

4

O teatro musical no Brasil

A prática do teatro musical no Brasil remonta à segunda metade do século XIX, sobretudo a suas últimas duas décadas. Gênero de vigência irregular, que tem conhecido momentos produtivos, seguido por períodos menos ricos, o musical, atualmente, é um gênero de grande afluência de público, que chega a atingir mais de 100 mil espectadores em uma temporada, e se alimenta da nostalgia pelos cantores de rádio, marchinhas e sambas carnavalescos, ídolos do passado e adaptações da Broadway.

No início do século XX, o teatro de revista era o gênero teatral mais expressivo no Brasil. O Rio de Janeiro, a capital, era o pólo concentrador da produção revisteira que se apresentava, com muita beleza, música, diversão e sátira político-social, a um público urbano fiel e crescente. Pesquisadores como Flora Süssekind (1986), Roberto Ruiz (1988), Neyde Veneziano (1991), Salvyano Cavalcanti de Paiva (1991), Delson Antunes (2002) e Tania Brandão (2004) para citar só alguns, têm construído a historiografia recente desse gênero que conheceu momentos de glória com as revistas carnavalescas e, posteriormente, com o glamour das vedetes.

Em meados do século XX, a revista entrou em decadência e quase desapareceu. O público foi-se tornando escasso, a nova audiência ansiava por novidades, e o gênero revisteiro, aos poucos, passava o bastão para um novo formato musical, uma dramaturgia que se organizava em espetáculo cantado para responder, de modo crítico, ao regime militar. O musical engajado reciclava a revista ao mesmo tempo em que se apropriava de formas musicais norte-americanas, como a comédia musical. O compositor Fernando Marques (2006), em sua tese de doutorado intitulada *Com os séculos nos olhos – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979*, analisa algumas produções e as categoriza em quatro famílias estéticas, com o objetivo de iluminar o modo como as mensagens participantes se articularam à forma litero-musical nessas peças.

Após o declínio acentuado dos musicais de resistência no final do século XX, o gênero recuperou o fôlego e voltou a atrair a atenção do público, a partir de

produções baseadas em biografias de personalidades ligadas ao mundo musical. Ana Maria Bulhões-Carvalho (2001) dá continuidade ao projeto de memória do teatro musical no Brasil desenvolvendo a sua pesquisa sobre musicais biográficos na cena carioca contemporânea.

O teatro musical modelo Broadway aportou aqui em 1962 com *My Fair Lady*, ou *Minha Querida Dama*. Adaptações de outros musicais de sucesso foram se sucedendo e, atualmente, na primeira década do século XXI, há uma vasta produção de musicais importados que dominam a cena teatral musical, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Apesar de haver espetáculos nacionais bem sucedidos, parecem ser as versões feitas do modelo norte-americano as que mais atraem a audiência.

Uma vez que o foco dessa pesquisa está na identificação das convenções estruturais de um musical modelo Broadway no nosso gênero híbrido - principalmente no uso da canção como elemento fundamental - vamos verificar as nuances ou fases da evolução do teatro musical do Brasil através de um olhar crítico que deseja perceber uma maturação estética decorrente da própria mudança dos tempos, mas advinda também do exercício mesmo do espetáculo cantado.

4.1

O teatro de revista

Falar em teatro de revista brasileiro é falar necessariamente de um período extremamente profícuo e criativo de produções e encenações. Introduzido no Brasil seguindo, de início, os moldes franceses, o teatro de revista foi se desenvolvendo até adquirir características nacionais peculiares, que culminaram no que se pode definir como uma identidade genuinamente brasileira do gênero. A princípio, caracterizada como revista de ano (na França, *revue de fin d'année*), elaborada conforme regras bem determinadas, a revista tinha o objetivo de oferecer uma re-visão resumida dos conteúdos e acontecimentos do ano anterior, sob um viés crítico e cômico: uma resenha anual irônica, engraçada e bem elaborada. Tal concepção sofreu alterações em sua estrutura, até chegar em uma espécie de encenação, com quadros justapostos que pareciam não ter ligação entre si, cujo desfecho era uma apoteose. Os textos revisteiros não abdicavam de um

olhar crítico e irônico sobre os acontecimentos comentados através da linguagem alusiva.⁸⁷

Por se tratar de um teatro que dizia respeito diretamente à realidade que abordava, os textos do teatro de revista faziam referência a diversos acontecimentos e personalidades de sua atualidade, transpostos para a cena pela linguagem da paródia e da caricatura.

A própria denominação “teatro de revista” aponta para um conceito de estrutura e convenções específicas, seja nos seus primórdios, como Revista de Ano, ou em sua fase genuinamente brasileira, como revista carnavalesca, ou como revista feérica, privilegiando o luxo dos figurinos e cenários. A revista carnavalesca tinha um período certo para apresentações, que era o pré-carnavalesco. Preservava um enredo, ainda que tênue, e apresentava os blocos carnavalescos na apoteose, além de divulgar e popularizar maxixes, sambas e marchinhas, divulgando as canções em tempos anteriores ao rádio ou à sua difusão em grande escala. As revistas feéricas prendiam o espectador pelos olhos – em montagens caras que acabaram, por seu custo temerário, por contribuir para a morte do gênero (Veneziano, 1996).

Todavia, mesmo tendo se modificado no decorrer de sua trajetória, o teatro de revista brasileiro preservou sua estrutura, possibilitando defini-lo justamente como tal. A partir dessa premissa, faremos uma análise estrutural em três revistas – *Cocota* (1884), *Comidas, meu Santo* (1925) e *Você já foi à Bahia* (1941), procurando identificar os seguintes elementos: prólogo, números de cortina, quadros de comédia, quadros de fantasia, monólogos e cançonetas e apoteose.

4.1.1

A estrutura revisteira

*Cocota*⁸⁸ (1884), revista de Artur de Azevedo e Moreira Sampaio, retrata o momento de modernização do Rio de Janeiro, então denominado corte imperial.

⁸⁷ “A revista é um espetáculo inteiramente composto por alusões voluntárias a fatos recentes. E a alusão é um recurso de linguagem que consiste em se dizer uma coisa e fazer-se pensar em outra. O encanto da revista reside no prazer da alusão”. In VENEZIANO, Neyde. *Não Adianta Chorar – Teatro de Revista Brasileiro...Oba!* SP. Campinas: UNICAMP, 1996, p. 30.

⁸⁸ *Cocota* conta a história do fazendeiro Gregório, tio de Cocota, que, tísico, sofre de constipação. Seu compadre Serapião lhe indica um milagroso remédio, denominado “erva virgiliana”, para

Cocota é uma revista de enredo e de ano: de enredo pela presença de um fio condutor, meio frouxo⁸⁹, o qual origina os quadros episódicos.⁹⁰ De ano, pela revisão resumida, de forma irônica e cômica, dos acontecimentos do ano anterior, da política, da economia, da imprensa, entre outros. Possui 4 atos e 16 quadros que se subdividem em cenas, as quais funcionam como marcação das entradas e saídas de personagens. Os quadros de *Cocota* delimitam cada qual um local no qual as cenas se desenrolam. Os ambientes são alternados e não se repetem, e, por vezes, representam lugares realmente existentes no Rio de Janeiro do final do século XIX, como o Saguão da Estação Central da Estrada de Ferro Dom Pedro II, o corredor da Academia de Belas-Artes, o Corcovado, o Largo do Paço e o Derby Club. A mudança dos locais se dava pela modificação do cenário e acontecia às vistas do público, como se pode observar nas próprias indicações textuais, com marcações de “mutação à vista”. A única exceção se dá ao se preparar o cenário para o 4º quadro, que representa o fundo do mar. Ao final do 3º quadro o personagem Mercúrio fala, diante de um pano de nuvens, das mutações que estão ocorrendo, utilizando-se da autoexplicitação reveladora dos procedimentos e arquitetura revisteiros.

Há grande presença de coplas⁹¹ de apresentação; alternância de textos em prosa e poesia, todos em linguagem inteligível e recheados de alusões; cenas cantadas e faladas; tudo isso conferindo agilidade e movimento ao texto, meticulosamente composto e pensado. Não há em *Cocota* uma sucessão equivocada de acontecimentos: cada elemento tem seu porquê de surgir e ser

curar sua enfermidade. Contudo, tal remédio é produzido somente por um boticário do Rio de Janeiro. Gregório, *Cocota*, e Bergaño (amigo de Gregório), partem então para o Rio de Janeiro em busca do medicamento, quando se armam diversas situações de confusão que demonstrarão o contexto sócio-político-cultural do momento. Neste ínterim, *Cocota* se perde do tio e de Bergaño, o que origina a busca da mesma pelo tio. Ao final, *Cocota* reencontra seu tio e a situação se esclarece.

⁸⁹ A espinha dorsal das revistas de ano era justamente o fio condutor. Ele possibilitava o desenrolar dos fatos, suscitando o surgimento de várias situações episódicas. A receita aparentemente era simples: uma busca ou perseguição a alguém ou alguma coisa. Os personagens centrais caminhavam, corriam, andavam, procuravam ou fugiam. Havia, continuamente, alguém que perseguia e alguém que escapava por um triz. Aí estava a viga, a coluna mestra da revista de ano. In VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgia e Convenções*. SP. Campinas: UNICAMP, 1991, p. 88.

⁹⁰ E, movidos por esta ação de buscar ou perseguir, estes personagens centrais (os pertencentes ao fio condutor) iam se deparando com quadros episódicos, através dos quais se criticava a realidade imediata. In VENEZIANO, 1991, loc. cit.

⁹¹ Copla é um pequeno grupo de versos composto para ser cantado, sempre de maneira clara e funcional, permitindo a imediata compreensão do público, conforme a linguagem precisa do teatro de revista.

citado. Atente-se, por exemplo, para a fala de uma das personagens, Serapião, logo no 1º ato, 1º quadro, cena 3, quando comenta que um “jangadeiro virá à corte receber ovações dos vadios (...)”⁹² Tal jangadeiro vai aparecer somente no 2º ato, 6º quadro, cena 5, numa cena de alusão política evidente.

*Comidas, meu Santo*⁹³, de Marques Porto e Ari Pavão, é uma revista pré-carnavalesca, em 2 atos e 25 quadros. Sem um enredo linear, a ação deste texto de 1925 tem outra estrutura, diferente da revista de ano. Aqui, não há a presença do fio condutor, e o texto é composto de uma sequência de quadros que não obedecem a uma ordem lógica e progressiva.

Pode-se afirmar que *Comidas, meu Santo* se trata de uma meta-revista: uma crítica mordaz ao próprio universo artístico da revista e também da sociedade do período.⁹⁴ Tome-se o exemplo da personagem Chinha, uma caipira que é seduzida pelo universo da revista, e, caindo nas artimanhas do malandro Chandas, vai viver uma pseudovida de atriz/vedete, adotando o nome espalhafatoso de Dona Abóbora. No 23º quadro, Chandas argumenta, fazendo um alusão debochada às atrizes da época: “D. Abóbora, você precisa dar mais escândalo; uma crise de cocaína e uma cachaça por semana é pouco... Si não houver escândalo, gente decente não vem aqui!”(PAVÃO e PORTO: 1925; 77).

Os quadros se dão em ambientes distintos, abordando temas e situações diversos: o saguão do Teatro Recreio, a Praça Tiradentes, um necrotério, uma tinturaria, dentre outros. Há a presença marcante do canto entremeando as falas; os quadros são muito ágeis, com diálogos muitas vezes curtos e certos. As mutações já não se dão à vista do público, sendo que as cenas com mudanças de cenário são sempre intercaladas por números de cortina, componente imprescindível do teatro de revista.

⁹² AZEVEDO, Artur e SAMPAIO, Moreira. *Cocota* in Teatro de Artur Azevedo, Tomo II. Rio de Janeiro: INACEN, 1985, p. 295.

⁹³ *Comidas Meu Santo* se trata de uma revista metateatral, cujo prólogo é a entrada de personagens para assistirem um teatro de revista. No decorrer da peça são apresentados de forma cômica e crítica todos os mecanismos e estrutura de uma revista, tais como: a vedete, o compère e a comère, a mulata, o português, até o público, entre outros. Alguns espectadores apresentados no prólogo entram na revista e tornam-se os seus personagens. São apresentados quadros de fantasia, esquetes, quadro de comédia, que são ligados pelas ações dos personagens como o malandro Chandas, a Dona Chinha e seu Fetinga.

⁹⁴ Ao utilizar-se sempre do popular e eficiente recurso da metalinguagem, a revista, ao mesmo tempo, divertia e criticava a sociedade e o teatro como expressão da mesma, pois, (...) ao criticar-se o funcionamento desse teatro, criticava-se o funcionamento da sociedade. In VENEZIANO, 1996, op. cit., p. 88.

*Você já foi à Bahia*⁹⁵ (1941), de Freire Junior e J. Mara, é uma revista carnavalesca de 2 atos e 24 quadros com a presença de clubes e blocos cariocas carnavalescos. É recheada de marchinhas e sambas. Há indicação no texto para execução de “motivos dos sambas em voga do carnaval”(FREIRE Jr e MARA: 1941; 16). Os diálogos são seguidos de canções carnavalescas, como não poderia deixar de ser. As mutações são entremeadas de números de cortina ou cenas à frente de telões, permitindo a troca de cenários sem a visualização da plateia. Há cenas em locais diversos, mas a variação de cenários enquanto delimitação de locais diferenciados onde se desenvolvem as ações é menor que nas duas revistas anteriores: uma sala estilo colonial, uma sala de pensão modesta e uma sala de curativos em um hospital. Outras cenas se desenvolvem no ambiente da rua, por ser a rua o local onde se dá o carnaval, o que pode ser localizado no texto por indicações de “cena de rua” e “telão de rua”.

Uma peça de revista começa necessariamente com o prólogo. Elemento imprescindível, Veneziano (1991; 94) afirma que “não há como se fazer uma revista sem o prólogo”. O prólogo, que pode ser precedido de uma *overture*,⁹⁶ tem a função de desencadear o movimento do fio condutor da peça. Ao abdicar desta função, o prólogo passa a ser o momento introdutório onde se apresenta toda a companhia. Na sequência, é seguido de quadros alternados: números de cortina, quadros de comédia, quadros de fantasia, números de plateia, culminando na apoteose.

Em *Cocota*, o prólogo abarca o 1º e o 2º quadros, no qual se desencadeia o fio condutor: as personagens e a situação se apresentam e delimitam, evidenciando a que veio a presente revista. Já em *Comidas, meu santo* e *Você já foi à Bahia*, o prólogo, abandonada a necessidade do fio condutor, assume a

⁹⁵ *Você já foi à Bahia?* é regida ao toque de muita folia, por ser revista carnavalesca. A figura do Rei Momo é imprescindível, surgindo com seu “decreto” no qual afirma que o que vale é a festa do carnaval. A trama que percorre a peça gira em torno de uma mentira que Fulgêncio e Castrinho inventam para enganar suas esposas Rosália e Julieta e irem sozinhos aproveitar o carnaval do Rio de Janeiro. O que eles não esperam é que a mentira é descoberta, e suas esposas, por vingança, também decidem ir sozinhas para o carnaval do Rio. No Rio, as duplas aprontam muitas confusões e muitos flertes, e acabam se hospedando coincidentemente na mesma pensão, a casa da D. Stela. Na pensão estão D. Stela e seu esposo Anastácio; a filha deles, Juju, e seu esposo, Jeremias; e o pai de D. Stela, Bento. Estes também se metem em confusões e flertes. Na atmosfera carnavalesca, os casais mentem um para o outro, saem na folia, flertam uns com os outros, e no fim todos são descobertos. Mas por ser carnaval, todos são perdoados...

⁹⁶ *Overture* é uma abertura orquestrada, executada para que os últimos espectadores pudessem se acomodar na plateia enquanto as luzes se apagavam.

função de apresentar toda a companhia, sendo musicado e cantado, composto de maneira grandiosa, como as indicações nos textos permitem identificar.

Os números de cortina têm a função de preencher o tempo e ocupar a atenção da plateia. Sendo apresentações simples feitas na frente de uma cortina, divertem o público enquanto, atrás, se dá a troca de cenários. Sem obedecer a uma regra pré-determinada, os números de cortina poderiam ser apresentados por cantores, cançonetistas, casais de atores piadistas, em apresentação de música, caipirada ou rábula.⁹⁷ Ao final, a cortina se abria para o ambiente do quadro subsequente.

Em *Cocota* é possível identificar somente um número de cortina: a cena do 3º quadro, na qual a personagem Mercúrio narra a mutação que está ocorrendo, utilizando-se da linguagem de auto-explicitação, comentando os mecanismos da própria revista durante a cena:

Mandam dizer os simpáticos
Artur e Doutor Sampaio
(Este adjetivo no ensaio
Um dos dois tipos meteu.)
Que não foi sem causa séria
Que aquela escura cortina,
Representando neblina,
De cima abaixo correu.

A cena é complicadíssima,
E protesta o maquinista,
Que com mutação à vista,
Nada se pode arranjar;
Veio um pano e, enquanto, gárrulo,
Vou dando trela aos senhores,
Nos camarins, os atores
De fato podem mudar.

Belo quadro mitológico
Vós ides ver, e portanto
A minha presença espanto
Não cause de modo algum;
Vai passar-se um episódio
Que, embora estranho pareça,
Com o princípio e o fim da peça,
Nada terá de comum.⁹⁸

⁹⁷Rábula é uma denominação proveniente de Portugal, e consistia num papel curto e episódico interpretado por grandes atores cômicos. Cf. Veneziano, 1991, op. cit., p. 102.

⁹⁸(AZEVEDO e SAMPAIO:1985;306)

Comidas, meu Santo possui diversos números de cortina: no 2º quadro, número musical; no 4º quadro, número musical; no 6º quadro, também musical; no 8º quadro, alternância de musical e comédia; no 10º quadro, número musical; no 11º quadro, comédia seguida de número de plateia musicado, no 13º quadro, um quadro de comédia; no 16º quadro, música seguida de comédia; no 18º quadro, alternância de comédia e música; no 20º quadro, rábula seguida de música; no 22º quadro, número de plateia musicado, no 23º quadro, número musical seguido de comédia.

Em *Você já foi à Bahia*, os números de cortina são os seguintes: 2º quadro, com a presença cômica da personagem Momo; 3º quadro, um número musicado; 6º quadro, uma comédia; 8º quadro, comédia seguida de musical; 10º quadro, número musicado; 13º quadro, quadro musical de samba; 15º quadro, número musical; 16º quadro, um quadro de comédia seguido de musical; 19º quadro, comédia seguida de musical.

O quadro de comédia consistia num pequeno esboço, “uma composição sumária rapidíssima. Uma ideia numa pincelada forte, cinematográfica, dramática, cômica ou estapafúrdia”. (Rangel apud Veneziano:1991; 102) Sendo rápidos e certos, exigiam habilidade cômica dos artistas que o apresentavam.

Tais quadros podiam se apresentar sob a forma de esquetes, uma cena de gabinete com visual quase naturalista, sem a necessidade de cenários elaborados e mecanismos sofisticados. Os temas giravam quase sempre em torno da questão da infidelidade, e havia um conflito que se resolvia de maneira surpreendente, transformando aquilo que era considerado sublime em ordinário, subvertendo valores considerados elevados, desconstruindo-os.

Os quadros de comédia podiam se apresentar ainda sob a forma de quadro de rua, representando cenas que não se davam necessariamente na rua: podiam ser num armazém, numa sala, num estabelecimento, saguão, etc. Demarcando um local de passagem, no qual circulavam muitas pessoas, proporcionavam o desfile dos tipos, ocasionando assim uma re-visualização dos fatos mais imediatos, o que se evidenciava como um eco das revistas de ano nas revistas posteriores.

Cocota apresenta uma sucessão de quadros de comédia muito bem costurados, nos quais os diálogos, os versos e as músicas colaboram para conferir graça e agilidade às cenas. Os quadros de comédia são a grande tônica do texto,

no qual a crítica política alusiva é constante.⁹⁹ Note-se também que em *Cocota*, visto se tratar de uma revista de ano, as variações quanto às formas de encenação ainda não são tão presentes, sendo que os quadros são basicamente compostos de cenas cômicas (55 cenas), permeadas, como já observado, da alternância de textos em prosa e em poesia, diálogos cantados e falados, com a presença constante da alusão e ironia política.¹⁰⁰ O que se pode destacar em *Cocota* é a presença de quadros cômicos que se apresentam como quadros habituais das revistas do período: quadro político, quadro dos teatros e quadro da imprensa. O 8º quadro, quadro dos teatros e das artes em geral, apresenta um panorama crítico e irônico da situação da arte brasileira de então, e tem inclusive a presença de uma personagem alegórica denominada Arte Nacional. O 10º quadro representa o quadro da imprensa, com diversos personagens alegóricos satirizando a imprensa do período: Anúncio, Publicação, e País. Em meio às críticas políticas constantes, destaca-se o quadro político no 12º quadro, repleto de alusões a acontecimentos e personalidades de então, com a presença de personagens alegóricos e alusivos: o Gás, um Vendedor, Imigrantes, Homens do Povo e Candidatos Políticos.

Comidas, meu Santo, com toda a carga cômica, têm quadros de comédia bem delimitados, com situações dramatizadas específicas: o 3º quadro, um quadro de rua com o desfile de diversos personagens no saguão do Teatro Recreio; o 5º quadro, um esquete já dentro do referido Teatro; o 9º quadro, uma confusão com diversos tipos numa tinturaria, representando um quadro de rua; o 13º quadro, um esquete de diálogo cômico entre o malandro Chandas e a caipira Chinha; o 17º quadro, esquete de um flerte hilário entre o português Aquino e a mulata Alexandrina; o 21º quadro, um esquete grand-guignol¹⁰¹ numa sala de necrotério,

⁹⁹ Conforme afirma Flora Süssekind ao analisar as revistas escritas por Artur Azevedo: Suas revistas estão carregadas dos acontecimentos políticos que marcam o país, e normalmente se fazem acompanhar de nítidas tomadas de posição. (SÜSSEKIND, Flora. “A Poética da Revista” in *As revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 89.)

¹⁰⁰ A revista de ano, talvez pela extrema variedade dos acontecimentos que narra, pela necessidade de dar conta das rápidas reformas urbanas e da transformação histórica, parece impedida, enquanto gênero, de maiores variações formais. (...) Porque, efetivamente, pequenas variações à parte, é em torno de um mesmo e repetido modelo que se narravam diferentes acontecimentos nas revistas que se sucediam a cada ano. In Süssekind, 1986, *ibid.*, p. 96.

¹⁰¹ O Théâtre du Grand Guignol, em Paris, situado no número 20 bis da Rue Chaptal, apresentou no palco cenas de crime, violência e horror, de 1897 a 1962. As cenas traziam situações como assassinato, estupro, esquitejamento, etc., visando manipular a emoção do medo da plateia a partir de um timing específico. Fonte: <http://www.vigormortis.com.br/VigorMortis/GrandGuignol.html>. Acesso em 20/07/2008. Síntese de uma adaptação de trechos da tese de mestrado *The Horror of The Grand Guignol*, de Paulo Biscaia Filho, Royal Holloway University of London, 1995.

conforme define Veneziano (1996; 90); o 23º quadro, no boudoir de Dona Abóbora (Chincha), um esquete no qual Chincha recebe visitantes coronéis mal intencionados; o 24º quadro, cena cômica de perseguição na rua.

Você já foi à Bahia também tem quadros de comédia específicos, todos na forma de esquete, recortando as cenas e intermediando números de cortina e quadros de fantasia: o 4º quadro, casa de Rosaria e Fulgencio, cena de gabinete onde se estabelece o ludíbrio entre os casais; o 9º quadro, cena de gabinete, na pensão de Dona Stela, onde os casais se hospedam; o 11º quadro, uma cena hilariante que se passa na rua; o 14º quadro, uma cena cômica numa enfermaria; o 17º quadro, cena engraçadíssima onde as personagens aparecem fantasiadas de Colombina, Arlequim e Palhaço (*Pierrot*); o 20º quadro, novamente na pensão, marca comicamente a revelação das trapaças e a resolução das confusões.

Os quadros de fantasia se propunham a encantar a plateia. Extremamente sofisticados, com figurinos extravagantes, iluminação feérica e cenografia impressionante, eram um verdadeiro deleite visual. Bailados acompanhados de músicas e coreografias precisas, intercalados entre os números de cortina e os quadros de comédia, no princípio da revista foram inseridos entre os quadros como parte do enredo, mas depois foram se desligando do restante da encenação, tornando-se independentes. Não havia então a necessidade de se ligarem a nenhum assunto da revista. Os quadros de fantasia eram também permeados de sensualidade, e neles se apresentava um desfile de belas e exuberantes mulheres.

Em *Cocota*, podemos identificar o quadro de fantasia no 4º quadro, que representa uma cena no fundo do mar, um quadro mitológico com o trono da personagem Netuno formado por uma grande concha, a presença do coro e de personagens femininas, as Nereides, que realizam um bailado.

Em *Comidas, meu santo* há dois quadros de fantasia, os quais possuem denominação específica: *Rosa-Chá* (7º quadro) e *A Lenda das Rosas* (19º quadro). Tais quadros são especificados com uma descrição detalhada do cenário, marcação e demais elementos, e permitem vislumbrar detalhes que remetem a cenas extravagantes.

Já *Você já foi à Bahia* apresenta apenas indicações no texto, que aparecem especificadas como “quadro de fantasia” ou “fantazia”, totalizando 3 quadros. Não há descrição dos cenários, movimentações ou marcações.

Geralmente precedendo a apoteose, os quadros de monólogo dramático consistiam num elemento estratégico que procurava ocasionar o choro da platéia antes da euforia da apoteose. Alicerçados na ideia de contraste,¹⁰² os espetáculos de revista também faziam o trânsito entre tristeza e euforia, em meio a uma atmosfera sentimental: faziam rir e também faziam chorar.

Não há a presença de monólogos dramáticos ou canções em *Cocota*. Em *Comidas, meu santo* há um contraste constante permanente de cenas, com alternância de cenas líricas e poéticas e cenas cômicas e engraçadas, dentro de um mesmo quadro (6º, 7º, 8º, 12º, 16º, 19º quadros). As cenas com atmosfera lírica são cantadas, com belas composições. Entretanto, a cena de monólogo dramático se dá no 14º quadro, intitulado *Reabilitação de Pierrot*, no qual aparece Arlequim, Colombina e *Pierrot* cantando canções de cunho sentimental e melancólico, sucedendo-se o quadro da apoteose do 1º ato.

Você já foi à Bahia no 17º quadro, apresenta uma cena com desfecho de densidade dramática, no qual, coincidentemente, as personagens estão fantasiadas de Colombina, Arlequim e Palhaço (*Pierrot*), cujo desfecho termina com uma canção intitulada *Trapo* cantado pelo palhaço, após “uma gargalhada trágica e nervosa”. (FREIRE Jr e MARA:1941; 58)

A apoteose era uma cena grandiosa que se dava ao final de cada ato do teatro de revista, sendo que a apoteose do 1º ato costumava ser a mais importante. Não tinha relação alguma com o tema abordado na trama da revista, na grande maioria dos casos, e o tema era geralmente de caráter ufanista, com forte acento de exaltação patriótica. Comemorava-se o Brasil, suas riquezas, suas regiões, seus heróis, seus acontecimentos políticos importantes.

Toda a companhia estava presente na apoteose, cuja evolução se dava numa escada, elemento cenográfico posterior imprescindível do teatro de revista. O quadro final apoteótico buscava provocar entusiasmo em meio a músicas e encantamento, num verdadeiro convite aos aplausos.

Em *Cocota*, identificam-se quatro apoteoses, uma ao final de cada ato: a primeira, um “cancã desenfreado”(AZEVEDO e SAMPAIO: 1985; 313) dando

¹⁰² O ritmo do espetáculo revisteiro era calcado na lei do contraste: a um ator que falava pausadamente, contrapunha-se outro que metralhava o texto. Na construção dramaturgica, uma cena muito agitada era antecipada por outra mais parada. Contraste. Era o que não faltava na revista. Ela aceitava quase tudo. In VENEZIANO, 1991, op. cit., p. 107.

sequência ao 3º quadro no fundo do mar no final do 1º ato; a segunda, no 7º quadro, faz uma simulação de combate acompanhada de música militar, finalizando o 2º ato; a terceira, uma paisagem do Rio de Janeiro, 12º quadro, demonstrando a Ponte do Silvestre num “esplêndido panorama iluminado pelo luar”(AZEVEDO e SAMPAIO: 1985; 352), ao final do 3º ato; a quarta apoteose, no 14º quadro, que finaliza o 4º ato e dá o desfecho da peça, apresenta as províncias do Ceará, Amazonas e Rio Grande do Sul empunhando uma flâmula com os dizeres “não parar, não recuar e não precipitar”(Ibid., 366), em comemoração à implantação das províncias e suas divisas, efetuadas pelo governo de então. Observa-se claramente o caráter patriótico das apoteoses em *Cocota*.

Comidas, meu Santo tem duas apoteoses, uma ao final de cada quadro. A primeira, ao final do quadro denominado *Ultima criação de Alberto Lima*, numa ode a uma personalidade do Brasil de então. Já a segunda apoteose é uma marcha final intitulada *Comidas Finaes* na qual a companhia inteira entra e canta. Finalmente, *Você já foi à Bahia* apresenta também duas apoteoses, sendo a primeira intitulada *Alô América* no 12º quadro da peça, aparecendo somente como indicação no texto, sem pormenores. A segunda apoteose, 24º quadro, é detalhada, sendo que o texto especifica uma cena que representa a Avenida Getúlio Vargas e a entrada de toda a companhia representando um grupo de foliões (rancho), dançando e cantando ao final da peça.

Através da análise destes três textos é possível constatar a peculiaridade e engenhosidade do fazer teatral revisteiro, que exigia conhecimento das técnicas e um saber específico e bem aplicado, pois a revista era muito mais e muito além de humor barato e vulgar, como erroneamente se costuma rotular.

Os textos estudados, recheados de humor e duplo sentido¹⁰³, permitem-nos vislumbrar o talento e criatividade dos escritores, que contribuíram de maneira significativa para o teatro brasileiro e para a crítica da atualidade, enriquecendo a produção nacional e dialogando com o mundo de então. Porém, a música é apenas mais um elemento dentro do conjunto de convenções revisteiras, demarcando a diferença entre o gênero revista e musical propriamente dito.

¹⁰³ *Double-sens* era uma convenção marcante e importantíssima do teatro de revista, cuja utilização evidenciava a malícia mesclada a certa ingenuidade dos personagens, sem cair no tom ordinário e grosseiro. O duplo sentido estava além do texto, completando-se com a interpretação artística que exigia dos atores e das atrizes grande talento agilidade ao se utilizarem de gestos codificados, olhares insinuantes e pausas reveladoras. (cf. VENEZIANO: 1991; 173)

4.2

Teatro Musical Engajado

Em meados da década de 50, nova geração de autores, diretores e intérpretes aparece – justamente a geração que, nas duas décadas seguintes, responderá pelo espetáculo musical de propósitos políticos. Os primeiros musicais nessa linha seriam *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, dirigido por José Renato em 1960, no Rio de Janeiro (e logo depois em São Paulo), e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, encenado por Francisco de Assis no mesmo ano, outra vez no Rio. Criado em 1961 sob o impulso de *A mais-valia*, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes trabalharia também com musicais, de que um exemplo é *Brasil – versão brasileira*, de Vianinha, mostrado em diversas cidades do país durante viagem da UNE Volante, em 1962.

Nos meses seguintes ao Golpe de 1964, desferido a 31 de março, os artistas experimentaram alguma perplexidade, embora tenham tido, naquele momento específico, “mais sustos do que problemas”, conta Yan Michalski em *O teatro sob pressão* (1989). Os artistas de palco, de todo modo, foram os primeiros a reagir coletivamente ao regime autoritário. Em dezembro daquele ano, estrearia *Opinião*, texto de Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes, sob a direção de Augusto Boal. O espetáculo daria nome ao Grupo Opinião, responsável por outras montagens do gênero, entre elas *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Vianinha e Ferreira Gullar (1966), e *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, de Dias Gomes e Gullar (1968). A série de textos e espetáculos, segundo o enfoque adotado, estende-se até 1979, com *O rei de Ramos*, de Dias Gomes – ou até 1983, se levarmos em conta *Vargas*, reedição modificada de *Dr. Getúlio*.

Na maioria das peças, o conteúdo político é sustentado por uma estrutura dramática feita em versos metrificados e rimados, que casa com a música popular.

O gênero musical correspondia ao programa de um teatro popular, capaz de capturar o público pela sensibilidade ao mesmo tempo em que lhe destinava mensagens politizadas. Em *A mais-valia*, por exemplo, o interesse de Vianinha, Francisco de Assis e Carlos Lyra (autor das canções, com letras de Vianna) era o de esmiuçar a noção marxista que dá nome à peça, comunicando-a a plateias numerosas com fantasia, humor e música.

Certos nomes e certas ideias são recorrentes no período – confusamente rico, mas, de alguma forma, coerente. Os artistas reagem a seu momento – não escreviam para a posteridade ou não a visavam primordialmente; pretendiam intervir no instante histórico –, com os atropelos e desacertos compreensíveis em fases de exceção. A atitude ingênua de conscientizar o povo (povo foi noção de que se abusou nos anos 60) começou a ser substituída, ainda no âmbito do CPC, antes, portanto, de 1964, pela atitude mais sensata e generosa de captar nas classes pobres elementos de seu acervo artístico – o samba, o mamulengo, o cordel, o Carnaval –, trocando-se o panfleto pela pesquisa.

Fernando Marques (2006) agrupa a produção dramática do período em quatro famílias estéticas. A primeira das famílias é a do texto-colagem, correspondente a espetáculo próximo do show ou do recital. Nesse caso, encontram-se *Opinião*, de Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes, e *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel.

Outra família consiste no texto épico de matriz brechtiana, categoria em que se enquadram *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, ambos de Boal e Guarnieri, além de *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra.

Uma terceira categoria contempla o texto inspirado diretamente em fontes populares. A essa família, pertencem *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto e Chico Buarque, poema dramático ligado aos autos pastoris pernambucanos; *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, farsa de ambientação nordestina, escrita por Vianinha e Ferreira Gullar; *Dr. Getúlio*, sua vida e sua glória e sua reedição, *Vargas*, de Dias Gomes e Gullar, que aproveitaram a forma do enredo carnavalesco em textos que mesclam elementos dramáticos e épicos; e *As folias do látex*, de Márcio Souza, que revisita a fórmula da revista, politizando-a à maneira de Piscator.¹⁰⁴

Por fim, no quarto grupo de obras, temos o drama e a comédia musicais. É o caso de *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes (baseado na tragédia grega *Medeia* e na adaptação televisiva feita por Vianinha da peça de Eurípides); e das comédias *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, e *O rei de Ramos*, de Dias Gomes. De acordo com Marques (2006; 14), essas três peças baseiam-se nas

¹⁰⁴ Diretor e produtor teatral, um dos mais importantes encenadores alemães do séc. XX que, ao lado de Bertold Brecht, fundou o teatro épico.

convenções da comédia musical e, eventualmente, nas da revista. Essa família estética é a do texto dramático inspirado na forma da comédia musical.

Ao se destacarem os traços que singularizam as famílias estéticas, vale notar aspectos como a estrutura feita à base de associação de ideias – por semelhança ou por contraste – que rege espetáculos-colagem como *Opinião*; o vínculo com a tradição cômica, que se soma ao uso do verso popular, traços presentes em *Se correr o bicho pega*; o texto épico, praticado e teorizado por Boal, no qual se mobilizam recursos narrativos para recontar episódios históricos sob novos pontos de vista; e, ainda, “a utilização das convenções da comédia musical (a de Brecht, mas também a da Broadway ou Hollywood) articuladas a lições das velhas revistas brasileiras em *Gota d’água*, *Ópera do malandro* e *O rei de Ramos* (como exemplo dessas lições, podemos citar a apoteose com que se encerram atos e espetáculos)” (Marques: 2006; 62).

O texto em verso, frequentemente praticado nessa fase, atravessa as quatro categorias, aparecendo em *Morte e vida severina*, *Se correr o bicho pega* e *Gota d’água*, peças integralmente escritas em versos metrificados e rimados, e em outras obras, combinados com a prosa, entre as quais estão *Arena contra Zumbi* e *Dr. Getúlio*.

Com o intuito de perceber em quais aspectos o modelo brasileiro pertencente à família drama e comédia musical tangencia a estrutura do modelo norte-americano, faremos algumas considerações a partir da conceituação de Fernando Marques e sobre suas observações em *Gota d’água*, *Ópera do malandro* e *O rei de Ramos*.

4.2.1

A contribuição de Chico Buarque para o teatro musical

Chico Buarque de Hollanda, cantor, compositor, letrista-poeta, dramaturgo e escritor, contribuiu ora como dramaturgo e músico, ora como letrista nas três peças que serão analisadas. Embora o objetivo dessa pesquisa seja identificar as convenções do modelo Broadway de musicais nas produções nacionais, não podemos nos furtar a destacar a contribuição que esse artista deu ao teatro no Brasil e lamentar que a sua carreira no teatro musical tenha sido preterida.

A primeira imersão de Chico Buarque no teatro se dá em 1965, quando ele tinha apenas 20 anos. Compôs a música para o espetáculo *Morte e vida severina*, poema dramático de João Cabral de Melo Neto montado em São Paulo pelo Teatro da Universidade Católica (TUCA), dirigido por Silnei Siqueira. Na França, em 1966, esse espetáculo recebeu o prêmio de crítica e público no IV Festival de Teatro Universitário de Nancy. Sobre a criação da música para o poema de João Cabral, ele declarou: “Com *Morte e vida severina*, eu procurei adivinhar qual seria a música interior de João Cabral quando escreveu o poema” (SANT’ANNA, 1986: 24).

A julgar pelo parecer do poeta pernambucano, a primeira participação de Chico Buarque no teatro foi muito bem sucedida:

(...) a coisa mais extraordinária que eu encontrei na música de Chico, baseada nos versos de *Morte e vida severina*, foi um respeito integral pelo verso em si. A música segue cada verso, no ritmo total. A música segue cada ritmo, crescendo ou não, de cada parte do poema. (...) Se a música é boa, não deve nada à colaboração minha ou conselho meu. Ele pegou o texto, respeitou o texto e, com o talento extraordinário dele, fez uma música que eu considero totalmente apropriada ao texto. (...) E, para terminar, vocês sabem que eu não posso ler, hoje, nenhuma sequência de *Morte e vida severina* sem que a música me fique soando no ouvido. Hoje, estou resignado a tirar das minhas *Poesias Completas* o auto de Natal *Morte e vida severina*, pois creio que ele pertence mais ao Chico Buarque do que a mim. (ibid.,p.24-25)

Em 1966 o compositor criou uma música para *Os inimigos*, de Máximo Górkki, dirigida por José Celso Martinez Correa. Posteriormente, essa canção receberia letra e o título de *Acalanto*.

A trajetória do autor como dramaturgo inicia-se em 1967, quando ele escreve *Roda-viva*. Montada no ano seguinte, também sob a direção de José Celso Martinez Correa, a peça, que denunciava os bastidores do *show business*, causou enorme escândalo devido à virulência da encenação.

Apresentando elementos autobiográficos, *Roda-viva* serviu para que Chico Buarque pudesse exorcizar o estigma de “bom moço da música popular brasileira” com o qual ficara marcado em virtude do lirismo nostálgico de suas primeiras composições. Assim como o protagonista de sua obra, na segunda metade dos anos 60, muitos músicos populares, por meio dos festivais da canção e das modas criadas pela indústria cultural, alcançavam, da noite para o dia, os píncaros da fama e da “glória”, sendo descartados e esquecidos com a mesma velocidade de

sua ascensão. Na peça, Benedito Silva, músico obscuro e sem nenhum talento, é tragado pela indústria do entretenimento. Torna-se rapidamente um ídolo cultuado religiosamente por uma legião de fãs, muda de nome duas vezes e é levado a cometer suicídio. Então, sua esposa, Juliana, o substitui na condição de estrela pré-fabricada, dando continuidade ao jogo de interesses estritamente financeiros dos empresários do *show business*.

Em 1972, Chico Buarque e Ruy Guerra escrevem *Calabar*: o elogio da traição. A peça, que buscava reinterpretar o episódio da ocupação do Nordeste açucareiro pelos holandeses, entre 1630 e 1654, do ponto de vista dos colonizados, e retratar uma nascente consciência nacional brasileira, demonstra que todos os envolvidos naquele acontecimento histórico foram, de algum modo, traidores. Não somente Calabar, como afirmam os livros de história escritos sob a ótica dos portugueses, teria sido o traidor por excelência.

Desenvolvendo temas polêmicos, desmitificando a história oficial e colocando em cena representações de fenômenos muito característicos do Brasil do então presidente Médici - tortura, traição, colonização, autoritarismo -, a peça foi vítima da arbitrariedade da Censura. Tendo sido liberada no princípio de 1973, às vésperas da estreia, os censores notificaram que o texto seria reexaminado, demorando-se indefinidamente em tomar a decisão final sobre a liberação ou não da montagem. Somente em 1980 a peça se realizou como espetáculo, sob a direção de Fernando Peixoto.

Em 1975, Chico Buarque e Paulo Pontes, partindo de uma ideia do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, escrevem *Gota d'água*, uma recriação da tragédia *Medeia*, de Eurípides, no espaço de um conjunto habitacional de um subúrbio do Rio de Janeiro. A peça, com seus dois enredos paralelos, um de natureza passional - relativo ao amor-ódio de Joana, abandonada por seu companheiro, o sambista Jasão de Oliveira - e outro de natureza social - relativo à exploração dos moradores do conjunto habitacional da Vila do Meio-dia pelo especulador imobiliário Creonte -, era atualíssima no momento de sua estreia por colocar em cena o problema da crise habitacional no Brasil num instante em que se tornava evidente o fracasso do Sistema Financeiro da Habitação, uma das bandeiras do regime militar. Além disso, como Joana, o povo brasileiro também era vítima da “cafetinagem” daqueles que o governavam.

Em 1977, Chico Buarque adapta *Os Saltimbancos*, texto do italiano Sergio Bardotti inspirado no conto *Os músicos de Bremen*, dos irmãos Grimm. Esta adaptação de uma fábula musical primordialmente destinada ao público infanto-juvenil insere-se coerentemente na obra dramática do compositor. Dando sequência a sua criação de um teatro dialético, o autor põe em discussão as formas de organização social num momento em que se começava a falar em abertura política e as entidades reprimidas pelo aparato de “segurança” da ditadura buscavam o debate acerca de sua rearticulação.

A última criação dramática do autor é a *Ópera do malandro*, de 1978, inspirada na *Ópera do Mendigo* (1728), de John Gay, e na *Ópera dos Três Vinténs* (1928), de Bertolt Brecht. Desenvolvendo-se em meados dos anos 40, no final do Estado Novo, na Lapa carioca, paraíso dos velhos malandros, a peça de Chico Buarque retrata o fim de uma era e o início de outra. Mostra como a industrialização do país fez com que a malandragem artesanal e municipal de antigamente passasse a ser exercida em grande escala e em âmbito federal. Ao malandro da velha Lapa restaram dois destinos possíveis na nova ordem: ou se marginalizar por completo e ser eliminado por um sistema que não pode mais tolerá-lo ou se aburguesar e aprender a aplicar grandes golpes de cima para baixo. A *Ópera do malandro*, primeiramente dirigida por Luiz Antônio Martinez Correa, também fala muito de perto aos tempos finais da década de 70. Nesse momento, como em meados dos anos 40, o Brasil saía de um longo período ditatorial e buscava a normalização do processo político em bases democráticas. As analogias entre as duas épocas se fazem de imediato.

Finalmente, vale lembrar as várias participações de Chico Buarque como compositor de canções para textos e espetáculos alheios. As mais destacadas dessas participações se deram em peças como *O rei de Ramos* (1979), de Dias Gomes; *Geni* (1980), desentranhada da famosa canção *Geni e o Zepelim*, dirigida por José Possi Neto; *Vargas* (1982), de Dias Gomes e Ferreira Gullar; *O Corsário do Rei* (1985), de Augusto Boal. Para o palco, compôs ainda a música para o balé *O Grande Circo Místico* (1983).

4.2.2 Gota d'água

Musical escrito por Chico Buarque em parceria com Paulo Pontes, *Gota d'água* ganhou histórica montagem original em 1975, com a superlativa Bibi Ferreira à frente, na pele da amarga Joana - a Medeia brasileira que, por ódio e por desespero, decide se vingar do ex-companheiro sambista, Jasão, que a abandonara para se casar com Alma, a filha do dono de um conjunto habitacional da periferia, Creonte.

Paulo Pontes e Chico Buarque, os autores do musical, adaptaram a tragédia grega *Medeia*, de Eurípedes, a partir de concepção de Oduvaldo Vianna Filho, morto em 1974. Mais que mera concepção, as ideias de Vianinha se haviam materializado no “Caso Especial” que escrevera para a TV Globo no início dos anos 70, trazendo para os subúrbios cariocas a trama da grande peça clássica.¹⁰⁵

O tratamento dado por eles ao tema desenvolveu-se com independência em relação ao de Vianna, mas conservou diversos traços – a personagem principal torna-se macumbeira e Jasão, seu ex-companheiro, é compositor popular em ambas as histórias, por exemplo. A edição da peça em livro reconhece que o trabalho foi “inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho”.

A Medeia de Eurípedes procede da Cólquida, para onde não pode voltar, já que matou o próprio irmão para casar-se com Jáson (segundo os passos mitológicos que antecedem a ação da peça). Vianinha, no texto escrito para a televisão, fez corresponder a condição de estrangeira em Corinto à condição também pouco favorável de moradora de um “conjunto residencial popular já velho”. Era importante marcar a distância que separa a mulher do homem amado: arrasada pela situação de abandono, a já pobre Medeia deixa que o dia-a-dia se deteriore. Jasão, sambista que começa a fazer sucesso e que está noivo da filha de Creonte Santana, “presidente de honra dos Unidos do Guadalupe”, tem boas perspectivas, enquanto a ex-mulher entrega-se ao desalento.

¹⁰⁵ A ideia de transportar histórias e personagens gregas para os morros ou subúrbios do Rio de Janeiro já tinha sido posta em prática por Vinicius de Moraes em *Orfeu da Conceição*, com música de Tom Jobim, texto levado à cena em 1956. Noutra chave, Nelson Rodrigues havia atualizado a figura e a lenda de *Electra* (já filtradas pelo Eugene O'Neill de *Electra enlutada*) em *Senhora dos Afogados*, drama de 1947, rejeitado pelo TBC em 1953 e afinal encenado, sob a direção de Bibi Ferreira, no Rio, em 1954. A principal diferença de *Gota d'água* em relação a essas obras reside na ênfase política (que na peça de 1975 se combina à dolorosa trajetória da heroína), ênfase prefigurada no “Caso Especial” de Vianinha.

A emblematização é clara. De um lado, os que foram aceitos para além da porta estreita que divide ricos e pobres, representados em Jasão; de outro, os que ficam, representados por Medeia. Esse esquema básico, segundo o qual o roteiro de Vianinha se organiza, será reutilizado em *Gota d'água*.

A peça grega, como em geral acontece nas tragédias, não mostra a cena em que a filha de Creonte e, em seguida, o próprio tirano são mortos em meio a dores medonhas, provocados pelo véu e pelo diadema de ouro presenteados por Medeia à jovem. A passagem é narrada pelo Mensageiro – o que de modo algum lhe retira a força. Vianinha, atento aos hábitos dramáticos modernos, cria a cena da festa de casamento em plena quadra da escola, fazendo que Jasão perceba o que está para ocorrer e tente alertar Creonte e Creusa, sem conseguir evitar que pai e filha provem do bolo envenenado com que Medeia os brindara.

O desfecho da adaptação televisiva difere do modelo grego (assim como o final de *Gota d'água* irá divergir do adotado por Vianinha). Na peça de Eurípides, Medeia consegue matar Creonte, sua filha e, não contente, os próprios filhos; em seguida, foge no carro do Sol. Jáson trava diálogo violento com a mulher, mas não acha tempo sequer para tocar nos meninos mortos.

Vianinha, nas seções finais, optou por uma perseguição policial a Medeia, com a busca dos garotos (Jasão e o povo participam da perseguição e da busca), dando tom de *thriller* ao texto. Mas, talvez considerando a natureza do veículo a que o roteiro se destinava, fez os quitutes envenenados de Medeia atingirem Creonte e a filha, mas não as crianças – salvas no final. Assinale-se que, mesmo tendo tido a intenção de poupar o telespectador de um desfecho inteiramente mórbido, o autor conseguiu emprestar grande beleza a seu texto, com o contraponto entre a dor de Jasão (Creusa morreu, Creonte ficará inválido) e a alegria ingênua exibida pelas crianças, alheias aos fatos – alegria que se transmite, é claro, ao pai.

Um dos traços mais importantes da Medeia de Eurípides é o fato de a ação desencadear-se sem que seu curso esteja previamente determinado pelos deuses, isto é, por forças superiores às personagens. Os sentimentos de Medeia, estrangeira em Corinto, traída e abandonada por Jáson, pai de seus dois filhos, pertencem somente a ela – a comunidade, o mundo à volta parecem alheios à sua sorte. O coro de quatro figuras femininas, é verdade, participa, solidário, das

aflições de Medeia, mas o que está em causa é antes a condição social das mulheres. A própria personagem principal, com a provável anuência do coro, diz:

“Das criaturas todas que têm vida e pensam,/ somos nós, as mulheres, as mais sofredoras”.¹⁰⁶

Egeu, rei de Atenas na peça grega, transformado em motorista de táxi, lança o corpo da criminosa ao mar, atendendo a pedido feito por ela. Medeia matou-se pretendendo deixar a impressão de sua vingança ter sido completa.

O coro de figuras femininas, presente à peça de Eurípides, reaparece em *Gota d'água*, representado pelas Vizinhas. Outras mudanças dizem respeito à dimensão das personagens. Para citar um exemplo: a filha de Creonte, na tragédia grega, é apenas referida pelas demais criaturas, sem vir à cena; no “Caso Especial” de Vianna Filho, ganha a forma de Creusa, que, no entanto, fala muito pouco; e cresce em *Gota d'água*, com o nome de Alma, personagem que tem alguma importância, embora não decisiva, junto a Jasão.

Os três textos, de todo modo, apontam para o fato de que o casamento de Jasão com a filha do tirano não se fazia exatamente por amor, ainda que o homem sinta o golpe desferido por Medeia contra a noiva e o futuro sogro – na peça grega e no roteiro televisivo. Em *Gota d'água*, diga-se, o assassinato de Creonte e da filha sequer chega a se realizar. Nesta última peça, a vitória pertence a Creonte, mais que à vingativa Joana.

Do ponto de vista estético, vamos procurar entender como se estrutura o musical. Beleza artística e empenho social são indissociáveis nesta obra, e o laço entre as duas instâncias justamente responde por boa parte de suas características.

Chico Buarque e Paulo Pontes redigiram o texto em versos e o enriqueceram com canções. Segundo afirmam na apresentação do livro, três preocupações básicas nortearam o trabalho: compreender a “experiência capitalista que se vem implantando aqui – radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva”, experiência essa que “adquiriu um trágico dinamismo” nos anos 70 (BUARQUE e PONTES: 1987; xi).

A segunda inquietação dizia respeito ao fato de que “o povo sumiu da cultura produzida no Brasil – dos jornais, dos filmes, das peças, da TV, da

¹⁰⁶EURÍPIDES. *Medeia*. In: ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Prometeu acorrentado; Édipo Rei; Medeia*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.p. 28.

literatura etc.” (Ibid., xvi). Nesse sentido, a peça pode ser considerada uma tentativa de retomar o projeto nacional-popular levado à cena, desde fins dos anos 50, por artistas identificados a posições de esquerda.

Por fim, os autores pretendiam trazer a palavra de volta aos palcos, já que “as mais indagativas e generosas realizações desse período [os anos 70] têm como característica principal a ascendência de estímulos sonoros e visuais sobre a palavra”. Com o texto elaborado em versos, intensificava-se o diálogo, “um pouco porque a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move os personagens”. Em suma, procurava-se compreender o que se passava no Brasil e para isso era necessário devolver, “à múltipla eloquência da palavra, o centro do fenômeno dramático” (Ibid., xviii).

Os autores falam em *sets* no que toca à disposição cênica dos ambientes: há o *set* das vizinhas, o do botequim, onde os homens se reúnem, o *set* da oficina onde trabalha mestre Egeu, líder local, o *set* de Joana, o de Creonte. Os dramaturgos jogam, em alguns instantes, com passagens de um a outro *set*, inclusive fazendo com que dialoguem lúdica e ritmicamente: falas em um dos locais parecem responder ou corresponder a falas ditas em outro, sem que haja relação direta entre elas.

Gota d'água é constituída por dois atos. O primeiro mostra a repercussão do abandono de Joana por Jasão e faz um inventário das dificuldades financeiras enfrentadas pelos habitantes da Vila do Meio-dia em decorrência dos juros e da correção monetária das prestações das moradias. O segundo gira em torno da festa de casamento – a gota d'água - que vai culminar com a vingança já anunciada, uma tragédia carioca: Joana assassina seus dois filhos e se mata, enquanto Jasão se torna o sucessor de Creonte.

O coro é encarnado pelos vizinhos do bairro onde Jasão morou com Joana. Estas personagens secundárias vão fazendo o enquadramento do passado do casal e da evolução da história. Quando os protagonistas surgem em cena, sabe-se bem quem eles são e que conflitos vivenciam.

A peça começa sem um número musical de abertura, ouvimos o coro das vizinhas comentando sobre a situação de abandono e penúria de Joana e seus filhos. A cena continua no botequim onde Cacetão comenta o que lê no jornal; paralelamente, na oficina de Egeu, uma discussão sobre as dificuldades de se pagar a prestação da casa própria. Assim esses três núcleos vão se alternando até o

momento em que descobrem que Jasão é notícia de jornal, devido ao sucesso de seu samba, *Gota d'água*. Após comentários gerais a respeito de Jasão, Cacetão canta uma embolada, a primeira canção da peça, uma espécie de *I am song*, que, analogamente, fala sobre o seu comportamento de gigolô e o de Jasão.

A próxima cena acontece no *set* de Creonte, onde estão Jasão e Alma conversando a respeito de seu casamento. Pela primeira vez ouvimos um fragmento de *Gota d'água*, *leitmotiv* da peça, na voz de Jasão. Creonte chega, seduz Jasão com seu discurso manipulador, prega a sua doutrina e já designa uma missão ao seu súdito e futuro sucessor: pressionar mestre Egeu a não insuflar os moradores a manter sua inadimplência nas prestações dos apartamentos; e advertir Joana de que ela pode ser despejada.

Voltamos às vizinhas lavando roupa e acompanhando a música de Jasão que toca no rádio. Joana surge finalmente em cena. Em sua primeira aparição no palco, seu ódio e ressentimento já se mostram desmedidos. Insinua que irá se vingar e que os filhos participarão dessa vingança. Seu ressentimento é também dirigido a eles, a quem ela atribui uma espécie de inocência responsável. Assim como Medeia, Joana reclama das condições a que tanto a natureza quanto a cultura relegaram às mulheres, mas ressalta que nada há de mais terrível que uma mulher ofendida em sua dignidade por aquele a quem dedicou o melhor de si. Diz ela em sua primeira cena:

Eu fiz ele pra mim
 Não esperei ele passar assim
 já pronto, na bandeja, qual o quê...
 Levei dez anos forjando o meu macho
 Botei nele toda a minha ambição
 Nas formas dele tem a minha mão...
 E quando tá formado, já no tacho,
 vem uma fresca levar, leva não...
 (...)
 Ah, os falsos inocentes!
 Ajudaram a traição
 São dois brotos das sementes
 traiçoeiras de Jasão
 E me encheram, e me incharam,
 e me abriram, me mamaram,
 me torceram, me estragaram,
 me partiram, me secaram,
 me deixaram pele e osso
 Jasão não, a cada dia
 parecia mais moço,

enquanto eu me consumia
 (...)

Pra não ser trapo nem lixo,
 nem sombra, objeto, nada,
 eu prefiro ser um bicho,
 ser esta besta danada
 Me arrasto, berro, me xingo,
 Me mordo, babo, me bato,
 me mato, mato e me vingo
 me vingo, me mato e mato¹⁰⁷

Em sua primeira aparição, Joana já prenuncia a catástrofe que se abaterá sobre seu lar, alternando entre a consciência da mãe abandonada e a insanidade da mulher traída, que não se quer ver vencida. Sua fala articula seu fatídico plano de vingança, porém, ela não canta. Ela não canta.

Diferentemente do drama falado, o diálogo em um *book* sempre é acompanhado por uma canção. Onde um dramaturgo, no teatro falado, usa o diálogo para apresentar um personagem e expandir o efeito dramático, o *bookwriter* condensa o volume de diálogo e o leva a um ponto que só pode ser continuado através de uma canção. A partir do teatro musical integrado, se a canção não for o cerne da cena, então não há nenhum propósito em fazer um musical a partir deste material. Onde canções funcionam bem como cenas, o diálogo deve ser econômico. E uma vez que ele não pode ser generoso, deve ser afiado, nítido e ir direto ao ponto.

Há exemplos de música correspondente à elaboração narrativa da história. Isso acontece principalmente com a *Gota d'água*, cuja função no enredo é a de ser o estopim do desenvolvimento dramático da linha narrativa. Além de todos os outros significados que assume no desenvolvimento dramático da peça, realiza-se como expressão da melancolia dos personagens. Sob a voz de Joana, o sucesso musical de Jasão demonstra bem o significado trágico que o texto guarda. Posto neste contexto específico, ilumina semanticamente toda a trama e contribui para a organização narrativa da história, pois mostra-se como uma síntese do drama.

Joana, revelando ter dominado a situação, conversa com seu ex-companheiro para fazer as pazes e assim efetivar a vingança. Então, depois que Jasão saiu, entra a orquestra e ela canta:

¹⁰⁷ BUARQUE, Chico & PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. pp 45-47.

Já lhe dei meu corpo, não me servia
 Já estanquei meu sangue, quando fervia
 Olha a voz que me resta
 Olha a veia que salta
 Olha a gota que falta
 Pro d e s f e c h o da festa
 Por favor
 D e i x a em paz meu coração
 Que e l e é um pote até aqui de mágoa
 E qualquer desatenção
 faça não
 Pode ser a gota d'água¹⁰⁸

Assim, ela desabafa sua mágoa e atualiza em cena o valor da máxima popular, recuperando o tom ameaçador de seu amor desiludido. Seu cantar é como uma resposta à felicidade do traidor, ela está prevenindo: a realização do casamento será a gota d'água. E a melancolia é resultante do clima de despedida que impõe ao quadro, pois seu objetivo é a morte.

A tomada da posição de comando por parte de Joana é também representada por música, canção denominada *Basta um dia* (Ibid., p.151). Sua estratégia de ação é revelada neste instante em que a melodia constroi o sentido pela repetição do conceito só um dia, como verificação de sua conquista, e pelo crescendo intensificador do ritmo até a felicidade que pontua a primeira ação enquanto sujeito (não mais vítima): chamar Jasão e dizer que sua dor está passando:

(...) Um dia, preciso
 mais do que isso? Por que? Pra que? Quem te pariu
 só precisou de um dia. O que se construiu
 em séculos se destroi num dia. O Juízo
 Final vai caber inteirinho num só dia
 Quando me deu um dia, você se traiu,
 Creonte, você não passa de um imbecil,
 porque hoje me deu muito mais do que devia
 (A orquestra ataca; ela canta)
 Pra mim
 Basta um dia
 Não mais que um dia
 Um meio dia
 Me dá
 Só um dia
 E eu faço desatar
 A minha fantasia

¹⁰⁸Ibid., p.159.

Só um
 Belo dia
 Pois se jura, se esconjura
 Se ama e se tortura
 Se tritura, se atura e se cura
 A dor
 Na orgia
 Da luz do dia
 É só
 O que eu pedia
 Um dia pra aplacar
 Minha agonia
 Toda a sangria
 Todo o veneno
 De um pequeno dia
 (Joana, cantando, chegou em frente ao *set* de Egeu; enquanto chama Corina, a
 orquestra segue tocando)
 Corina. Corina... (Corina aparece) Faz um favor
 pra mim, mulher. Vai chamar Jasão. Diz
 que estou aliviada. Minha dor
 está passando. Vai?...¹⁰⁹

Os versos curtos demonstram a velocidade da ação e a alternância violão/orquestra marca a variação de temperamento de Joana, o da solidão e o da ameaça. Resultado disso é a síntese da sua situação que proporciona a epifania para o desencadeamento final do drama.

Sabemos que a intenção de Chico Buarque e Paulo Pontes não era criar um musical modelo Broadway; como se vê, toda a trama vai se delineando e dando forma ao que se pretende abordar na peça teatral. A palavra tem aí uma importância indiscutível, a partir do momento em que é ela, e apenas ela, a responsável pela narração insólita, lírica e poética de um momento histórico em que os indivíduos buscavam justamente a liberdade de expressão como condição primeira de autonomia dentro de uma sociedade de classes. Mas, uma vez que *Gota d'água* é toda dialogada em recitativo, é de se lamentar as possibilidades de se lançar mão de canções do tipo *I am, I want*, duetos, tercetos que não foram aproveitadas.

A música de Chico Buarque, com todas as suas particularidades, é uma constante na peça, com a presença da orquestra, da batucada, dos tambores do candomblé, do violão, que fazem fundo musical. Toca-se para as personagens dançarem, acompanhá-las em seus cantos solos ou em coro. Tanto a música

¹⁰⁹ Ibid., pp.151-152.

underscoring quanto a *segue* pontuam o enredo, dão-lhe maior dramaticidade, sublinham falas, caminharas, golpes de luta, fazem marcação rítmica do texto, anunciam a personagem, como na entrada de Joana, antecipam e apresentam os acontecimentos, como a festa do casamento de Jasão.

Ainda, por meio da linguagem musical, delineiam-se os estados emocionais das personagens. Definem-se mundos, como a valsa sendo o do pequeno-burguês e o samba, o da Vila do Meio-Dia. Determinam-se as coreografias e representam-se o coletivo e a brasilidade da peça com a embolada, o samba, a cantiga folclórica, o cantochão e as canções.

A música da orquestra geralmente se relaciona à situação "superior" de Creonte e aqueles que estão à sua volta, simboliza a erudição de uma cultura "desenvolvida". A possível nobreza dessa forma musical contrasta com a hipocrisia das personagens, mas complementa o sentido de poder da sua posição social. Como exemplo podemos considerar o acompanhamento musical da *Cartilha da filosofia do bem sentar*, no qual: “(A orquestra ataca a introdução com ritmo bem marcado; enquanto canta, Creonte vai ajeitando Jasão na cadeira)”

CREONTE

Escute, rapaz,
 você já parou pra pensar direito
 o que é uma cadeira? A cadeira faz
 o homem. A cadeira molda o sujeito
 pela bunda, desde o banco escolar
 até a cátedra do magistério
 Existe algum mistério no sentar
 que o homem, mesmo rindo, fica sério
 Você já viu palhaço sentado?
 Pois o banqueiro senta a vida inteira,
 o congressista senta no Senado
 e a autoridade fala de cadeira
 O bêbado sentado não tropeça,
 a cadeira balança mas não cai
 (...)Tem cadeira de rodas pra doente
 Tem cadeira pra tudo que é desgraça (...)
 E quando o homem atinge o seu momento
 mais só, mais pungente de toda a estrada,
 mais uma vez encontra amparo e assento
 numa cadeira chamada privada
 (tempo) Pois bem, esta cadeira é a minha vida
 Veio do meu pai, foi por mim honrada
 e eu só passo pra bunda merecida.”¹¹⁰

¹¹⁰ Ibid., pp. 32-33.

Em *Gota d'água* as formas musicais, geralmente, são melódicas, mas usam também a harmonia minimalista de notas agudas ou graves alternadas com intervalos de ausência de som. O resultado desse movimento sonoro harmônico é a pontuação da ação, marcando o tom da fala do personagem como, por exemplo, quando Joana desabafa para Jasão. (Ibid., p.75) A enumeração que ela faz de tudo que realizou por seu ex-companheiro é irritantemente marcada pelo fundo musical, recuperando a essencialidade da mágoa da personagem, a agudeza da sua dor. No entanto, esse ritmo musical é substituído, na mesma fala, pela melodia de *Gota d'água*, acompanhando a observação de Joana sobre a certeza do sucesso do samba, numa forma de auto-referência que expõe um dos valores da obra de autoria de Jasão para a dinâmica teatral dessa peça: a de estabelecer o contraponto do conteúdo da fala, ressaltando-o.

O acompanhamento musical também define a entoação e o cadenciamento da voz da personagem, atribuindo-lhe o tom nostálgico, raivoso, irônico, alucinado, jocoso, revelador ou satisfeito, conforme a situação do enredo, contribuindo para a dramaticidade do contexto da história pela associação psicológica que a música possibilita ao conteúdo. O efeito foi usado por Mozart e Beethoven em suas óperas, estabelecendo o estilo dramático da música clássica, onde ação e música se coadunam. Podemos verificar o acento de fala marcado pela música no trabalho frenético da percussão como fundo para conversa da personagem principal com as vizinhas (Ibid., p. 45). A velocidade da música e da voz demonstra a obsessão da mulher abandonada juntamente com os filhos, e pode sugerir a iminência de uma atitude precipitada para salvaguardar a sua honra. Novamente recupera o primitivismo do som do batuque repetitivo, expressão do que o ser possui de mais íntimo e irracional.

Outra maneira de acompanhar sonoramente a fala dos personagens é a repetição de um tema musical em momentos diferentes da história, cujo contraste canção/fundo associa sucintamente significados construídos. O que não acontece somente com o tema principal que dá título à obra, mas também com o ritmo de *Bem querer* como fundo para o solilóquio de Joana enquanto prepara o veneno destinado a Alma e Creonte (Ibid., p. 160). A música representa a tomada de posição do homem amado diante da mulher amante e o desejo de vingança resultante do ato de exploração dela por ele. O acompanhamento musical a esse

momento de ação específico e significativo caracteriza a consumação da vingança:

Orquestra emenda para uma suíte, nos diferentes *sets*
 — Duas vizinhas vestindo a noiva (Alma) cantando refrão de *Filosofia da Vida*
 — Dois vizinhos vestindo o noivo (Jasão) cantando refrão de *Filosofia da Vida*
 — Creonte em sua cadeira, cantando refrão de Creonte
 — Três vizinhos, no botequim, vestidos para o casamento. Brincando e cantando *Flor da Idade*
 — Egeu em sua oficina, trabalhando, sem cantar
 — Três vizinhas, preparando a mesa do banquete e cantando *Flor da Idade*
 — Alma cantando uma estrofe de *Bem-Querer*
 — Jasão cantando uma estrofe de *Bem-Querer*
 Agora, cada setor cantarola sua ária; BG; luz fica em resistência em todos os sets e acende, clara e brilhante, no set de Joana que, habilmente, tempera com ervas uns bolos de carne

JOANA

Tudo está na natureza
 encadeado e em movimento —
 cuspe, veneno, tristeza,
 carne, moinho, lamento,
 ódio, dor, cebola e coentro,
 gordura, sangue, frieza,
 isso tudo está no centro
 de uma mesma e estranha mesa
 Misture cada elemento —
 uma pitada de dor,
 uma colher de fomento,
 uma gota de terror
 O suco dos sentimentos,
 raiva, medo ou desamor,
 produz novos condimentos,
 lágrima, pus e suor
 Mas, inverta o segmento,
 intensifique a mistura,
 temperódio, lagrimento,
 sangalho com tristeza,
 carmento, venemoinho,
 remexa tudo por dentro,
 passe tudo no moinho,
 moa a carne, sangue o coentro,
 chore e envenene a gordura
 Você terá um unguento,
 uma baba, grossa e escura,
 essência do meu tormento
 e molho de uma fritura
 de paladar violento
 que, engolindo, a criatura
 repara o meu sofrimento
 co'a morte, lenta e segura¹¹¹

¹¹¹ Ibid., p.160.

Muitas vezes, a sonoplastia marca a espacialização da peça enquanto transição entre os *sets* e o contraste entre as atitudes das diferentes personagens, o resultado desse recurso acaba por ser paradoxal já que traduz-se como uma maneira de conectar espaços e marcar trajetória, unindo-os, ao mesmo tempo que os liga como pontos de vista variados de uma mesma realidade, possibilitando o efeito brechtiano. Exemplo marcante dessa função é o momento em que vizinhas e vizinhos estão cantando *Gota d'água*, acompanhando a música no rádio, e Joana entra em cena (Ibid., p.41). A conexão entre música e momento do enredo revela a diferença de valores entre os vizinhos e Joana e a diferença de situação de vida, ampliando a distância entre eles e o drama da mulher de forma muito óbvia, para gerar visualização crítica do momento.

A divergência é ampliada pela oposição do tom ameaçador da presença de Joana, na sequência, que prepara o veneno: "Agora, cada setor cantarola sua ária; BG; luz fica em resistência em todos os sets e acende, clara e brilhante, no set de Joana que, habilmente, tempera com ervas uns bolos de carne". (Ibid., p.160) O paradoxo estabelecido entre a alegria do povo e a angústia de Joana revela-se na síntese da relação dialética, gerada pela compreensão crítica global do espetáculo, apesar da carga emotiva intrínseca.

A transição temporal de ação convergente se realiza quando as personagens se movimentam, ainda cantando suas diferentes canções, em direção a um ambiente só: o casamento. (Ibid., p.161) Cantam sublinhando a passagem do tempo de preparação para a festa que se traduz como o motivo de união dos personagens.

O tempo de preparação é uma forma de alienação da realidade de opressão que sobrepassa todas aquelas vidas, resultando numa acomodação confortável que carrega a ilusão da melhora de vida e suspende a temporalidade mordaz daquele cotidiano. A situação torna-se irônica quando se confronta com a vida miserável e submissa que ameaçou prorromper em revolta e deixou-se, por fim, lograr ingenuamente pelo discurso populista de Creonte.

Durante a festa de casamento, a música é aproveitada conforme outra perspectiva funcional, encaixando-se na trama para ilustrar o enredo e justapor-se aos diálogos. O trecho de *Flor da idade* (Ibid., p.162) propicia a coreografia em

que os personagens se divertem na festa, dançando e cantando, contribuindo para o desempenho cênico do casamento. Anteriormente, em uma primeira ocasião, essa música é lançada figurando o momento de confraternização entre vizinhos e Jasão, no instante da sua visita (Ibid., p. 61). Nesta, o teor de satisfação por reencontrar o amigo que se deu bem é exteriorizado e reforçado pela inclusão da música, a realização desta pelo coro de vizinhos autoriza a sua autenticidade como forma espontânea de esboçar a vida que levam, ainda que lírica visão, em contraposição ao silêncio nada cúmplice de Jasão, que não compartilha da festa. A inadequação deste momento utópico, em relação à realidade suscitada pela história, produz novamente o efeito de distanciamento do teatro de Brecht. Mas o desconforto ameniza-se pela espacialização do boteco, que pressupõe alegria e descontração, ou exacerbamento das emoções. Girard e Ouellet observam que:

Em Brecht, a música revela-se autônoma em relação às palavras; de modo algum tautológica, entra, pelo contrário, em relação dialética com um texto que pode ser contradito por ela uma vez que uma música arrebatadora contrasta significativamente com uma cena entristecedora. Em vez de se situar em um único registro afetivo, pode desentoar e constituir um apelo à inteligência crítica do espectador. (1980; 86)

Assim, observamos o quanto *Gota d'água* se relaciona dialeticamente com as proposições do Teatro Épico sobre o uso da música, aproveitando efeitos mas relativizando-os por atribuir-lhes novas interpretações que não se relacionam com o estranhamento.

Seja como for, a riqueza temática e formal de *Gota d'água* não nos autoriza a reduzi-la a seus pressupostos ideológicos (equivocados ou não) nem a considerá-la ineficiente musicalmente, apesar de não se encaixar em nenhuma das classificações do musical modelo Broadway .

Em O teatro sob pressão, Yan Michalski registra acerca do ano teatral de 1976: “No Rio, essa tendência continua sendo puxada por *Gota d'água* que, lançada no fim do ano anterior, atravessa toda a temporada de 1976 com impressionante sucesso popular. (MICHALSKI: 1989; 66-67).

Tanto pelo primoroso texto escrito em versos como pelas boas músicas (*Flor da Idade*, *Bem Querer*, *Basta um Dia* e a intensa canção que batiza o musical), *Gota d'água* ainda resiste como um dos títulos mais fortes da dramaturgia brasileira. A peça foi remontada por João Fonseca em 2007, que

acrescentou dois sucessos de Chico Buarque – *Partido Alto* (de 1972) e *O Que Será (À Flor da Pele)* (de 1976) - que não constam do texto original. *Partido Alto* abre a encenação em intrincado jogo vocal que envolve quase todo o elenco, fazendo as vezes de música de abertura, uma lacuna já apontada no início da análise. Mais tarde, *O Que Será (À Flor da Pele)* pontua a tensão da narrativa entre Joana e Jasão, ao fim do Primeiro Ato. Três músicas inéditas, escritas pelo diretor musical Roberto Burgel também foram acrescentadas. Tal inserção foi uma tentativa de aproximar o musical original ao modelo Broadway, uma vez que o texto original privilegia os recitativos, e, só há de fato as quatro canções mencionadas acima, a embolada cantada por Cacetão e a *Corrente de Boatos* que encerra o Primeiro Ato, cantada pelo coro.

Se a porção musical cresceu em relação ao drama original, o oposto se deu com o elenco e a duração das cenas: personagens foram condensados (restaram 10 das 15 figuras centrais), e a história agora chega ao fim uma hora antes (eram três horas e meia). Em 2009, o espetáculo teve temporada em Portugal.

A música cumpre o papel dos elementos conectivos no texto dramático da peça analisada. Ela preenche a parte de ligação entre os inúmeros elementos significativos, atando-os no momento da representação enquanto acompanhamento ou ilustração, ou marcando a ação na história, como narração, e na História, como símbolo de uma ideologia cultural.

Chico Buarque e Paulo Pontes deixam uma obra que, antes de mais nada, resiste ao próprio tempo. Seja pela intertextualidade marcante, seja pela qualidade lírica da peça, ou ainda, seja pela maneira tão particular de se evidenciar a cultura popular, em *Gota d'água* o tempo se dilui, rendendo-se ao poder inigualável da palavra.

4.2.3

Ópera do malandro

Escrita, estreada e publicada em 1978, a *Ópera do malandro*, assinalada como "comédia musical", é também uma criação de caráter intertextual. Chico Buarque se inspira novamente em textos ilustres da história do teatro para produzir uma peça interessada em discutir a realidade brasileira de ontem e de

hoje. Os pontos de partida do autor são a *Ópera do Mendigo* (*The Beggar's Opera*), escrita pelo inglês John Gay em 1728, e a *Ópera dos Três Vinténs* (*Die Dreigroschenoper*), escrita pelo alemão Bertolt Brecht em 1928, com música de Kurt Weill.

A ideia de fazer uma *Ópera do malandro* partiu de Luiz Antonio Martinez Corrêa, diretor da primeira montagem da peça. Em meados dos anos 70, ele começava a realizar uma tradução do texto de John Gay, quando morreu Gino Amleto Meneghetti, bandido que se tornara lendário por sua ousadia e suas diversas fugas da prisão a partir dos anos 20. Esse acontecimento fez com que Luiz Antonio mudasse seus planos:

Se a gente tem um folclore policial tão grande, porque não fazer uma peça com esses personagens? O Chico já vinha, há algum tempo, querendo trabalhar comigo. E eu contei para ele a ideia de se fazer uma versão brasileira da *Ópera do Mendigo*. Ele gostou e começamos a trabalhar. Aliás, essa ópera é um "roubo" cíclico. Quando o John Gay escreveu sua versão, ele roubou a ideia original de Swift, pegou muitas canções populares e pôs letras nelas. Duzentos anos depois, o Brecht fez a mesma coisa. Aproveitou a ideia do Gay mas pegou um pouco do Kipling e François Villon. E temos a versão do Chico. Nas três peças conta-se a mesma história. O que muda é o enfoque. (CORREA: 1979; 18)

As três peças tematizam essencialmente o relacionamento do ser humano com o dinheiro, mas a *Ópera do Mendigo* trata do nascimento do capitalismo; a *Ópera dos Três Vinténs*, da decadência desse modo de produção; e a *Ópera do malandro*, do capitalismo multinacional. John Gay satiriza a aristocracia de seu tempo, mostrando que seus negócios em nada se diferenciavam dos trambiques dos marginais da sociedade inglesa do século XVIII. Bertolt Brecht demonstra que a estrutura social estabelecida e mantida pela burguesia é responsável pelo surgimento de um submundo de marginalizados. Chico Buarque, por sua vez, mostra a realização em grande escala de negócios escusos paralisando a ação dos pequenos marginais, seja absorvendo-os e integrando-os ao sistema, seja eliminando-os por meio da prisão, da completa exclusão social ou do assassinato.

A *Ópera do malandro* busca em John Gay a sátira corrosiva direcionada ao extrato social dominante num determinado momento histórico da sociedade de seu país. Em Bertolt Brecht, Chico Buarque encontra um modo de construção teatral voltado para a reflexão sobre uma realidade, o teatro épico.

A peça de Chico Buarque se divide em uma introdução, dois atos, dois prólogos musicais (um para cada ato) e dois epílogos musicais. A simples menção dessa estrutura externa já mostra claramente a vinculação do texto ao teatro épico brechtiano em seus aspectos formais.

Ambientada em um bordel, *Ópera do malandro* conta a história de um malandro carioca, tentando sobreviver nos anos 40, final da ditadura de Getúlio Vargas – clima bem parecido com o de 1978. Como espetáculo musical, que é, a trama gira em torno de Max, ídolo dos bordéis. A temática, como não poderia deixar de ser, retrata a malandragem brasileira no submundo da cidade do Rio de Janeiro, com todos os ingredientes capazes de nos transportar àquela época, com a chegada das meias de náilon e dos produtos norte-americanos, que entravam clandestinamente. A *Ópera do malandro* põe em cena a rivalidade entre o contrabandista Max Overseas e Fernandes de Duran, o dono dos prostíbulos da Lapa. Bem no meio da briga está Terezinha, a filha única de Duran e de Vitória, que se casa com Max sob as bênçãos do Inspetor Chaves, o Tigrão, que "trabalha" para os dois contraventores. O casamento é o golpe final na família Duran: o desgosto dos pais de Terezinha – e, naturalmente, a ameaça aos negócios – é o gatilho da trama em que todos tentam tirar vantagem de todos. A peça cria, ainda, outras personagens inesquecíveis, como Geni e Lúcia, esta última filha de Tigrão e rival de Terezinha. *Ópera do malandro* termina com uma passeata das prostitutas e de outros grupos marginalizados em protesto contra a ditadura Vargas. O desfile é comandado por João Alegre, sambista/compositor, autor fictício da obra, que lembra o malandro nos tempos áureos da Lapa carioca. No último momento, todas as personagens aderem à passeata, num final apoteótico que ratifica a harmonização dos mundos da ordem e da desordem. A alegria bizarra ocorre ao som de um pot-pourri de árias operísticas entoadas por todos e arrematadas por um samba cantado por João Alegre.

Entre vários aspectos dessa obra de tanta força expressiva, tem destaque, nessa pesquisa, o impacto resultante da mágica fusão de dois talentos de Chico Buarque de igual quilate: o musical e o dramático. *Ópera* concilia o humorismo da paródia com o lirismo da melhor música popular brasileira.

Ela se inicia com uma introdução muito característica do teatro épico à maneira brechtiana. O fictício produtor da montagem sobe ao palco e anuncia o espetáculo que será assistido dentro de instantes pelo público. Fala da necessidade

premente de "abrirmos os olhos para a realidade que nos cerca, que nos toca tão de perto e que às vezes relutamos em reconhecer". (BUARQUE:1978; 19) Logo após criticar as precárias condições do teatro brasileiro, preconiza a chegada da hora e da vez do autor nacional, chamando ao proscênio o também fictício autor da *Ópera*, o típico malandro carioca João Alegre. O produtor anuncia ainda que os direitos autorais originários do espetáculo desta noite foram doados à Morada da Mãe Solteira, instituição presidida pela Sra. Vitória Fernandes Duran, que também é chamada ao palco. Depois de puxar aplausos para a "benemerita" presidente, o produtor comunica que a própria Vitória Duran atuará no espetáculo que virá a seguir.

Essa introdução deixa bastante marcada a teatralidade e o anti-ilusionismo da *Ópera do malandro*, que, como se vê, realiza-se metalinguisticamente, como peça dentro de peça.

Como nas peças de Gay e Brecht, os sambas e outras canções de *Ópera do malandro* podem ser ouvidos como criações independentes. Sua relativa autonomia em relação aos textos falados existe já no bojo da peça. Na estreia, os números musicais foram executados numa passarela do teatro ginástico do Rio - espécie de palco dentro do palco - visualizando a estrutura *en abîme* de um espetáculo musical inserido em peça teatral. Algumas personagens permanecem fora da passarela, apreciando o desempenho de cantores e dançarinos, simulando o público da vida real. A autonomia das canções é, naturalmente, relativa. as letras entrelaçam-se com o enredo e com os diálogos, pontilhados de referências mútuas. Peça e espetáculo musical integram-se mais estreitamente do que se poderia inferir das palavras de Chico Buarque:

É uma proposta nova no gênero musical, já que os números musicais são, de certa forma, dissociados do resto, apresentados numa passarela construída dentro do palco. E isso, além de ser importante dentro da própria linguagem do espetáculo, traz a vantagem de ser um musical mais apurado, com um tratamento mais próximo de um teatro de revista ou de um programa de auditório, do que propriamente uma peça de teatro. É um show à parte.¹¹²

¹¹² Coelho, L. A corrupção pedindo passagem. *A Última Hora*, de 26/07/78. Entrevista concedida por Chico Buarque na data de estreia. apud OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay - uma leitura transcultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999. p. 98.

Nenhuma das três óperas se encaixa como *opera seria*, designação italiana para forma teatral sem diálogos falados, totalmente musicada, com enredo de tom elevado, às vezes trágico. Nada mais distante da *Ópera* de Chico Buarque. Ela é uma opereta ou comédia musical, caracterizada pela inserção de formas musicais populares de tipos diversificados: sambas, boleros, foxtrotos, mambos... A *grand opera* foi igualmente descartada por Gay em *The Beggar`s Opera*. O antecessor de Chico Buarque usou a *ballad opera* inglesa, composição dos séculos XVIII e XIX, constituídas por baladas e canções populares. A novidade residia no entrelaçamento das canções com grande número de diálogos falados. *The Threepenny Opera*, com seu entrelaçamento de hibridismo musical e literário, está ainda mais distante da *opera seria*.

Chico Buarque explora comicamente personagens, contexto histórico e sócio-econômico. Também parodia a forma musical - especialmente a *grand opera* - criando letras cômicas para árias líricas, em uma apoteose final semelhante às do teatro de revista carioca nos anos 40. A incongruência entre a solenidade das composições parodiadas e o grotesco das letras resulta num burlesco único.

O contexto musical para o qual sua letra foi concebida evidencia, além de sua conjugação, outra função essencial: verso e melodia nem sempre correm paralelamente. Uma interessante tensão opõe ocasionalmente esses dois elementos, um atuando como comentário ou contraponto irônico do outro. Também na letra e na música revela-se a presença contínua do processo paródico, quando contêm citações de canções ou poemas conhecidos, acrescentando-lhes nuances humorísticas.

Numa opereta, enredo e personagem habitualmente constituem meros suportes para a melodia. Essa regra geral não é observada na *Ópera do malandro*. Sem prejuízo de seu caráter ligeiro, voltado para o entretenimento, o texto incorpora associações históricas e culturais ponderáveis. Longe de apenas contribuírem como panos de fundo para realçar o perfil da obra, as referências históricas e suas interrelações tornam mais denso o sentido da peça. Indubitavelmente, seria possível assistir ao espetáculo sem refletir sobre o Brasil do Estado Novo. Mas o texto será apreciado com muito mais intensidade pelo espectador capaz de reconhecer as referências ao contexto histórico e cultural.

Seria deveras superficial uma leitura uma leitura da *Ópera* que ignore as raízes históricas da figura do malandro, as inovações econômicas e trabalhistas do Estado novo ou o papel da música popular, mediadora entre as elites e as classes populares no Brasil.

O livro publicado em 1978, com o enredo e as canções da peça, tem a seguinte ordem sequencial - um samba de breque (*O Malandro*); um bolero (*Viver do Amor*); um tango (*Tango do Covil*); um chorinho com samba de breque (*Doze Anos*); um mambo (*Casamento dos Pequenos Burgueses*); uma cantiga de roda (*Terezinha*); uma marcha (*Sempre em Frente*); outro samba (*Homenagem ao Malandro*); um samba-canção (*Folhetim*); uma canção em ritmo de fox-trot (*Ai se Eles me Pegam Agora*); um xaxado com forró (*Se eu Fosse teu Patrão*); um bolero (*O Meu Amor*), apresentado em dueto por Terezinha e Lúcia; uma música que mistura elementos do fado com aspectos da música espanhola (*Geni e o Zepelim*); uma canção lírica (*Pedaço de Mim*); e uma bricolagem, ou um mosaico de trechos de óperas italianas tradicionais, compondo a ópera do *Epílogo Ditoso*.

O autor da *Ópera* permanece um artista, ora mais tradicional, ora mais conservador, especialmente admirável por reportar-se simultaneamente à tradição musical e poética, tanto à popular quanto à erudita de seu e de outros países. O artista movimenta-se com igual agilidade entre a recriação de *Medeia*, de Eurípedes, em *Gota d'água* e a obra de João Cabral, em *Morte e vida severina*. Na *Ópera do malandro*, não receia evocar a singela cantiga de roda em *Teresinha* (nome ideal para acentuar o contraste irônico entre a heroína, supostamente ingênua como a personagem da cantiga de roda e ágil aprendiz no jogo da exploração). Chico Buarque revela-se o criador ideal para a canção enquanto gênero musical, isolada ou integrada em um conjunto dramático. Sua obra faz lembrar a poesia em suas origens, integrando música e verso, em interdependência mútua.

Em 1985, Chico Buarque escreveu o roteiro da *Ópera do malandro* para o cinema, reestruturando a trama e refazendo as personagens. A direção do filme foi confiada a Ruy Guerra.

Em agosto de 2003, uma nova versão do musical *Ópera do malandro*, dirigida por Charles Möeller e Claudio Botelho, foi encenada no Teatro Carlos Gomes (RJ). Em 2006, da mesma dupla de diretores, o compacto *Ópera do*

Malandro em Concerto teve estreia mundial em Portugal e foi apresentado no Rio e em Curitiba.

A peça seguiu os moldes dos espetáculos *in concert* (em concerto), que acontecem com frequência no exterior. Basicamente foram apresentadas as músicas, entremeadas com pequenos diálogos ou falas, utilizadas apenas para interligar os números musicais e situar o espectador na história. Em cena, oito atores/cantores e quatro músicos executaram as 25 canções de *Ópera do malandro*.

4.2.4

O rei de Ramos

O rei de Ramos, comédia de Dias Gomes – com músicas de Chico Buarque e Francis Hime, letras de Chico Buarque e Dias Gomes – dirigida por Flávio Rangel, estreou a 11 de março de 1979, no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro.

Nos papéis principais, achavam-se Paulo Gracindo e Felipe Carone, que interpretaram os contraventores Mirandão e Brilhantina, ricos e despóticos banqueiros do jogo do bicho.

No volume no qual a peça foi publicada, no mesmo ano em que chegou à cena, encontramos depoimentos do diretor e do dramaturgo.

Flávio Rangel oferece uma explicação para o sucesso de *O rei de Ramos*. Trata-se quase de uma fórmula: de acordo com ele, quatro fatores fazem compreender o êxito do espetáculo. Primeiramente, a temática popular; no caso, a disputa entre banqueiros do bicho, somada a uma história de amor que lembra *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Depois, personagens familiares que, como diz Flávio, são “facilmente reconhecíveis” e podem ser encontradas “em qualquer esquina do Rio de Janeiro”. Os dois últimos motivos para a aceitação do espetáculo teriam sido “humor simples e direto e sátira política” (Rangel in GOMES, 1979; 8).

Há um trecho do depoimento de Flávio Rangel especialmente significativo para esta pesquisa:

A peça foi escrita por uma encomenda minha, na busca de retomar a tradição interrompida do musical brasileiro. E na busca permanente daquilo que tem sido a maior preocupação da geração à qual pertencço, e a uma visão de mundo semelhante, como a que informa Dias Gomes, Guarnieri, Plínio Marcos, Ferreira Gullar e preocupou Vianinha e Paulo Pontes: o estabelecimento de uma dramaturgia popular, e um estilo nacional de interpretação. (Ibid., 9)

A procura desses objetivos em *O rei de Ramos* incluiu reuniões nas quais Arthur Azevedo e outros autores de comédias de costumes do passado foram diversas vezes lembrados. A intenção da equipe foi também a de homenagear as “antigas revistas da Praça Tiradentes, que levavam ao palco os personagens do dia-a-dia da cidade” (Arthur escreveu algumas delas já no século XIX). Esses dados evidenciam o intuito mesmo de retomar o fio da meada, de recompor, quase que dos escombros, a tradição do teatro cantado (dos escombros na medida em que, embora essa tradição tenha chegado até 1960, corria o risco de se perder). A nota participante também aparece nas palavras de Flávio: “Aproveitamos toda e qualquer brecha da ‘abertura’ política anunciada (escrevo no dia 26 de março de 1979) para colocar no palco a opinião do povo sobre aquilo que se está passando.” (1979; 9).

O rei de Ramos é uma comédia musical – rubrica com que a peça foi publicada. Mas Flávio diz que pode-se considerá-la “uma revista musical”, usando as palavras livre ou equivocadamente. De qualquer maneira, é interessante ouvi-lo quando distingue entre essa peça e o musical americano. O espetáculo cantado norte-americano, segundo Flávio Rangel, quase sempre “parte da proposta musical para depois se preocupar com a temática e os personagens”. *O rei de Ramos*, por sua vez, “propôs-se a ter todos os elementos constitutivos de sua ação girando em torno de seu tema principal” (Ibid., 10).

Passamos ao depoimento de Dias Gomes. É revelador que o dramaturgo lembre que Oduvaldo Vianna Filho tentou convencê-lo, ainda na década de 60, “da necessidade de pesquisar as tradições do nosso teatro musical (a burleta,¹¹³ a revista), a fim de salvá-lo da extinção e dele arrancar raízes populares para a nossa dramaturgia,” (Ibid., 11)

É o próprio Dias Gomes quem afirma não se tratar de uma revista. As revistas costumam exibir estrutura fragmentária, o que não acontece com o texto em pauta. *O rei de Ramos*, diz o autor, “é uma peça onde a música desempenha

¹¹³ A palavra “burleta” designa comédia de costumes musicada.

um papel dramático, contribuindo para esclarecer e fazer andar a narrativa” (Ibid., 12). Mas Dias Gomes admite ter procurado utilizar, na peça, elementos da revista – como a figura de um narrador que abre alguns dos quadros falando em verso (Pedroca), ao passo que as demais réplicas foram compostas em prosa. Em verdade, podem ser tênues (embora efetivamente existam) as fronteiras entre a comédia musical e a revista, sobretudo a revista de enredo; esta, um subgênero que privilegia a história (como ocorre na comédia), enquanto na revista de ano e nas suas descendentes a estrutura predileta é a da superposição de quadros (Cf. VENEZIANO, 1996).

O dramaturgo admite ainda algo mais importante: a existência de preconceito, por parte dos autores ditos sérios e por parte da crítica, contra o gênero musical – preconceito que o próprio Dias Gomes revela ter alimentado por algum tempo. A acusação contra o gênero é quase sempre a de frivolidade, superficialidade, a de se tratar de entretenimento sem ambições. Nesse ponto faz-se necessário abrir uma janela, pois para uma nota de rodapé seria muito extenso, e aqui é o melhor lugar para se fazer a observação a seguir.

As razões para o descrédito do gênero musical são muitas. No seu início, nos primeiros anos do século XX, o teatro musical americano era pouco sofisticado. O enredo era frágil. Houve tentativas para integrar a música e dança, e uma fórmula básica de prazer e diversão: belas garotas, quadros cômicos e baladas românticas prevaleceram. O moralismo simplista, o otimismo ingênuo, o nobre herói e a heroína ingênua foram incorporados a partir de melodrama do século XIX. O sucesso comercial dessas peças incentivou sua fossilização em um padrão previsível de extravagâncias sensacionalistas. O mérito artístico foi considerado menos importante do que o retorno financeiro. O musical era visto apenas como uma mercadoria.

Nem todos os musicais se prenderam rigidamente a este padrão. Alguns tentaram introduzir profundidade temática e relevância social. Particularmente no clima fervoroso político da década de 1930, os musicais começaram a refletir a ansiedade social. Kurt Weill percebeu que a Broadway era o coração do teatro americano e adaptou o seu compromisso político para o idioma americano. Suas principais obras dos anos 30, *Johnny Johnson* (1936), uma discurso contra a guerra, escrito com Paul Green e produzido pelo Group Theatre; *The Eternal Road* (1937), uma retrospectiva da história judaica, escrito com Franz Werfel e

dirigido por Max Reinhardt: e *Knickerbocker Holiday* (1938), no qual, juntamente com Maxwell Anderson, tentou expor os males do fascismo - apresentando um forte contraste com o trabalho de Irving Berlin, Cole Porter and Jerome Kern. Harold Rome escreveu a revista *Pins and Needles* (1937) para uma cooperativa de mulheres operárias, e *The Cradle Will Rock*, de Marc Blitzstein e direção teatral de Orson Welles (1937), alcançou notoriedade com a sua postura abertamente anti-capitalista. *Porgy and Bess*, de George Gershwin, produzido pela primeira vez em 1935, com inspiração na vida rural e nas raízes do povo americano, representou ainda uma nova forma para o teatro musical americano. A canção *Brother, Can You Spare a Dime?* de Yip Harburg, foi também uma reflexão pertinente da América nos anos trinta, tornando-se um clássico da Era da Depressão:

(...)
 They used to tell me I was building a dream,
 And so I followed the mob,
 When there was earth to plow, or guns to bear,
 I was always there right on the job.
 They used to tell me I was building a dream,
 With peace and glory ahead,
 Why should I be standing in line,
 Just waiting for bread?

Once I built a railroad, made it run
 Made it race against time
 Once I built a railroad, now it's done
 Brother, can you spare a dime?
 Once I built a tower to the sun
 Brick and rivet and lime
 Once I built a tower, now it's done
 Brother, can you spare a dime?
 (...)¹¹⁴

Na verdade, quase todas essas obras foram essencialmente elementos marginais, nunca penetraram realmente na consciência musical da Broadway.

Ou seja, os voos rasos, a falta de ambição artística não são inerentes ao musical; podem, quando muito, ser o defeito de nascença de alguns dos textos e espetáculos dessa espécie. Voltemos à comédia musical de Dias Gomes.

Evocando a estrutura e a nomenclatura das revistas, Dias Gomes divide *O rei de Ramos* em quadros; são 18, de extensão variada. O primeiro deles utiliza o

¹¹⁴ <http://www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/cherries.html> acesso em 18/06/2010.

recurso de lançar o restante da história no passado, fazendo com que as demais cenas sejam apresentadas em *flashback*. No quadro de abertura, assistimos à morte de Mirandão Coração-de-Mãe, o dono do jogo em Ramos e arredores. Há, no entanto, malícia extrema no uso desse expediente épico: a morte de Mirandão, como só iremos saber muito depois, ao final da história, foi mero fingimento, não passou de mentira armada por ele e seus acólitos para ludibriar a imprensa e a polícia.

Ouvimos, nessa abertura, o samba que serve como uma moldura para o enredo. A rubrica informa: “Palco totalmente iluminado, todas as personagens em cena”. Ironicamente, o “palco totalmente iluminado” que, noutros contextos, indicaria desnudamento, ação às claras, corresponde aqui a um artifício visando esconder o golpe de teatro que o autor, mestre no manejo do drama, nos prepara e que só vamos deslindar mais tarde. Recorrendo a termo proveniente da teoria musical, diríamos que toda a ação se faz sob a égide de uma grande “cadência de engano” (quando é sugerido um caminho harmônico, mas a música segue noutro sentido). “Viva o rei de Ramos/Que nós veneramos/Que nós não cansamos de cantar”, entoam as personagens, todas convocadas a homenagear o falso defunto. Pedroca, que faz as vezes de rapsodo, se alterna ao coro no número de abertura e apresenta Mirandão ao público.

O próximo quadro inicia-se com a fala em versos de Pedroca, braço-direito de Mirandão. O brutamontes Pedroca abre várias cenas, sumarizando o que passou ou anunciando o que virá. A essa altura, ele recorda a própria trajetória, através de uma *I am song*:

Comecei humildemente
como engolidor de lista,
uma função que requer
perfeito golpe de vista,
além de um bom estômago
e um certo pendor de artista.¹¹⁵

Os versos, ao mesmo tempo em que criticam os poderosos em geral, comparando-os de maneira desabonadora a contraventores, reforçam o equívoco em torno da morte do déspota:

¹¹⁵ GOMES, 1979, p 23.

Subindo assim por bravura
 e também merecimento
 de patente em patente
 até chegar no momento
 a uma espécie de ministro
 chefe do planejamento,
 por força das circunstâncias
 acumulando também a função
 de chefe de estado-maior,
 bispo de uma religião –
 que Deus perdoe a heresia –
 em que o papa é Mirandão.
 Agora que ele morreu
 e a cidade está em pranto,
 uma coisa vou dizer
 que pode causar espanto,
 a verdade verdadeira:
 Mirandão era um santo¹¹⁶

O diálogo que se segue, envolvendo Pedroca e Mirandão, decorre tempos antes da suposta morte, em *flashback*. O chefe surge “todo de branco, charuto, sentado a uma grande mesa cheia de telefones de todas as cores”. As falas trocadas com o auxiliar apresentam os métodos violentos usados pelo bicheiro no controle de seus pontos de jogo. Ele manda quebrarem a loja aberta em seu território pelo rival, Nicolino Pagano, o Nico Brilhantina. Conforme acordo firmado entre os grandes banqueiros 20 anos atrás, a Nicolino caberiam apenas os bairros de Copacabana e Leme, na Zona Sul da cidade.

Mirandão ordena a Pedroca: “Vai lá e quebra tudo. Como católico apostólico romano não posso permitir esse heresismo”, diz na linguagem peculiar que Dias já havia explorado em novela de televisão, *Bandeira 2*, na qual pontificava o bicheiro Tucão, figura que serviu de molde ao *rei de Ramos*, tendo sido interpretada pelo mesmo Paulo Gracindo. O “heresismo” devia-se ao fato de o ponto ter sido instalado por Brilhantina e seus homens numa loja de umbanda, desrespeitando a religião.

No terceiro quadro, “A moral e a lei”, a rubrica se refere ao ataque ao ponto novo de Brilhantina:

Balé. Na loja de pai Joaquim, entre imagens de orixás africanos, entre búzios, velas e patuás, o Boca-de-Alpercata instalou seu ponto. (...) Os homens de Pedroca entram, cautelosos, um após outro, evoluem em torno do bicheiro

¹¹⁶ GOMES, 1979, p 23.

carregando enormes imagens de orixás. A música e a coreografia criam o clima: preparação para o assalto. (...) Os homens de Pedroca evoluem pelo cenário e começam a destruir a loja. (...) Os bailarinos prosseguem na coreografia que traduz a destruição da loja e do ponto. Os jogadores, em pânico, fogem. (GOMES: 1979; 28)

O ataque é uma dança coreografada, que avança a cena para o momento seguinte e culmina com a morte de Boca-de-Alpercata, conforme acontece nas coreografias de luta entre gangues em *West Side Story*.

O segundo eixo da trama é o do romance entre Taís, filha de Mirandão, e Marco, filho de Brilhantina. Os jovens tendem a ter atitudes independentes, rebeldes à autoridade dos respectivos pais, o que resultará em conflitos, emprestando movimento à história (que remete a tema clássico nas comédias, o amor proibido, com a oposição entre velhos e moços). Vemos Taís pela primeira vez no quarto quadro. Após uma conversa com Pedroca, sempre com diálogos curtos e muito ágeis, Taís canta a sua *I am song*, na forma AABA:

Qualquer amor
Me satisfaz
Qualquer calor
Qualquer rapaz
Qualquer favor
É só chamar

Pousar a mão
Qualquer lugar
Qualquer verão
É só chamar

É tudo, é do primeiro
Qualquer hora, qualquer cheiro
Qualquer boca, qualquer peito
Qualquer jeito de prazer
Qualquer prazer é pouco
Qualquer éter, qualquer louco
Que o meu corpo de criança
Não se cansa de querer

Qualquer amor
Eu corro atrás
Qualquer calor
Eu quero mais
Qualquer amor
Qual nada¹¹⁷

¹¹⁷ Chico Buarque in GOMES, 1979, p. 36.

No quinto quadro, Mirandão, falando da festa de aniversário da menina, a ser realizada no pátio da escola de samba, lança mais uma de suas pérolas cômicas. De acordo com ele, a grande festa ficará “nos anais e menstruais da História” (Ibid., p.39).

Na cerimônia, situada no quinto quadro, os dois jovens se conhecem: atraem-se pelo olhar, dançam a valsa e se apaixonam à primeira vista, como na tragédia de Shakespeare. Tal cena é descrita assim: “A luz vai baixando, com exceção de um foco de luz em Taís e Marco. As demais personagens se imobilizam na penumbra. Somente eles se movimentam, acompanhados pelo foco de luz.” (Ibid., p.43) Os dois trocam poucas palavras, certos de que o destino os uniu: “TAÍS: E parece que isso tinha que acontecer. Estava escrito.”(Ibid., p.44)

Taís não sabe que Marco é filho do maior adversário de Mirandão. O rapaz, por seu turno, chegou há pouco da Europa, doutor em Economia; ainda está, portanto, alheio às rixas. Os sentimentos que o diálogo mal poderia exprimir formulam-se, expressos com lírica precisão, na música que cantam juntos, a *Valsa de Marco e Taís*. A canção foi gravada por Nara Leão e Chico Buarque, sob o nome de *Dueto*, no disco da cantora intitulado *Com açúcar, com afeto*, de 1980:

TAÍS

Consta nos astros
 Nos signos
 Nos búzios
 Eu li num anúncio
 Eu vi no espelho
 Tá lá no evangelho
 Garantem os orixás
 Serás o meu amor
 Serás a minha paz

MARCO

Consta nos autos
 Nas bulas Nos mapas
 Está nas pesquisas
 Eu li num tratado
 Está confirmado
 Já deu até nos jornais
 Serás o meu amor
 Serás a minha paz¹¹⁸

¹¹⁸ Ibid., p. 44.

Essa disposição doce pode se converter noutra, bem distinta, caso algo se interponha à realização do romance, seja “a ciência”, “o calendário” ou “o destino”; nesse caso,

Danem-se
 Os astros
 Os autos
 Os signos
 As bulas
 Os búzios
 Os mapas
 Anúncios
 Pesquisas
 Ciganas
 Tratados
 Profetas
 Ciências
 Espelhos
 Conselhos
 Se dane o evangelho
 E todos os orixás
 Serás o meu amor
 Serás, amor, a minha paz¹¹⁹

A atmosfera habitualmente idílica (ou melancólica) das canções de amor ganha estrutura dual, dialética, temperada pelos sentimentos ferozes que devem nascer quando se é obrigado a lutar pelo grande amor. Vencidos os combates hipotéticos, as personagens e suas palavras repousam voltando ao estribilho, como se lê acima: “Serás o meu amor/Serás, amor, a minha paz”.

Vale registrar também o contraste frente aos episódios cômicos, que por alguns minutos cedem espaço ao lirismo dessa e de outras músicas.¹²⁰

Assim se estabelecem as duas linhas básicas do enredo – a disputa entre os bicheiros pelos pontos de jogo, de um lado, e o amor escandaloso de Marco e Taís, que subverte a lógica da rivalidade entre os mais velhos, de outro.

¹¹⁹ Ibid., pp. 44-45.

¹²⁰ Ao final do quadro, o humor tópico, satirizando figurões do momento político, surge na fala de Mirandão que parafraseia o estilo truculento do general João Batista Figueiredo. O bicheiro é informado de que “Brilhantina tá pra abrir uma fortaleza em nossa zona”, e responde: “Me descobre aonde fica e mando arrebentar. Invado e arrebento!” (1992: 307). A réplica parodia a famosa declaração de Figueiredo ao assumir o governo, segundo a qual, se alguém tentasse impedi-lo de “fazer deste país uma democracia”, como havia jurado, ele reagiria à altura: “Prendo e arrebento”, disse o ex-chefe do SNI.

O litígio em torno dos pontos de bicho tinha-se agravado, conforme versos ditos por Pedroca à entrada do sétimo quadro, e os rivais compreenderam “que era da conveniência/de ambos levar um papo,/espécie de conferência/entre as partes em conflito,/as duas superpotências” (1979; 54). A evolução dos bailarinos e a música destinam-se agora a figurar o clima hostil estabelecido entre as quadrilhas.

O encontro redundava em troca de tiros; Nico Brilhantina comparecera armado à pretensa conferência de paz e tentara matar o adversário. Nicolino acerta o disparo, mas, ao fugir, é alvejado pelos homens de Mirandão. Os capitães baixam ao hospital, onde o doutor Vidigal cuidará de ambos:

Sutil artista da faca
me chamam de Pitangui
e se a polícia me achaca
faço boca de siri

Me procurou to aqui (BIS)
Pronto com meu bisturi¹²¹

A personagem do médico comporta-se de modo semelhante a de Pedroca, isto é, canta ou declama dirigindo-se ao público, fazendo as vezes de *compère*.¹²² Para ele, não deixa de ser “um ofício divertido”, esse “de ser doutor de bandido”. Falando como se tratasse de ações passadas, reforçando o caráter épico de sua intervenção, diz:

Mirandão jorrando sangue
de um buraco na barriga
– era sensacional! –
parecia um chafariz
em feriado nacional.
E o corpo de Brilhantina
era um ralador de coco
com vários furos a mais,
sem contar os naturais...”
(idem, 62).

A história parece alcançar uma espécie de ponto sem retorno, complica-se. Vem a informação de que o governo pretende lançar a zooteca, isto é, o bicho

¹²¹ Chico Buarque in GOMES, 1979, p. 61.

¹²² *Compère* é o apresentador, comentarista, cantor que costurava os diversos quadros de uma revista. (cf. VENEZIANO, 1991; 117)

legal, que deverá operar sob as bênçãos, mas também sob o controle do Estado. Os lucros dos velhos banqueiros se acham ameaçados. O coro, que, em pleno hospital, inclui enfermeiras, enfermeiros e “tipos populares do Rio”, atraídos pela boataria em torno da legalização do bicho, canta, entremeando as intervenções dos solistas (que são os banqueiros e seus respectivos adeptos):

CORO

A zooteca

A zooteca

De boca em boca só se fala em zooteca

A zooteca

A zooteca

Essa fofoca inda vai dar muita meleca

A zooteca

A zooteca

Inda vou ver muito banqueiro de cueca

A zooteca

A zooteca

Daqui pra frente vai ser ferro na boneca!¹²³

Como se não bastassem as dores de cabeça trazidas pela ameaça de legalização do jogo, Mirandão e Brilhantina, já descontentes com o namoro de Taís e Marco, têm de enfrentar situação ainda mais difícil: os dois jovens fugiram juntos. Nota-se a admirável habilidade de Dias Gomes em trazer à cena problemas novos, acirrando a tensão dramática quando se poderia acreditar que esta houvesse atingido seu ponto mais alto.

Uma reunião dos cinco maiores bicheiros do Rio, para tratar do dilema da zooteca, culminará com a apresentação de outro elemento para esta bola de neve: Nico Brilhantina, atingido pelos tiros disparados pelos comparsas de Mirandão (logo depois de Nico haver tentado matá-lo), ficara com uma bala na cabeça, que o doutor Vidigal, prudente, preferiu não extirpar logo.

Nicolino passara dificuldades sérias na infância, tendo disputado restos de comida, no lixo, com urubus. Ao final da reunião dos contraventores, que corria o risco de terminar em novo confronto entre os dois rivais, o feroz Nico tem alucinações, enxergando os urubus vistos quando menino na sala em que se dá a conferência. Aquela bala no crânio lhe tirara o juízo.

¹²³ GOMES, 1979, pp. 79-80.

A metamorfose vivida por ele altera comicamente os seus sentimentos. Nico torna-se um homem bom, agarrado à Bíblia, professando agora valores de paz e concórdia, inclusive no que toca a Mirandão, seu maior inimigo. Em *O rei de Ramos*, contudo, a metamorfose parece definitiva. Ainda é, no entanto, desabonadora, já que procede de circunstância exterior à personalidade de Nico. Seja como for, a conversão concorre para que Brilhantina ouça, favoravelmente predisposto, as ponderações do filho. Marco andara estudando a estrutura comercial do bicho e formulara um plano para modernizá-la e para enfrentar com êxito o iminente perigo da zooteca (que poderá até acarretar a prisão de Miranda e, imagina-se, também a de seus colegas).

Em paralelo, prepara-se uma passeata de protesto contra a zooteca, valendo-se Mirandão de seu prestígio para arregimentar o povo dos bairros onde era conhecido e respeitado. Em cena, uma sátira: trata-se da “Marcha com Deus e a família pela liberdade do bicho”, caricatura das passeatas conservadoras ocorridas 15 anos antes. A marcha dá ensejo a nova cena cantada, quando os populares se manifestam contra o bicho legal.¹²⁴

Depois de alguma resistência, Mirandão resolve ouvir o que Marco tem a dizer. Marco propõe que os bicheiros se reúnam em cartel, manipulando preços e inviabilizando a ação da concorrência:

MIRANDÃO (Impressionado.) – Mas isso não dá cadeia?

MARCO – Parece que não, porque esses cartéis dominam hoje quase todos os setores do comércio e da indústria, em todo o mundo capitalista. Se você e Brilhantina, em vez de viverem se digladiando, se unissem formando um cartel, o jogo do bicho não só seria invencível nacionalmente, como acabaria transpondo as fronteiras do país e dominando o mundo (1979:125).

¹²⁴ No texto, a “Marcha com Deus e a família pela liberdade do bicho” é o título do 15º quadro; todos os quadros trazem títulos, em geral irônicos, que não sabemos se foram conservados no espetáculo. Recurso épico (usado por Brecht, por exemplo), os títulos configuram comentários às ações que se vêem a seguir (ou seja, comentários prévios, que induzem à recepção crítica). No caso do 15º quadro, há o expediente adicional dos cartazes. A rubrica pede: “Balé. Com máscaras dos 25 bichos, os bailarinos marcham, portando cartazes que dizem: estou com o cavalo e não abro – liberdade para a borboleta – abertura para o veado – bicho amplo e irrestrito – viva a iniciativa privada – abaixo os bichocratas – ‘animals lib’ – o bicho é do povo como o céu é do avestruz – arena livre para o touro – o macaco tá certo – etc.” (1979: 118). Os cartazes integram a tradição das revistas brasileiras, além de participarem do repertório das técnicas brechtianas. Nesse momento, referem diversos temas da atualidade em 1979, políticos ou de costumes: cavalos associados a Figueiredo (que praticava a equitação), a abertura política, os tecnocratas no governo, a campanha pela anistia, os movimentos de liberação das mulheres e dos homossexuais, a Arena (partido de situação) etc.

Os métodos? “Duas ou três grandes empresas concorrentes se unem, firmam um acordo para explorar determinado negócio. Ficam assim super fortes e podem eliminar todas as outras empresas concorrentes que não façam parte do acordo”, diz Marco.

Eliminar de que jeito? “Pela intimidação, pelo suborno, pela política de baixos preços, pela sabotagem e até mesmo... pelos meios mais violentos”, explica o rapaz, diligentemente (1979: 125).

Faz-se “a divisão do mundo” entre os cinco bicheiros cariocas. Marco, Taís e Mirandão, no penúltimo quadro, falam de fenômeno que, em nossos dias, se confirmou amplamente: a globalização (termo inexistente, na acepção atual, em 1979) dos capitais. Eles cantam, eufóricos:

MARCO, TAÍS E MIRANDÃO
Do Caribe ao Rio da Prata
Desde o Congo a Hong-Kong
Mão-de-obra mais barata
Para o bicho prosperar.
Monto banca em Sri-Lanka
Fundo loja no Camboja
Abro um ponto em cada esquina
Lá da China Popular¹²⁵

Canta-se o samba em homenagem a Mirandão quando ainda se pensa que ele foi, de fato, assassinado. Simples golpe de teatro. No funeral, pouco antes de se conduzir o “pijama de madeira” a seu pouso derradeiro, na hora em que já não há policiais e jornalistas por perto, o homem ressuscita. Os personagens mais próximos tinham sido devidamente avisadas do milagre; o público, até então, não sabe do acerto. A falsa morte evitará a sua prisão e ele poderá ir para “Nova Iorque”, presidir a International Animal Game Corporation.

A música final fala em “zonestar o planeta”, encerrando-se com estes versos:

TODOS
Viva o ‘holding’!
Viva o ‘dumping’!
Viva o truste!
Viva o lucro!

¹²⁵ Ibid., 1979, pp. 79-80.

Viva o luxo!
 Viva o bicho!
 Multinacional!
 Viva o bucho!
 Viva o lixo!
 Multinacional!
 (1979: 140).

O rei de Ramos apresenta uma estrutura bem integrada mas híbrida, com elementos de musical modelo Broadway e algumas convenções revisteiras. As personagens são simples, caracterizam-se pela linguagem e pelas ações. A comicidade da personagem Vidigal imprime leveza à comédia. As canções são bem distribuídas, e bem variadas de acordo com a tipologia, apresentando número de abertura, canções padrões e cenas musicais. O coro ora comenta a ação, ora representa uma comunidade. As ações coreografadas que avançam as cenas são o elemento surpresa dessa comédia. A divisão em quadros e não em atos e a presença de um narrador ao estilo compère denotam o conceito que sustenta *O rei de Ramos*, como queria Dias Gomes, cuja intenção era usar “a dinâmica e a forma de comunicação direta que fizeram da revista, por várias décadas, o nosso teatro popular.” (1979; 12)

As soluções estéticas mobilizadas nessas peças (e em outras produzidas nesses anos de ditadura) reeditaram as práticas nacionais da farsa e da revista, assimilaram influências estrangeiras (os alemães Erwin Piscator e Bertolt Brecht, o musical norte-americano) e, sobretudo, afirmaram caminhos artísticos originais, capazes de envolver o público.¹²⁶ A geração de dramaturgos, diretores, atores, cenógrafos e músicos que atuou nos anos 60 e 70 manteve a continuidade da tradição do teatro musical no Brasil, fixando tendências que transcenderam aquele instante. Aqueles artistas talharam as pontes que atam século e meio de realizações literárias, sonoras e cênicas, projetando-as para o futuro. A arte de misturar as fontes populares às formas cultas – o samba, a bossa, a valsa, a farsa, a ária, o coro, a redondilha, o decassílabo –, as estruturas épicas e dramáticas se enriquecendo mutuamente, a poesia na música popular, é uma prática herdada dos modernistas no seu afã antropofágico, onde tudo se encaixa, se soma e se incorpora.

¹²⁶ Lembre-se, contudo, que essas montagens de índole popular quase sempre se viram restritas a plateias de classe média, o que em parte se pode explicar pelo contexto em que se realizaram.

O êxito dessas montagens nos permite supor que eles alcançaram, pelo menos em parte, seu objetivo. O que não houve, lamentavelmente, foi a necessária constância de produções para que se pudesse hoje afirmar a existência de uma prática nacional do espetáculo cantado – assim como há, digamos, uma prática brasileira da teledramaturgia.

4.3

O modelo Broadway no Brasil

Desde o início da década de 1960, o teatro musical modelo Broadway marca presença, ainda que episódica, nos palcos brasileiros. Segundo o jornalista Paulo Salgado, da *Revista Querida* de abril de 1966, até ver *Minha Querida Lady* (*My Fair Lady*), em 1962,

o carioca não sabia o que fosse uma comédia musical. Embora estivesse familiarizado com as versões cinematográficas de vários sucessos da Broadway, não sabia o que fosse ver, nos limites do palco, uma comédia musicada onde a partitura, as canções, entrassem naturalmente, os bailados fossem funcionais, magnificamente bem marcados e melhor ensaiados.¹²⁷

Aos poucos, o público se familiarizava com esse modelo importado, mas o preconceito era ainda muito grande. Havia um estranhamento em relação às convenções do teatro musical; as canções, além de desconhecidas, apresentavam traduções que feriam a sintaxe da língua como em *Vou me casar em matrimônio*, versão de *Get Me to Church on Time*, de *Minha Querida Lady* (*My Fair Lady*), ou *Meu chapéu enfeitarei de fitas* (*Ribbons Down My Back*), de *Alô, Dolly!* (*Hello, Dolly!*), apresentado em 1965. O que realmente atraía o público eram as performances de Bibi Ferreira, Paulo Autran e do barítono Paulo Fortes.

Os musicais da Broadway, durante os próximos anos, até o final do século XX, são de presença tímida nos palcos brasileiros, não alcançando a marca de 15 peças importadas. A partir do século XXI se inicia um novo ciclo de produções de shows musicais, com a chegada no Brasil da multinacional CIE Brasil - Hoje T4F (Time For Fun) -, que traz os espetáculos prontos, bem próximos da matriz estrangeira, permitindo somente a versão brasileira das letras das canções. A

¹²⁷ Pontes apud <http://www.bibi-piaf.com/dolly.htm> acesso em 20/03/2011.

empresa Aventura - antiga Axion - também se propõe a trazer para os palcos brasileiros produções grandiosas. Embora estejamos falando da produção de musicais importados, amarrados a uma estrutura que não permite interpretações criativas, cabe a tais empresas, e a outros produtores de menor porte - como Miguel Falabella - a responsabilidade de dar continuidade a esse renascimento do teatro musical no Brasil.

Nestas quase cinco décadas de produções de musicais modelo Broadway, o público brasileiro foi iniciado em um processo de aceitação e compreensão do modelo importado, que, atualmente, de acordo com Neyde Veneziano, “é brasileiro, já passou de americano.”(VENEZIANO: 2010; 9)

Claudio Botelho, um dos mais atuantes artistas do teatro musical no Brasil, além de atuar e cantar, cria as versões brasileiras das canções de quase todas as megas produções que chegam ao Brasil, tanto da Time 4 Fun quanto da Aventura. Sua preocupação maior é criar uma versão que respeite tanto a rima quanto as durações do ritmo. Procura também manter a métrica dos versos, de forma que suas letras não portem uma roupagem de tradução.

Claudio se associou a Charles Möeller e, desde 1997, a dupla tem reinventado a arte do musical através de adaptações. Uma única criação, em parceria com o músico Ed Motta, representa o aprendizado das convenções do teatro musical modelo Broadway: trata-se de *7 - o musical*, espetáculo que ganhou prêmios de melhor autor (Charles Möeller), diretor (Charles Möeller e Claudio Botelho), figurino, iluminação e categoria especial (Charles Möeller e Claudio Botelho, pela atividade contínua das diferentes modalidades do teatro musical).

4.4 Do jukebox ao biográfico

Um musical *jukebox*¹²⁸ é um filme ou peça musical que usa canções populares lançadas anteriormente como *score*. Geralmente, as músicas têm em comum uma ligação com um músico popular em particular ou um grupo - seja porque foram escritas por ou para os artistas em questão, ou pelo menos por eles apresentadas. As canções são contextualizadas em um enredo dramático: muitas

¹²⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Jukebox_musical acesso em 02/03/2011.

vezes é a história biográfica do artista, intérprete ou executante, cuja música é destaque, embora, em alguns casos, a trama não gire em torno do grupo musical em questão. Os musicais *jukebox* vem conquistando o seu espaço há anos, com sucesso garantido. *Buddy - The Buddy Holly Story*, o musical sobre a vida de Buddy Holly, ficou em cartaz por 13 anos no West End, em Londres, no período de 1989-2003. A recente popularidade desse subgênero foi liderada pelo sucesso de *Mamma Mia!*, construído em torno da música do ABBA.

A ideia de usar músicas conhecidas, com ou sem novas letras, em uma produção teatral nos remete ao *Beggar's Opera*, (*Ópera do Mendigo*) de 1728, às vezes chamado de "o primeiro musical". O termo foi primeiramente cunhado na década de 1940, em referência aos filmes que utilizavam em suas trilhas um grande número de gravações de sucesso, como *Jam Session* (1944), *Rock Around the Clock* (1956), *Rhythm Juke Box* (1959) e *A Hard Day's* (1964).

O sucesso crítico e comercial de musicais *jukebox* tem sido desigual. Alguns (como *Lennon*) encerraram depois de uma temporada curta, enquanto outros - *Movin' Out*, *Mamma Mia!* e *Jersey Boys* tornaram-se um enorme sucesso. Atualmente, estão em cartaz na Broadway *Fela!* (2009), com músicas de Fela Kuti; *American Idiot* (2010), com score da banda Green Day, entre outros. Em West End, faz sucesso *We Will Rock You* (2002), com as memoráveis músicas do Queen.

A dupla de diretores Charles Möeller e Claudio Botelho, responsável pela apresentação de 27 peças musicais até 2010, também é adepta do gênero. Em parceria já realizaram *As Malvadas* (1997), com repertório musical variado, de George Gershwin a Roberto Carlos; *O Abre Alas* (1998), biográfico de Chiquinha Gonzaga; *Cole Porter - Ele Nunca Disse que Me Amava* (2000), com canções do artista; *Um Dia de Sol em Shangrilá*, (2002) com um medley bem eclético de canções de Chico Buarque, Stephen Sondheim e da dupla Kander/ Ebb; *Cristal Bacharach* (2004), com clássicos de Burt Bacharach; *Beatles Num Céu de Diamantes* (2008), este com temporada em Lyon, na França.¹²⁹

Desde o final da década de 80, em particular no Rio de Janeiro, o *jukebox* americano ganha contornos diferenciados e atrai, a princípio, um público

¹²⁹ *Sassaricando - e o Rio Inventou a Marchinha* (2007) e *É com esse que eu vou* (2010), ambos de Sérgio Cabral e Rosa Maria Araújo, não se enquadram nessa categoria, uma vez que não apresentam enredo dramático alinhavando as composições musicais.

específico, pertencente a gerações da primeira metade do século XX,¹³⁰ interessado em recuperar as melodias nostálgicas de outras épocas, revividas nos palcos através da história de seus cantores/intérpretes. Essa nova tendência - o musical biográfico - vem sendo apresentada nos palcos cariocas desde 1989, a partir de *Lamartine para Inglês Ver*. Desde então, tem sido constante a presença desses musicais que trazem à cena a figura de cantores populares de grande reconhecimento de público.

Em seu artigo “Por um teatro de apropriações: o musical biográfico carioca”, Ana Maria de Bulhões-Carvalho (2009; 96) aponta duas vertentes desse subgênero: uma “na trilha da tradição americana, o espetáculo *South American Way: Carmen Miranda, o musical* - que, conforme o desejo dos produtores, buscou ‘um grande musical nacional, digno dos palcos da Broadway, mas com tempero e medida brasileira’ (Programa do espetáculo: s/p)”. A outra vertente, mais próxima da revista, devido à sua estrutura fragmentada de quadros, tem como exemplo o espetáculo *As aventuras de Zé Jack e seu pandeiro solto na buraqueira no país da feira*. Tais modelos demonstram que a forma do musical biográfico “é original e eclético, dando margem a soluções diversas, que permitam driblar o *dèjà vu* obrigatório da reprodução do que já é domínio comum.”

A partir dessa observação, fica claro que o conceito determina a forma a ser utilizada, ou seja, se o gancho entre o texto e as partes musicadas irá permitir que essa justaposição se dê de forma orgânica ou não.

“Um nome famoso, desses que fizeram corações suspirar ou pelo menos sorrir de alegria; um repertório que se conheça de cor e que se aprecie relembrar; situações de embaraço e constrangimento, dificuldade ou tristeza, regidas por um espírito elevado e bem-humorado, aliando o sério ao jocoso, o satírico ao lírico, a homenagem à crítica simpática” concretizam, segundo Bulhões-Carvalho (2009; 98), a fórmula utilizada no musical biográfico.

Duas Irmãs, de Sandra Louzada, espetáculo apresentado no CCBB em 1998, concretiza de maneira bastante eficiente essa conjugação de repertório musical de sucesso com texto dramático primoroso, tornando-se, de acordo com a

¹³⁰ Tal comentário não se aplica, obviamente, a *Renato Russo* (2007) e *Começaria Tudo Outra Vez: A História de Luiz Gonzaga Júnior* (1996; 2004), ídolos de gerações cujas faixas etárias são inferiores à mencionada.

crítica, um paradigma do subgênero. O musical funde teatro, canto e dança para reconstituir, desde o início até o ostracismo, com ênfase na glória, o percurso das irmãs Linda e Dircinha Batista, estrelas da Era do Rádio no Brasil, declaradas por Getúlio Vargas, que as incorporou em seu projeto populista, como Patrimônio Nacional.

O palco, que se divide em dois andares, apresenta o passado glorioso na parte superior e a decadência das irmãs, enfurnadas em seu apartamento, na parte inferior. “Tô falando do passado que fica aqui, na cabeça da gente, das imagens que aparecem quando fecho os olhos”, diz uma Linda visivelmente ébria.¹³¹ (*Somos Irmãs*, VHS, acervo do CCBB) O diálogo espaço-temporal se dá através das lembranças de ambas, enquanto aguardam, no presente ficcional, a chegada de uma equipe de televisão que vai tirá-las do ostracismo e, conseqüentemente, da penúria em que vivem. As músicas selecionadas comentam e avançam as cenas, resultantes da criação de um libreto de forma integrada, que utiliza as músicas complementado os diálogos apresentados.

De acordo com Bulhões-Carvalho, “esse novo subgênero do teatro musicado, sob um aspecto, e do teatro histórico, sob outro, ora discute formas, ora reproduz fórmulas, ora equilibra elementos em composição harmoniosa, ora aprisiona-se em recursos gastos e ineficientes.” (2009; 98) As tentativas não se esgotam, procuram uma adequação interessante entre conceito e forma, pois, afinal, o gênero musical se renova e é necessário que haja novas investidas para que, em algum momento, uma improvável combinação se torne uma tendência e dê continuidade à série.

4.5

7 - O Musical

Möeller e Botelho são responsáveis pelo renascimento do teatro musical no Brasil. Já se vão duas décadas de uma carreira bem sucedida, apresentando musicais brasileiros de gênero variado e, principalmente, trazendo aos palcos brasileiros montagens de shows da Broadway de grande aceitação de crítica e de audiência. Mais do que motivar novas montagens, esses espetáculos modelo

¹³¹ *Somos Irmãs*, VHS, acervo do CCBB, consultado em 03/02/2010.

Broadway estão formando um público que, há bem pouco tempo, via espetáculos musicais com olhos de desconfiança, leigo nas convenções do teatro musical.

A diversidade dos trabalhos feitos em parceria pelos diretores contempla obras ácidas e intelectualmente brilhantes, como as canções de Cole Porter, ou shows conceituais como *Company*, de Stephen Sondheim. É provável que todo este esforço eclético mais o trabalho sobre diferentes etapas criativas, da tradução à versão, das audições aos ensaios, seja indispensável para o aprendizado de um tipo de teatro que solicita, em proporções iguais, criatividade e preparo técnico.

A bagagem permitiu que Möeller e Botelho criassem um espetáculo cuja marca seria o ineditismo.

A análise do espetáculo *7- o Musical* foi feita a partir de uma gravação em DVD e do libreto não oficiais, cedidos gentilmente pelos autores, com o compromisso de não publicá-los ou divulgá-los. Por esse motivo, o libreto não se encontra no apêndice. As declarações de Charles Möeller e Claudio Botelho foram transcritas a partir de uma série de trocas de *mails* e mensagens pelo *Facebook*.

7 – o Musical estreou em 2007 no Teatro João Caetano, em 2008 seguiu para o Teatro Carlos Gomes, e viajou em nova temporada para São Paulo em 2009, no Teatro Sergio Cardoso.

No programa do espetáculo, Möeller e Botelho tecem alguns comentários sobre a brasilidade, temática recorrente no teatro musical brasileiro, que coloca a mulata no palco, o samba, ou lança mão de um saudosismo alimentado pela biografia de grandes ídolos da MPB, sobretudo os cantores de rádio. Essa não é a sua proposta. Partindo do conto maravilhoso dos irmãos Grimm, *Branca de Neve*, o grande desafio para essa dupla de criadores era “fazer texto e música e letras numa construção que torne tudo uma coisa só, sem superposições ou desníveis.” (Programa do espetáculo: s/p) Partiram, então, do ponto zero. Primeiro vieram as composições de Ed Motta, que, apresentadas a Claudio Botelho, impulsionaram a criação das letras, mais um desafio para o versionista. Charles Möeller escreveu a história e a peça foi tomando forma, durante quatro anos sendo gestada. Desde o período do teatro musical engajado que não se criava uma peça com todos os seus elementos inéditos, principalmente os elementos musicais. Chico Buarque, Carlos Lyra, Edu Lobo, Francis Hime, todos haviam se afastado da cena teatral.

A maior preocupação de Möeller e Botelho era que as canções fossem integradas às falas, essenciais à cena, sem vida própria fora do palco, música de teatro. O show seria um musical onde, ao final de cada canção, a história teria avançado.

7 – *O Musical* é uma peça em dois atos, com 17 canções, que conta a história de Amélia, um mulher abandonada pelo marido e que apela à feitiçaria para trazer o seu homem de volta. Paralela à trama de Amélia, a história de Clara, uma menina entediada que passa os dias na companhia da Sra. A, ouvindo à exaustão o conto da Branca de Neve.

Herculano, na verdade, trocou Amélia por Bianca, uma mulher mais jovem, com quem teve um bebê. Por sua vez, Bianca se sente sufocada por esse amor, que a mantém dentro de casa sem contato com a vida lá fora. O que só iremos saber no final é que esse bebê é Clara, anos antes, e que a Sra. A é Amélia, vítima de sua desmedida, enfeitiçada pelo seu desejo.

A história se passa em três momentos: em uma cidade pequena, logo após o abandono de Amélia; em um Rio de Janeiro ficcional, onde ela vem para executar as 7 tarefas e trazer Herculano de volta; novamente na cidade de origem, anos depois, quando Clara já é uma adolescente e vive em sua companhia. No palco, essa mudança temporal ora é alternada, ora é simultânea. O cruzamento da narrativa de Branca de Neve contada pela Sra. A com a aventura de Amélia no Rio, que tenta realizar a última e mais difícil tarefa – conseguir “um coração/ ainda moço/ quente e feliz” – vai-nos dando pistas de que existe algo além de certas coincidências. As peças do quebra-cabeças estão todas no palco, esperando que o público as encaixe.

7 tem um prólogo no qual a Sra A e Clara iniciam a contação de Branca de Neve, em um lugar com um imenso relógio sem ponteiros. Após essa introdução, vemos um cenário ambientado no Rio de Janeiro, em um tempo cronológico indeterminado, com Amélia sendo pressionada por Carmem dos Baralhos a concluir o seu trabalho, pois só falta a última tarefa. A partir dessa conversa, inicia-se um longo e complexo número de abertura, que corre pelo passado e presente, revelando as personagens, avançando as cenas, dividindo o espaço com as falas, interligando todos os elementos. São 6 rapazes que “cantam” as tarefas de Amélia:

RAPAZ 1
Um rato branco...
RAPAZ 2
Sementes de romã...
RAPAZ 3
Um dente siso...
RAPAZ 4
Sapato de mulher...
RAPAZ 5
Um livro bento...
RAPAZ 6
E uma aliança...

O sétimo pedido é muito difícil, mas Carmem adverte, “Eu não quero nada. Você é quem quer o seu homem de volta... A magia tem um preço, minha filha. Tudo na vida exige sacrifício. Lembre-se que mudar o destino é uma coisa muito séria...” Amélia não se conforma, “Eu já fui linda. Um dia eu fui...”, mas parte decidida. É Carmem quem continua a história:

Noite
Quando tudo em volta é noite
Quando tudo em torno é turvo
Quando tudo em cima é negro
Quando tudo some...

Pardo
Quando todo gato é pardo
Quando todo peso é fardo
Quando todo beco é torto
Quando tudo some...

RAPAZES
Pela escuridão!

Amélia se encontra com um homem na rua escura e o seduz. Paralelamente, Vemos a Sra. A contando um episódio de *Branca de Neve*. O espelho sentencia:

RAPAZES
Não há no mundo
Não há no mundo, não
Ninguém mais bela do que vós
Não há no mundo...

O homem seduzido tenta estrangular Amélia, mas ela apunhala. Carmem continua:

Ah... noite
De repente foi a noite
De repente foi um grito
De repente foi um corpo
De repente foi o

sangue
E na rua foi o sangue
E no muro foi a sombra
E nas pedras foram passos
E os passos foram

pela escuridão...

Enquanto isso, Branca de Neve já cresceu e o espelho lhe diz:

CLARA e RAPAZES
Branca de Neve
Branca de Neve, sim
É bem mais bela do que vós...

Amélia relê as instruções de Carmem e executa a sua missão:

(Vê-se apenas a silhueta de Amélia sobre o homem. Música em suspenso)
Amélia (tira o papel do seio e lê as instruções):
“Sétimo pedido: colocar a aliança de casado no anular da mão esquerda e... (olha a aliança no próprio dedo) com um punhal bem afiado, cravar o peito e arrancar... o coração!”

(...)

(Amélia levanta a punhal sobre o peito do homem, Carmem aparece cantando e Amélia some no escuro)

CARMEM
Traga um coração
Ainda moço
Quente e feliz

RAPAZES
Quente e feliz...

(A luz mostra Amélia no mesmo lugar sobre o morto, agora com um saco de veludo preto nas mãos)
(RAPAZES, ELVIRA, MADALENA e DONA CARMEM arrematam a canção em várias vozes)

Noite

É de noite que se escuta
 E de noite se confessa
 E de noite fazem juras
 E acreditam nelas...

Claro
 Quando o dia chega claro
 E o rato vai pro ralo
 E a porca torce o rabo
 E o diabo escorre

Pela escuridão...

A Abertura exposta acima, fragmentada em sete partes, complementa as falas das personagens e avança a cena. Os fragmentos musicais advindos da história de Branca de Neve funcionam como reforço para a ação de Amélia, que parece ouvir em sua mente a voz masculina que, ao mesmo tempo em que a julga a mais bonita, diz o mesmo a respeito da outra, mais bela e mais jovem.

Agora Amélia tem certeza de que Herculano vai voltar, expressando o seu desejo musicalmente em “Ele vai voltar” uma *I want song*:

(...)
 Ele vai voltar
 Vai voltar, vai
 Certo como o sol
 E a lua
 Vão voltar no céu
 Sempre
 Sem nenhum senão
 Sem pensar, sem
 Ele vai ser meu
 Meu dono
 Como eu sempre quis
 Sempre
 (...)

Na cena 2, D. Odete, a cafetina, na companhia de Elvira e Madalena, duas cortesãs, encontram o defunto na rua. Essa cena insere a comicidade na peça, através da fala espontânea das personagens, bem coloquial, recheada de comentários alusivos ao nosso tempo, num tom bem satírico. Odete, ao ser indagada se conhece o morto, responde: “Minha filha, são 5 da manhã. Eu não reconheceria nem a voz da minha mãe, se eu tivesse uma... (...)Eu achei que isso aqui já ia estar cheio de polícia, mas a polícia é a última a chegar sempre...”

O trio imediatamente remete o público à lembrança da madrasta e das duas irmãs de Cinderela, numa versão rodriguiana. Ainda nessa chave cômica, vemos o morto se levantar e cantar a sua infelicidade de não poder descansar nem quando morre, ouvindo a conversação das três mulheres. Essa cena ainda é abrilhantada com a *Canção em torno do defunto*, executada pelo quarteto em estilo *canon*:

HOMEM MORTO

Morreu

Fudeu

Ninguém te deixa em paz!

MADALENA (falado)

Viu por que eu tenho medo?

HOMEM MORTO

Azar

O meu

São todos anormais!

ELVIRA (reagindo ao morto)

Anormais? Olha aqui...

HOMEM MORTO

Por que

Não vão

Atrás

Da mãe

Da vó

E mais...

Se o inferno é ali

Chama um taxi pra mim

Eu prefiro encarar

(os quatro encerram a canção)

HOMEM MORTO que ficar aqui com essa gente aqui	MADALENA eu não posso mais eu não quero mais mesmo o inferno e o purgatório é melhor	ODETE e ELVIRA que ficar aqui com essa gente aqui
purgatório até é melhor que aqui!	eu não posso mais eu não quero mais mesmo o inferno e o purgatório é melhor	purgatório até é melhor que aqui!
purgatório até é melhor	eu não posso mais eu não quero mais é melhor	purgatório até é melhor

Mas o coração [trazido por Amélia] é velho, diz Carmem, “Não posso enganar as forças, minha filha. As forças pedem um coração jovem, de moço... Entendeu? Ou é isso ou é nada... Você continua me devendo o sétimo pedido.”

Enquanto isso, no mesmo Rio de Janeiro, Bianca se lamenta com Herculano que não consegue mais ficar escondida no subúrbio, precisa sair, ver o mar. Amélia chega à casa de Odette recomendada por Carmem: lá ela encontrará o coração inda moço. E Branca de Neve acaba de fugir para a casa dos anões. As três histórias correm por linhas convergentes, cada vez mais próximas da interseção. Enquanto Carmem se veste para sair, “Amélia canta como quem reza” *Amigas cartas*, canção no estilo *patter song*, que termina em outro *canon*:

(...)
AMÉLIA
O dente que caiu na frente mais que de repente
Disfarçadamente se escondeu no ralo

CARMEM
No ralo

AMÉLIA
O ralo bem depressamente mastigou o dente
Dentro da corrente e já não volta não
(...)

CARMEM
Peçam, e eu lhes prometo

Mandem, e eu vou fazer

Quem, quando e por quê?

É sagrado obedecer!

AMÉLIA

Peçam, eu me ofereço

Juro, eu vou fazer

Não quero entender

É sagrado obedecer!

(Ao final da canção, Carmem está transformada em vendedora de perfumes e toiles. Aparência simpática, e uma enorme bolsa de vime a tira-colo)

CARMEM
Eu vendo mercadorias!

A vítima de Carmem será Bianca, que se encontra em casa com o bebê, sentindo-se sozinha. Ela não resiste aos produtos de beleza oferecidos pela feiticeira e cai em sua armadilha. Carmem corta os seus cabelos, cantando, enquanto a enfeitiça. Depois a incentiva a sair de casa, dizendo-lhe que o mar quer conhecê-la. *Se essa rua*, a canção que Bianca canta enquanto caminha pela cidade, é talvez a mais lírica do musical. Claudio Botelho parafraseia a cantiga oral e dá voz ao lamento dessa mulher, que se perde pelas ruas, sem saber onde é o seu lugar. Herculano também canta, mas não é um dueto, na verdade, há um desencontro. Um coro masculino abre a canção, como se fossem vozes da rua que sugerem a Bianca aquilo que ela precisa fazer:

BIANCA
Se essa rua
Por onde eu vou passar
Fosse minha
Mandava ladrilhar
Com pedrinhas que eu mesma inventei
Pra me salvar

Do silêncio
 Onde ele me guardou
 Das paredes
 Onde ele me fechou
 E das portas que de par em par
 Ele trancou

Eis o meu inferno

Eis o meu castigo

Eu quero mais
 Eu preciso mais
 Bem mais...

Faz frio lá dentro

Lá dentro é vazio

O tigre em meu peito

Eu preciso ir agora
 Por nós
 Por nós

Se essa rua
 Que leva até o mar
 Fosse minha
 Mandava ladrilhar
 Com pedrinhas que eu colecionei
 Pra me acalmar

Eis o meu navio

Eis o meu destino

Eu quero mais
 Eu preciso mais
 Bem mais

São doces invernos

São mil primaveras

Faz sol no meu peito

Eu preciso ir agora
 Por nós
 Por nós

HERCULANO
 Tudo pra você
 Meu bem
 Meu bem

Eis o nosso ninho

Eis o nosso sonho

Fica bem aqui
 Onde é tudo paz

Lá fora faz frio

Lá fora é relento

O lobo lá fora

É por mim

Por nós
 Por nós
 Sim

Guarda o nosso amor
 Meu bem
 Meu bem

Longe da tormenta
 Longe dos desastres

Guarda o nosso amor
 Basta o nosso amor

Lá fora são feras

São gritos eternos

É noite lá fora

É por mim

Por nós
 Por nós

Rua
 Não vai te enfeitiçar

Se essa rua...

Na casa de Odete, enquanto Madalena e Elvira fazem Amélia lavar o chão, cantando em dueto, Amélia interfere na canção das mulheres como um suspiro musical, buscando forças para resistir à lembrança de Herculano, “seu rosto me persegue em tudo/meu coração é seu/ dentro das horas/ só penso em você/ e espero você/ meu amor...”. É então que conhece Álvaro, um rapaz em busca de seu primeiro amor carnal. O jovem vê Amélia como a personificação da beleza. Após o primeiro beijo, mesmo que a voz de Carmem “Traga um coração...” preencha o palco e a mente de Amélia, ela se deixa envolver e fraqueja. Pede que o rapaz se vá, mas ele insiste, e eles explodem em *Agora é para sempre*:

AMÉLIA

(...)

Vem que o tempo escapa tão veloz

Vem!

ÁLVARO

Todos os relógios vão parar, sim

Todos os telhados vão cair, sim

Sim, eu te encontrei

Sim, eu esqueci

Tudo que é difícil esquecer

Sim

JUNTOS

Agora

É sempre

Assim termina o Primeiro Ato. Amélia apaixonada por Álvaro, Bianca perdida na rua, Herculano encontrando a casa vazia e o espelho dizendo à madrastra que Branca de Neve ainda vive. A música que encerra o primeiro ato também se espalha como um sopro, vai fluida por todos os ambientes, recolhe falas de cada personagem, transformas-as em canção, o feitiço não se cala, enquanto o elenco canta “Mais uma vez/ É tudo igual”.

O Segundo Ato é mais ligeiro e abre trazendo à memória do público todas as janelas que ficaram abertas, captando daqui e dali frases musicais já ouvidas, como pulsações. Amélia confessa a Carmem que não conseguiu concretizar a sétima tarefa, mas ela precisa agir, pois o feitiço já foi iniciado, elas precisam ir até o final. Amélia diz que está apaixonada, e que Álvaro também, o que faz Carmem mostrar-lhe um espelho: “Olha pra você e me responde: Você acha ainda

que esse rapaz não está enfeitado? Olha! Os deuses já estão te confundindo, Amélia. Você não sabe mais o que faz, você está fraca. [o feitiço] Vai recair sobre nós!”

Álvaro propõe que eles fujam e marca de se encontrar com Amélia à meia-noite na estação. Carmem é categórica:

CARMEM (levanta-se)

O círculo não vai se fechar... O castigo virá. Se o sétimo pedido não for completado, uma maldição terrível vai recair sobre você.

AMÉLIA

Maldição?

CARMEM (abre o livro preto)

A maldição dos sete anos. (música começa. CARMEM lê solenemente no livro preto) Aquele que interromper o encanto, viverá sete anos a cada um.

AMÉLIA

Como?

CARMEM

Cada ano da sua vida a partir de agora será igual a sete. Sete anos em um! Você vai envelhecer sete anos a cada ano da sua vida... Você entendeu?

Amélia permanece confusa, no meio da rua. O tempo urge, ela não pode mais esperar e canta *Olha pra mim*:

(...)

Diz que me viu

Como eu era

Meus azuis

Os verdes meus

Meu mar

Meu mar

E vem

Me buscar num côche

Vem

O meu baile já terminou

Manhã

(...)

Em outro plano, Clara pergunta à Sra. A por que não há espelhos na casa onde moram. Ela lhe responde que o espelho é o pior inimigo de uma mulher, além do que Clara seria muito feia. Mas Clara não acredita no que ouve e dá a sua própria versão dos fatos, para ela, não há espelhos para que a senhora A não veja a sua própria imagem refletida.

No Rio de Janeiro, Bianca está morta, congelada pelo frio avassalador. Álvaro passa pelo cadáver e não resiste aos encantos daquela beleza adormecida, uma obra de arte emoldurada pelo gelo, beijando-a. Amélia telefona para a sua madrinha dizendo que, em vez de Herculano, vai retornar com um príncipe. Clara insiste em saber que fim levou sua mãe enquanto a história da Branca de Neve está em seu clímax. Sra. A funde as duas histórias, conta que Branca de Neve comeu a maçã e dormiu para sempre, e que sua mãe morreu afogada e nenhum príncipe a salvou, deixando a menina confusa:

CLARA

A senhora não gosta muito de contar que o Príncipe chegou e salvou a pobrezinha, não é?

SRA A.

Ela não era pobrezinha...

CLARA

A minha mãe... Ou a Branca?

Herculano recebe a notícia de que Bianca foi encontrada morta, mas, chegando ao local, não a vê, pois ela já partiu com Álvaro, que a despertou de seu sono profundo com um beijo. Os dois enfeitados vão a caminho do mar, apaixonados. Nesse momento, Carmem aparece e diz a Herculano que Bianca foi para a estação e para lá ele vai apressado, com a pequena Clara no colo. Amélia aguarda ansiosamente por Álvaro na estação e canta uma reprise de *Ele vai voltar*, em dueto com Bianca, que parte de mãos dadas com Álvaro. Herculano se surpreende ao encontrar Amélia na estação. Ele pede que ela segure a pequena Clara por uns instantes e desaparece novamente. Amélia canta uma canção para a pequena Clara, a mesma canção que a Sra. A canta na estação enquanto espera por um amor que não embarcou ao seu encontro, fazendo com que ela lá retorne por toda a vida. Voltamos ao cenário do início, cujo relógio sem ponteiros indica a

evasão do tempo, tempo que, para Clara, representa o desabrochar da beleza pueril, tempo que, para Amélia, é múltiplo de 7.

A evolução dramática impulsionada pela totalidade das canções onde é inegável a presença da música como cerne da cena faz de *7 – O Musical* um espetáculo inteiramente dentro das convenções do modelo Broadway. Os diálogos são integrados com as canções e ambos com a história de maneira complexa e bem resolvida; há variedade de tipos de canção e de execução - solos, duetos, trio, quarteto, coro.

A história criada por Charles Möeller merece alguns comentários. O autor faz alusões a várias personagens; Amélia, que era mulher de verdade; Herculano, uma clara homenagem a Nelson Rodrigues; Carmem dos Baralhos, a cigana de Bizet; uma cortesã chamada Madalena. Não temos a história de Branca de Neve, mas a de sua madrasta, aprisionada em um mundo onde a felicidade é diretamente proporcional à beleza feminina, valor cultuado desde a mais remota infância, quando ouvimos a história de uma mulher que deixa de ser admirada pelo seu par – a voz masculina do espelho – porque envelheceu e foi substituída por uma mais nova, conseqüentemente mais bela. A história de Amélia, um pouco Medeia, por invocar forças ocultas para tentar mudar o seu destino de mulher abandonada, nos leva a refletir sobre o papel da mulher, que, longe do desejo masculino, caminha para a auto-destruição. Bianca representa a insubmissão, quer encontrar a sua rua para fugir da clausura. Apesar de passar um tempo com Herculano, abandona-o e também a filha.

Ao final da história, com Clara já uma menina/mulher, finalmente Álvaro aparece na estação, mas Amélia está irreconhecível. Ele e Clara se olham fixamente, induzindo o público a acreditar que agora Amélia vai se transformar na madrasta de Clara. Voltando a Bianca, que cantava *Ele vai chegar* ao descobrir-se apaixonada/enfeitiçada por Álvaro, fica a dúvida: ela também não resistiu à clausura de Álvaro, aquele que a viu como obra de arte?

Inegavelmente, *7 - O Musical* é pioneiro em sua forma e já faz parte da história do musical brasileiro. Só falta ser publicado.