera a forma ideal de realizar o *song spotting*: a escolha dos locais da obra que serão musicados? Descreva seu processo de inserção musical na obra teatral.

A meu ver, isso deve ser feito em conjunto pelos criadores (dramaturgos e cancionistas) no princípio do trabalho. Eu costumo pensar em uma “escaleta” de toda a história, desde a primeira cena até o final, descrevendo a situação de cada cena, personagens, local, e com isso, identificando onde estariam os números de coro, solos, duetos, trios, etc., pensando ao mesmo tempo em como contar melhor a história naquela cena, e buscando um equilíbrio da parte musical. Sempre escrevo o texto (quando sou também o dramaturgo) a partir dessa “escaleta”. E tento inserir a canção onde possa criar um melhor sentido e manter o ritmo da cena, seja no início da cena, no meio, ou no final, pensando na sequência. Mas isso é algo que só pode ser definido durante o processo de criação, e é algo que tem que ser definido em conjunto (quando não estou sozinho na criação).