

A POÉTICA DRAMATÚRGICA DOS MUSICAIS ANGLÓFONOS¹

THE DRAMATURGY POETICS OF ENGLISH-SPEAKING MUSICALS

Larissa de Oliveira Neves²

¹ Esse artigo é fruto de pesquisa no exterior financiada pela Fapesp.

² Docente do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Unesp; mestrado e doutorado em Teoria e História Literária pela Unicamp. Líder do “Peripécias: grupo de estudos em dramaturgia (dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/6983989804500564). ORCID: 0000-0001-7183-4078. E-mail de contato: larissan@unicamp.br

Resenha

Nos últimos vinte anos houve um grande aumento na produção de musicais anglófonos em São Paulo. O gênero gerou um novo e amplo campo de trabalho artístico, inclusive com a abertura de escolas especializadas para performers. Este artigo tem como objetivo analisar a poética dramaturgica deste gênero de teatro musical, isto é, como o texto de tais peças é convencionalmente estruturado, tema pouco investigado nos estudos acadêmicos do Brasil, que se voltam mais para questões de produção, históricas e de técnicas de atuação, do que para a análise da estrutura dramaturgica. Para fins de exemplificação, são comentados trechos de quatro obras: *Oklahoma!*, de 1943; *My fair lady*, de 1956; *Les Misérables*, de 1985 e *The Phantom of the Opera*, de 1986. A pesquisa foi realizada por meio de documentos investigados em um estágio de pesquisa no exterior, junto à Brunel University London, durante o qual foram coletados bibliografias, dramaturgias e dados inéditos no Brasil sobre a poética e a história dos musicais anglófonos.

Palavras Chave:

Teatro Musical; Dramaturgia; Musicais Anglófonos

Review

In the last twenty years there was a great increase in the number of productions of English-Speaking musicals in São Paulo. This genre created a new and big artistic field, including the opening of specialized schools for performers. This paper aims to analyze the dramaturg poetics of this genre of musical theatre, i. e., how the text of these plays is structured as Convention, a theme not yet investigated in Brazilian studies, which turn themselves mostly to issues such as production, history or performing techniques, and not to how the texts of those plays are structured. For illustrative purposes, excerpts from four works are commented: *Oklahoma!*, from 1943; *My fair lady*, from 1956; *Les Misérables*, from 1985 and *The Phantom of the Opera*, from 1986. This research was developed using documents investigated in an international research fellowship in Brunel University London, during which bibliography, playwriting, and data unpublished in Brazil about the poetics and history of English-Speaking musicals were collected.

Palavras Chave:

Musical Theatre; Dramaturgy; English-speaking Musical.

1 O musical anglófono: um teatro de convenção

O que atrai tantas pessoas, em tantos países do mundo, aos musicais anglófonos?³ Espectadores e espectadoras de diversos países se encantam com esta forma teatral, criada nos Estados Unidos e na Inglaterra. A venda de direitos autorais e de cena de peças como *Os miseráveis* (1985), *O Fantasma da Ópera* (1986), *O rei leão* (1997) e *Wicked* (2003) tornou-se um fenômeno da indústria cultural e do teatro nos últimos quarenta anos. No Brasil, embora este tipo de espetáculo tenha sido encenado de maneira esparsa desde 1962, quando *Minha querida lady* (*My fair lady*) foi montada com Paulo Autran e Bibi Ferreira nos papéis principais, podemos dizer que após 2001 iniciou-se um processo contínuo de produção de musicais anglófonos⁴ nas cosmopolitas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. O sucesso da encenação de *Les Misérables* naquele ano, com produção pela empresa mexicana Corporación Interamericana de Entretenimiento (CIE), instigou outros artistas e produtores a investirem no ramo. Com o auxílio das leis de incentivo fiscal e o aumento de performers treinados em escolas de teatro musical abertas em São Paulo, a cidade entrou para o circuito internacional de encenação dos espetáculos chamados comumente de “musicais da Broadway”:

A nova lei de incentivo permitiu o investimento de empresas sem o dispêndio de capital, apenas como realocação dos gastos com o fisco. Além disso, após uma grande corporação internacional (a CIE) comprovar o êxito da empreitada, outras seguiram o formato: Charles Möller, Claudio Botelho, Jorge Takla, Claudia Raia e Miguel Falabella criaram as suas próprias empresas ou se associaram a produtores profissionais da produção cênica. Em paralelo, um corpo de intérpretes foi formado nas novas instituições de ensino; em menos de uma década, quatro escolas de Teatro Musical abriram as portas no intervalo (MACHADO, 2018, p. 100 - 101).

A atração que este tipo de espetáculo exerce sobre espectadores e espectadoras de tantas cidades do mundo se deve ao conjunto dos elementos dos espetáculos como um todo, que envolvem a música orquestrada, as canções que “não saem da cabeça”, os cenários instigantes e luxuosos, as cores, os efeitos de cena, a interpretação forte e ousada dos protagonistas e coristas, entre outros. Tudo isso deve, no entanto, estar a serviço de se contar uma boa história. Em um musical anglófono, música e dramaturgia caminham juntos. Conquanto muito se fale sobre os cenários e efeitos visuais dos musicais, esses são construídos para dar vida à história e à música, em torno de performers altamente treinados. Estes centralizadores - história, música e performers - consistem no âmago do musical. Além disso, apesar do luxo de figurinos e cenário, esses também são feitos muitas vezes de maneira artesanal, por artistas visuais de grande imaginação, com materiais muitas vezes simples: madeira, papel. Isto é, por mais globalizados e inseridos no sistema capitalista que sejam os musicais mais famosos (e realmente eles o são: máquinas de produzir dinheiro), a artesanaria do teatro é muitas vezes mantida na cena.

3 Embora comumente se ouça a expressão “musicais da Broadway”, utilizaremos o termo musicais anglófonos, defendida por Mundim (2021), porque os espetáculos são criados tanto da Broadway, em Nova Iorque, como em West End, em Londres. Para tornar o texto mais sintético, utilizaremos também, por vezes, apenas o termo “musical”, sendo que o leitor deverá entender, quando isso acontecer, que estamos nos referindo aos musicais anglófonos.

4 Para saber mais sobre essa evolução, ver artigo de Cardoso; Fernandes; Cardoso Filho (2016).

O objetivo deste artigo consiste em analisar a poética dramatúrgica do musical anglófono, isto é, como funciona sua dramaturgia, quais são as convenções de texto que fazem com que tais histórias ganhem tanta força no palco e atraiam uma quantidade impressionante de espectadores e espectadoras de diferentes culturas e países. É importante salientar que a dramaturgia faz parte de um enorme rol de elementos que perfazem o teatro como um todo e, no caso do musical anglófono em particular, como gênero altamente cênico e convencional, torna-se ainda mais importante a relação do texto com a cena para qual está sendo escrito (isso para não falar da música, que é composta em conjunto com o texto, e vice-versa). Assim, a análise da poética dramatúrgica é acompanhada pelo estudo das respectivas cenas de modo a esclarecê-la.

Essa é a primeira característica desta poética que podemos salientar: a ligação estreita entre o texto e a convenção de cena. O texto de um musical em geral não tem muito apelo enquanto leitura individual, pessoal, sem o acompanhamento do palco: dificilmente um leitor ou uma leitora terá prazer em ler o texto de um musical, da forma como o terá lendo dramas, tragédias ou comédias, a não ser que o tenha assistido e, então, o texto trará a memória da cena e da música no decorrer da leitura. O texto do musical é pensado para a cena, como todo texto de teatro, mas com o diferencial de ser criativamente pensado para a específica cena convencional do musical anglófono, e sua literatura não funcionar plenamente sem essa aferição.

Cada gênero teatral tem sua forma de se instituir enquanto texto e durante séculos a história do teatro viveu em torno das convenções. Porém, após o advento do teatro moderno, no final do século XIX, o texto de teatro ganhou uma nova acepção, porque cada texto passou a ser encenado de maneiras muito distintas, dependendo do grupo de artistas ou do diretor ou da diretora que estiver à frente da encenação. Esta revolução cênica, que ocorreu primeiramente em alguns países da Europa e depois se espalhou para outros países, como o Brasil, fez com que diversas peças escritas para determinada convenção pudessem ser recriadas de maneiras muito criativas, além do surgimento do texto moderno, que não segue convenções. Por outro lado, o teatro de convenção, especialmente o popular, não deixou de existir. O musical anglófono consiste em uma forma de teatro que não perdeu seu eixo convencional.

Um texto que se coloca a serviço da convenção é escrito pensando-se naquela estrutura de cena pré-concebida. Isso diferencia tal texto daquele escrito por um autor ou uma autora de teatro moderno ou contemporâneo experimental, o qual é escrito para ser reinventado pela direção de cena e/ou em conjunto com a cena, sem seguir convenções prévias e amplas. Convenção significa que um grupo grande de artistas segue uma mesma estrutura cênica em seus espetáculos, mesmo sendo artistas bastante diversos; no caso dos musicais, inclui-se até artistas de culturas diferentes, quando os mesmos espetáculos são reproduzidos de modo quase idêntico ao original em vários países. O diretor de musicais Trevor Nunn (de *Cats* e de *Les Misérables*, esse em parceria com John Caird), por exemplo, tem estilo diferente do diretor Hal Prince (de *Evita* e *The Phantom of the Opera*), mas ambos seguem as convenções do teatro musical: e a convenção está prevista na dramaturgia. A convenção não tira a criatividade e individualidade dos/as performers, diretores/as, cenógrafos/as, músicos/as, escritores/as etc.; simplesmente, ela significa que toda essa criatividade será direcionada para um tipo de cena que tem alguns padrões que se reproduzem, não importando quem está à frente do espetáculo ou do texto.

2 Dinâmica da cena: agilidade e alternância

Os musicais anglófonos apresentam dois tipos de dramaturgia: a que intercala cenas faladas com números cantados e a que é inteiramente cantada. Essa divisão não implica na constituição de gêneros separados, porque as outras características das composições convergem para uma única poética, bem como porque esse diferencial não impede que os aspectos essenciais da estrutura dramática se mantenham. O efeito de mudança, de alternância, de ruptura alcançado pelo intercalar de cenas cantadas e faladas é obtido no musical inteiramente cantado por meio da alternância de tom, clima, quantidade de artistas no palco, entre outros, a cada mudança de cena.

Os musicais inteiramente cantados ganharam mais espaço no mercado teatral de Londres e de Nova Iorque a partir dos anos 70, com o sucesso das obras do compositor Andrew Lloyd Webber. *Jesus Christ Superstar* (1971), *Evita* (1978), *Cats* (1981) e *The Phantom of the Opera*, todas do compositor, foram peças icônicas, que geraram transformações grandes no gênero, influenciando seus contemporâneos e a geração seguinte. O autor utiliza gêneros de música diversos e muito pastiche, pelo qual é amplamente criticado (STERNFELD, 2006). No entanto, seu estilo renovou a forma de elaborar os musicais anglófonos, não somente pela criação de peças inteiramente cantadas, mas principalmente pelos enredos épicos, com grande emotividade, e pela grandiosidade em tudo que envolve os espetáculos, seja diretamente (cenários, luz, figurinos, etc.), seja indiretamente (merchandising, custos de produção, venda de direitos, etc.). Ele é considerado um dos criadores da variante denominada “megamusical” (STERNFELD, 2006), em conjunto com o produtor Cameron Mackintosh. A variante surgiu nos anos 80 e sua ressonância mantém-se até hoje, influenciando autores jovens como Lin-Manuel Miranda, autor de *Hamilton* (2015).

Antes de 1970, eram raros os musicais inteiramente cantados, a grande maioria alternava cenas cantadas e faladas, numa clara continuidade da estrutura utilizada pela antecessora dos musicais populares, as operetas. Entremear a cena falada, que o pesquisador Scott McMillin nomeia “book”, com números musicais, os chamados “numbers”, fazia parte orgânica da constituição poética do gênero, a ponto de o autor calcar sua análise nesta característica.

Eles [números musicais] se destacam do book, mesmo do book com o qual parecem estar integrados, declarando que algo diferente está acontecendo aqui, algo que o book não consegue alcançar, algo que pode estar embaixo da superfície. Estamos acrescentando que os números musicais não deixam o segredo escondido. Eles brincam com o segredo e o reorganizam em música e dança, muitas vezes com uma alegria que pode ser perturbadora (MCMILLIN, 2006, p. 196, tradução nossa).⁵

É bastante complicado traduzir a palavra book neste contexto, porque se trata de uma estrutura dramática sem conceito similar no musical brasileiro, mas que é fundamental para compreensão da poética do musical anglófono. O “book”, segundo McMillin, consiste nas partes faladas de um musical, que são ao mesmo tempo contrapostas e complementadas, dialeticamente, pelos números musicados, conforme a citação acima dá a entender. Quando o número musicado irrompe na cena, além de transgredir com a “seriedade” do drama, ele revela, disseca, acrescenta à trama que está sendo contada, em termos de forma e de conteúdo, daí o caráter subversivo dos musicais. Esse caráter está presente no musical popular como um todo, mesmo nos antecedentes dos musicais anglófonos, como as revistas, as burletas ou vaudevilles.

5 No original: “They stand apart from the book, even from the book with which they might seem to be integrated, declaring that something else is going on here, something that the book cannot observe, something that might be under the surface. We are adding that the numbers do not leave the secret under the surface. They dally with the secret and rearrange it into song and dance, often with a glee that can be disturbing”.

No entanto, “book” também significa o enredo do musical, a organização da história que será contada, a estruturação da narrativa, que será dividida em partes faladas e partes cantadas e/ou dançadas, ou será inteiramente cantada. “Book” é o começo, meio e fim da história. No caso dos musicais inteiramente cantados, portanto, o “book” não se diferencia do “number”, o que não significa que tais peças não tenham “book”, apenas que o “book” e o “number” estão enredados. O “book” é a base estruturante do musical, para onde todos os outros elementos vão se direcionar: o objetivo de todos os elementos da peça (canções, cenário, atuação, dramaturgia) volta-se a transmitir o “book” com clareza e qualidade para o espectador e para a espectadora.

O livro de McMillin se baseia na diferenciação entre fala e canto, a qual, durante décadas (entre 1940 e 1970, mais ou menos), regeu a organização textual do gênero. Quando ele analisa os musicais inteiramente cantados, mais recentes, sua má vontade para com a inovação é grande, conforme atesta a citação:

O desejo de elevar a forma impulsiona o musical de hoje em direção à forma inteiramente musicada, em direção a uma ópera falha, e por que a grandiosidade do resultado combina com a tecnologia em expansão do teatro do final do século XX, um tipo sumptuoso e, a meu ver, exagerado de musical é criado, o qual podemos chamar de musical integrado. Estou pensando na impressionante tecnologia exigida por *O Fantasma da Ópera*, *Os Miseráveis* e *O Rei Leão*. O gênero ao qual pertencem os espetáculos deste tipo certamente não é a ópera, mas eles residem de maneira incômoda, quando não prejudicial, também na categoria do teatro musical (MCMILLIN, 2006, p. 13-14, tradução nossa).⁶

Sem dúvida os musicais citados pelo autor são musicais anglófonos e não óperas, tanto quanto as peças que aliam o canto com a declamação. O comentário segue a esteira de críticos que repudiavam (e ainda repudiam) vivamente os já mencionados “megamusical”, que surgiram nos anos de 1980, devido à grandiosidade e ao apelo comercial destes espetáculos, que exacerbaram as características dos musicais anglófonos anteriores. McMillin acredita que quando não há a ruptura da cena falada pela cantada e/ou dançada, o musical perde uma de suas características fundantes. Contudo, a própria história recente dos musicais veio a desmenti-lo (seu livro é de 2006). Atualmente, na cena musical nova-iorquina e londrina alternam-se obras inteiramente cantadas e as que intercalam as cenas faladas e cantadas.

6 No original: “The desire to elevate the form drives the musical of today toward a through-composed form, toward opera manqué, and because the grandiosity of the result fits with the expanding technology of the later twentieth-century theatre, a sumptuous and to my mind overblown kind of musical is created which we can call the integrated musical. I am thinking of the stunning technology required by *Phantom of the Opera*, *Les Misérables*, and *The Lion King*. The genre to which shows of this sort belong is certainly not opera, but they reside uneasily if not unprofitably in the category of the stage musical, too”.

Após o extraordinário e polêmico sucesso dos “megamusicais”, sendo que, além dos de Lloyd Webber, aqueles de autoria da dupla Claude-Michel Schönberg (compositor) e Alain Boublil (escritor), como *Les Misérables* e *Miss Saigon* (1989), formaram o conjunto de mega espetáculos mais paradigmáticos da história recente, algumas peças optam pela estrutura inteiramente cantada e outras não, o que não implica em diferenciação de gênero, mas em possibilidades de criação dentro de um gênero. Hoje, podemos concluir que os “megamusicais” são uma variante do musical anglófono, mas suas diferenças em relação aos musicais anteriores não foram fortes o suficiente para incorrerem na nomenclatura de um novo gênero, porque a base formal mantém-se a mesma. O que diferencia o “megamusical” de um musical consiste na grandiosidade, na suntuosidade de seu espetáculo e tudo que o envolve, inclusive a dramaturgia, que precisa ser épica, expansiva, empolgante, para combinar com os demais elementos magníficos de cena. Passadas duas décadas de produção de “megamusicais”, existem obras que optam por alternar a cena cantada com a falada, como *Wicked*, criada em 2003, e obras inteiramente cantadas, como *Hamilton*, de 2015. Além disso, ninguém fala: “vou assistir a um *megamusical*”, as pessoas falam apenas “musical” - o termo aparece unicamente em estudos da área, para identificar quase sempre shows criados nos anos 80 e 90.

Os “megamusicais” não inauguraram um novo gênero porque, como mencionado, eles mantêm a essência do texto do musical anglófono, que é a alternância. A alternância vem do teatro popular do qual o musical é herdeiro: “Que tipo de teatro é esse? Ele é popular e ilegítimo, originário no vaudeville e na revista, além da opereta, e mantendo ligação com a tradição da baixa cultura apesar do preço alto [dos ingressos e da produção]” (MCMILLIN, 2006, p. 179, tradução nossa)⁷. Alternância significa, no texto e conjuntamente na música, dinamizar as cenas por meio de intercalar ritmos e temas diferentes: após uma cena lenta e calma, vem uma agitada e dinâmica; após um solo, vem uma cena do coro; após um momento altamente emotivo ou triste, surge um alívio cômico, etc.

Os musicais que permeiam canto e fala têm um aspecto a mais de alternância do que os inteiramente cantados, porque o simples fato da música surgir “de repente” durante ou após um diálogo constrói essa dinâmica da diferença. No entanto, as peças inteiramente cantadas alcançam efeito similar por meio de outros tipos de alternância, como, após um solo emotivo e transformador, o coro surgir com toda sua força, trazendo um motivo dramático diferente. Vejamos um exemplo.

Em *O Fantasma da Ópera*, Christine, dançarina e cantora da Ópera Popular de Paris, é atraída pela voz do Fantasma (um homem deformado, que usa uma máscara para esconder metade de seu rosto, e mora nos subsolos do teatro, ameaçando e assustando as pessoas que trabalham no mesmo) para dentro do espelho de seu camarim, que tem uma passagem secreta, no final da cena três. O que acabamos de ver foi uma cena íntima, doce e alegre, localizada no canto direito do palco que representa o camarim de Christine, com poucas personagens⁸. Christine encontrou seu amigo de infância Raoul e os dois estão obviamente encantados um com o outro. Esse enamoramento provoca o ciúme doentio do Fantasma, que atrai Christine para seu esconderijo. A cena, então, de compacta, no espaço reduzido do camarim, abre-se para o palco inteiro, e a música se amplia vigorosamente. A cena quatro traz uma mutação: Fantasma e Christine encontram-se em uma pequena canoa que desliza por todo o palco, levando-os para o subsolo do teatro.

Durante o percurso, eles cantam um dueto da canção que revela o poder que o Fantasma exerce sobre Christine. É o tema afamado do Fantasma. Ele está “dentro” da mente da Christine; ela sabe disso e ao mesmo tempo anseia por e repudia essa invasão, que lhe dá prazer e aterroriza ao mesmo tempo. Cantam em dueto:

Meu/seu espírito
e minha/sua voz
em uma
combinação:
o Fantasma da Ópera
está aí -
dentro da sua/minha mente...
(LLOYD WEBBER; STILGOE; HART, 1987, p. 146, tradução nossa).⁹

A alternância: da cena pequena e íntima do camarim para a cena ampla, vigorosa e movimentada do lago. Apesar de ser um dueto, a voz das personagens ecoa alta por todo o teatro e a cenografia auxilia no tom grandiloquente da cena. Trata-se da primeira vez que o Fantasma aparece, embora ele tenha sido mencionado pelas demais personagens desde o começo da peça. O invisível Fantasma amedronta o coro de bailarinas, mas é desacreditado pelos novos donos do teatro, os *Monsieurs André e Firmin*, personagens cômicas. Sua voz tem ensinado Christine a cantar e ela o chama de “anjo da música”, sem nunca o ter visto.

A cena cinco é um solo do Fantasma, que ocorre no momento em que chegam ao subsolo, no qual ele explica para Christine quem é e quais são suas motivações. O esconderijo do Fantasma fica na penumbra e é decorado com estranhos objetos. Diz a rubrica:

7 No original: “What kind of drama is this? It is popular and illegitimate, originating in vaudeville and revue as well as in operetta, and retaining links to the tradition of low culture despite its high prices”.

8 No lado esquerdo do palco, na penumbra, o coro de bailarinas ensaia. Elas estão lá para dar um suporte à cena da lateral direita, que é a que chama atenção e onde a ação está acontecendo. A presença das bailarinas não torna a cena agitada ou grandiosa, ela complementa a cena íntima do camarim com sua delicadeza, além de ajudar a manter viva a espacialidade ficcional da ópera de Paris.

9 A tradução das dramaturgias foi feita por mim sem levar em consideração a melodia e as rimas, e sem usar as traduções brasileiras dos textos, porque o objetivo é mostrar o sentido das frases de modo a ilustrar a análise e não pensar em uma tradução para a cena. No original: “My/your spirit / and my/your voice / in one / combined: / the Phantom of the Opera / is there - / inside your/my mind...”.

Finalmente, eles chegam ao covil do Fantasma. No subsolo, velas se erguem de dentro do lago, revelando castiçais gigantes que delineiam o espaço. O barco se transforma em uma cama, há um enorme órgão de tubos. O Fantasma senta-se ao órgão e começa a tocar o acompanhamento (LLOYD WEBBER; STILGOE; HART, 1987, p. 146, tradução nossa).¹⁰

Embora seja uma cena grandiosa, como foi a anterior, estamos agora parados dentro do covil, não há o movimento que guiava a jornada de barco até o subsolo. As cenas que se passam no covil são cenas pungentes, de grandiosa emoção. Apesar de se passarem entre apenas duas personagens, elas não são minimalistas ou pessoais, porque a canção é forte, alta, direcionada ao público. Ambas as personagens estão vivendo um momento perturbador que ressona por todo o palco. O Fantasma se expõe para Christine (e para o público), pela primeira vez. Ela está horrorizada e encantada ao mesmo tempo. Quase todas as canções são solos do Fantasma direcionados para Christine e têm como objetivo identificar sua personalidade e sua obsessão pela moça. Da parte dela, vê-se o efeito que a música e o charme daquele homem misterioso e mascarado exercem. Segue parte do texto:

Eu trouxe você
para um lugar doce,
trono da música...
Para esse reino
onde todos precisam prestar
homenagem à música,
música...

Você veio aqui
com um propósito,
um único...
Desde o primeiro momento
que eu ouvi você cantar
eu tenho precisado
de você comigo,
para me servir, para cantar,
para minha música...
minha música...

(LLOYD WEBBER; STILGOE; HART, 1987, p. 146, tradução nossa).¹¹

A canção avança, seduzindo Christine de uma maneira sinistra e no-civa. O Fantasma tem uma manequim que reproduz a figura de Christine vestida de noiva; quando ela se aproxima da boneca, essa estende as mãos abruptamente, como se fosse agarrá-la, e a moça desmaia. No dia seguinte (cena seis), ela cria coragem para arrancar a máscara do Fantasma, o que leva à ainda mais tensão. O Fantasma se enfurece, demonstrando ao mesmo tempo sua infelicidade: ele se torna terrível e ameaçador, mas, principalmente, triste e humilhado em frente àquela a quem ama e a quem quer demonstrar poder e superioridade.

10 No original: "Finally they arrive in the Phantom's lair. Downstage, the candles in the lake lift up revealing giant candelabra outlining the space. The boat turns into a bed, there is a huge pipe organ. The Phantom sits at the organ and takes over the accompaniment".

11 No original: "Finally they arrive in the Phantom's lair. Downstage, the candles in the lake lift up revealing giant candelabra outlining the space. The boat turns into a bed, there is a huge pipe organ. The Phantom sits at the organ and takes over the accompaniment".

Amaldiçoo você!
Sua mentirosinha
Dalila!
[...]
Sou mais estranho
do que você poderia sonhar -
você consegue mesmo
se atrever a olhar
ou aguentar
pensar em mim:
essa gárgula
repugnante, que
queima no inferno, mas secretamente,
anseia pelo céu.
secretamente,
secretamente...
(LLOYD WEBBER; STILGOE; HART, 1987, p. 147, tradução nossa)¹².

Após Christine vê-lo de maneira tão aterradora e frágil ao mesmo tempo, ele decide levá-la de volta ao piso superior do teatro. O Fantasma é um homem solitário e infeliz, que se apaixona e anseia por um contato humano. Existe uma sensualidade inerente a ele, apesar da violência com que atua, que é muito comentada nos estudos sobre a peça. As cenas cinco e seis são duas cenas de muita penumbra e densidade, nas quais se revela a personalidade do protagonista de maneira intensa. Após duas cenas como essa, a poética do musical pede por uma grande mudança de estilo. Agilidade é fundamental para o gênero, nunca um musical mantém, por exemplo, o clima penumbroso por todo um ato, ou por muitas e muitas cenas. No caso, após o público ficar sem fôlego com a alta carga de paixão vivida entre o Fantasma e Christine, somos transferidos para momentos mais leves, agitados e cômicos, com personagens que falam rápido e se movimentam velozmente também.

Estamos de volta ao teatro. A cena sete traz um momento compacto, fechado no canto do palco (como fora a cena do camarim), na qual rapidamente Buquet, o maquinista, faz uma demonstração de como o Fantasma enforca as pessoas, para as bailarinas, com ironia e desprezo, para diverti-las e assustá-las. Temos a saída da grandiosidade presente nas cenas do Covil para uma pequena cena cômica. A grandiosidade existe no sentido do episódio no subsolo transmitir informações profundas e sentimentais sobre o misterioso protagonista, mas também imponente no uso de todo o palco para compor o terrível ambiente macabro onde o Fantasma expressa o auge de suas paixões: uma cena impactante em termos de uso do palco, do texto sentimental, e da música efusiva. Passamos em seguida para uma reduzida cena cômica no canto do palco. Reduzida por ser curta, com poucas falas. Pequena por ocupar uma porção no cantinho do palco. Forte, precisa, mas curta e direta. O oposto, em termos de estrutura cênica, do que acabamos de acompanhar há pouco e nos deixou quase sem fôlego.

12 No original: "Curse you!/ You little lying / Dalilah! / [...] / Stranger / than you dreamt it - / can you even / dare to look / or bear to / think of me: / this loathsome / gargoyle, who / burns in hell, but secretly / yearns for heaven, / secretly... / secretly...".

13 "O herói belo é o menos excitante dos dois rivais para a bela dama. Pergunte a uma mulher que assistiu a essa produção se ela prefere ir para a cama com Raoul ou com o Fantasma e, geralmente, o último ganha" (CITRON, 2001, p. 338, tradução nossa). No original: "The handsome hero is the less exciting of the two rivals for the fair lady. Ask a woman seeing the production whether she would rather go to bed with Raoul or the Phantom, and the latter usually wins".

Do canto do palco iremos expandir novamente para o palco inteiro, mas com um clima muito diferente daquele anterior. Na cena oito, as personagens começam a aparecer com papéis nas mãos: receberam cartas do Fantasma, que exige pagamento de seu salário pelos novos donos da Ópera e que Christine seja a prima-dona da companhia, no lugar da diva Carlotta. Os donos do teatro tentam convencer Carlotta de que não há nenhum complô contra ela, enquanto Raoul e Giry (a mestre das bailarinas do teatro) estão preocupados com as ameaças do Fantasma.

Raoul - Christine falou de um anjo...
Carlotta (para si mesma, em triunfo) - Prima-dona
seu canto viverá de novo!
André/Firmin (para Carlotta) - Pense no seu público!
Carlotta - Você foi desprezada
mas tem um público
que precisa de você!
Giry (se referindo a Christine) - Ela tem ouvido a voz
do anjo da música...
André/Firmin (para Carlotta) - Aqueles que ouvem sua voz
ligam você a um anjo!
Carlotta - Pense no seu grito
de infinito
apoio
Raoul - É esse seu anjo da música...?
(LLOYD WEBBER; STILGOE; HART, 1986, p. 150, tradução nossa).¹⁴

Esse diálogo desencontrado gera uma dinâmica completamente diversa de dramaturgia e de música do que as longas canções das cenas anteriores, quando o Fantasma expressava seus sentimentos e se abria para Christine, enquanto tentava seduzi-la. A alternância acontece em todos os sentidos: clima, velocidade, emoção, tipo de texto. Passamos para uma cena cômica ampliada, na qual vemos uma agitação, uma rapidez, e uma mistura de comédia com tensão (a peça toda tem um caráter mórbido, mesmo nas passagens cômicas), porque as personagens de Firmin, André e Carlotta são cômicas, enquanto Raoul, Giry e sua filha Meg estão consternados com o que o Fantasma pode fazer com Christine e com o teatro.

Tivemos assim, entre as cenas três e oito: uma cena íntima no camarim com texto em diálogo; uma cena em movimento assustadora mas romântica num dueto que traz mais comunhão do que intersubjetividade; duas cenas de grande emotividade lideradas pelo protagonista; uma cena cômica de tamanho reduzido; uma ampla cena cômica com muitas personagens e diálogo entrecortado. A alternância se deu entre cada uma delas, alternância de estilo, de tamanho, de quantidade de personagens, de imaginário, de ritmo, entre outros.

14 No original: "Raoul - Christine spoke of an angel.../ Carlotta (to herself, in triumph) - Prima donna, / your song shall live again! / André/Firmin (to Carlotta) - Think of your public! / Carlotta - You took a snub /but there's a public / who needs you!/ Giry (referring to Christine) - She has heard the voice / of the angel of music... / André/Firmin (to Carlotta) - Those who hear your voice / liken you to an angel! / Carlotta - Think of their cry / of undying /support! / Raoul - Is this her angel of music...?".

O Fantasma da Ópera é um musical com pouquíssimas falas declamadas, mas elas existem. Assim, acontecem também leves rupturas entre canto e fala, embora a música da orquestra seja praticamente constante. Em musicais que se estruturam pelo intercalar de cenas cantadas com faladas, a mesma estrutura poética convencional é criada. Um musical nunca mantém o mesmo ritmo de fala ou de canto em cenas seguidas, o coro é um recurso importante para obtenção deste efeito. O coro entra para gerar agilidade e se contrapor às cenas com poucas personagens ou aos solos. No caso de *O Fantasma*, o coro é aproveitado pela metateatralidade do texto. Quando a companhia teatral fictícia da Ópera Popular de Paris apresenta o teatro dentro do teatro, o coro surge retumbante. Além disso, as bailarinas formam um coro juvenil, alegre, movimentado, espreitado e ingênuo, que se contrapõe ao peso da amargura do Fantasma e de sua relação paranoica para com Christine.

Vejamus um outro exemplo. *My Fair Lady* é considerada uma das melhores peças da chamada “era de ouro” dos musicais da Broadway, período que vai de 1943, com a encenação de *Oklahoma!*, até 1964, com *Fiddler on the Roof* (KENRICK, 2017). Após 1964, com o advento cada vez mais forte da música pop e do rock, os musicais começaram a mudar seu estilo, o que desembocou nos “megamusicais” nos anos 80. Como já adiantamos, quase todas as peças daquele longo período intercalam as cenas de canto com as faladas.

Em *My Fair Lady*, uma moça pobre, Eliza, vendedora de flores, é ensinada a falar como uma dama por um professor de fonética da classe alta, Higgins. A relação entre os dois é ambígua, porque Higgins a trata como um objeto de pesquisa e tem um discurso misógino. Ao mesmo tempo, ele é infantil, ingênuo e engraçado, as canções em que mostra quem é são altamente irônicas, porque obviamente ele não se conhece, o que gera simpatia do público. Esse percebe os defeitos da personagem de maneira que a própria personagem não enxerga, e simpatiza com ele, torcendo para que ele e Eliza se apaixonem no final.

No segundo ato, após o sucesso de Eliza em um baile, ela se sente sozinha e perdida, porque não consegue se enxergar fazendo parte da alta sociedade da época, mesmo tendo aprendido a se portar como uma dama e ter dançado com um príncipe. Ao mesmo tempo, ela não pode voltar para sua antiga vida de vendedora de rua, à qual não pertence mais. Na cena três do segundo ato, ela saiu da casa de Higgins após uma discussão e não tem para onde ir, então ela volta ao mercado onde costumava vender suas flores. A cena é triste e lenta. Eliza não é reconhecida pelos seus antigos companheiros: todos a tratam com estranheza e se afastam daquela dama.

Após uma curta cena dialogada em que ela tenta se aproximar de seus antigos companheiros, os quais não a reconhecem em seu vestido chique e maneiras elegantes, ela canta um trequinho da canção que costumava cantar com aquelas pessoas, nas noites frias. A canção, em tom melancólico e triste, é introduzida pela rubrica: “mais sozinha do que jamais estive, ela pega um ramo de violetas de uma cesta perto da fogueira e as olha fixamente” (LERNER, 1958, p. 122, tradução nossa)¹⁵. Antes de ir para a casa de Higgins, ela vendia aquelas violetas e se aquecia naquelas fogueiras. Agora, ela não tem para onde ir.

Seu momento de melancolia é interrompido por um encontro com seu pai, Doolittle, que está vestido para ir se casar. Ele explica sua situação: por interferência de Higgins, recebeu uma mesada de um milionário americano e agora, com sua nova fonte de renda, deve se tornar um homem respeitável e, portanto, se casar com a madrasta de Eliza. Essa informa que não irá ao casamento e eles se despedem. Inicia-se um número musical dos mais alegres e agitados: o pai de Eliza deixará a vida boêmia que leva, porque irá se casar, e decide saborear seus últimos momentos de liberdade num número de dança e música com um agitado coro. Ele tem pouco tempo para se divertir antes de trocar alianças e tornar-se um senhor de família:

Doolittle - Há bebidas e garotas por toda Londres, e eu preciso encontrá-las todas em poucas horas. [parte declamada]

[Inicia-se o canto:]
Eu vou me casar pela manhã!
Ding dong! Os sinos vão badalar.
Parem tudo!
Vamos nos divertir!
Mas me leve para a igreja a tempo!
(LERNER, 1958, p. 126, tradução nossa) .¹⁶

15 No original: “More alone than she has ever been, picks up a bunch of violets from a basket next to the fire and stares at it”.

16 No original: “There are drinks and girls all over London, and I have to track ‘em down in just a few more hours. I’m getting married in the morning! / Ding dong! The bells are gonna chime. / Pull out the stopper! / Let’s have a whopper! / But get me to the church on time!”.

O número é um dos mais exuberantes do espetáculo. Temos a alternância da melancólica cena de Eliza, perdida, sozinha e triste, para uma empolgante cena coral com muita dança e alegria. A cena anterior é quase inteiramente falada, com algumas reminiscências da canção que formou um número agitado no começo da peça, mas agora é retomada de maneira lenta e triste. Essa consiste em outra convenção comum aos musicais: repetir a mesma melodia em um outro contexto. A repetição pode acontecer com a mesma letra ou outra, cantada pela mesma personagem ou por outra. O público percebe a referência e se emociona ainda mais pela melodia repercutir uma passagem anterior. Tal recurso, um recurso melódico, acompanha a estrutura dramática, que são criados em conjunto, e ocorre com frequência tanto em peças inteiramente cantadas como naquelas, como *My fair lady*, que intercalam fala com canto.

Na primeira vez que a canção em questão, *Loverly*, é entoada, logo no começo da peça, Eliza é a vendedora de flores que sofre nas ruas de Londres para ganhar alguns centavos: ela e seus colegas passam frio e todo tipo de intempéries. A canção indica o que Eliza sonha em ter: uma casa quente, comer chocolate, um companheiro... nenhum luxo, apenas pequenas coisas que tornam a vida um pouco mais aconchegante. Ela canta a canção junto com seus amigos, porque todos anseiam por uma vida melhor. O autor da peça, Alan Jay Lerner, informa que, para criar a cena e a canção, esteve de madrugada no mercado de Londres, para onde foi às quatro da manhã pesquisar como os feirantes se comportavam:

Enquanto a gente caminhava pelo mercado, vimos um grupo de feirantes se esquentando em volta de uma fogueira. Parecia dramatizar perfeitamente o clima e utilizamos isso na peça. Às sete da manhã andamos até o Hotel Savoy para tomar o café da manhã, mas eu só consegui me esquentar mesmo no final da tarde (LERNER, 1978, p. 59-60, tradução nossa).¹⁷

Loverly expressa o que qualquer pessoa anseia como mínimo de bem estar: um teto, não passar frio, um pouco de conforto. Na primeira vez que ocorre a cena no mercado, com a apresentação da canção *Loverly*, ela é agitada e coral, cheia de alegria e expansividade: um bailado esfuziante regido por Eliza. Ela está feliz, porque Higgins jogou um punhado de moedas em sua cesta e por isso começa a imaginar como seria ter uma vida melhor, como seria ter um lugar quente para ficar e descansar. No segundo ato, ela volta para o mesmo ambiente, após ter passado mais de seis meses vivendo em uma casa aquecida, com boas roupas e comida. Quando repete a música, ela mostra que está mais infeliz do que quando sonhava com seus amigos na madrugada fria. O verso que ela repete é justamente o verso sobre ter uma companhia:

¹⁷ No original: "As we wandered around the market we saw a group of costermongers warming themselves around a smudgepot fire. It seemed to dramatise the climate perfectly and we used it in the play. At seven o'clock we walked over to the Savoy Hotel for breakfast, but it was not until late that afternoon that I finally thawed out". it"

Alguém descansando no meu colo;
Quente e gentil como só ele pode ser,
E cuida bem de mim,
Oh, não seria adorável...?
Adorável! Adorável!
Adorável! Adorável! (LERNER, 1958, p. 122, tradução nossa).¹⁸

A cena é calma, quase silenciosa, Eliza caminha devagar, em imensa melancolia. Ela pensa em Higgins, obviamente, ao cantar o trecho desta canção. Então ela cruza com o pai e o tom da cena muda. Eliza está triste ainda, mas a conversa com o pai é um diálogo informativo e expansivo, direto. Ele conta para ela o que aconteceu que o fez mudar de vida e ela se surpreende. Então, quando Eliza se afasta e sai de cena, acontece uma nova alternância. Dessa vez radical. Doolittle inicia seu número musical com poucos amigos, mas logo o coro inteiro invade a cena num bailado agitado e extravagante, veloz, com acrobacias e pernas para cima. A cena é expansiva e eufórica. A alegria de Doolittle e de seus amigos, porém, tem um lado trágico: ele está se despedindo de um estilo de vida, o qual regeu seus dias até então.

Se Eliza se transforma no decorrer da peça, Doolittle, embora seja uma personagem que apareça menos na peça, também mudou. São as canções que revelam quem eles são, com mais força do que as partes faladas, do que o “book”. Todas essas passagens formam a cena três do segundo ato, que se passa no mercado. A alternância ocorre da seguinte maneira: o texto traz primeiramente uma cena de melancolia, silêncio e calma, num ritmo lento; passa para um diálogo informativo e direto, objetivo e com certa graça; e termina num energético número de canto e dança em coral. Há um crescente: de luz, cor, ritmo e voz. A cena cresce do pequeno para o prodigioso. Quando Doolittle é carregado pelos amigos para a igreja, como se fosse um corpo morto, a cena se modifica inteiramente para a casa de Higgins e a descoberta, por parte dele, de que Eliza saiu de casa. A peça segue em sua alternância até o final.

Estas duas peças são utilizadas aqui como exemplo da alternância, sendo uma um “megamusical”, *O Fantasma da Ópera*, e a outra um “clássico” da “era de ouro”, *My Fair Lady*. Nas cenas comentadas, a dramaturgia caminha, de uma cena a outra, focada no dinamismo, na mudança de ritmo, de tom, e de quantidade de personagens. Em *O Fantasma da Ópera* sai-se do covil, onde o texto leva à demonstração de quem é aquele Fantasma misterioso, temido por uns, zombado por outros, numa cena com duas personagens; para um diálogo entrecortado e divertido entre várias personagens. Em *My Fair Lady*, saímos do momento de maior solidão, angústia e dúvida da protagonista, que perpassa em diálogo com algumas personagens secundárias; para uma cena coral com muitas personagens, dançada e cantada com arrebatamento. Se o palco não está vazio na cena de Eliza, ele se enche vorazmente na cena de Doolittle.

¹⁸ No original: “Someone’s head resting on my knee; / Warm and tender as he can be, / Who takes good care of me; / Oh, wouldn’t it be lovely...? / Lovely! Lovely! / Lovely! Lovely!”.

Nas duas peças, porém, o tema geral não é perdido ou transformado. O Fantasma é o tema de *O Fantasma da Ópera*: do começo ao final ele é o eixo ao redor do qual tudo gira. A tensão, mesmo matizada nos momentos cômicos, com André, Firmin e Carlotta liderando as personagens que trazem um quê de ridículo em oposição à alta carga dramática de Christine, Raoul e o Fantasma, nunca é abandonada. A sombra do Fantasma gera um clima de apreensão do começo ao final. Em *My Fair Lady*, as cenas de Doolittle, especialmente as duas cenas corais que ele lidera, também refletem o tema das relações entre classes sociais e entre homem e mulher que fazem parte do eixo dramático da dramaturgia como um todo.

A alternância não significa perda de unidade. Os musicais apresentam uma unidade de tema, de estilo dramático, que se reflete na cena. Esse estilo, porém, é um estilo que nunca cansa o espectador. A dramaturgia tem o objetivo de surpreender. O/a espectador/a que está acostumado a assistir a musicais anglófonos sabe que, não importa a peça, ele/ela vai ser inundado/a de informações e ritmos diferentes no decorrer das quase três horas de espetáculo. Sabe que, após um solo emocional, virá uma cena coral retumbante; sabe que, após um bailado esfuziante, virá um diálogo ou dueto simples e calmo; sabe que, após uma cena ágil com muitas entradas e saídas ou falas entrecortadas, ele assistirá a algo fluido e direto. Esse estilo de texto, que caminha com a música, que é construído com ela, faz parte da convenção principal da poética dramática dos musicais anglófonos.

Ao mesmo tempo, a alternância leva a um caminhar no enredo, que sempre traz, também, muitas reviravoltas na trama. A alternância está continuamente propiciando o avançar da narrativa. A narrativa nunca é comedida, pequena, ou voltada unicamente a algo interior, psicológico ou meditativo. Coisas, muitas coisas, acontecem em um musical. Seja uma peça que conta toda a vida de uma pessoa desde a juventude até a morte, rodeada pelas personas que compartilham a história do/a protagonista, a exemplo de *Les Misérables* ou *Hamilton*; seja um enredo mais concentrado no tempo, como *Dear Evan Hansen* (2015) ou *South Pacific* (1949), várias reviravoltas são empreendidas na fábula. O/a espectador/a precisa estar atento/a para acompanhar os acontecimentos e as transformações, que ocorrem na mesma medida em que o ritmo e o volume das cenas se alternam.

A dificuldade de leitura individualizada de um texto de musical não está relacionada apenas a seu apelo cênico, mas também porque parte do texto ou o texto inteiro é letra de música. Como é notório, uma letra de música é diferente de uma poesia, embora ambas sejam literatura. A letra de música funciona com a melodia, e pode perder seu interesse quando declamada. O texto do musical perde seu interesse na leitura pessoal porque boa parte dele pede pela música e pela cena. Sem a música e sem a cena, o texto se torna truncado, repetitivo e de custosa absorção. O texto não flui, a poesia não vence a falta da mediação da música e da cena. Se lemos ouvindo a música, ou após ter assistido à cena, podemos compreender com mais força a identidade deste texto, que é escrito para ter o acompanhamento não só da orquestra, mas do palco.

3 Sem entrelinhas: a cena que se revela por inteiro

Outro aspecto poético importante dos musicais consiste em sua clareza ao passar as informações sobre a história para o público. Diferentemente de dramas modernos, nos quais as entrelinhas podem falar mais do que os diálogos, nos quais o que a personagem não fala por vezes tem mais importância do que o que ela fala, nos quais muito é revelado pelo não dito e pelo subtexto, em um musical anglófono tudo é expresso por meio do texto. Não significa que o/a espectador/a pode manter-se desatento/a e relaxado/a, ele/a precisa manter-se atento/a e ativo/a para conectar-se com a história e entender todas suas nuances, porque as há, e muitas. Apenas, essas nuances são faladas, ou melhor, cantadas para o/a espectador/a. Nem por isso assistir a um musical demanda menos energia e menos inteligência do que assistir a um drama, apenas a estrutura poética é diferente, ela traz “novas dimensões de caracterização ao levantar o subtexto para a expressividade por meio da canção e da dança” (MCMILLIN, 2006, p. 135, tradução nossa)¹⁹, de uma forma impossível de existir no drama sem música.

Em relação às peças que alternam canto e fala, McMillin analisa o número cantado como um momento em que se extravasa o que, em um drama, ficaria escondido como subtexto:

19

No original: “new dimensions of characterization is by raising subtext to expressiveness through song and dance”.

Os números musicados são invasões de interioridade, subtexto disfarçado de canto e dança - “farsa” é o melhor termo para isso - e “quem somos nós?” recebe sua resposta principalmente por meio de uma performance travestida de reconhecimento interior, “aquela mulher sou eu”, no que eu tenho chamado de espaço de vulnerabilidade. Esconder a profundidade das personalidades, em contraste, é importante para o teatro realista. A fonte para entender a personalidade da personagem está no subtexto, ela jaz sob o texto falado como fonte de motivação. Os atores realistas são convidados a analisar essa fonte para conseguir entender com profundidade seus papéis. O musical descarrega essa parte que está escondida por meio dos números musicados, os quais não deixam a impressão do não-falado por trás da performance: o que interessa será reordenado e mostrado abertamente. Não é a única forma de teatro que pratica essa invasão, mas é a que o faz de maneira mais alegre. [...] Os números musicados não apenas representam o subtexto, mas o transportam, transformam-no em formas de entretenimento, expõe-no como uma performance, uma farsa (MCMILLIN, 2006, p. 192, tradução nossa).²⁰

Conforme descrito acima, a canção revela o que “deveria” estar escondido, se a peça fosse um drama. Esse, segundo o autor, é um dos potenciais de subversão do musical, e um dos motivos pelos quais o gênero incomoda tanto os intelectuais. No caso do livro de McMillin, por estar se referindo às peças com partes declamadas e cantadas, o comentário direciona-se a como os números cantados desvendam aspectos que não apareceriam no texto sem eles. Se por um lado “perde-se” um teor de nuance, de pausa, de sub-textualidade, por outro, temos a revelação por meio da forma alegre do entretenimento, que se expõe, amplia, aumenta, anuncia, transgride.

O texto do musical é um texto “para fora”, que se descobre, esclarece, transparece. O/a espectador/a poderá saborear a profundidade de cada personalidade de uma maneira diferente do que investigando uma fala que trai os verdadeiros sentimentos da personagem. Se McMillin está falando das peças nas quais o canto irrompe em meio à cena falada, mostrando os meandros do que está se passando de maneira alegre e subversiva (mesmo quando a canção é tensa ou triste); nas peças inteiramente cantadas tal estrutura poética não se perde. Ela também aparece no canto solo, ou em duetos. Já comentamos as cenas do covil de *O fantasma da Ópera*. Nelas, o Fantasma revela seu ser para o público, quem ele é em toda sua complexidade: arrogante, humilhado, cínico, apaixonado, sofrido, violento - tudo isso é demonstrado por meio das canções. Vejamos outros exemplos.

20 No original: “The numbers are invasions of interiority, subtext disguised as song and dance—“travesty” is the precise name for this—and “who are we?” receives its answer primarily as a travesty performance of the interior recognition, “that woman is me,” in what I have been calling the space of vulnerability. Hidden depths of character, by contrast, are important to the theatre of realism. The wellspring of character is subtextual, lying beneath the spoken text as the source of motivation. Realistic actors are invited to analyze this source in order to gain a deep sense of their roles. The musical evacuates this hidden area through its numbers, which leave no impression of the unspoken behind the performance—what matters is being redressed and opened to view. It is not the only form of theatre to practice this invasion, but it is the one that practices it cheerfully. [...] Numbers do not represent the subtextual so much as they pick it up, turn it into forms of entertainment, open it to view as a performance, a travesty”.

Les Misérables narra a história de Jean Valjean, um homem pobre que permanece dezenove anos na prisão em decorrência de ter roubado um pão para alimentar seus sobrinhos e depois ter tentado algumas fugas, o que aumentou sua sentença. A peça se inicia quando ele sai em liberdade condicional. Sem conseguir emprego e estigmatizado como ex-prisioneiro, ele volta a roubar, mas rouba um bondoso bispo, que o perdoa. Este gesto de bondade transforma Jean Valjean, que se torna um homem honesto e caridoso. No entanto, por ter quebrado sua liberdade condicional, ele é perseguido pelo policial Javert. Enquanto o policial o persegue, anos se passam e diversas histórias paralelas acontecem. O público não conseguiria compreender a determinação infatigável de Javert em prender Valjean, ou em aplacar violentamente a revolta dos/as jovens estudantes e trabalhadores/as que ocorre no segundo ato, se sua personalidade não fosse exposta por meio da música.

A música em questão é Stars (Estrelas). Nesta canção solo, Javert entrega seu coração para o público:

Lá fora na escuridão,
Um fugitivo correndo
Longe da graça,
Longe da graça.
Deus seja testemunha,
Eu nunca vou desistir
Até encontrá-lo.
Até encontrá-lo.

Ele sabe andar na escuridão.
O meu é o caminho do Senhor.
Aqueles que seguem o caminho dos justos
Terão sua recompensa,
Se eles caírem
Como Lúcifer caiu,
As chamas,
A espada (BOUBLIL; SCHÖNBERG, 1989, p. 177, tradução nossa).²¹

21 No original: "There, out in the darkness, / A fugitive running, / Fallen from grace. / Fallen from grace. / God be my witness, / I never shall yield / Till we come face to face. / Till we come face to face / He knows his way in the dark. / Mine is the way of the Lord. / Those who do, follow the path of the righteous / Shall have their reward / And if they fall / As Lucifer fell, / The flame, / The sword".

Javert, como a canção evoca, é um homem com pouca maleabilidade, um homem da lei, que segue cegamente o que considera correto, servindo à estrutura social vigente e mantendo-se preso a uma moral religiosa pouco piedosa, que recompensa os justos e pune os que pecam. Na canção Stars, ele abre seu coração angustiado e cansado para o público. Valjean está sempre escapando por entre seus dedos, mas ele não irá desistir, porque considera que sua missão é a missão dos homens corretos. Seu contraponto com Valjean, na peça, traz uma mensagem forte do que é a compaixão, a resiliência e a verdadeira bondade. Quando Valjean salva a vida de Javert sem pedir nada em troca, Javert desaba. Ele perde completamente o rumo de sua existência com o, para ele, surpreendente ato de caridade do homem a quem persegue por tantos anos, e se mata, não sem antes cantar mais um solo que irá mostrar ao público sua perturbação. Essa é uma canção como as que McMillin analisa, uma canção que traz para a superfície, de maneira sonora e brilhante, algo que, num drama, poderia ser mantido nas entrelinhas, a ser interpretado pelo ator.

Cada protagonista de *Les Misérables* tem uma ou mais canções solo nas quais a alma de cada personagem é ampliada e vocalizada com consistência para o público: Valjean tem um solo a cada passagem importante de sua vida; Fantine canta como seus sonhos se despedaçaram e a vida tornou-se tão amarga levando-a à morte; Éponine mostra seu amor incondicional a Marcus; esse chora a morte de seus amigos e a culpa que sente por ter sobrevivido durante a revolta armada; e assim por diante. A coleção de canções pessoais de *Les Misérables* é um dos motivos pelos quais essa peça é tão aclamada, talvez a mais famosa nos últimos tempos, inclusive com duas temporadas no Brasil, em 2001 e em 2017.

Vejamos também um exemplo de peça da “era de ouro”. *Oklahoma!* é considerada um marco na história dos musicais anglófonos. A partir dela, a estrutura poética que vimos delineando ganhou sua configuração consolidada, isto é, o musical anglófono como uma peça de teatro musical na qual canções e dramaturgia são criadas juntas com o objetivo de contar uma história. A trama pode ser mais simples ou mais complexa, mas invariavelmente trará diversos elementos entrelaçados e um contexto importante por trás do enredo que envolve os protagonistas. No caso de *Oklahoma!*, o contexto é a divergência entre cowboys e fazendeiros na comunidade norte-americana que dá nome à peça. A história é muito simples: Laurie e Curly se amam, mas ele é um cowboy e ela é fazendeira. Eles implicam um com o outro e isso faz com que ela aceite ir ao baile com um homem violento, Jud, que trabalha em sua fazenda, no que será salva por Curly e os dois se casarão no final. Além do casal principal, temos o casal secundário, de perfil cômico, representado por Ado Annie e Will.

O texto é dividido em poucas cenas, três em cada ato. Na primeira cena, em determinado momento, Laurie encontra-se com Annie e a repreende por ser namorada e aceitar beijar os rapazes que a pedem. Então Annie canta a canção *I can't say no* (Não consigo dizer não):

Não é questão de não saber o que fazer
Eu sei o que é certo ou errado desde os dez anos
Já ouvi muitas histórias e sei que são verdade
Sobre como as meninas são enganadas pelos homens.
Eu sei que não posso cair no poço
Mas quando estou com um rapaz
Eu esqueço!
Eu viro apenas uma garota que não sabe dizer não
Estou em uma terrível situação
Eu sempre falo: “sim, vamos”
Quando eu deveria dizer “não”.
Quando alguém tenta beijar uma menina
Eu sei que ela deveria dar um tapa em sua cara!
Mas é só ele me beijar
Que eu meio que quero beijá-lo de volta! (RODGERS; HAMMERSTEIN,
1943, p.10, tradução nossa).²²

A canção mostra Ado Annie por inteiro, como uma jovem namora-
deira que está presa às normas morais de sua época, que ressoam até hoje.
Uma moça não “deve” beijar de volta, aceitar o namoro de mais de um ra-
paz. “Deve” ser recatada, discreta, falar pouco. Annie é o oposto disso tudo:
é alegre, espreitada, e faz o contraponto cômico à mocinha Laurie, que não
tem coragem de expressar o amor por Curly e, por isso mesmo, quase cai nas
garras de um abusador.

A canção, assim, revela o que, não fosse a música, seria entendido sobre
a personalidade de Annie por meio das entrelinhas ou por suas falas, mas a
canção instaura essa verdade fazendo uso de uma nova dinâmica: a dinâmi-
ca da alegria. A comunicação e a empatia com o público se expressam com
um outro tipo de força quando as personagens cantam o que elas são e sen-
tem. O/a espectador/a ouve Annie cantar e sorri, porque a entende, entende
o mundo em que ela vive, entende o que ela sente e quem é. E isso é passado
para o/a espectador/a por meio de uma canção, o que instaura uma verdade
que é ao mesmo tempo inteiramente ficcional e artificial na forma de repre-
sentação estética.

22 No original: “It ain’t so much a question of knowin’ what to do / I knowed what’s right an’ wrong since I’ve been ten / I’ve heard a lot of stories and I reckon they’re true / About how girls are put upon by men / I know I mustn’t fall into the pit / But when I’m with a feller / I forget! / I’m just a girl who cain’t say no / I’m in a terrible fix / I always say ‘come on, let’s go’ / Just when I oughta say ‘nix’ / When a person tries to kiss a girl / I know she oughta give his face a smack! / But as soon as someone kisses me / I somehow sorta want to kiss him back!”

Os exemplos acima, tanto em relação a Javert como a Annie, são de canções que transmitem informações diretas, em que as falas representam o que as personagens pensam e estão sentindo. Não significa que não existam canções irônicas, ou nas quais a mensagem pode vir de forma mais metafórica. Pelo contrário, várias canções mostram quem as personagens são pelo uso da ironia. Na canção *Many a new day* (Novos dias virão), de *Oklahoma!*, que é cantada por Laurie alguns momentos depois do número de Annie, a protagonista canta como ela “não” se sente mal pelo homem que ama estar com outra mulher. Embora a letra informe que uma mulher “saudável e forte” não liga se seu homem a abandonar, porque há vários outros por quem ela pode se apaixonar, fica clara a ironia. Laurie canta que não se importa enquanto sofre profundamente pela possível perda de Curly.

Outro exemplo na mesma peça é o dueto *People will say we're in love* (As pessoas vão dizer que estamos apaixonados) em que Curly e Laurie cantam o que eles “não” querem que o outro faça, como trocar olhares ou segurarem as mãos, enquanto fazem exatamente o que a letra indica que devem evitar, para que as pessoas não pensem que estão enamorados um do outro. Os solos de Higgins, de *My fair lady*, exploram sua própria personalidade de homem solteiro, no primeiro ato da peça, de maneira altamente irônica, realizando, inclusive, um contraponto com seus solos do segundo ato, os quais, sem ironia, mostram como ele mudou e sofre pela perda de Eliza.

Mesmo quando metafóricas, as canções não deixam as informações nas entrelinhas. Elas revelam, seja direta ou indiretamente; seja objetiva ou ironicamente. A poética dramatúrgica de um texto de musical está constantemente pedindo pela exposição: dos sentimentos, das personalidades, das situações.

4 Algumas convenções práticas para terminar

Para fechar o delineamento da poética, apresento algumas informações mais práticas sobre o gênero: como já indicado, os musicais anglófonos têm duração que vai de duas horas e meia a três horas. As peças são divididas em dois atos, com um intervalo. O primeiro ato é mais longo, dura em torno de uma hora e meia a uma hora e quarenta minutos. Após o intervalo, que tem entre quinze e vinte minutos, retoma-se o espetáculo para o segundo ato, que terá duração menor, de quarenta minutos a uma hora. No *West End*, as apresentações acontecem de oito a nove vezes por semana, todos os dias, com uma ou duas matinês (quarta ou quinta-feira e sábado). O público pode chegar ao teatro em torno de uma hora antes de começar a peça, para beber, comer e comprar souvenirs (o que se repete no intervalo, inclusive com estandes de sorvete nos corredores da plateia). A maioria chega meia hora antes de começar a peça. Os teatros costumam ter mais de um bar e estandes de venda de souvenirs, nos quais, além do programa do espetáculo, são vendidos todo tipo de bugigangas, como chaveiros, imãs, camisetas, canecas, etc... com os emblemas do musical.

Os teatros utilizam na grande maioria o formato italiano, com mil a três mil lugares para o público, contando com plateia, dois mezaninos e camarotes. A orquestra fica embaixo do palco e é possível ver, da plateia, o fosso e a cabeça do maestro regendo os instrumentistas. Em meu estágio no exterior, assisti a onze musicais diferentes, de anos de criação que vão de 1934 a 2015. Dez seguiram o esquema indicado acima. O único com uma diferença foi *Cabaret*, porque o teatro não é em formato frontal, mas central, com público dos dois lados do palco. Os/as espectadores/as sentam à frente de mesas em frente ao palco, como se estivessem em um bar, ou em mezaninos (que foi o meu caso) que ficam em apenas um dos lados. A orquestra está visível nas laterais, porque ela representa a orquestra do bar onde se passa a maior parte do enredo²³. Mas, afora essa diferença de organização espacial, esta peça segue as outras convenções delineadas acima, inclusive a alternância, e as canções que revelam informações sobre as personagens que as cantam.

Embora haja exceções importantes²⁴, a maioria dos musicais se baseia em histórias pré-existentes: romances, peças de teatro não musicadas e filmes são o mais comum. Das peças comentadas aqui, *Oklahoma!*, *Les Misérables* e *O Fantasma da Ópera* são baseadas em romances, enquanto *My fair lady* em uma comédia. Faz parte da convenção textual do musical, e consiste em um desafio, tornar obras narrativas ou não musicais em musicais funcionais. Um dos atrativos dos musicais consiste em ver uma história já conhecida do público neste novo formato. O prazer de conhecer e desconhecer, descobrir o já experimentado, consiste em uma das convenções do gênero que tanto atraem o público.

Por fim, por mais pesada que seja a história de um musical, e alguns trazem aspectos bastantes difíceis de se lidar (suicídio, assassinatos, depressão, preconceitos, etc.), o gênero mantém sua alegria subversiva - para usar a expressão de McMillin (2006). Isto é, o/a espectador/a não ficará angustiado/a e não irá para casa com um sentimento de peso após assistir a um musical. Não significa que esses não sejam críticos, pelo contrário, os estudos citados aqui - Sternfeld (2006), Kenrick (2017), McMillin (2006) - e vários outros demonstram o potencial crítico e político de diversas obras. Isso significa que a crítica se dá por um viés que não deixa de lado o prazer do entretenimento. A alternância é um aspecto que propicia essa sensação positiva, mesmo em musicais que falam sobre o fascismo, como *Cabaret*, ou que acabam em morte de quase todas as personagens, como *Les Misérables*. A revelação pelos solos também auxilia a criar esse efeito positivo que é transmitido aos/as espectadores/as: experiencia-se uma intimidade com as personagens que é única, singular do teatro musical, e que só ocorre porque aquela personagem está cantando para você. Não à toa essa linguagem tem reverberado em tantos lugares do mundo.

23 Cats utilizava um formato de semi-arena, com o cenário misturado às fileiras da plateia. Um estilo também diferente do mais comum.

24 A exemplo de *A Chorus Line* (1975) e *Hair* (1967).

O musical anglófono é um gênero teatral que se constitui ligado ao entretenimento. Ir ao musical significa, para a maioria do público, a possibilidade de passar uma tarde ou noite festiva e agradável, de preferência com um *drink* na mão, conversando, rindo, e ouvindo boa música ao vivo. O fato dele conseguir, não somente junto a isso, mas também em decorrência disso, trazer à tona elementos profundos da individualidade e das relações pessoais e sociais, consiste num dos trunfos do gênero, talvez aquele que seja o segredo de seu sucesso tão amplo e fenomenal em diversos países do mundo.

Referências

BOUBLIL, Alain; SCHÖNBERG, Claude-Michel. Les Misérables. In: BEHR, Edward. **Les Misérables: history of the making**. London: Jonathan Cape Ltd., 1989.

CARDOSO, A. B.; FERNANDES, A. J.; CARDOSO FILHO, C. Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos. **Revista Música Hoie**, Goiânia, v. 16, n. 1., p. 29-44, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/42982/21532>>. Acesso em: 16 jan. 2023.

KENRICK, John. **Musical theatre: a history**. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2017.

LERNER, Alan Jay. **My Fair Lady**. London: Mar Reinhardt and Constable & Co. Ltd, 1958.

_____. **The street where I live: the story of “My fair lady”, “Gigi” and “Camelot”**. London: Hodder and Stoughton Editorial Office, 1978.

LLOYD WEBBER, Andrew; STILGOE, Richard; HART, Charles. The Libretto of The Phantom of the Opera. In: PERRY, George. **The complete Phantom of the Opera**. London: Pavilion Books Limited, 1987. p. 140 - 167.

MACHADO, Bernardo Fonseca. **Atos da diferença: trânsitos teatrais entre São Paulo e Nova York no início do século XXI**. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MCMILLIN, Scott. **The musical as a drama: a study of the principles and conventions behind musical shows from Kern to Sondheim**. Princeton: Princeton University Press, 2006.

MUNDIM, T. E. Broadway ou West End: Influências dos musicais anglófonos na produção dos musicais no (e do) Brasil. **Urdimento - Revista de Estudos**

em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-31, 2021. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20441>>. Acesso em: 16 jan. 2023.

REBELLATO, Dan. **Theatre & globalization**. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2009.

RODGERS, Richard; HAMMERSTEIN, Oscar. **Oklahoma!** New York: Williamson Music Inc., 1943.

STERNFELD, Jessica. **The Megamusical**. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

Submetido em: 24/04/2023

Aceito em: 13/07/2023