

Ricardo Severo Machado

O DISCURSO DAS LETRAS DAS CANÇÕES
NO TEATRO MUSICAL BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

São Paulo

2021

Ricardo Severo Machado

O DISCURSO DAS LETRAS DAS CANÇÕES
NO TEATRO MUSICAL BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo sob orientação do Prof. Dr. Fábio Cardozo de Mello Cintra, área de Concentração em Pedagogia do Teatro, linha de pesquisa Formação do Artista Teatral, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

VERSÃO CORRIGIDA

A versão original se encontra disponível tanto na Biblioteca da ECA-USP
Quanto na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD)

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Machado, Ricardo Severo
O discurso das letras das canções no teatro musical
brasileiro contemporâneo / Ricardo Severo Machado;
orientador, Fabio Cardozo de Mello Cintra. - São Paulo,
2021.
104 p.: il. + CD.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. teatro musical. 2. teatro musical brasileiro. 3.
canção. 4. compositor. 5. dramaturgia de teatro musical.
I. Cintra, Fabio Cardozo de Mello. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

FOLHA DE APROVAÇÃO

Ricardo Severo Machado
O discurso das letras das canções
no teatro musical brasileiro contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

APROVADO EM: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Assinatura _____

Este trabalho é dedicado ao meu orientador,
Prof. Dr. Fábio Cardozo de Mello Cintra ,
à minha mãe, Laurinda Bergallo Severo,
e a meu companheiro, Rubens Caribé

AGRADECIMENTOS

A todos os diretores de teatro, colegas compositores e músicos com quem eu já trabalhei (ou ainda pretendo), que acreditaram e incentivaram o meu trabalho criativo e de pesquisa.

“Why write musical theater at all? In other words, what is special about this hybrid of drama, song, and dance? Does it offer an aesthetic experience that cannot be found in as potent a form in any other genre? And if so, what kind of experience is it? (Por que escrever teatro musical? Em outras palavras, o que há de especial nesse híbrido de drama, música e dança? Isso oferece uma experiência estética que não pode ser encontrada de forma tão potente em nenhum outro gênero? E se sim, que tipo de experiência é essa?)”

(Cohen; Rosenhaus. **Writing Musical Theater**)

“Qualquer canção de bem
Algun mistério tem
É o grão, é o germe, é o gen da chama
E essa canção também
Corrói, como convém,
O coração de quem não ama.”

(Chico Buarque. **Qualquer Canção**)

RESUMO

A presente dissertação de mestrado se propõe a analisar canções de espetáculos originais de teatro musical brasileiro contemporâneo, que tenham sido compostas especialmente para o espetáculo. O objetivo principal desta pesquisa é encontrar pontos de convergência na linguagem poética entre as composições analisadas e a música popular do cancioneiro brasileiro.

Palavras-chave: teatro musical; teatro musical brasileiro; música; letra; canção; cancionista; compositor; dramaturgia; dramaturgia de teatro musical.

ABSTRACT

This master`s degree dissertation proposes to analyze songs from original shows of contemporary Brazilian musical theater, which have been specially composed for the show. The main objective of this research is to find points of convergence in the poetic language between the analyzed compositions and the brazilian popular music.

Keywords: musical theater; brazilian musical theater; music; lyrics; song; songwriter; composer; dramaturgy; musical theater dramaturgy.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE A CANÇÃO NA CENA TEATRAL BRASILEIRA.....	14
3	COMPARANDO AS DICÇÕES NAS DIFERENTES VERSÕES DE UMA CANÇÃO.....	24
3.1	O MUSICAL “O HOMEM DE LA MANCHA”.....	25
3.1.1	A história.....	26
3.1.2	Sobre a canção “Sonho Impossível”.....	27
3.1.3	A letra e as versões em português da canção “Sonho Impossível”.....	30
3.1.4	Sobre as versões de “Sonho Impossível”.....	36
4	ANALISANDO CANÇÕES DO TEATRO MUSICAL BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO.....	38
4.1	O MUSICAL “BILAC VÊ ESTRELAS”.....	39
4.1.1	O espetáculo.....	39
4.1.2	A história.....	40
4.1.3	A música do espetáculo.....	41
4.1.4	Sobre a canção “O Poeta e A Palavra”.....	45
4.1.5	A música da canção.....	45
4.1.6	A letra da canção.....	52
4.2	O MUSICAL “SUASSUNA – O AUTO DO REINO DO SOL”.....	54
4.2.1	O espetáculo.....	54
4.2.2	A história.....	55
4.2.3	A música do espetáculo.....	56
4.2.4	Sobre a canção “O Amor É Como O Vento”.....	58
4.2.5	A música da canção.....	58
4.2.6	A letra da canção.....	63
4.3	O MUSICAL “APARECIDA”.....	66
4.3.1	O espetáculo.....	66

4.3.2	A história.....	68
4.3.3	A música do espetáculo.....	69
4.3.4	Sobre a canção “Toda A Luz Do Mundo”.....	72
4.3.5	A música da canção.....	73
4.3.6	A letra da canção.....	77
4.3.7	Sobre a canção “A Redenção”.....	81
4.3.8	A música da canção.....	81
4.3.9	A letra da canção.....	85
5	CONCLUSÃO.....	88
6	REFERÊNCIAS.....	91
7	ANEXOS.....	97
	ANEXO A - Fichas técnicas dos espetáculos brasileiros.....	98
	ANEXO B – Gravações das canções analisadas.....	104

1 INTRODUÇÃO

O teatro musical no Brasil tem crescido muito nos últimos anos. Até 2018, configurava-se como um grande mercado na produção cultural do país, com grandes investimentos.¹ É claro que as mudanças políticas e a pandemia alteraram esse cenário e ainda não temos perspectiva de como o mercado ficará², mas o foco desta pesquisa tem um viés artístico que independe disso, e que talvez possa interferir, futuramente, nos meios criativos e de produção desse gênero.

Desde os primeiros anos do século XXI, percebe-se o aumento no número de produções de musicais.³ E apesar de atualmente haver técnicos e artistas especializados em praticamente todas as áreas, da atuação à execução desses projetos, os musicais no Brasil ainda carecem de bons compositores e libretistas especializados no gênero, capazes de trabalhar em conjunto para a criação de um libreto inteiramente original.

A maior parte dos musicais montados que recebem grandes aportes são de origem estrangeira (versados para o português) ou com coletâneas de músicas pré-existentes (como os chamados “musicais biográficos”). Alguns poucos trabalhos com músicas originais feitos aqui nos últimos tempos têm uma base criativa envolvendo um compositor e um letrista, além de um dramaturgo, mas nem sempre trabalhando simultaneamente no processo. Felizmente, esse tipo de musical vem sendo produzido cada vez mais. De produções de pequeno porte (como “Lembro todo dia de você”, de Fernanda Maia, Rafa Miranda, Zé Henrique de Paula e Herbert Bianchi, em 2016), a médio (“Memórias de um gigolô”, de Miguel Falabella e Josimar

¹ BARSANELLI, Maria Luísa, MinC aprova valor histórico de R\$ 28,6 mi para 'O Fantasma da Ópera', **Folha de São Paulo**, Caderno Ilustrada, São Paulo, 29 de julho de 2018.

² CAVALCANTI, Bruno. Idealizador do Prêmio Bibi Ferreira, Marlllos Silva reflete impacto do Coronavírus no mercado das artes. **Observatório do teatro**. Publicado em 30 mar. 2020. Disponível em <<https://observatoriodoteatro.uol.com.br/noticias/idealizador-do-premio-bibi-ferreira-marllos-silva-reflete-impacto-do-coronavirus-no-mercado-das-artes>> Acesso em 07 mar. 2021.

³ DE SOUZA, Edgar Olímpio. Broadway Brasileira, **Revista Gol**, n. 114, setembro de 2011, p. 86.

Carneiro, em 2015) e grande porte (como “Ayrton Senna, o musical”, de Claudio Lins e Cristiano Gualda, em 2018), têm surgido bons trabalhos do gênero.

Mas será que de fato essas novas produções refletem a estética da música popular feita no Brasil, principalmente a criada para o teatro musical até o século XX? Até que ponto os compositores que fazem teatro musical hoje são ligados à nossa própria história com o gênero? É isso que se pretende verificar, a partir da análise das canções em três espetáculos produzidos nos últimos seis anos: “Bilac Vê Estrelas” (2015), texto de Heloisa Seixas e Julia Romeu, e canções de Nei Lopes; “Suassuna – O Auto do Reino do Sol” (2017), texto e letras de Bráulio Tavares, e música de Chico César, Beto Lemos e Afredo Del-Penho; e “Aparecida – Um Musical” (2019), texto de Walcyr Carrasco, letras de Ricardo Severo, e música de Carlos Bauzys.

No primeiro capítulo, será feita uma brevíssima passagem sobre a canção no Brasil, e como ela aparece no teatro musical. Não há aqui a pretensão de fazer um levantamento histórico, apenas apontar como aparece a poética das canções ao longo desse percurso. A intenção é verificar pontos de intersecção com as análises a serem feitas.

No segundo capítulo, chegando mais próximo do presente, serão estudadas duas versões de um espetáculo originalmente produzido na *Broadway* (“*Man of la Mancha*”), e posteriormente apresentado no Brasil, traduzido para o português (com o título de “O homem de la Mancha”). Serão realizadas análises das letras versadas, comparando-as com a letra original, e sua relação com a composição musical. Espera-se com isso haver mais elementos para os apontamentos finais sobre a questão primordial deste trabalho.

Por fim, no terceiro capítulo, serão estudados um pouco dos três espetáculos relacionados acima, apresentando trechos das letras e avaliando sua poética. Complementando, serão analisadas canções de cada um dos musicais, verificando seu discurso a partir das letras e de sua interação com a melodia. Espera-se, ao final dessa análise, que sejam encontrados alguns caminhos que possam vir a ser úteis

para outros compositores envolvidos com a criação de espetáculos de teatro musical.

Segundo Souza, Silveira e Tolentino⁴ (2018, p.159),

“da opereta carioca ao Teatro de Revista, do musical político e engajado de Chico Buarque, por exemplo, à importação de espetáculos da *Broadway* e os espetáculos musicais biográficos, a sociedade brasileira convive há mais de um século com esse estilo musical de fazer teatro. Cada época a sua maneira, com suas problemáticas, com seu estilo. No entanto, apesar de a cena musical no Brasil existir há muitos anos, ela ainda é relativamente nova e está, hoje, em um momento de expansão e assimilação por parte do público, da crítica e também dos profissionais envolvidos.”

Não existe ainda em nosso país uma indústria cultural como a dos musicais produzidos na *Broadway*. No entanto, a história no teatro musical no Brasil é muito rica, e há um espírito único no que concerne às canções populares e sua poética. Este trabalho pretende mostrar como esses pontos estão se conectando nos dias de hoje. Não se pretende, com esta dissertação, encontrar uma forma específica de se trabalhar a composição de canções para musicais, mas, sim, de encontrar subsídios iniciais para que se possa estudar com mais profundidade, no futuro, a melhor relação entre a criação musical e a dramaturgical para o gênero aqui no Brasil. E, dessa forma, encontrar uma maior proximidade entre o pensamento musical e o poético dentro do espetáculo.

⁴ SOUZA, Raimundo Expedito dos Santos, SILVEIRA, Éderson Luís e DE TOLENTINO, Magda Veloso Fernandes. Do Teatro de Revista às incorporações da *Broadway* em palcos tupiniquins: singularidade, inspirações e desafios na história do Teatro Musical brasileiro, **Revista Letras Raras**, v. 7, n. 1, 2018, p. 159.

2 UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE A CANÇÃO NA CENA TEATRAL BRASILEIRA

“O cantor apegar-se à força do canto, e o cantar faz nascer uma outra voz dentro da voz.”

(WISNIK⁵, 1978, p.12 apud TATIT, 2002, p.15)

Uma canção, em dicionários de música, pode ser entendida como um pequeno poema lírico em música de caráter popular.⁶ A fonte é antiga, mas não está desatualizada. Podemos encontrar fontes que colocam a canção como uma composição escrita para musicar um poema ou trecho literário em prosa, destinada ao canto.⁷ Em qualquer lugar que se pesquise, podemos sempre verificar que a canção tem dois elementos que não podem ser dissociados: a melodia e a letra.

Para fins desta pesquisa, o trabalho irá se ater ao universo das canções produzidas no Brasil, e como ele se cruza com a cena teatral.

Nos primeiros dois séculos de colonização no Brasil, podiam ser ouvidos os cantos das danças rituais dos indígenas, os batuques dos africanos e as canções dos europeus colonizadores.⁸ E à medida em que o processo de urbanização do país acontecia, essas informações aos poucos se amalgamavam. Um exemplo disso é o lundu, uma dança de origem africana que, já no século XVIII, misturou-se com influências musicais européias e evoluiu a ponto de ser executada até na corte portuguesa.⁹

⁵ WISNIK, José Miguel. Onde não há pecado nem perdão, **Revista Almanaque**, n. 6, 1978, p. 12 apud TATIT, Luiz. **O Cancionista** – composição de canções no Brasil. São Paulo, EDUSP, 2002. p. 15.

⁶ SINZIG, Frei Pedro. **Dicionário musical**. São Paulo, Livraria Kosmos, 1947. p. 120.

⁷ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1986, p. 332.

⁸ TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha a lambada**. São Paulo, Art Editora, 1991. pp. 7-9.

⁹ MARCONDES, Marcos Antônio (editor). **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica**. São Paulo, Art Editora, Publifolha, 1998, p.459.

Mas entre todas as formas musicais que se desenvolveram, são encontrados alguns pontos mais relevantes para o objeto desta pesquisa. Para estudarmos a canção brasileira apenas na contemporaneidade, é preciso falar de Luiz Tatit, pesquisador e compositor que se atém ao tema há muitos anos. É ele que apresenta a figura do cancionista, o compositor que “tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia”.¹⁰ Tatit reitera que a técnica dos cancionistas no Brasil, que gerou a canção brasileira como se conhece hoje em dia, começou a ser burilada nas primeiras décadas do século XIX. E além da junção dos sons de rua com as sonoridades dos salões residenciais, o Brasil tinha também os espetáculos de teatro de revista.¹¹

Pode-se ver que a evolução da canção brasileira sempre esteve ligada, de certa forma, também ao teatro. Gerson Steves faz um bom levantamento histórico do teatro musical no Brasil em seu livro “A Broadway Não É Aqui”. Ele aborda desde a experiência dos padres jesuítas no século XVI (que incorporava elementos da cultura indígena), os espanhóis e os italianos (que trouxeram a ópera ao Brasil através de Portugal) até o florescimento do teatro (a partir da chegada da família real ao Brasil, em 1808, e a proclamação da independência, em 1822).¹²

Depois disso, a forte urbanização do país iniciada nos anos 1830 começou a moldar os primeiros rudimentos de uma música popular nacional. O crescimento do país começou a democratizar o piano, instrumento até então tocado apenas pela burguesia. Nessa época, ele já era comercializado nas grandes cidades. O instrumento da moda acabou sendo incorporado aos conjuntos de música popular, ao lado da flauta, do violão e do cavaquinho. Os poetas do Romantismo começavam a emprestar a sua voz, através de seus poemas, para serem musicados sob a forma de modinhas e canções sentimentais.¹³

¹⁰ TATIT, Luiz. **O Cancionista – composição de canções no Brasil**. São Paulo, EDUSP, 2002. p. 9.

¹¹ TATIT, Luiz e LOPES, Ivã Carlos. **Elos de melodia & letra**. Cotia, Ateliê Editorial, 2008. p. 15.

¹² STEVES, Gerson. **A Broadway não é aqui**. São Paulo, Giostri, 2015. pp. 38-50.

¹³ TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo, editora 34, 2013. pp. 135-139.

Tinhorão traz um exemplo de um lundu para piano composto por Francisco de Paula Brito, em 1853. Dono de uma livraria onde se reuniam várias figuras do movimento romântico, Paula Brito fez essa canção, “A marrequinha de laiá”, em parceria com Francisco Manuel da Silva, compositor do Hino da Independência. Diz a letra:

“Se dançando a brasileira
Quebra o corpo a laiazinha
Com ela brinca pulando
Sua bela marrequinha

laiá não teime
Solte a marreca,
Se não eu morro,
Leva-me à breca

Quem a vê terna e mimosa
Pequenina e redondinha,
Não diz que conserva a presa
Sua bela marrequinha

laiá não teime
Solte a marreca,
Se não eu morro,
Leva-me à breca”¹⁴

Inteiramente impregnada de duplos-sentidos, a marrequinha da canção refere-se a uma parte do vestido das moças que se arrematava em forma de laço por trás e acima dos quadris para realçar as medidas, além de também aludir às partes íntimas da mulher. A dança à brasileira referia-se ao requebrado de quem dança o lundu. A terceira estrofe provavelmente fala, de forma irônica, sobre a surpreendente virgindade da moça. O uso de figuras de linguagem na poética das canções já se manifestava nesse período. Mas impressiona a proximidade com uma outra canção popular, também famosa pelo uso das metáforas nesse estilo, mas que

¹⁴ Reproduzida de publicação do segundo volume da *Libra do Trovador* – coleção de modinhas, recitativos, lundus, canções, etc. apud TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo, editora 34, 2013. p. 148.

foi composta nos anos 1960, pela atriz e vedete Dercy Gonçalves, “A Perereca da Vizinha”, que na segunda estrofe canta:

“...A vizinha é boa praça
A vizinha é camarada
Vai soltar a perereca
Pra alegrar a garotada...”¹⁵

Mas, em breve, o teatro e a música popular do Brasil se encontrariam definitivamente. Essa reunião aconteceu no teatro de revista. Segundo Neyde Veneziano¹⁶, o gênero nasceu em Paris, no século XVIII, e seguiu para outros países da Europa. Portugal tem sua primeira revista em 1850. No Brasil, o primeiro espetáculo de origem nacional a ser encenado é de 1859, no Teatro Ginásio, no Rio de Janeiro. Era uma revista de ano, ou seja, um espetáculo dividido em vários quadros que recapitulava os acontecimentos do ano anterior.

No mesmo ano de 1859, o teatro Alcazar Lyrique foi inaugurado no Rio de Janeiro, e logo tornou-se o local para se assistir operetas vindas do exterior. O espaço, que era um “misto de café-cantante¹⁷ e *vaudeville*”, tornou-se uma casa de espetáculos famosa. E ao fechar em 1886, abriu caminho para as revistas.¹⁸

A revista sempre misturou musical com comédia, ou farsa, e começou tendo esse aspecto de revisar os acontecimentos do ano. Aos poucos, foi se afastando desse modelo, até chegar ao formato que reunia quadros teatrais sem aparente conexão para finalizar em uma apoteose. Em seu auge, esse gênero mantinha em sua estrutura um fio condutor que permeava entre cada cena, e usava textos, canções, dança e muito ritmo. Também eram muito populares as paródias sobre árias de ópera populares. Mas é preciso seguir falando das composições originais.

¹⁵ GONÇALVES, Dercy e JONATAN. **A perereca da vizinha**. Composição lançada em 1964.

¹⁶ VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. São Paulo, SESI-SP Editora, 2013. pp. 28-29.

¹⁷ Segundo VENEZIANO (op. cit., p. 123), o café-concerto era chamado café-cantante no Segundo Império.

¹⁸ VENEZIANO, Neyde. op. cit., p. 39.

Entre os autores, Arthur Azevedo (juntamente com seus parceiros Moreira Sampaio, seu irmão Aluísio Azevedo e Assis Pacheco, entre outros) foi um dos que mais fez sucesso na revista. Tinhorão¹⁹ atribui a ele a criação da icônica figura da baiana, por causa da interpretação da espanhola Pepa Ruiz cantando o lundu “Mungunzá” na revista “Tim-tim por Tim-tim”. Chiquinha Gonzaga, uma das maiores compositoras da nossa música popular, musicou diversas revistas e burletas. Entre elas, a que fez mais sucesso foi “Forrobodó”, de 1912. Para Chiquinha, o teatro musical representou seu reconhecimento como compositora, além de sua segurança financeira.²⁰ Mas com chegada do gramofone, aparece, em 1906, o primeiro grande sucesso musical saído de uma revista: o maxixe “Vem cá, mulata”, canção da apoteose do terceiro ato da revista “Maxixe”.²¹ A canção, que aludia a uma sociedade carnavalesca da época, dizia assim:

“...O povo gosta
Da nossa dança
E de nos ver
Nunca se cansa
Esse maxixe
Faz sensação
Quebra meu bem
Até o chão.”

Na passagem do Império para a República, o país se abriu ao mercado estrangeiro, e aos gêneros importados, como a polca, a mazurca e as quadrilhas francesas. Em seguida, vieram o *ragtime*, o *fox-trot* e o *charleston*. Até a Segunda Guerra Mundial, ainda chegam o *swing* e o *bebop*, seguidos por vários ritmos latinos, como a rumba e o bolero, e finalmente o *rock'n'roll* a partir dos anos 1950, que acabou gerando muitas variações dentro da chamada música *pop*. Mas os gêneros

¹⁹ TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha a lambada**. São Paulo, Art Editora, 1991. p. 246.

²⁰ SOUZA, Raimundo Expedito dos Santos, SILVEIRA, Éderson Luís e DE TOLENTINO, Magda Veloso Fernandes. Do Teatro de Revista às incorporações da *Broadway* em palcos tupiniquins: singularidade, inspirações e desafios na história do Teatro Musical brasileiro, **Revista Letras Raras**, v. 7, n. 1, 2018, p. 168.

²¹ TINHORÃO, José Ramos. op. cit., p. 250.

nacionais evoluíram também: das modinhas, choros, lundus, tangos, para os maxixes, marchas e sambas. O rádio no Brasil começou nos anos 1920, e abriu as fronteiras nacionais para a sua própria música. Os intérpretes queriam os sambas de Noel Rosa e de Cartola.

Os espetáculos de teatro musical cresceram e ficaram mais elaborados. Mas com a indústria fonográfica em ascensão, e o surgimento do rádio, muitos compositores e artistas de uma nova geração surgiram, como Pixinguinha, Lamartine Babo e Ary Barroso. A revista musical “Joujoux e balangandans”, de 1938, teve regência do grande compositor e maestro Radamés Gnattali, e registrou a estréia de duas canções icônicas do repertório nacional: “Joujoux e balangandans”, de Lamartine Babo, e “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso.²²

A canção de Barroso é um verdadeiro exemplo de um gênero conhecido como samba-exaltação, e usa várias figuras de linguagem: o pleonasma (“...meu Brasil brasileiro...” e “...esse coqueiro que dá coco...”), a prosopopéia (“...essas fontes murmurantes...” e “...onde a Lua vem brincar...”) e a metonímia (“...abre a cortina do passado...”). E também usa termos pouco usuais, como “inzoneiro”, “merencória” e “trigueiro”.

Porém a ironia também era recorrente na canção brasileira, ainda mais no teatro de revista. No espetáculo “Há sinceridade nisso?”, de 1952, também com músicas de Ary Barroso, ouvia-se no número de abertura:

“Nossa terra é mesmo boa
 Outra terra igual não há
 Dá desfalque, marmelada,
 Dá intriga, bafafá...”²³

²² 1939. JOUJOUX e balangandans. **Radamés Gnattali**. Disponível em: <http://radamesgnattali.com.br/musica/joujoux-e-balangandans-1939/> Acesso em 07 mar. 2021.

²³ VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. São Paulo, SESI-SP Editora, 2013. pp. 137-138.

A partir dos anos 1960, o Brasil experimentou um crescimento em várias frentes: a bossa-nova e Tom Jobim fazendo sucesso no mundo todo, e a televisão mostrando a música como nunca, em vários programas. O teatro de revista já não era mais tão popular. Mas logo em seguida, veio a ditadura militar, e o teatro e a canção se modificaram, buscando inspiração no teatro épico de Bertolt Brecht. Muitos grandes compositores brasileiros da modernidade surgiram nesse período: Gilberto Gil, Carlos Lyra, Chico Buarque, Caetano Veloso, entre outros.

A canção se reconfigurou para protestar contra o regime político. Um dos espetáculos de teatro musical mais relevantes desse período foi “Arena Canta Zumbi”, escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, com músicas de Edu Lobo e letras de Edu Lobo, Ruy Guerra e Vinicius de Moraes. Um dos momentos mais fortes era o final onde se ouvia a canção “Tempo de Guerra”, provavelmente o texto mais subversivo do espetáculo:

“Eu vivo num tempo de guerra
Eu vivo num tempo sem sol
Só quem não sabe das coisa
É um homem capaz de rir
Ah, triste tempo presente
em que falar de amor, de flor,
é esquecer que tanta gente
está sofrendo tanta dor...”²⁴

A poética dessa nova geração de compositores manteve a música popular com qualidade. O compositor Chico Buarque talvez seja, entre sua geração, o que mais contribuiu como cancionista ligado à cena teatral. Fez as canções de diversos espetáculos, além de escrever alguns. Entre eles, pode-se destacar a “Ópera do malandro”, seu sucesso mais popular, e um dos espetáculos mais remontados no Brasil. O texto é livremente inspirado nos musicais “A ópera dos três vinténs”, de John Gay, e “A ópera dos mendigos”, de Bertolt Brecht e Kurt Weill. O espetáculo estreou em 1978, com direção de Luiz Antonio Martinez Corrêa.

²⁴ SCHMIDT, Bernardo. Arena canta Zumbi, de Guarnieri, Boal e Edu Lobo. **O Patativa**. Publicado em 16 ago. 2010. Disponível em <<http://bernardoschmidt.blogspot.com/2010/08/arena-conta-zumbi-de-guarnieri-boal-e.html>>. Acesso em 07 mar. 2010.

No entanto, há quem pense que as composições dele apenas se inspiraram nos musicais épicos de Brecht, principalmente pelas canções “O malandro” (adaptada de “Mack the Knife”) e “Geni e o zepelim” (inspirada em “Jenny e os piratas”). É possível perceber referências ao teatro de revista (na canção “Ópera do malandro”, onde ele parodiou trechos de diversas árias de óperas) e mesmo ao teatro musical americano (em “Folhetim” e “Viver de amor”). “Folhetim”, apesar de ser um bolero, tem a estrutura de um *standart* de jazz. Como as canções populares dos musicais norte-americanos, que normalmente aparecem divididas em quatro partes – a forma A + A + B + A (“A” equivalendo a uma estrofe musical com uma melodia reconhecível, cantada duas vezes com letras diferentes, seguida de uma estrofe “B”, com uma melodia completamente diferente da primeira, e um retorno à estrofe melódica “A”, às vezes com uma pequena variação, para finalizar), a estrutura da canção aparece desta forma:

“Se acaso me quiseres
Sou dessas mulheres que só dizem sim
Por uma coisa à toa, uma noitada boa
Um cinema, um botequim

E se tiveres renda, aceito uma prenda
Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa, um sonho de valsa
Ou um corte de cetim

Eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia luz
E te farei vaidoso supor
Que és o maior e que me possuis

Mas na manhã seguinte, não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada, és página virada
Descartada do meu folhetim.”

A primeira, segunda e quarta estrofes têm a mesma melodia básica, com alguma variações no final (A) e a terceira estrofe tem uma melodia completamente diferente (B).²⁵ Porém, a música popular brasileira é mais adepta da forma A + B + A + B (sendo “A” estrofes que tem letras diferentes e “B” normalmente um refrão, que se repete). Além da brincadeira com a forma estrutural, Chico mostrou sua preferência por criar canções com uma narrativa clara, como se estivesse contando uma história. E também permeou toda a letra da canção com muita ironia.

É possível perceber, a partir desta brevíssima revisão, que muito do cancionero nacional, inclusive o que é criado para o teatro musical, utiliza uma poética com um discurso mais elaborado, que trabalha muito com a subjetividade. O pesquisador Luiz Tatit, em seu livro “O Cancionista”, elaborou uma metodologia para estudar as articulações possíveis entre melodia e letra, analisando-as a partir de uma abordagem semiótica, o que possibilita uma averiguação mais detalhada dessa hipótese.

“Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral.”²⁶

Tatit coloca que existe uma tensão entre letra e música que cada compositor resolve de maneira única, que é a sua forma de cantar, de musicar, de gravar e de compor - sua dicção. No cancionero popular, ao longo da história, é possível perceber uma poética mais elaborada em grande parte dos compositores, uma qualidade de discurso que se evidencia nas letras.

Seria possível encontrar essa qualidade específica em canções dos espetáculos musicais originais produzidos atualmente no Brasil? Ainda que a

²⁵ SEVERO, Ricardo. Em Busca de Uma Dramaturgia Brasileira de Musicais, **Revista A[L]BERTO**, n. 4, outono de 2013, pp. 35-46.

²⁶ TATIT, Luiz. **O Cancionista – composição de canções no Brasil**. São Paulo, EDUSP, 2002. p. 11.

amostragem dessa pesquisa esteja um pouco restrita, haveriam cancionistas com esse viés compondo para o teatro musical feito nos últimos anos?

3 COMPARANDO AS DICÇÕES NAS DIFERENTES VERSÕES DE UMA CANÇÃO

(...) Minha pessoa existe
 Estou sempre alegre ou triste
 Somente as emoções
 Drama!
 E ao fim de cada ato
 Limpo no pano de prato
 As mãos sujas de sangue das canções.
 (VELOSO, Caetano. **Drama**)

Antes de prosseguir com a questão levantada no final do capítulo anterior, é necessário observar que o discurso de uma canção em um espetáculo pode ter diferentes vieses. E nem sempre o discurso da canção se alinha com a proposta do espetáculo. Muitas vezes, o texto dialogado do musical tem uma linguagem, e as canções, tem outra. Mesmo no experimentado mercado de musicais da *Broadway*, cujas criações já tem um padrão bem reconhecível, é possível encontrar peças mais experimentais.²⁷

Como comentado anteriormente, o compositor Chico Buarque, ao criar canções para musicais, buscou também inspirações musicais não-brasileiras e as misturou com uma poética elaborada, encontrada em diversas ocasiões tanto na música popular, quanto em peças musicais.

A proposta aqui é analisar algumas poucas características formais e discursivas, tomando como exemplo a canção de um musical norte-americano que foi versada para o português. A canção escolhida foi “Sonho impossível” (“*The Impossible dream*”), do musical “O homem de la Mancha” (“*Man of la Mancha*”), que teve duas montagens no Brasil de grande relevância e visibilidade, mas com duas traduções diferentes.²⁸ A partir dessas duas versões, será verificado o discurso final

²⁷ JONES, Tom. **Making Musicals**. New York, Limelight Editions, 1998. pp. 84-85.

²⁸ MELLO, Renato, Crítica: O Homem de La Mancha, In: **Botequim Cultural**. Disponível em: <<http://botequimcultural.com.br/critica-o-homem-de-la-mancha/>> Acesso em: 29 Jul. 2018.

de cada uma delas, e como a melodia e a letra podem interferir uma na outra, buscando as possibilidades de cruzamento de sentido entre as partes (incluindo suas versões).

3.1 O MUSICAL “O HOMEM DE LA MANCHA”

Ao estrear na *Broadway* em 1965, a produção inicialmente dividiu as opiniões da crítica, que não acreditava que um “velho capataz de moinho” (*windmill-tilting old gaffer*)²⁹ pudesse ser o herói de um musical, e muito menos que fosse um sucesso comercial. Apesar disso, o espetáculo foi um dos três de mais longa duração nos anos 1960, e tornou-se um dos mais montados internacionalmente.³⁰

A produção levou cinco prêmios Tony, o maior do Teatro norte-americano, e inspirou uma versão produzida para o cinema em 1972, com direção de Arthur Hiller, tendo Peter O’Toole e Sophia Loren nos papéis de Cervantes/Quixote e Aldonza/Dulcinéia.³¹

A primeira montagem produzida no Brasil, com direção de Flávio Rangel, estreou em 1972 no Teatro Municipal de Santo André, e tinha Paulo Autran e Bibi Ferreira em seus papéis principais.³² Em 1973, no Rio de Janeiro, a produção incorporou Grande Otelo no elenco, fazendo o papel de Sancho Pança (no original, o personagem se chama Sancho Panza). O sucesso e importância dessa produção se devem, além dos grandes atores nela envolvidos, à tradução feita por Paulo Pontes e Flávio Rangel, e às versões das canções para o português feitas por Chico Buarque e Ruy Guerra.

²⁹ GREEN, Stanley. **Broadway Musicals – Show by Show**. Milwaukee, Applause Theatre & Cinema Books, 2011, p. 215.

³⁰ BLOOM, Ken; VLASTNIK, Frank. **Broadway musicals: the 101 greatest shows of all time**, Nova York, Black Dog and Leventhal Publishers, 2010, pp. 205-207.

³¹ GREEN, Stanley. op. cit., p. 215.

³² Homem de la Mancha, O. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398429/o-homem-de-la-mancha>>. Acesso em: 29 de Julho. 2018. Verbete da Enciclopédia.

A segunda montagem, mais recente, é de 2014, e teve uma nova tradução feita por Miguel Falabella, que também assinou a direção, além de fazer novas versões para o português de todas as canções. Na adaptação de Falabella, a prisão se torna um hospício, e os prisioneiros são pacientes alienados a quem Cervantes conta a história do cavaleiro errante. Tentando incorporar elementos brasileiros na sua versão, Falabella transforma o personagem do Governador (que no original acompanha o julgamento de Cervantes) em uma figura que remete visualmente a Arthur Bispo do Rosário, o emblemático artista indigente que, internado em um hospício carioca na primeira metade do século XX, produziu suas próprias roupas e objetos de maneira artesanal usando lixo e sucata. Tanto o cenário quanto os figurinos de todos os personagens se apropriaram dessa estética de Bispo do Rosário. Essa produção foi muito bem recebida, ganhando boas críticas e alguns prêmios.³³

3.1.1 A história

A história de “*Man of La Mancha*” (no original em inglês) foi adaptada de uma telepeça americana escrita por Dale Wasserman, inspirada no clássico homônimo de Miguel de Cervantes. O próprio Wasserman fez o texto do musical, que teve sua música composta por Mitch Leigh, e suas canções escritas por Joe Darion.³⁴ Nessa versão, Miguel de Cervantes é preso pela Inquisição Espanhola por propagar pensamentos subversivos. Na prisão, ele é julgado pelos companheiros prisioneiros e, para se defender, conta as aventuras de um cavaleiro errante idoso, que luta contra as injustiças do mundo, e fica conhecido como Don Quixote de La Mancha. O personagem é encarnado pelo próprio Cervantes. Ao longo da peça, ele cruza com o simplório Sancho Pança, que se torna seu fiel escudeiro, e com a estalajadeira Aldonza, que em seus delírios é sua amada Dulcinéia, a quem ele dedica seus atos heróicos.

³³ ALVES JR., Dirceu, O Homem de La Mancha. In: **VEJA São Paulo**. Disponível em: < <https://vejasp.abril.com.br/atracao/o-homem-de-la-mancha/>. Acesso em: 28 de Jul.2018.

³⁴ BLOOM, Ken; VLASTNIK, Frank. **Broadway musicals: the 101 greatest shows of all time**, Nova York, Black Dog and Leventhal Publishers, 2010, pp. 205-207.

3.1.2 Sobre a canção “Sonho Impossível”

A canção “*The impossible dream*” (no original em inglês) é uma das mais conhecidas do musical “*Man of la Mancha*”. Composta por Joe Darion (letra) e Mitch Leigh (música), foi interpretada fora dos palcos teatrais por muitos cantores conhecidos, como Frank Sinatra e Elvis Presley. No Brasil, a gravação mais conhecida da versão com letra de Chico Buarque e Ruy Guerra foi feita por Maria Bethânia, registrada no disco “Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo”, de 1975.

A canção tem uma estrutura formal bem simples, muito comum nos *standarts* norte-americanos, como mostra a figura 1:



Fonte: o autor.

O tema principal (A), nas duas primeiras partes, apresenta os versos que definem o que seriam as ações do personagem frente às suas obrigações como cavaleiro andante. Na peça, Quixote fala para sua amada qual é a sua missão. Na segunda parte (B), a letra apresenta o porquê do cavaleiro fazer o que faz. Na ponte, antes de voltar para o tema principal, ele se justifica, concluindo seu pensamento na última parte, com uma variação da melodia principal.

Como é comum nas encenações, há um *underscore* tocando momentos antes da canção propriamente dita iniciar (fig. 2). Essa pré-introdução é semelhante à introdução da música, podendo variar de acordo com a performance dos atores-cantores.

Figura 2

Very Slowly

(DON QUIXOTE is pacing back and forth.)

pp

mp (When on piano play with L.H.)

Fonte: partitura gentilmente cedida por Carlos Bauzys, maestro da montagem de 2014.

Na introdução da canção, notamos a mesma figura rítmica (fig.3), indicando uma marcha militar. O compasso 9/8 indica um andamento ternário, uma variação do 6/8 mais usualmente utilizado em algumas marchas militares. Em seu livro *"The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral"*³⁵, Raymond Monelle oferece alguns exemplos, associando esse padrão a uma tópica musical³⁶ relacionada à marcha dos cavaleiros.

³⁵ MONELLE, Raymond. **The Musical Topic – Hunt, Military and Pastoral**. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2006, pp. 113-133.

³⁶ "A teoria das tópicas pressupõe a visão da música como discurso, no qual se manifestam figuras da retórica musical. ...As unidades musicais do discurso (motivos, frases, temas, padrões rítmicos, progressões harmônicas, etc.), para além de seu papel funcional nos segmentos formais, muitas vezes apresentam qualidades semióticas a elas atribuídas, o que ocorre na maioria das vezes por convenção cultural (diga-se, histórica e tácita). ... (Leonard) Ratner, pioneiro desta teoria, recolheu danças, estilos e exemplos de pictorialismo mais comuns no classicismo e os considerou como *topics*, ou seja, figurações características que constituem os sujeitos de um discurso musical com intenção retórica. Entre as tópicas clássicas de Ratner se encontram danças como minueto, estilos como música militar e de caça (*hunt music*), *cantabile*, *pastorale*, estilo culto (*learned style*), entre outros. Estas tópicas se apresentam nos discursos musicais do repertório clássico, muitas vezes explicitamente prescritos nas partituras – como os termos *scherzando* ou *fantasia* –, outras vezes implícitos ou tácitos, cabendo ao analista especialista sua identificação." (PIEIDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. **El oído pensante** 1 (1) Disponível em: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>> Acesso em 28 jul 2018).

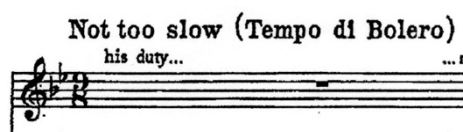
Figura 3



Fonte: partitura gentilmente cedida por Carlos Bauzys.

O andamento, que inicia no *underscore* muito lento, acelera-se um pouco para iniciar o canto. A partitura sugere *Tempo di Bolero* (fig. 4), que seria por volta de $\text{♩}=72$. Ainda assim, uma marcha lenta, o que confere sobriedade ao discurso musical, como a letra da canção sugere.

Figura 4



Fonte: partitura gentilmente cedida por Carlos Bauzys.

Na linha melódica principal (parte A), é possível identificar uma linha mais próxima das fanfarras (fig. 5). É interessante observar que em algumas orquestrações do musical, essa mesma melodia é lembrada em outros momentos executada pelos metais.

Ainda sobre a linha melódica, em musicais concebidos na *Broadway*, quando o personagem canta, ele expressa de forma direta e objetiva o seu sentimento interior.³⁷ Normalmente isso se reflete na letra da canção. Neste caso em particular, como será visto a seguir, a letra original subverte essa característica trabalhando com figuras de linguagem em sua poética e, assim, criando uma narrativa mais

³⁷ SPENCER, David Spencer. *The musical theatre writer's survival guide*. Portsmouth, Ed. Heinemann, 2005, pp. 28-30

subjetiva. Porém, é possível imaginar que os compositores quisessem trazer essa característica para a melodia, ao invés da letra.

Figura 5

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line. In the first system, the lyrics are "dream the im-pos-si-ble dream, To fight the un-beat-a-ble". In the second system, the lyrics are "foe, To bear with un-bear-a-ble sor-row, To". Red circles are drawn around specific melodic phrases in the vocal line: one circle encompasses the phrase "To fight the un-beat-a-ble" in the first system, and another circle encompasses the phrase "To bear with un-bear-a-ble sor-row" in the second system. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes.

Fonte: partitura gentilmente cedida por Carlos Bauzys.

Seria como se os compositores quisessem expressar os ideais do personagem de forma direta através da música, deixando para a letra um discurso mais subjetivo.

3.1.3 A letra e as versões em português da canção “Sonho Impossível”

No libreto, a canção é executada pelo personagem Don Quixote a partir do momento em que ele é questionado por Aldonza sobre o seu comportamento. Ele então explica sua suposta missão como cavaleiro através da canção. A letra expõe os ideais heróicos de uma categoria que teve seu auge na Idade Média (476 d.C. – 1492). O livro de Cervantes foi lançado em duas partes nos anos de 1605 e 1615. A história de Quixote, de estilo realista, é contemporânea ao lançamento. Na história, o fidalgo cinquentão, acreditando nos antigos valores da cavalaria, parte em uma jornada em busca da justiça autodenominando-se um cavaleiro. Deixando-se levar por sua fértil imaginação, acaba sendo confrontado a todo momento pelas pessoas

que cruzam em seu caminho e pela realidade. No musical, apesar do acréscimo do personagem do autor (Cervantes), da prisão e da Inquisição Espanhola, as referências aos ideais da cavalaria se mantêm.

A letra original diz:

“To dream the impossible dream
 To fight the unbeatable foe
 To bear with unbearable sorrow
 To run where the brave dare not go

To right the unrightable wrong
 To be better afar than you are
 To try when your arms are too weary
 To reach the unreachable star

This is my quest, to follow that star
 No matter how hopeless,
 No matter how far
 To fight for the right
 Without question or pause
 To be willing to march into hell
 For a heavenly cause
 And I know if I'll only be true
 To this glorious quest
 That my heart will lie peaceful and calm
 When I'm laid to my rest

And the world would be better for this
 That one man scorned and covered with scars
 Still strove with his last ounce of courage
 To reach the unreachable star.”

Fazendo uma livre tradução direta do original, tem-se os seguintes versos:

“Sonhar o sonho impossível
 Lutar com o inimigo imbatível

Suportar uma tristeza insuportável
Ir onde os corajosos não se atrevem

Corrigir o erro incorrigível
Ser melhor além do que você é
Tentar quando seus braços estão muito cansados
Alcançar a estrela inalcançável

Esta é minha missão, seguir aquela estrela
Não importa o quão desesperançosa
Não importa o quão longe
Lutar pelo correto/direito
Sem questionar ou parar
Se dispor a marchar até o inferno
Por uma causa celestial
E eu saberei, somente se for verdadeiro
Nessa busca/jornada gloriosa
Que meu coração ficará calmo e em paz
Quando me deitar para o repouso final

E o mundo ficaria melhor por causa disso
Que um homem desprezado e coberto de cicatrizes
Lutou com sua última gota de coragem
Para alcançar a estrela inalcançável.”

A letra da canção apresenta de forma clara uma figura de linguagem bem específica que trabalha com ideias e pensamentos contraditórios: o paradoxo. Isso acontece quando são usados termos de sentidos contrários em um mesmo referente para reforçar uma mensagem: “suportar o... insuportável”, “corrigir o... incorrigível”, “alcançar a... inalcançável”, “marchar até o inferno por uma causa celestial”. A ideia paradoxal muitas vezes pode parecer não ter lógica, mas dentro de uma determinada “realidade”, tende a fazer sentido e se encaixar. Assim como o personagem principal, que confronta a realidade com a sua imaginação para atingir seus objetivos (os ideais de cavaleiro), os versos retratam essas “contradições” possíveis do personagem.

Além dessa, há algumas outras figuras de linguagem, como a prosopopéia, quando se atribui um sentido racional a um elemento irracional (“meu coração ficará calmo e em paz”); a metáfora, quando se substitui um termo por outro de significado diferente (“quando me deitar para o repouso final” = “quando eu morrer”); e até mesmo a ironia, porque de uma forma geral, o personagem insiste em realizar uma ação sem fim (“esta é minha missão, seguir aquela estrela... não importa o quão longe”).

A propósito, é notório que, no musical contemporâneo produzido na *Broadway*, quando os personagens cantam, expressam de forma direta e objetiva seus sentimentos íntimos³⁸, sem uso de uma poética mais elaborada (por exemplo, utilizando figuras de linguagem). Nesse caso, a poesia de “*The Impossible Dream*” é uma exceção.

Chico Buarque e Ruy Guerra entenderam o discurso da letra original e criaram uma versão que respeita o uso de figuras de linguagem, especialmente o paradoxo, para expressar as contradições que o personagem apresenta. Eis a versão de Chico Buarque e Ruy Guerra:

“Sonhar mais um sonho impossível
Lutar quando é fácil ceder
Vencer o inimigo invencível
Negar quando a regra é vender

Sofrer a tortura implacável
Romper a incabível prisão
Voar num limite improvável
Tocar o inacessível chão

É minha lei, é minha questão
Virar esse mundo
Cravar esse chão
Não me importa saber
Se é terrível demais

³⁸ ENGEL, Lehman. **Words with Music**. New York, Applause Theatre & Cinema Books, 2006, pp. 120-147.

Quantas guerras terei que vencer
 Por um pouco de paz
 E amanhã se esse chão que eu beijei
 For meu leito e perdão
 Vou saber que valeu delirar
 E morrer de paixão

E assim, seja lá como for
 Vai ter fim a infinita aflição
 E o mundo vai ver uma flor
 Brotar do impossível chão.”

Além do paradoxo (“vencer o... invencível”), também surgem outras figuras de linguagem, como a metáfora (“se esse chão... for meu leito e perdão” = “for meu túmulo”), a hipérbole (“morrer de paixão”) e ironia (“quantas guerras terei de vencer por um pouco de paz”). Mesmo não mantendo inteiramente a sequência estrutural de idéias apresentadas na letra da canção (ações paradoxais, reflexão irônica da situação, resignação), Buarque e Guerra são fiéis à proposta de linguagem da letra original.

Miguel Falabella, em sua versão, fez uma abordagem diferente na poética utilizada, buscando uma objetividade maior no discurso, com poucas figuras de linguagem:

“Sonhar o sonho impossível
 Vencer o inimigo cruel
 Clamar com a voz da justiça
 Manter da balança o fiel

Saber conceder o perdão
 Amar e exibir seu troféu
 Voar com as asas cortadas
 Chegar às estrelas do céu

Minha missão é correr atrás
 Dos sonhos desfeitos
 Que não voltam mais

Viver na ilusão
 De um mundo melhor
 E disposto a sacrificar-se
 Com fé e amor
 E eu sei, quando enfim eu me for
 Já cumprida a missão
 Vai calar-se sereno e fiel
 Esse meu coração

E o mundo então vai saber
 Que um homem cumpriu seu papel
 E lutou com bravura e coragem
 Chegou às estrelas do céu.”

Quando coloca um verso como “vencer o inimigo cruel”, não há subtexto, somente a mensagem direta de uma ação (vencer) subordinada a um predicado (“o inimigo cruel”), sem paradoxos, metáforas ou ironias. Isso se repete em outros momentos (“saber conceder o perdão”, “disposto a sacrificar-se com fé e amor”, “lutou com bravura e coragem”). Mesmo quando apresenta um paradoxo (“voar com as asas cortadas”), ele se perde quando seguido por um quase pleonasma (“chegar às estrelas do céu”). A prosopopéia soa um pouco deslocada (“vai calar-se sereno e fiel esse meu coração”) diante de um eufemismo (“quando enfim eu me for” = “quando eu morrer”). A metonímia da última estrofe (“o mundo então vai saber”) perde sua força poética quando complementada por um verso objetivo (“um homem cumpriu seu papel”).

Percebe-se claramente a diferença entre as duas versões. A de 1972 tem uma poética mais elaborada se comparada a de 2014. Entenda-se que a primeira foi feita por dois artistas em plena atividade durante o período da ditadura militar, que restringia as manifestações artísticas de caráter crítico ao regime. A maior parte desses artistas exercitava tipos indiretos de expressão como forma de mostrar sua arte de maneira crítica.³⁹ Além disso, como vimos anteriormente, a poética subjetiva faz parte de nossa cultura musical há muito tempo, desde as paródias no teatro de

³⁹ FOLEGATTI, Myrthes Maria da Silva. **O musical modelo Broadway nos palcos brasileiros**, tese (doutorado) em Letras, Rio de Janeiro, PUC-RIO, 2011, p. 158.

revista do século XIX.⁴⁰ Falabella, conhecido por sempre fazer as versões das canções nos musicais oriundos da *Broadway* que dirige, apenas manteve-se fiel ao universo que conhece, onde os personagens cantam direta e objetivamente os seus sentimentos e pensamentos.

3.1.4 Sobre as versões de “Sonho Impossível”

Ao se escutar a versão original em inglês (Anexos 7.B.1 e 7.B.4), percebe-se que os autores quiseram deixar bem claro, na música, em qual universo o personagem se colocava: o dos cavaleiros andantes. Tem que se entender que apenas Quixote se via daquela maneira, e não seus interlocutores. Monelle⁴¹ afirma, em seu livro, que Cervantes escreveu o personagem Quixote como uma crítica das façanhas imaginárias da cavalaria. Mas, que ao mesmo tempo, era possível reconhecer suas marcas. Apesar dele estar falando do poema sinfônico de Richard Strauss ao referir-se ao personagem, o mesmo pensamento pode ser aplicado aqui. Nesse caso, os autores do musical preferiram deixar o que Quixote pensava de si no discurso subjetivo da canção.

É preciso lembrar que, na dramaturgia do teatro musical concebido na *Broadway*, o que o personagem canta é o que ele pensa e sente. E que isso é quase sempre delegado à letra da canção. Não foi o caso, já que curiosamente o discurso poético do original é inteiramente indireto. Essa inversão torna a canção muito mais interessante, uma vez que é necessário uma certa erudição para se apreciar os versos e entender o discurso do personagem, coerente com a sua origem de fidalgo culto e letrado. E o que ele não diz, que é como ele se imagina, está na música, com seu ritmo militar e sua melodia épica.

Esse discurso indireto foi claramente percebido por Buarque e Guerra, que fizeram sua versão de 1972 apropriando-se da proposta de linguagem expressa na

⁴⁰ VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgia e Convenções**. São Paulo, SESI-SP Editora, 2013, pp. 241-246.

⁴¹ MONELLE, Raymond. **The Musical Topic – Hunt, Military and Pastoral**. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2006, p. 154.

letra original (Anexo 7.B.2). Desta forma, mesmo não utilizando versos com palavras sinônimas, conseguiram manter a mesma estrutura discursiva e respeitar a composição. Já a versão de 2014 (Anexo 7.B.3) prefere usar um discurso mais direto, tentando explicitar na voz da personagem o que a personagem pretende, e talvez assim deixar a história bem clara ao espectador. É preciso entender que o versionista, no caso de um espetáculo de teatro musical estrangeiro produzido no Brasil, toma para si o papel de co-autor. Nesse caso, encontramos duas dicções diferentes para a mesma canção.

Num período onde os meios de produção do teatro musical feito na *Broadway* influenciam diretamente as produções nacionais, é possível perceber mais de um direcionamento possível no discurso das canções. Uma mais influenciada pela herança musical de nossos compositores, e outra no espírito do discurso dramático dos espetáculos musicais importados. Qual é o caminho que as produções nacionais inteiramente originais estão escolhendo nos últimos anos? É o que será visto a seguir.

4 ANALISANDO CANÇÕES DO TEATRO MUSICAL BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

(...) “a poesia quando ‘maravilhada’ e ‘enfeitiçada’ pela musicalidade latente de uma melodia (com altura, duração, intensidade e timbre), tornar-se-ia, então, palavra ‘encantada’.” (HAUDENSCHILD⁴², 2013, p. 158)

Nos capítulos anteriores, foi possível observar o tipo de poética encontrada nas canções brasileiras populares, e entre as canções dos espetáculos de teatro musical feitos no Brasil. Também foi visto os diferentes discursos que pode ter a canção de um espetáculo concebido fora do Brasil, mas versado para o português por diferentes letristas. É possível apontar um discurso mais direto e objetivo, e outro mais subjetivo, que vem da própria tradição do cancionário brasileiro, e de sua convergência nos espetáculos do teatro musical, desde o teatro de revista até o teatro musical dos anos 1960-70.

Neste capítulo, pretende-se verificar o tipo de discurso que aparece nas canções produzidas especialmente para o teatro musical feito no Brasil apenas nos últimos anos. Além das técnicas de análise de discurso utilizadas anteriormente, serão acrescentar as metodologias apresentadas por Luiz Tatit, principalmente em seus livros “O Cancionista”⁴³ e “Elos de Melodia e Letra” (este último escrito em parceria com Ivã Carlos Lopes).⁴⁴ A intenção é buscar, através também da semiótica, uma análise do sentido da canção pela convergência entre a letra e a melodia, e verificar quais são os caminhos apontados entre alguns dos criadores de musicais originais para teatro em nosso país.

Para fins desta análise, foram coletadas canções de três espetáculos musicais contemporâneos concebidos nos últimos seis anos: “Bilac Vê Estrelas”

⁴² HAUDENSCHILD, André Rocha L. Palavras Encantadas: as transformações da palavra poética na canção popular brasileira, **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. Natal, n. 4, jul-dez 2013.

⁴³ TATIT, Luiz. **O Cancionista – Composição de Canções no Brasil**. São Paulo, EDUSP, 2002.

⁴⁴ TATIT, Luiz e LOPES, Ivã Carlos. **Elos de Melodia & Letra – Análise Semiótica de Seis Canções**. Cotia, Ateliê Editorial, 2008.

(2015), texto de Heloisa Seixas e Julia Romeu, e canções de Nei Lopes; “Suassuna – O Auto do Reino do Sol” (2017), texto e letras de Bráulio Tavares, e música de Chico César, Beto Lemos e Alfredo Del-Penho; e “Aparecida – Um Musical” (2019), texto de Walcyr Carrasco, letras de Ricardo Severo, e música de Carlos Bauzys.

4.1 O MUSICAL “BILAC VÊ ESTRELAS”

4.1.1 O espetáculo

O musical foi escrito por Heloisa Seixas e Julia Romeu, a partir do livro homônimo “Bilac Vê Estrelas”, de Ruy Castro, lançado em 2000.⁴⁵ As duas autoras são, respectivamente, esposa e filha do escritor, e, curiosamente, já haviam adaptado um outro romance dele para o formato de musical: “Era No Tempo Do Rei”, em 2010. Para essa nova produção, convidaram o compositor, escritor e pesquisador Nei Lopes, autor de prestígio na música brasileira, para criar as canções do espetáculo, letra e música. O musical teve direção cênica de João Fonseca, conhecido diretor de espetáculos do gênero (“Cazuza”, “Tim Maia”, “Cássia Eller”) e já havia trabalho com Heloisa e Julia em “Era No Tempo Do Rei”.⁴⁶ “Bilac Vê Estrelas” estreou no Rio de Janeiro, em 2015, e logo em seguida, cumpriu uma curta temporada em São Paulo.

É um musical de médio porte, contando com onze atores apenas, e três músicos que tocam ao vivo. A produção investiu mais nos figurinos, e optou por soluções cenográficas simples. Segundo o release disponibilizado, a adaptação levou dois anos para ser feita e, além do material do livro, as autoras também pesquisaram a obra de Olavo Bilac, e estudaram o Rio de Janeiro do início do século XX, época em que se passa a história. De acordo com Julia Romeu, “essa época é

⁴⁵ CASTRO, Ruy. **Bilac Vê Estrelas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

⁴⁶ ALBERTIN, Bruno. João Fonseca: o rei dos musicais no Brasil. Publicado em 29 jul. 2015. **Jornal do Comercio**. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2015/07/29/joao-fonseca-o-rei-dos-musicais-no-brasil-192127.php>> Acesso em 03 mar. 2021.

muito charmosa e tem paralelos com o momento que estamos vivendo agora, de intensas mudanças na cidade”.⁴⁷ O diretor João Fonseca também ressalta que, em um curto espaço de tempo, a cidade passou a ter luz elétrica, o cinema, o automóvel e o avião.⁴⁸

O espetáculo dá sequencia a um projeto iniciado em outro musical, “Era No Tempo Do Rei”, como descrito anteriormente, e, além de João Fonseca na direção cênica, praticamente com a mesma equipe (elenco e técnicos). Seu objetivo é buscar uma evolução do teatro musical brasileiro, e resgatar a história do Rio de Janeiro.⁴⁹

4.1.2 A história

O musical se passa na cidade do Rio de Janeiro, durante o período conhecido como a *belle époque* carioca, os primeiros anos do século XX. O famoso poeta parnasiano Olavo Bilac, frequentador de lugares como a Confeitaria Colombo e da Rua do Ouvidor, tenta ajudar seu amigo, o jornalista José do Patrocínio, a conseguir um financiamento para finalizar a construção de um dirigível. Mas o projeto do bólido é ameaçado pela espiã portuguesa Eduarda Bandeira, e seu cúmplice, o padre Maximiliano, que querem roubar os planos da aeronave para vender aos norte-americanos. E Bilac, inadvertidamente, acaba se envolvendo em uma intriga internacional.

A história original de Ruy Castro mistura personagens reais com acontecimentos ficcionais, situados em ambientes clássicos da cidade. Mas as autoras fizeram algumas modificações em relação ao livro que as inspirou: alguns personagens tiveram de ser cortados, e cenas foram transformadas, o que é pertinente na adaptação de um livro de 152 páginas para um espetáculo musical de

⁴⁷ BILAC VÊ Estrelas – release. **Morenteforte Comunicações**. Publicado em 12 mai. 2015. Disponível em <<http://www.morenteforte.com/bilac-ve-estrelas/>> Acesso em 03 mar. 2021.

⁴⁸ PROGRAMA DO musical **Bilac Vê Estrelas** (acervo do autor).

⁴⁹ Ib idem.

100 minutos, e também pelas limitações de produção.⁵⁰ Ainda assim, elas tentaram estabelecer um paralelo entre as transformações daquela época (largas avenidas sendo inauguradas e cortiços, demolidos) com as que ocorreram no Rio enquanto escreviam o roteiro (ampliação do metrô e a revitalização da região do porto). O diretor João Fonseca comenta que “havia uma luta entre a cidade portuguesa decadente e a cidade francesa moderna”.⁵¹ Esse contraste, que o livro da Castro permeia com bom humor, pode-se observar o tempo todo no musical.

4.1.3 A música do espetáculo

Autor das letras e melodias do musical, Nei Lopes, além de compositor, é advogado, escritor, poeta, contista, sambista, pesquisador da cultura afro-brasileira e teatrólogo. É reconhecido nacionalmente pelos sambas em parceria com Wilson Moreira, e por ter sido gravado por grandes nomes da música popular brasileira, como Chico Buarque, Ivan Lins, João Bosco, Fátima Guedes, Dudu Nobre e Martinho da Vila. Foi um dos precursores de uma tendência que mudou a forma do samba, o pagode de fundo de quintal.⁵² Também escreveu letras para obras musicais de Moacir Santos, um grande compositor e maestro. Além disso, publicou sete dicionários e uma enciclopédia direcionados à cultura afro-brasileira. Teve cerca de 250 verbetes escritos por ele incorporados ao “Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa”.⁵³

⁵⁰ BILAC VÊ Estrelas – release. **Morenteforte Comunicações**. Publicado em 12 mai. 2015. Disponível em <<http://www.morenteforte.com/bilac-ve-estrelas/>> Acesso em 03 mar. 2021.

⁵¹ MUSICAL ‘BILAC Vê Estrelas’ se baseia em livro de Ruy Castro. **Tribuna PR**. 07 jan. 2015. Disponível em: <<https://tribunapr.uol.com.br/mais-pop/musical-bilac-ve-estrelas-se-baseia-em-livro-de-ruy-castro/>> Acesso em 03 mar. 2021.

⁵² AUTORES: Nei Lopes. **Literafro**. Atualizado em 22 ago. 2020. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/atores/343-nei-lobes> Acesso em 03 mar. 2021.

⁵³ QUEIROZ, Christina. Nei Lopes: o dicionarista heterodoxo. **Revista Pesquisa FAPESP**. Ed. 275, jan. 2019. Disponível em: < <https://revistapesquisa.fapesp.br/nei-braz-lobes-o-dicionarista-heterodoxo/>> Acesso em 03 mar. 2021.

Atendendo ao convite feito por Ruy Castro, Nei trabalhou com as autoras na criação das músicas. Ele compôs as 15 canções do espetáculo (letra e música) a partir do texto, e das indicações feitas por Heloisa e Julia para cada um dos momentos imaginados para o elenco cantar. Apesar de ser reconhecido como sambista, Nei mostrou sua versatilidade como compositor ao criar as canções pensando nos gêneros musicais do período descrito no roteiro. O próprio Ruy Castro comentou que “costumam pensar nele ‘apenas’ como sambista. Mas domina todos os outros ritmos”.⁵⁴ Ele compôs xotes, valsas, lundus, quadrilhas francesas, maxixes, fados, modinhas e até uma ária operística para ajudar a contar a história. Macksen Luiz, do jornal “O Globo”, elogiou o trabalho de Nei em sua crítica sobre o musical, republicada em seu blog:

“Mas a qualidade das letras e músicas de Nei Lopes é o que se impõe nesta montagem, não só pela criação especial para um gênero atrelado, entre nós, a repertório preexistente, como pela variedade de ritmos que situam o período e capturam o espírito cultural da capital colonizada. São lundus, modinhas, maxixes e valsas que comentam francesismos em *Tout le Riô*, carioquismos em *Sassaricos na porta da Colombo* e a sintaxe dos sonhadores em *O poeta e a palavra*. São composições inspiradas, com letras inteligentes, plenamente integradas à ação e carregadas de humor e poesia.”⁵⁵

De fato, como veremos adiante, as canções de Nei Lopes resgatam não apenas os gêneros musicais do início do século XX, como também brinca com o vocabulário referenciado em suas letras. O parnasianismo do poeta Bilac (escola literária que tinha como objetivo a criação de ‘poesias perfeitas’, valorizando a forma e a linguagem culta, e criticando o sentimentalismo do Romantismo), bem como a sua verve de jornalista-cronista, foram devidamente incorporados nos versos de algumas canções. Os francesismos, palavras francesas incorporadas e adaptadas ao português-brasileiro, muito comuns da época relatada, provocam rimas inesperadas na supracitada canção “*Tout Le Riô*”, composta em ritmo de polca:

⁵⁴ MUSICAL ‘BILAC Vê Estrelas’ se baseia em livro de Ruy Castro. **Tribuna PR**. 07 jan. 2015. Disponível em: <<https://tribunapr.uol.com.br/mais-pop/musical-bilac-ve-estrelas-se-baseia-em-livro-de-ruy-castro/>> Acesso em 03 mar. 2021.

⁵⁵ LUIZ, Macksen. Bilac Vê Estrelas. Crítica do Segundo Caderno de **O Globo** (Macksen Luiz blogspot). 16 jan. 2015 Disponível em: <http://macksenluz.blogspot.com/2015/01/temporada-2015_16.html> Acesso em 03 mar. 2021.

“...Nas luzes da vitrine
 Lingeries e negligées
 Rendas, popelines
 Cachecóis e cachê-nez
 As calças e os culottes
 De crochê e de tricô
 O Rio civiliza-se
 Em vôo d’oiseaux
 Mostrando a tout le monde
 O que Paris lhe ensinou
 C’est tout la même chose
 C’est tout le Riô!...”

Nei consegue trazer o humor presente na obra original ao reforçar com ironia o fato do Rio de Janeiro querer ser uma Paris dos trópicos. Os francesismos são inseridos de maneira a tornar as sentenças inteiramente compreensíveis. Sonoramente, as rimas são extremamente ricas. Quem pensaria em rimar tricô e ensinou com *oiseaux* (pássaro, em francês)? Ou alterar a tônica da palavra Rio para finalizar a estrofe com *Riô*? Em outras estrofes, ainda aparecem as palavras *escargot*, *Vitor Hugô*, notou, *petit gateau*, ioiô e nagô para completar as rimas. É claro que os verbos *ensinou* e *notou* não são rimas perfeitas, mas, na maneira como são cantados, soam como ensinô e notô, uma pequena liberdade justificada pela qualidade da composição. Os francesismos também aparecem em outros momentos, como na canção “Dueto de Eduarda e Padre Maximiliano” (“c’est si bon, c’est si bon / croquete com baguette no P’tit Trianon”) ou em “Sassaricos Na Porta Da Colombo” (“comment ça vá, mon ami / tudo marveiê!”).

Mas o que mais chama a atenção nas letras das canções é justamente a maneira inteligente com que Nei Lopes se apropria de termos de pouco uso nos dias de hoje, e os incorpora de forma quase coloquial em suas composições. Quase no final do primeiro ato, em um duelo com seu antagonista, o Padre Maximiliano, o protagonista Bilac luta não apenas fisicamente, mas também através das palavras da “Canção do Duelo”, cantada como uma ária de ópera bufa:

“...Presbítero imoral, oportunista!
 Vigário, salafrário e vigarista!

Despreparado, frouxo potentado
 Eu hoje vou tomar teu principado
 Vou fatiar-lhe em postas, libertino
 Na métrica de um verso alexandrino
 Te espelha em mim, bufão parnasiano!
 Aprende o verso Maximiliano!
 Verso de pé quebrado e sem sustento,
 Padreco carunchoso e pestilento...”

Escrito inteiramente em decassílabos, o compositor escolheu acentuar a sexta sílaba, o que caracteriza os versos do tipo heróico, reforçando a imagem do protagonista naquele momento. É interessante observar que o próprio Olavo Bilac – o poeta, não o personagem – escreveu muitos sonetos em decassílabos:

“Dentro é tudo mudez. Flébil murmura,
 De espaço a espaço, entanto, a voz do vento:
 E há um rasgar de sudários pela altura,
 Passos de espectros pelo pavimento...”
 (“A Ronda Noturna”)⁵⁶

“Mas há na tarde morna ignotos vinhos,
 Secretos filtros, pérfidos vapores,
 Amavios, feitiços e carinhos
 Moles, quebrados e perturbadores...”
 (“A Cilada”)⁵⁷

A sofisticação das composições demonstra o entusiasmo das autoras em relação ao trabalho de Nei, quando Heloisa Seixas comenta que, ao elaborar as sinopses de cada momento musical, “tentamos pensar em temas que achávamos ter a ver com ele, e as letras saíram ainda mais incríveis do que havíamos imaginado”.⁵⁸

⁵⁶ Publicado no livro **Poesias**, 1884/1887 (1888). Poema integrante da série Panóplias. In: BILAC, Olavo. **Poesias**. Posfácio R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1978.

⁵⁷ Publicado no livro **Tarde** (1918), e dedicado à memória de José do Patrocínio. In: BILAC, Olavo. **Antologia : Poesias**. São Paulo : Martin Claret, 2002. (Coleção a obra-prima de cada autor).

⁵⁸ BILAC VÊ Estrelas – release. **Morenteforte Comunicações**. Publicado em 12 mai. 2015. Disponível em <<http://www.morenteforte.com/bilac-ve-estrelas/>> Acesso em 03 mar. 2021.

A seguir, foi selecionada a canção “O Poeta e A Palavra” (Anexo 7.B.5) para uma análise mais detalhada.

4.1.4 Sobre a canção “O Poeta e A Palavra”

Nesta cena, Bilac acaba de publicar em sua coluna uma matéria sobre o dirigível que Patrocínio está construindo, a fim de divulgar o projeto do amigo, que está precisando de ajuda financeira para continuar a obra. Os amigos do poeta e jornalista estão lendo a notícia, e alguns deles, principalmente Padre Maximiliano, acham uma loucura o intento de Patrocínio, e que Bilac não fica atrás, pois não deveria se envolver em tal empreitada. Ao que Guimarães Passos retruca, afirmando que Bilac é um homem sério. Quando Coelho Neto duvida que ele possa estar acreditando na fantasia do dirigível, Passos reafirma que é de fantasia que vivem os poetas, e inicia a canção.

4.1.5 A música da canção

Nei Lopes, no programa do espetáculo, classifica a canção como modinha. Esse gênero é descrito na Enciclopédia da Música Brasileira como uma “canção lírica, sentimental, derivada da moda portuguesa”, uma música vocal de salão comum nas cortes de Portugal em fins do século XVIII.⁵⁹ No Brasil, embora tivesse sido difundida entre a aristocracia, durante o início da República, a modinha deixou os salões e se populariza, trocando o cravo, o piano, e depois a viola portuguesa de seis pares de corda, pelo violão, evoluindo como canção de seresta e cançoneta do teatro musicado.⁶⁰

⁵⁹ MARCONDES, Marcos Antônio (editor). **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica**. São Paulo, Art Editora – Publifolha, 1998. pp. 525-526.

⁶⁰ TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo, Editora 34, 2010. pp. 125-126

Waldenyr Caldas coloca que a modinha era “canção de humores nostálgicos e inflexões melancólicas”.⁶¹ De fato, muitos poetas românticos e modernistas, como Gonçalves Dias e Manuel Bandeira, tiveram seus versos musicados por melodistas.⁶² E José Ramos Tinhorão aponta que esse gênero ficou associado a “intelectuais e trovadores de violão de rua, unidos de qualquer forma pelo denominador comum do espírito boêmio.”⁶³ Não foi por acaso a escolha do compositor, já que essa última citação descreve muito bem o grupo de amigos de Bilac no espetáculo.

A canção tem uma estrutura composta em duas partes, que se repetem alternadamente (A + B + A' + B'), sendo que as linha melódicas nos quatro primeiros compassos de ambas as partes (A e B) são iguais.

Para fins de facilitar a relação entre a letra da canção e sua melodia, serão utilizados, a partir deste ponto e em todas as próximas análises, uma série de quadros como os idealizados por Luiz Tatit em suas publicações, onde será feito um mapeamento dos contornos melódicos de cada obra selecionada. Os espaços entre as linhas determinam a gradação da melodia em semitons.⁶⁴

A canção já inicia com um salto de 4ª justa⁶⁵, seguido de uma linha melódica descendente e um outro salto de 5ª justa⁶⁶ ao final do segundo verso (fig. 6). Um desenho que se aproxima das origens da modinha, a ária operística. São os mesmos intervalos melódicos que se ouve na famosa ária do barbeiro Fígaro, da ópera bufa “*Il Barbiere di Siviglia*”, quando ele canta “Fígaro qua, Fígaro là”.⁶⁷

⁶¹ CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. Barueri, Manole, 2010. pp. 6-7

⁶² DINIZ, André. **Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro, Zahar, 2010. pg. 21

⁶³ TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. São Paulo, Art. Editora, 1991. pg 23

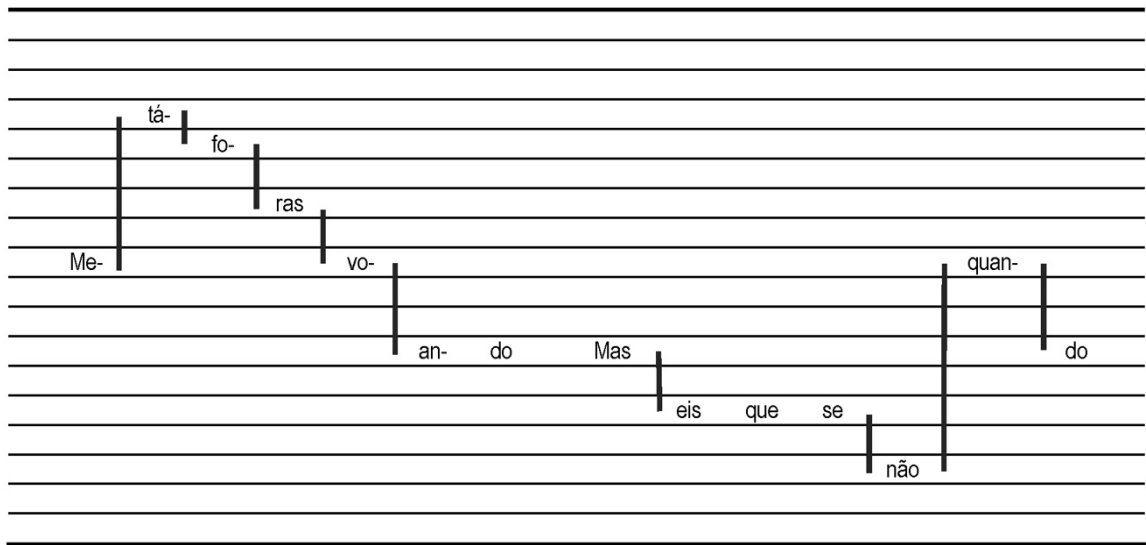
⁶⁴ TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**. São Paulo, Annablume, 2008. pg. 102 a 104.

⁶⁵ Intervalo musical de 2 tons e meio entre duas notas.

⁶⁶ Intervalo musical de 3 tons e meio entre duas notas.

⁶⁷ OPERA **Collection**. Barcelona e Lisboa, Ediciones Orbis-Fabbri, 1996. Libreto de “O Barbeiro de Sevilha”, ópera de Gioachino Rossini e Giovanni Paisiello, p. 4.

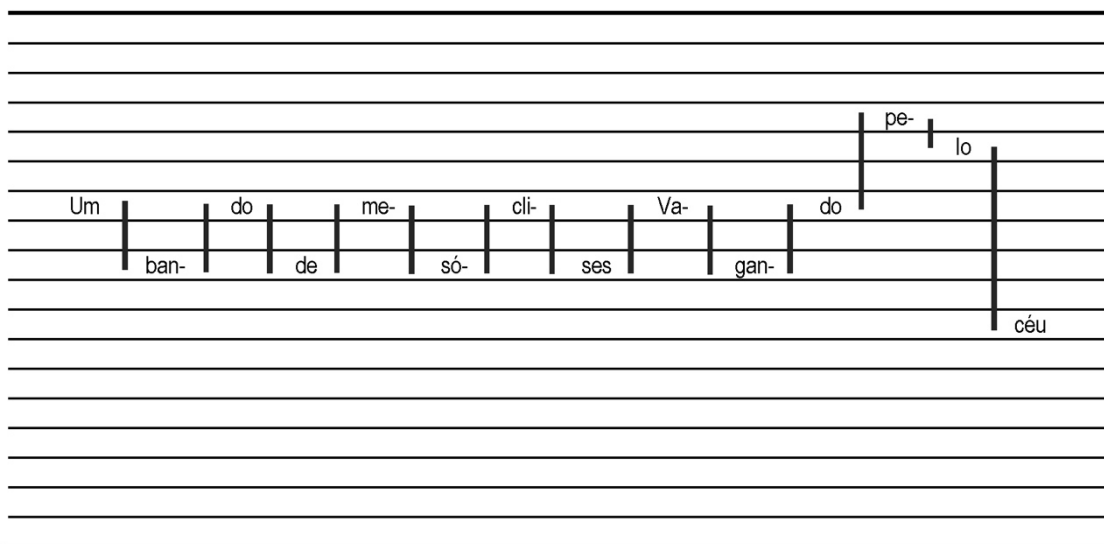
Figura 6



Fonte: o autor.

Em seguida, há uma sequencia com vários intervalos de 3^a menor⁶⁸, que finalizam num intervalo de 4^a aumentada descendente⁶⁹. (fig. 7)

Figura 7



Fonte: o autor.

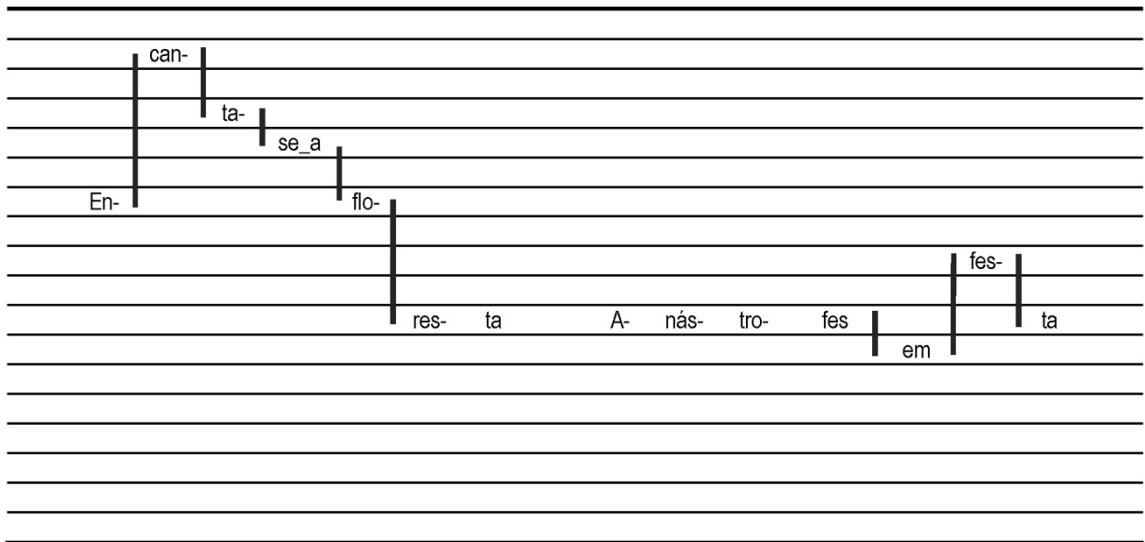
O desenho melódico parece sugerir que as alegóricas mesóclises da letra estão saltitando, até alçarem vôo e caírem ao chão. Da mesma forma, a melodia nos

⁶⁸ Intervalo musical de 1 tom e meio entre duas notas.

⁶⁹ Intervalo musical de 3 tons entre duas notas, sendo a primeira mais aguda e a segunda mais grave.

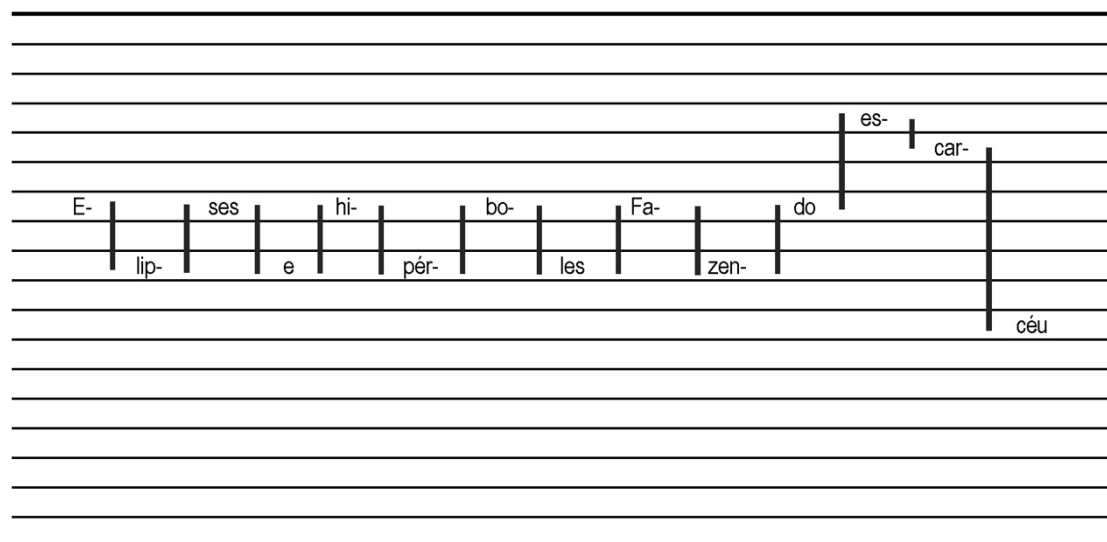
versos seguintes tem um desenho parecido com o dos quatro primeiros versos, mas modulado no início em um tom acima (fig. 8 e 9), mantendo o mesmo espírito nostálgico, alegre e jocoso. Aqui lembra também o dueto de Papageno e Papagena na ópera “*Die Zauberflöte*”, de Mozart.⁷⁰

Figura 8



Fonte: o autor.

Figura 9

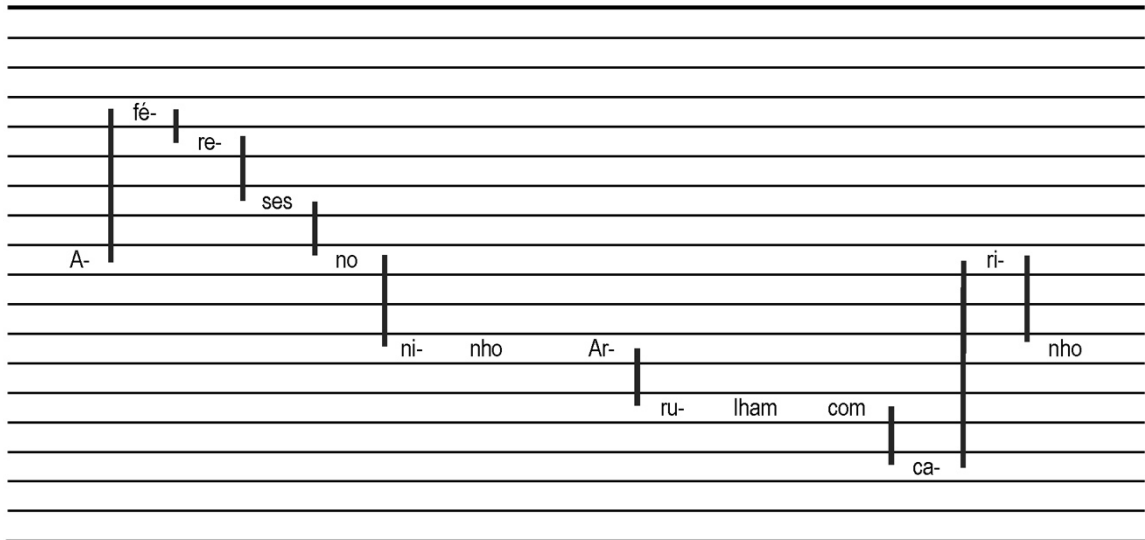


Fonte: o autor.

⁷⁰ OPERA **Collection**. Barcelona e Lisboa, Ediciones Orbis-Fabbri, 1996. Libreto de “A Flauta Mágica”, ópera de Wolfgang Amadeus Mozart. p. 61.

Nos versos seguintes, repete-se a melodia dos dois primeiros versos... (fig. 10)

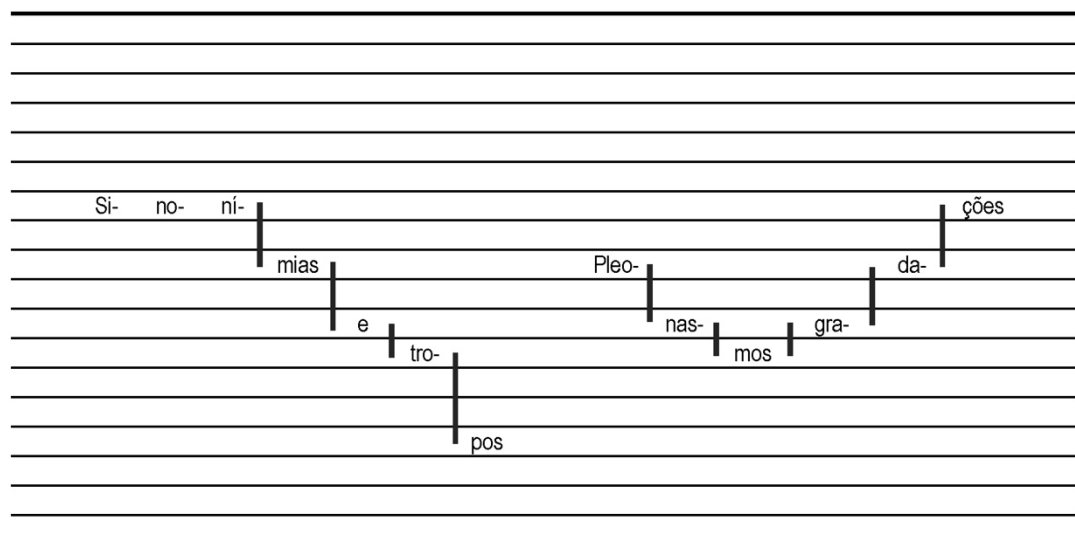
Figura 10



Fonte: o autor.

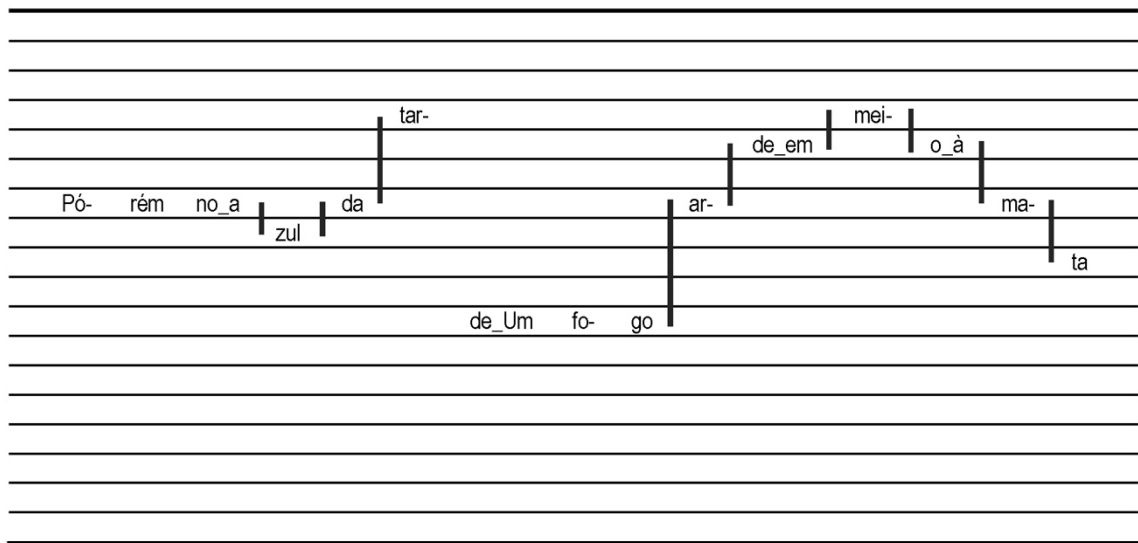
...que muda completamente a partir desse ponto. A partir daqui, a linha melódica se alterna entre descendentes e ascendentes (fig. 11) e ascendentes e descendentes (fig. 12), como se a própria canção fosse envolvida pelas figuras de linguagem vivificadas.

Figura 11



Fonte: o autor.

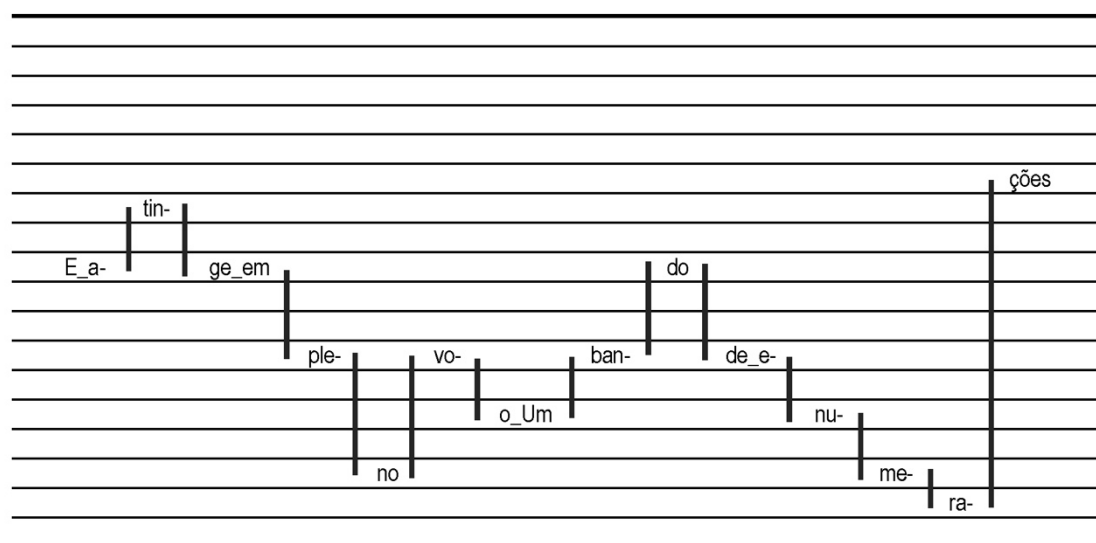
Figura 12



Fonte: o autor.

Quase como se fosse uma trilha musical descritiva, quando o fogo que “arde em meio à mata” chega ao bando das abstratas aglomerações, a melodia segue em pequenos saltos de intervalo, mas descrevendo um arco maior em que duas ondas vão decaindo, acompanhando as figuras de linguagem animadas. No último instante, as enumerações parecem se recobrar e alçam vôo novamente, dando um salto de quase uma oitava na melodia. (fig. 13)

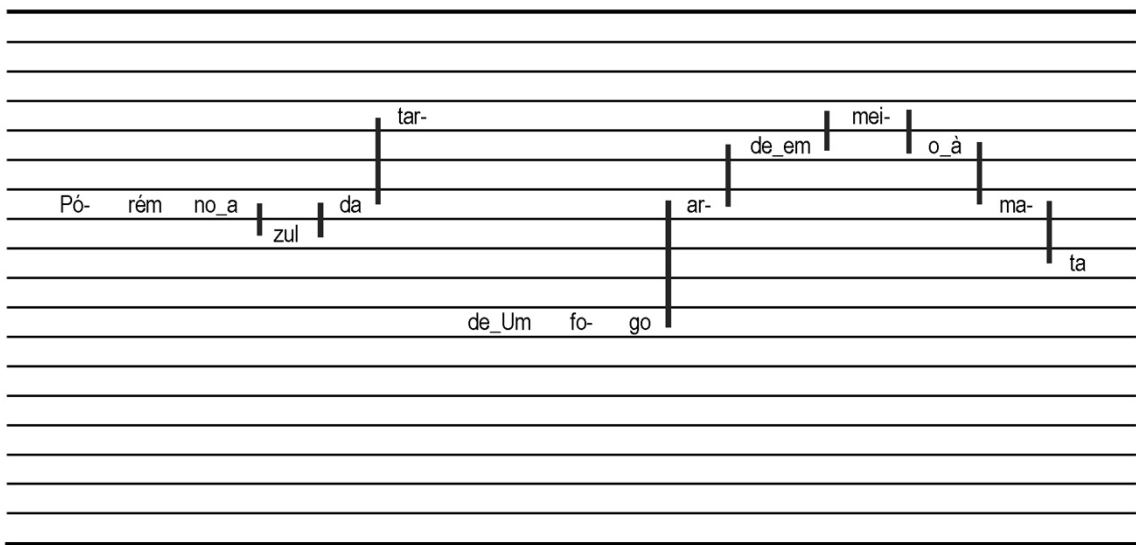
Figura 13



Fonte: o autor.

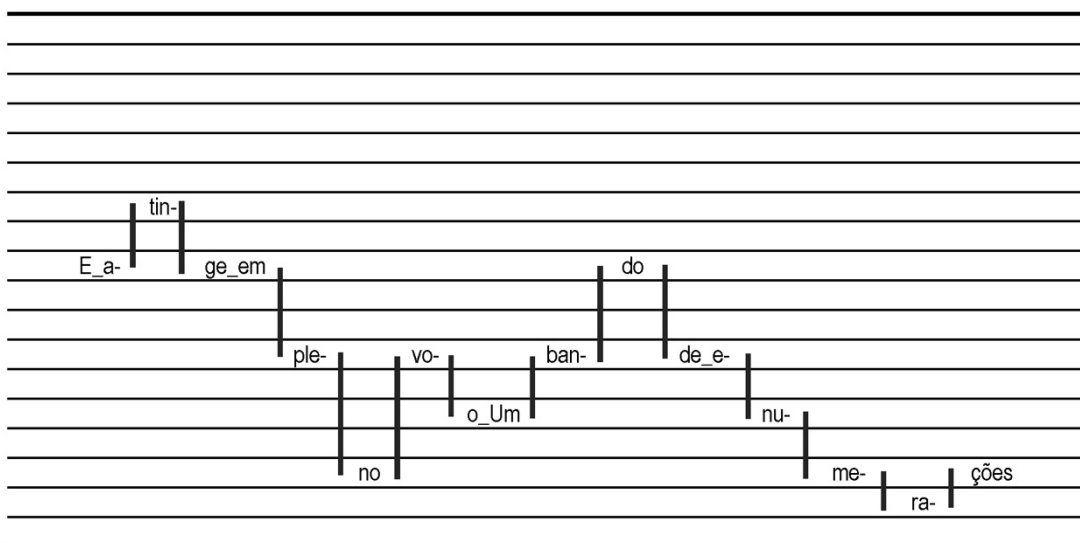
Ao repetir os quatro últimos versos, a canção reprisa a mesma linha melódica quase até o final. (fig. 14 e 15) Mas nessa repetição, as enumerações não conseguem dar o salto: a linha melódica segue descendente, como se as enumerações não conseguissem escapar ao fogo da mata, dando um toque melancólico à canção.

Figura 14



Fonte: o autor.

Figura 15



Fonte: o autor.

4.1.6 A letra da canção

- 01 METÁFORAS VOANDO
- 02 MAS EIS QUE SENÃO QUANDO
- 03 UM BANDO DE MESÓCLISES
- 04 VAGANDO PELO CÉU
- 05 ENCANTA-SE A FLORESTA
- 06 ANÁSTROFES EM FESTA
- 07 ELIPSES E HIPÉRBOLES
- 08 FAZENDO ESCARCÉU
- 09 AFÉRESES NO NINHO
- 10 ARRULHAM COM CARINHO
- 11 SINONÍMIAS E TROPOS
- 12 PLEONASMOS, GRADAÇÕES...
- 13 PORÉM NO AZUL DA TARDE
- 14 UM FOGO ARDE EM MEIO À MATA
- 15 E ATINGE EM PLENO VOO
- 16 UM BANDO DE ENUMERAÇÕES
- 17 PORÉM NO AZUL DA TARDE
- 18 UM FOGO ARDE EM MEIO À MATA
- 19 E ATINGE EM PLENO VOO
- 20 UM BANDO DE ENUMERAÇÕES

- 21 RUFLANDO ASAS PASSAM
- 21 SINÉDOQUES GRACIOSAS
- 22 ANTÍFRASES FORMOSAS
- 24 HIPÉRBATOS AZUIS
- 25 UM NEGRO ANACOLUTO
- 26 PAIRA POR UM MINUTO
- 27 POR SOBRE UMA EPIZEUXE
- 28 DE LUZ E DE CALOR
- 29 E ENTÃO RESSURGE O SOL
- 30 LUZINDO NO ARREBOL
- 31 E ENCERRA-SE O DELÍRIO

32 DO POETA SONHADOR
33 E ENTÃO RESSURGE O SOL
34 LUZINDO NO ARREBOL
35 E ENCERRA-SE O DELÍRIO
36 DO POETA SONHADOR

Surgem, em vários momentos, figuras de linguagem descritas como seres vivos, mais especificamente pássaros. Aparecem figuras de sintaxe (elipses, pleonasmos, hipérbatos, anacoluto, epizeuxe), figuras de estilo (metáforas, sinédoques, enumerações, sinonímias), figuras de pensamento (hipérboles, gradações, antífrases), e de dicção (aféreses). Já o tropo é o conjunto de diferentes figuras de linguagem associadas à retórica clássica. O vocabulário culto e as construções textuais complexas também remete mais uma vez ao parnasianismo do poeta Bilac.

Aqui não importa ao ouvinte compreender plenamente o significado de cada uma das figuras descritas na letra da canção: relacioná-las ao universo da poesia é o suficiente para entrar na brincadeira proposta por Nei Lopes. A compreensão se dá somente nos últimos versos. O poeta tem essas visões durante a noite, já que o delírio se encerra quando aparece o sol toda a manhã (versos 29 a 36). E, como era um delírio, o poeta imagina tudo isso acordado, como era de esperar de um boêmio.

Pode-se dizer que a canção é uma alegoria aos pensamentos de um poeta, como é descrito no último verso, “poeta sonhador” (versos 32 e 36). Como se, para o poeta, a linguagem se expressasse em frases e combinações de palavras que parecem voar. Cada figura de linguagem e expressão é colocada como se estivesse voando ou flutuando acima do cantor. Mas apesar da farta utilização dessa terminologia específica, parece que o compositor quis apenas relacionar as figuras de linguagem à idéia de que, para um pensador, elas se mostram vivas.

Analisando esta composição, e comparando com as outras criações deste musical, pode-se afirmar que Nei Lopes se mostra um artífice eficiente na composição das canções, e um conhecedor da música popular brasileira e sua história. Cada uma das canções, como comentado anteriormente, é elaborada a

partir de um gênero musical diferente, mas todos relacionados ao período histórico do musical. E seu vocabulário transita entre palavras de pouco uso misturadas a formas bem coloquiais, de maneira a chegar com força a todos na plateia.

4.2 O MUSICAL “SUASSUNA – O AUTO DO REINO DO SOL”

4.2.1 O espetáculo

O musical foi idealizado pela produtora Andrea Alves como uma homenagem aos noventa anos de Ariano Suassuna. Para tanto, ela reuniu três conterrâneos do escritor paraibano: Bráulio Tavares no texto, Luiz Carlos Vasconcelos na direção, e Chico César na composição da música e direção musical. Além deles, foi incorporado ao projeto o grupo teatral e musical Barca dos Corações Partidos, que trouxeram Beto Lemos e Alfredo Del-Penho para a parceria da parte musical. O resultado foi um espetáculo que estreou em 2017, viajou por todo o Brasil e ganhou diversos prêmios, entre eles três Prêmios Shell de Teatro e quatro Cesgranrio.⁷¹

O texto traz diversos elementos do universo de Suassuna, como a referência aos personagens João Grilo e Chico, de “O Auto da Compadecida”, bem como a cidade-natal do escritor, Taperoá, onde se passa a história, além de outros tipos da literatura do escritor.⁷² Visualmente, o diretor concebeu o espetáculo para ser conduzido por uma trupe itinerante de artistas de circo-teatro que passa pela cidade, aproveitando ao máximo a versatilidade do elenco do grupo Barca, que tocam vários instrumentos, cantam e interpretam vários personagens da trama. O entrosamento do grupo com a linguagem é muito envolvente, e passa pelas montagens dos musicais “Gonzagão – A Lenda” (2012) e “Ópera do Malandro” (2014).

⁷¹ SOBRE O musical. **Suassuna – O Auto Do Reino Do Sol**. Blog do espetáculo. Disponível em: <<https://suassunaoauto.wordpress.com/sobre/>> Acesso em 05 mar. 2021.

⁷² MARTINS, Cláudio. Musical “Suassuna – O Auto do Reino do Sol” marca estréia em São Paulo. **A Broadway É Aqui**. 23 ago. 2017. Disponível em: <<https://abroadwayeaqui.com.br/2017/08/23/musical-suassuna-o-auto-do-reino-do-sol-marca-estrea-em-sp/>> Acesso em 05 mar. 2021.

Percebe-se a intenção do diretor Luiz Carlos Vasconcelos em fugir do padrão estabelecido nos últimos anos em nosso país, que é bem referendado na estética e meios de produção do teatro musical da *Broadway*. Isso é o que aponta o crítico Daniel Schenker, ao escrever que os espetáculos do grupo tem buscado uma “afirmação da brasilidade”, e que o texto da montagem “...não se limita a realçar referências à obra de Suassuna (por mais que essas se façam presentes) e evidencia uma postura louvável na busca por uma dramaturgia autoral para o musical.”⁷³

4.2.2 A história

Conforme apresentado no programa do espetáculo, a história se passa no sertão da Paraíba, mas numa época “mais ou menos atual, mas sem menção ao resto do Brasil, nem às tecnologias modernas.”⁷⁴ Um grupo de circo-teatro viaja em direção à cidade de Taperoá, depois de excursionar por diversos lugares. O circo é de propriedade de Mademoiselle Sultana, astróloga, bailarina, clarividente, consultora tântrica e micro-empresária. A principal atração é o seu grupo de jovens atores e artistas: Mosquito, Chico de Rosa, Escaramuça, Poeta León e Cabantõe. Além dos números de malabarismo, de comédia e de habilidades físicas, eles encenam quadros e esquetes de grande sucesso junto ao público do Sertão. Também recitam poesia, tocam e cantam músicas, sozinhos ou em grupo.

Em Taperoá, irão encenar um espetáculo nas festividades em homenagem ao poeta Ariano Suassuna. Na estrada, cruzam com bandos de retirantes, e ficam sabendo que, além da pesada seca na região, duas famílias tradicionais estão em guerra, uma contra a outra, e todo dia tem tiroteio em algum lugar por ali. De um lado, há a família Fortunato, de criadores de gado, e do outro o Major Antonio Moraes, o implacável comerciante de minérios (que aparece no “Auto da

⁷³ SCHENKER, Daniel. Um musical distante de formatos padronizados. **Daniel Schenker**. 17 ago. 2017. Disponível em: <<https://danielschenker.wordpress.com/2017/08/17/um-musical-distante-de-formatos-padronizados/>> Acesso em 05 mar. 2021.

⁷⁴ PROGRAMA DO espetáculo **Suassuna – o auto do reino do sol** (acervo do autor).

Comparecida”, além de ser o vilão principal no “Romance da Pedra do Reino” e em “As Infâncias de Quaderna”).

Durante a viagem, são mostrados os ensaios de alguns dos esquetes que a trupe está montando, como cenas com dois deles interpretando Dom Quixote e Sancho Pança, personagens da obra de Miguel de Cervantes. Depois de vários embates onde se envolvem com a guerra local, após acobertar um casal apaixonado foragido (Iracema e Lucas, cada um de uma das famílias), eles finalmente encenam a grande homenagem.

4.2.3 A música do espetáculo

O texto e as canções foram desenvolvidas ao longo do processo de ensaios. Segundo o diretor, eles buscaram fugir de um espetáculo biográfico, mesclando propositalmente diversos elementos das histórias do autor.⁷⁵ A música seguiu pelo mesmo caminho de se inspirar nas tradições resgatadas e cultivadas por Suassuna, como as formas tradicionais de poesia popular que foram cultivadas por ele (por exemplo, a sextilha, a décima, o martelo e o galope) utilizadas nos textos poéticos e nas letras das canções.

Chico César, que assina a direção musical e co-autoria de algumas canções, fala que, durante o processo da montagem, ele mostrava algumas melodias, e algumas letras eram criadas de improviso. O elenco interferia na composição, e vice-versa. Chico analisa que “contaminação foi a palavra que define todo este projeto. As melodias foram contaminadas pelas letras e vice-versa. Criamos algo novo, mas totalmente contaminado por Ariano”.⁷⁶

Como foi descrito acima, todos os artistas em cena tocam instrumentos, como violão, violão de sete cordas, viola, sanfona, contrabaixo acústico, saxofone,

⁷⁵ SOBRE O musical: Sinopse. **Suassuna – O Auto Do Reino Do Sol**. Blog do espetáculo. Disponível em: <<https://suassunaoauto.wordpress.com/sobre/>> Acesso em 05 mar. 2021.

⁷⁶ SOBRE O musical. **Suassuna – O Auto Do Reino Do Sol**. Blog do espetáculo. Disponível em: <<https://suassunaoauto.wordpress.com/sobre/>> Acesso em 05 mar. 2021.

trompete, trombone, flautim, tuba, e várias percussões, como zabumba e pandeiro. O diretor musical Chico César soube criar uma sonoridade extremamente rica e diversa, trazendo a musicalidade do ambiente do sertão.

As letras das canções trazem um vocabulário bem característico, resgatando referências de nome e lugares que tem relação com as histórias do escritor homenageado, como na letra de “Solidão”:

“Pra ali é o Prado Sem Volta
Pra lá ficou Solidão
Em frente Cacimba Funda
Do outro lado o Corta-Mão
Isso é tudo que eu conheço
Dessas bandas do sertão...”

Ou também trazendo o sotaque tipicamente sertanejo, como na canção “Alebramento”:

“Alebramento será
Alebramento é
O pensamento voar
Onde ele mais quiser...”

Apesar de, na sinopse descrita no programa do espetáculo, apontar que a história se passa num Brasil “mais ou menos” atual, e sem referências às tecnologias modernas, há diversos momentos em que as canções brincam com as diferenças entre esses universos (sertão de Suassuna e Brasil atual), como na canção “Quem-Dará”:

“...Montei barraca de sushi com candeeiro
Vendi CD de Lady Gaga em Tambaú
Lá no Leblon fui assessor de farofeiro
E em Condado já sambei maracatu

Pense num cabra que viveu lá no Recife
Vendendo bife de siri pra europeu
Montei um banco pra dar grana a vagabundo

E todo mundo ficou rico menos eu...”

A citação a CD, à cantora *pop* Lady Gaga, ou mesmo aos termos que fogem de um contexto ligado ao sertão, como *sushi*, *grana*, misturados a palavras como *candeeiro*, ou à expressão ‘*cabra da peste*’, é uma maneira de manter a coloquialidade nas letras, dando um foco bem popular à peça. Ao mesmo tempo, isso pode ser uma maneira de manter aquele espectador, que está mais acostumado ao contemporâneo e urbano, envolvido com o universo sertanejo de Suassuna apresentado no espetáculo.

A seguir, foi selecionada uma das canções do espetáculo, “O Amor É Como O Vento” (Anexo 7.B.6), para uma análise mais detalhada.

4.2.4 Sobre a canção “O Amor É Como O Vento”

Neste momento da história, os amantes Lucas e Iracema, foragidos de suas famílias em guerra, já estão viajando com a trupe de circo-teatro. Durante a noite, após um encontro do casal, Lucas faz uma reflexão sobre os sentimentos dele em relação a Iracema, e canta essa canção.

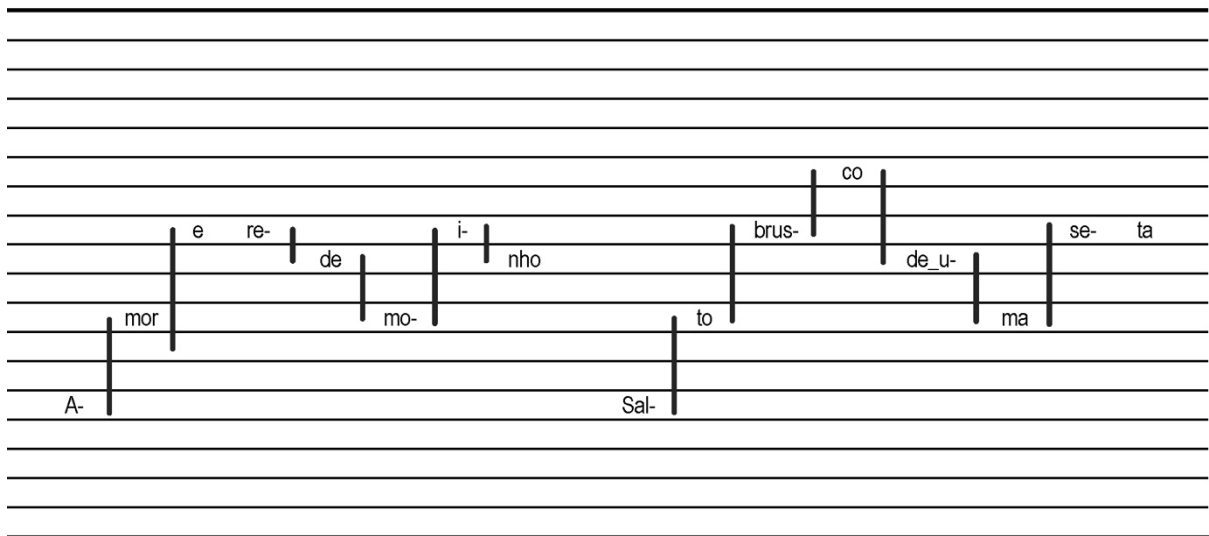
4.2.5 A música da canção

A canção começa como uma toada de viola caipira, trazendo pela sonoridade limpa e característica o local onde a cena acontece de forma direta – o meio do sertão. A inspiração no gênero musical do *repente* acentua-se pela voz rasgada do intérprete, como no canto dos violeiros nordestinos tradicionais. A estrutura da canção sugere três partes, com cada uma delas subdividida em dois momentos, sugerindo a forma A + B + A' + B' + A" + B", com uma estrofe de quatro versos, seguida por uma estrofe de seis versos. No entanto, o aspecto modal da canção deixa poucas diferenças entre as sequências melódicas. Mesmo assim, para fins de análise, a forma acima é a que será utilizada.

Entre a primeira parte e a segunda, há uma modulação de tom equivalente a uma 3ª menor⁷⁷, mantendo a melodia com os mesmos intervalos. Pelo ponto de vista prático, é possível que a modulação ocorra por causa da troca de intérprete durante a execução. Contudo, o intervalo descendente pode sugerir uma introspecção maior sobre a temática desenvolvida. Veremos isso mais adiante.

Para analisar o desenho da melodia, será observada apenas a primeira parte da canção, visto que os intervalos melódicos são mantidos nas partes subsequentes, mesmo quando há a modulação. Há uma pequena diferença melódica no final da segunda parte, mas que não altera substancialmente o desenho melódico. Na primeira metade da estrofe de quatro versos, é possível identificar um movimento ascendente-descendente-ascendente da melodia nos dois versos, como se imitasse o desenho gráfico de uma onda. (fig. 16 e 17)

Figura 16



Fonte: o autor.

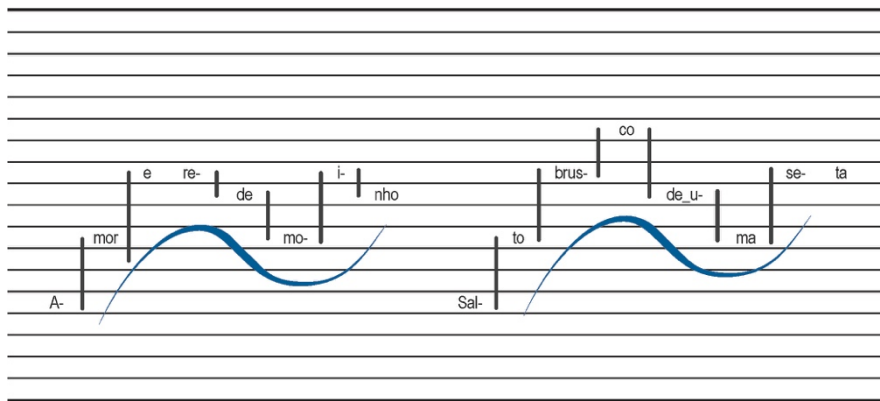
Figura 17



⁷⁷ Intervalo musical de 1 tom e meio entre duas notas.

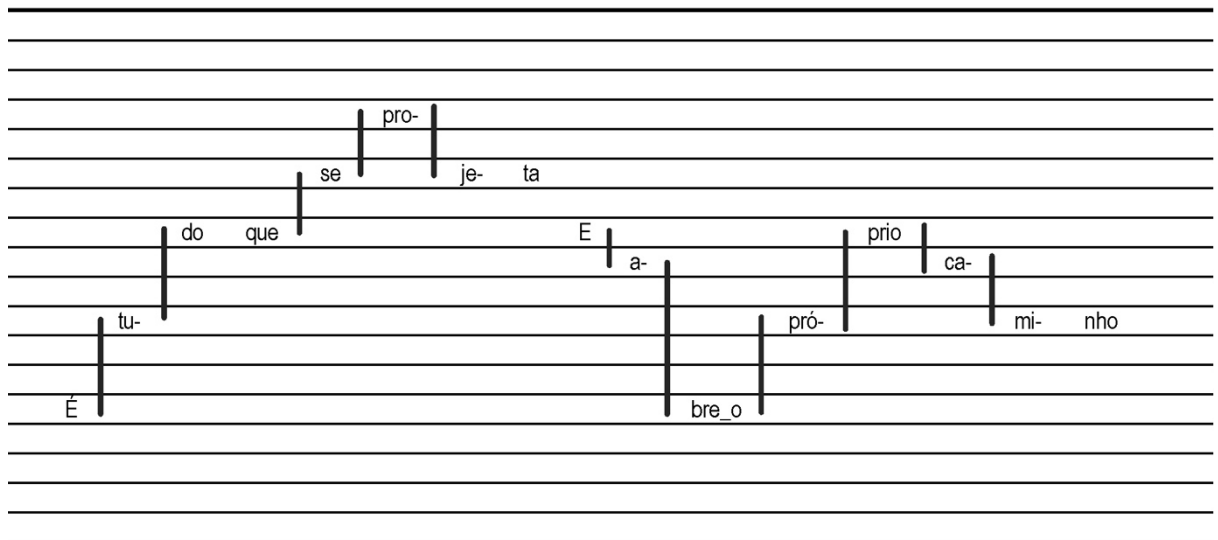
Observa-se na figura 2 um ícone gráfico comum entre *designers* para se referir ao vento, que é a figura central da canção. Ao se traçar uma linha acompanhando a altura das notas, encontra-se um desenho similar. Mesmo que não tenha sido intencional, esses primeiros movimentos da melodia da canção remetem a um vai-e-vem que, como será visto adiante, está presente no próprio sentido da letra. (fig. 18)

Figura 18



Fonte: o autor.

Figura 19

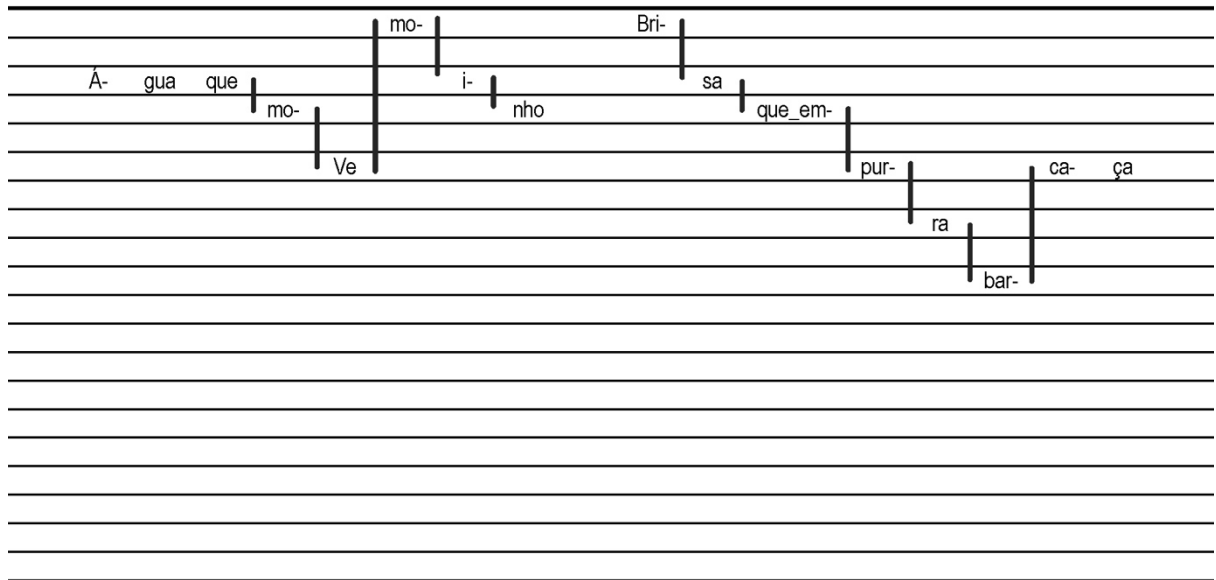


Fonte: o autor.

Nos dois versos seguintes, a melodia cria um grande arco ascendente-descendente para o primeiro verso, seguido de um movimento descendente-ascendente-descendente para o segundo verso. (fig. 19) Neste quarto verso,

também surge um salto de três tons (intervalo de 4ª justa), propondo uma quebra do fluxo melódico até então. O movimento parece unir as duas pontas dos versos, como se refletisse a gradação colocada nos versos: o redemoinho que se lança e vai abrindo caminho.

Figura 20



Fonte: o autor.

Pode-se observar que, a partir da mudança de estrofe (fig. 20), a distância entre os versos se encurta e eles são cantados em sequencia, ao contrario da primeira estrofe, que mantém um compasso de pausa ao final de cada dois versos. O verso inicial mantém rapidamente uma melodia na mesma nota, mais alta que as anteriores, mas em seguida já alterna três sequencias descendentes, com outro intervalo de 4ª justa. A canção, neste ponto, dá mais força aos elementos aparentemente mais fracos (água e brisa) do que aos mais fortes (moinho e barcaça). Finaliza a linha melódica com um intervalo ascendente de 3ª maior⁷⁸ e duas notas iguais. O desenho dessa finalização é o mesmo nas duas duplas anteriores de versos.

Na sequencia (fig. 21), os últimos dois versos parecem que intensificam o desenho melódico anterior, com um verso quase que inteiramente em uma nota, e

⁷⁸ Intervalo musical de 2 tons inteiros entre duas notas.

uma sequencia descendente interrompida por dois saltos (uma 4ª justa e uma 4ª aumentada), antes de finalizar. Nas canções regionais que usam o modo mixolídio, o uso da 4ª aumentada é uma variação possível. A melodia aqui impõe uma diferença nos animais descritos: o cão é tão veloz que segue direto na mesma nota; já a ave, que é livre, cai num vôo rasante para em seguida subir repentinamente.

Figura 21

Musical notation for Figure 21. The melody is written on a staff with lyrics: "Cão ve-loz a-trás da ca-ça ve-li-vre em po-en-to céu". The notes are: Cão (G4), ve-loz (G4), a-trás (G4), da (G4), ca-ça (G4), ve (A4), li (A4), vre em (A4), po (A4), en (A4), to (A4), céu (G4). There is an 'A-' above the 've' note.

Fonte: o autor.

Figura 22

Musical notation for Figure 22. The melody is written on a staff with lyrics: "O a-mor é co-mo ven-to Só e-xis-te en-to pas-sa quan-". The notes are: O (G4), a-mor (G4), é (A4), co-mo (A4), ven-to (A4), Só (A4), e-xis (A4), te-en (A4), to (A4), pas-sa (A4), quan- (G4).

Fonte: o autor.

Nessas últimas duplas de versos (fig. 21 e 22), apresenta-se um desenho inicial contrastante no início (uma linha constante e uma linha ascendente com uma pequena descendência ao final), e um desenho de intervalos exatamente iguais em seguida. Nos dois versos finais (fig. 22), aparece também a maior distância entre as notas mais graves e mais agudas encontradas na canção, como se fosse para intensificar o impacto sensorial do encerramento de cada bloco. A metáfora que relaciona o amor e o vento tem aqui seu ponto mais forte, enfatizando a comparação, e pontuando o porquê no último verso.

4.2.6 A letra da canção

- 01 AMOR É REDEMOINHO
- 02 SALTO BRUSCO DE UMA SETA
- 03 É TUDO QUE SE PROJETA
- 04 E ABRE O PRÓPRIO CAMINHO
- 05 ÁGUA QUE MOVE MOINHO
- 06 BRISA QUE EMPURRA BARCAÇA
- 07 CÃO VELOZ ATRÁS DA CAÇA
- 08 AVE LIVRE EM CÉU POENTO
- 09 O AMOR É COMO O VENTO
- 10 SÓ EXISTE ENQUANTO PASSA

- 11 NADA NA VIDA DA GENTE
- 12 PARA SEMPRE SE ETERNIZA
- 13 AMOR É COMO ESSA BRISA
- 14 QUE SOPRA NUM DIA QUENTE
- 15 COMO O MOMENTO PRESENTE
- 16 QUE A GENTE TENTA E NÃO LAÇA
- 17 PARECIDO COM A GRAÇA
- 18 IGUALZINHO AO PENSAMENTO
- 19 O AMOR É COMO O VENTO
- 20 SÓ EXISTE ENQUANTO PASSA

21 TODA PALAVRA QUE EU FALO
 22 É AR É SOM É CALOR
 23 ENTENDER O QUE É O AMOR
 24 É SENTI-LO E NÃO GUARDÁ-LO
 25 A GENTE TENTA TOCÁ-LO
 26 NO ENTANTO POR MAIS QUE FAÇA
 27 TUDO QUE TOCA E ABRAÇA
 28 SE DESFAZ COMO O ALENTO
 29 O AMOR É COMO O VENTO
 30 SÓ EXISTE ENQUANTO PASSA

A primeira coisa que se observa na letra da canção é a frequência das rimas em versos seguidos, com métrica heptassilábica, comum entre os violeiros repentistas do sertão. Mas a organização das rimas em décimas (estrofes de dez versos com rimas na seguinte forma: A + B + B + A + A + C + C + D + D + C) remete a uma variação do repente chamada *pajada* (que também usa o violão como base condutora do ritmo), tocada no sul do Brasil, e na Argentina e Uruguai.⁷⁹

Vale lembrar que, na cena, o personagem Lucas está refletindo sobre sua relação com a personagem Iracema, filha de uma família rival à sua. A canção já inicia com uma metáfora, comparando amor e redemoinho no verso 1. O redemoinho é normalmente associado a uma evolução desgovernada, como o amor entre os personagens que vai crescendo ao longo da trama, mas que, pela situação das famílias, vai se complicando ainda mais. A idéia de descontrole se confirma no verso seguinte (2), “salto brusco de uma seta”, com o polissíndeto em salto brusco. Os versos 3 e 4 reforçam a sugestão de que algo que vai crescendo (o amor) a ponto de abrir os caminhos.

As sinédoques nos versos 5 e 6, como ressaltado na análise da melodia, sustentam essa proposição de que o mais fraco pode crescer a ponto de mover o

⁷⁹ MENDONÇA, Paulo de Freitas. Trova e Pajada: diferenças e semelhanças. **ABC do Gaúcho**. 16 mai. 2016. Disponível em: <<http://www.abcdogaicho.com.br/trova-e-pajada-diferencas-e-semelhancas/>> Acesso em 06 mar. 2021.

mais forte. Um detalhe importante aqui é que, na gravação registrada, o intérprete mudou a letra nesse ponto, de “brisa” para “vento”, alterando o que os autores compuseram. Para fins desta análise, será mantida a versão dos compositores, que está registrada no encarte do CD com a gravação das canções do musical.

Nos versos 7 e 8, há uma diferença explícita quanto ao movimento dos animais descritos (como visto anteriormente na análise melódica). Porém, as qualidades de um se complementam na do outro: velocidade e liberdade. Essas qualidades podem ser atribuídas ao vento do verso seguinte (que pode ser veloz e pode estar indo e vindo de qualquer direção), numa colocação quase ‘prosopopéica’, já que a personagem canta comparando as ações descritas com seus próprios sentimentos. Essa relação se aprofunda na metáfora seguinte (versos 9 e 10), que dá nome à canção (“o amor é como o vento / só existe enquanto passa”). Como se a força do amor entre Lucas e Iracema só pudesse existir enquanto eles estão juntos, pois no momento em que se separam, mesmo provisoriamente, o sentimento é questionado.

Na segunda parte da canção, quando a melodia se repete com outros versos, temos uma reiteração desse questionamento sobre a perenidade do amor deles, com o exagero de um pleonasma (“...para sempre se eterniza”, nos versos 11 e 12). Mas em toda essa parte, há um sentimento de efemeridade em relação ao sentimento. Na relação exposta nos versos 13, 14, 15 e 16, a “brisa... num dia quente” é algo insuficiente para amenizar o calor, bem como “o momento presente que a gente tenta e não laça”, como se a tentativa de capturar aquele instante para mantê-lo sempre próximo não pudesse dar certo. Ou como se fosse insubstancial, como a graça e o pensamento (versos 17 e 18).

A terceira parte inicia com uma sinédoque (“toda palavra que eu falo”), onde “palavra” pode estar no lugar de “discurso”, ou um pensamento verbalizado. Na sequência disso, no verso 22, há uma comparação entre esse discurso de quem canta a canção com elementos intangíveis (ar, som e calor), como se o que fosse pensado não pudesse ser verbalizado com compreensão. Essa idéia se confirma nos versos 25 a 28 (“a gente tenta tocá-lo / no entanto por mais que faça / tudo que toca e abraça / se desfaz com o alento”).

Toda a estrutura da letra traz uma gradação de pensamento: na primeira parte, coloca-se uma reflexão e questionamentos sobre a força do amor; na segunda parte, a constatação que o sentimento é efêmero; e na terceira parte, a resignação com essa idéia. De fato, os versos 23 e 24 parecem resumir essa resignação (“entender o que é o amor / é senti-lo e não guardá-lo”). Desta forma, com a evolução temática da canção, é possível ter uma compreensão um pouco diferente dos versos “o amor é como o vento / só existe enquanto passa”, reiterada no final das estrofes: parece que a cada repetição, a compreensão da metáfora deixa a música mais triste.

Percebe-se, a partir desta análise, que os compositores utilizaram inúmeras figuras de linguagem ao longo da canção, estabelecendo uma verdadeira narrativa em forma de música. Como deveria se esperar em um musical, a canção aqui não interrompe a cena apenas para expor uma idéia, mas conduz uma pequena história com formas poéticas extremamente elaboradas, levando as personagens para adiante de onde estavam no início do canto. Isso se repete em vários outros momentos do espetáculo, em outras canções. “Suassuna – O Auto do Reino do Sol” mostra um trabalho de teatro musical brasileiro contemporâneo com canções originais e de extrema qualidade.

4.3 O MUSICAL “APARECIDA”

4.3.1 O espetáculo

O projeto de criar um espetáculo de teatro musical contando a história da pequena estátua de Nossa Senhora Aparecida descoberta por três pescadores há mais de trezentos anos, segundo seus produtores Maria Eugênia e Eurico Malagodi, surgiu há quase quatro anos. A produtora, devota da santa Padroeira do Brasil, quis fazer uma homenagem em razão do tricentenário do evento da descoberta, em 2017, chamado de Ano Jubilar. Para isso, convidou o dramaturgo Walcyr Carrasco (mais conhecido atualmente pelo seu trabalho como telenovelistas) para escrever o

texto, além do maestro Carlos Bauzys (regente e arranjador de várias produções do gênero em São Paulo) para compor canções originais. Em seguida, por causa de seu trabalho como cancionista de teatro, este autor foi chamado para escrever as letras a partir do texto de Walcyr, fazendo uma parceria inédita com Bauzys.

Cabe ressaltar que é um fato raro produtores que trabalham com grandes produções encomendarem um musical inteiramente original e com temática nacional. Nos últimos vinte anos, grandes produções de teatro musical estilo Broadway começaram a vir para o Brasil, trazendo um aprimoramento técnico específico para os artistas e para as montagens que não havia até então.⁸⁰ Nesse período, foram raros os espetáculos com canções originais brasileiras especialmente compostas e com grande elenco. Em geral, as verbas desse tipo de produção são destinadas a musicais estrangeiros com estética Broadway versados para o português, ou ainda para musicais com coletâneas de canções pré-existentes alinhavadas por uma dramaturgia simples (como os chamados “musicais biográficos”). Entre os musicais inteiramente originais citados nesta pesquisa, é possível lembrar que “Memórias de um Gigolô” contou com 21 atores e bailarinos no elenco; “Bilac Vê Estrelas”, 11 atores; e “Suassuna - O Auto do Reino do Sol”, 10 atores.⁸¹ É possível lembrar também de outras grandes produções, como “Ayrton Senna, o Musical” (2017), de Cláudio Lins e Cristiano Gualda, que também era inteiramente original, e teve 27 atores; e “Sete” (2007), de Charles Möeller, Cláudio Botelho e Ed Motta, que contou com 16 atores. Aparecida, nesse caso, foi uma exceção: a produção original teve 33 atores-cantores e 12 músicos tocando ao vivo as vinte canções originalmente escritas para a peça.

⁸⁰ FOLEGATTI, Myrthes Maria da Silva. **O musical modelo Broadway nos palcos brasileiros**, tese (doutorado) em Letras, Rio de Janeiro, PUC-RIO, 2011

⁸¹ “Ayrton Senna, o Musical”, texto e canções de Claudio Lins e Cristiano Gualda (2017-2018); “Memórias de um Gigolô”, texto e letras de Miguel Falabella, música de Josimar Carneiro (2015); “Sete”, texto de Charles Möeller, letras de Claudio Botelho e músicas de Ed Motta (2007 a 2009); “Bilac Vê Estrelas”, texto de Heloisa Seixas e Julia Romeu, canções de Ney Lopes (2014-2015); e “Suassuna - O Auto do Reino do Sol”, texto de Bráulio Tavares e canções de Chico César, Beto Lemos e Alfredo Del Penho (2017-2018) (Informações levantadas através de pesquisa hemerográfica e fornecidas pela produção de “Aparecida – um musical”).

4.3.2 A história

O ponto de partida da trama é a história do casal Caio, um advogado ambicioso e sua esposa Clara, na São Paulo dos dias de hoje. Com a esperança de curar Caio, que perde a visão por causa do tratamento de um câncer, os jovens embarcam em uma jornada de descobrimento espiritual que culmina em uma ida até a basílica da Padroeira do Brasil. Em paralelo, é narrada a história da pequena estátua de Nossa Senhora Aparecida, descoberta em 1717 por pescadores, desde a pequena capela em Itaguaçu (interior de São Paulo) onde ela foi inicialmente exibida até a moderna Basílica na cidade de Aparecida.⁸²

São lembrados alguns dos principais milagres que estabeleceram a devoção da Santa: o milagre dos peixes (a história dos pescadores que não conseguiam nada em um rio e, depois de encontrarem a estátua em suas redes, são surpreendidos por uma enorme quantidade de peixes); o milagre das velas (um relato sobre as velas de um oratório da Santa que, ao se apagarem numa rajada de vento, misteriosamente se acendem sozinhas após alguns segundos); o milagre do escravo Zacarias (sobre um escravo foragido que, ao entrar numa capela de Nossa Senhora Aparecida fugindo de seu feitor, roga à Santa por sua liberdade e tem suas correntes rompidas de forma inexplicável); e o milagre do cavaleiro prepotente (que conta como um descrente cavaleiro pretendia invadir a igreja da Santa montado em seu cavalo, e muda sua opinião depois que o animal prende a ferradura na entrada do prédio).

O musical relembra também o atentado sofrido em 1978, quando um jovem perturbado quebrou a estátua da Santa em mais de duzentos pedaços; a missa celebrada para reparar esse episódio, em cuja data se estabeleceu oficialmente o Ato do Desagravo; e a cuidadosa restauração feita no MASP – Museu de Arte de São Paulo. Depois de pronta, a imagem é levada em procissão por todo o Brasil, até voltar ao seu santuário, onde é recebida por milhares de devotos.

⁸² Release do espetáculo fornecido pela produção.

4.3.3 A música do espetáculo

Embora nunca tivessem trabalhado juntos, as canções foram muito buriladas por este autor e por Bauzys, mesmo com o exíguo tempo de quatro meses para a elaboração de todas as composições. Foram inúmeros encontros onde por duas vezes a melodia foi proposta em primeiro lugar, e nas demais a letra disparou a criação. O texto de Walcyr propôs um roteiro cênico a partir do qual foi possível trazer letras com uma poética mais próxima da brasileira nos momentos mais dramáticos, e eventualmente narrativos em momentos cênicos épicos. O musical estabeleceu dois eixos de contação: um, narrativo-épico, que mostra de forma lúdica a história da imagem da Santa desde a sua “pesca milagrosa” em 1717 até a construção da moderna basílica na cidade homônima de Aparecida; e outro, que traz o melodrama de um casal que sofre um revés inimaginável e vai até a basílica pedir à Santa por um milagre.

Mesmo buscando uma identidade mais brasileira, a orquestra montada por Bauzys (que também fez a direção musical e os arranjos) misturou instrumentos dos musicais de tradição norte-americanos (cordas, piano, bateria, guitarra, baixo) com outros tipicamente nacionais (viola caipira, diversos sopros e percussões). O equilíbrio dos arranjos trouxe um hibridismo à estética do espetáculo que pode ser também um outro caminho para a produção contemporânea desse gênero.⁸³

Em “Aparecida, um musical”, apesar da temática religiosa, tentou-se evocar nas letras das canções um sentido ora emocional, ora filosófico, buscando os estudos relativos à mitologia da Santa⁸⁴, e deixando de lado a ideia mais óbvia de um aspecto devocional implícito na história. Walcyr Carrasco já havia resgatado muito desse sentimento, originário de sua pesquisa para a telenovela de sua autoria “A Padroeira”, exibida pela TV Globo entre 2001 e 2002, e que também falava sobre Nossa Senhora de Aparecida. Para esse intento, tanto Bauzys quanto este autor (também responsável por adaptar o texto de Walcyr para o formato de libreto)

⁸³ SEVERO, Ricardo. Em Busca de Uma Dramaturgia Brasileira de Musicais, **Revista A[L]BERTO**, n. 4, outono de 2013, pp. 35-46.

⁸⁴ SANCHEZ, Wagner Lopes (org.) **Aparecida: significados e perspectivas**. Aparecida, SP, Editora Santuário, 2018.

conseguiram trazer harmonias e sonoridades nacionais para as canções, além de uma poética rica em subjetividade.

Um exemplo disso é a canção que encerra o primeiro ato, “Mau Presságio”, quando um rapaz consegue pegar a imagem da Santa e a quebra. A cena inicia com uma tempestade que se forma do lado de fora, enquanto o Padre canta:

“Como se o céu se repartisse
 Como se a noite fosse o dia
 Como se o vento nos rasgasse
 E cantasse triste melodia
 Como se o medo implorasse
 Numa tempestade que arrepia
 Como se a luz se ocultasse
 Mas por que ela se esconderia?...”

Percebe-se também uma repetição das sonoridades ‘sse’ e ‘ia’ no final de cada verso. Isso se repete ao longo de toda a letra. As rimas são propositais, e tentam evocar uma idéia de tensão e ruptura. De fato, isso se repete na instrumentação, que sobrepõe um ritmo aparentemente lento, mas que a todo instante dobra o ritmo, criando uma idéia de tensão que repentinamente se altera.

Na canção que conta o milagre do escravo, “A Vez da Liberdade”, enquanto o escravo Zacarias foge de seu feitor pela floresta, ouve-se um canto nagô, evocando a verve sincrética de Nossa Senhora de Aparecida (que é associada a Oxum ou a Iemanjá, na umbanda, dependendo da região do país). Logo depois disso, Zacarias chega na capela onde está exposta a imagem da Santa:

“Yèyé Yé Olóomi Ó (*Mãe compreensiva, dona das águas*)
 Yèyé Yé (*Mãe compreensiva*)
 Ayába Balè Osum (*A grande Mãe que toca o chão*)
 Ìyá Dò Sin Maa Gbè Ìyá Wa Oro (*A Mãe que nos guia nos protegerá*)...”

O cuidado com a métrica da poesia também foi uma preocupação ao se buscar formas de descrever as situações históricas de maneira épica. Na canção

“Uma Nova Esperança”, que mostra o momento em que a primeira capela para a Santa foi erguida, a letra é escrita em versos dodecassílabos:

“E das águas veio uma imagem partida
 E do barro veio a face escura
 E das margens veio essa enérgica vida
 E das redes veio essa imensa fartura
 E das águas veio uma nova esperança
 Surgida no meio deste povo cativo
 Surgida no seio de terra tão mansa
 Ninguém fica alheio a um mistério tão vivo...”

Bauzys também mistura referências da música contemporânea com a típica canção brasileira. Em “O Desagravo”, canção que abre o segundo ato, os primeiros versos iniciam com um ritmo de 7/4, e depois finaliza como uma bossa nova. A cena remete à missa celebrada após o atentado onde a imagem da Santa foi quebrada. O sermão que inspirou essa canção fala em não responder um ato agressivo com outro, de forma simples. Na época em que estava sendo criadas as músicas, ocorriam vários atos de intolerância no país, o que levou este autor a criar uma letra que trouxesse a relevância daquelas palavras de 1978 para os dias atuais:

“Para a profanação, a penitência
 Para o egoísmo, conciliação
 Para a desunião, a convivência
 Para o desagravo, restauração

Para a injustiça, a igualdade
 Para a estupidez, imaginação
 Para o desrespeito, a humildade
 Para a insensatez, a compreensão

Para a crueldade, a consciência
 Para a arrogância, orientação
 Para a insanidade, a paciência
 Para a indiferença, inspiração

Renovando a fé, uma esperança
 É esse o poder transformador

A nossa devoção é uma aliança
Para o desagravo, somente o amor”

Todas as canções foram escritas e discutidas simultaneamente entre o compositor e o letrista, a partir de uma escaleta de cenas planejada e baseada na sequência apresentada no texto de Walcyr Carrasco que, generosamente, permitiu que este autor reescrevesse todas as indicações musicais que ele havia proposto. Mas, em todo o processo de criação, o letrista interferiu na criação musical do compositor, enquanto ele propunha pequenas alterações para readequar as letras às melodias compostas. Isso criou um grande entrosamento entre os elementos das canções. Para se verificar um pouco disso, foram selecionadas duas canções para uma análise mais detalhada: uma do eixo épico, e outra do eixo melodramático, cada uma delas composta de maneira diferente.

A seguir, serão analisadas essas canções, a saber: “Toda a luz do mundo” (Anexo 7.B.7) e “A redenção” (Anexo 7.B.8).

4.3.4 Sobre a canção “Toda A Luz Do Mundo”

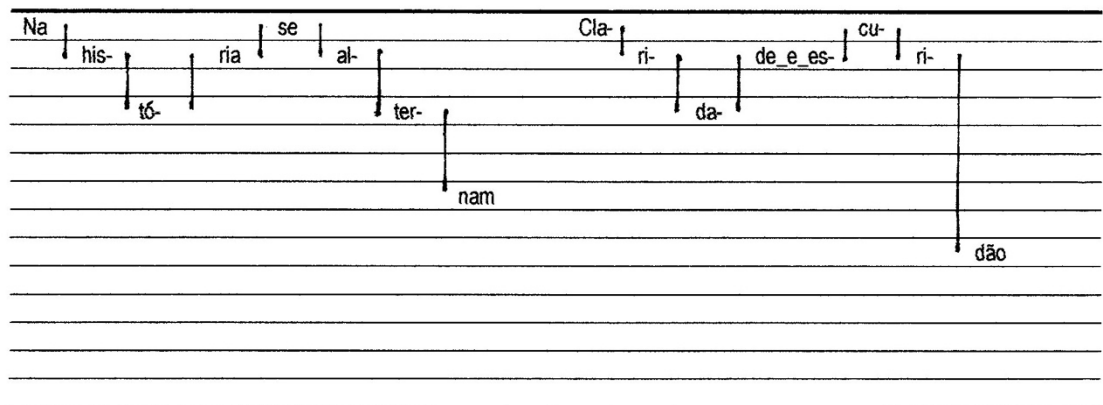
Esta é uma canção que foi criada para ilustrar, de maneira lúdica, um dos milagres atribuídos historicamente a Nossa Senhora de Aparecida: o chamado “milagre das velas”. Conta-se que, em 1733, em uma pequena capela levantada próximo ao local onde a estátua foi resgatada de um rio por pescadores (Itaguaçu, interior de São Paulo), estava um grupo de devotas rezando diante da imagem da Santa. Em uma noite, as velas colocadas no altar onde estava essa imagem se apagaram. As devotas se assustaram mas, logo em seguida, as velas se reacenderam sozinhas.

4.3.5 A música da canção

A canção começa com uma viola de sonoridade caipira, situando geograficamente o ouvinte no local do acontecimento: o interior do Brasil, entre o

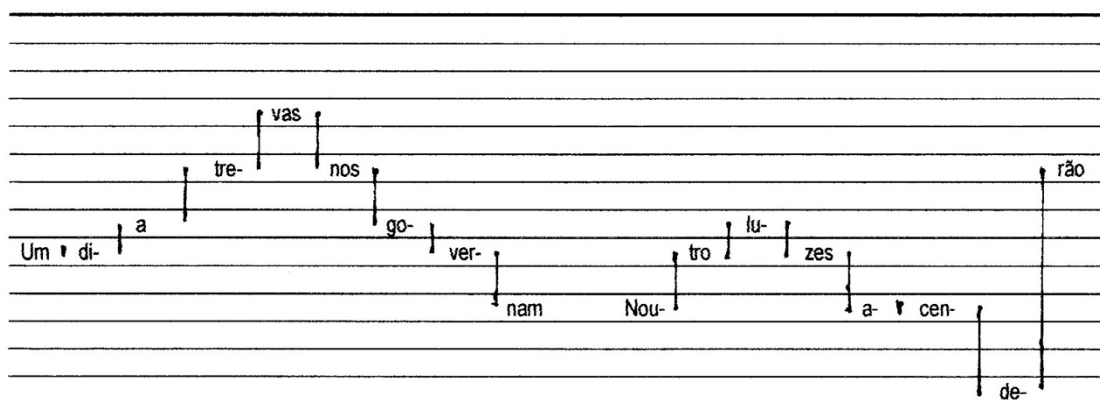
Sudeste e o Centro-Oeste. Pode-se lembrar dos cantores-autores-tocadores de viola do século XVIII que usavam esse instrumento, que chegou no Brasil com os portugueses no século XVII. Apesar de uma estrutura formal comum na canção brasileira (A + A' + B + A'' + A''' + B; ou estrofes 1 e 2 – refrão – estrofes 3 e 4 – refrão), os versos trazem ecos de poetas-músicos como Gregório de Matos, com suas redondilhas (mesmo não sendo propriamente um “canto-falado”).⁸⁵ Nas primeiras estrofes, fica claro o desenho melódico, que mostra uma alternância. A canção inicia no ponto mais alto e prossegue em um zigue-e-zague suave, até descer num intervalo abrupto. Em seguida, inverte o desenho, mantendo o zigue-e-zague, até subir num outro intervalo abrupto (fig. 23 e 24, 25 e 25).

Figura 23



Fonte: o autor.

Figura 24

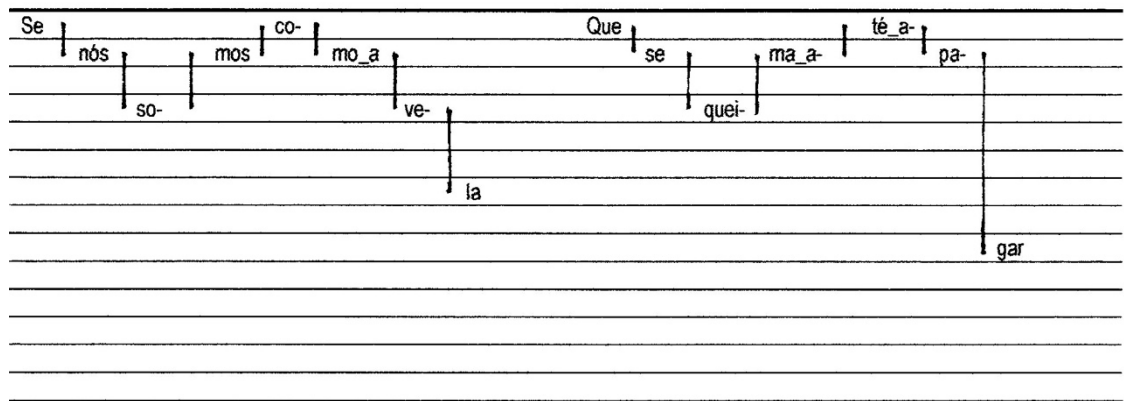


Fonte: o autor.

⁸⁵ TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo, Editora 34, 2010, pp. 57-60.

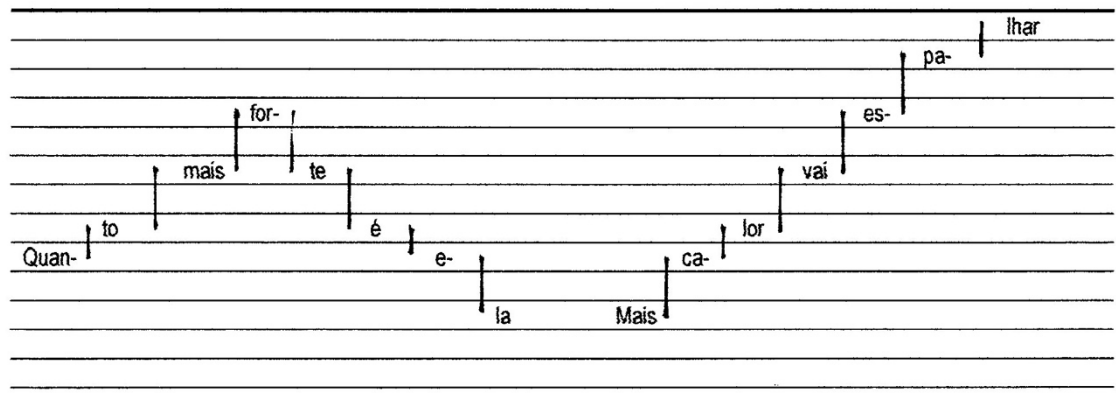
Exceto pela linha melódica no final de cada estrofe (fig. 24 e 26), o desenho é igual nas quadras. Mas nos últimos versos, a linha melódica muda bastante: da primeira vez, mantém de forma aproximada o desenho do verso anterior, mas acentua o final com um grande intervalo ascendente; na segunda vez, é uma linha ascendente contínua, sem variações, já preparando para a apresentação do refrão.

Figura 25



Fonte: o autor.

Figura 26



Fonte: o autor.

A regularidade dos versos e dos motivos melódicos (comparando a fig. 23 com a 25, e a fig. 24 com a 26) traz uma idéia de tematização, criando um efeito de exaltação e reforçando o caráter épico da canção. A repetição das melodias será mantida numa parte do refrão, como se poderá ver em seguida.

No refrão, é inserido um novo motivo musical, que se contrapõe aos anteriores, quase como se fosse uma marcação desse ponto específico, um instante de mudança, de virada, como se, depois de apagada, a luz voltasse a surgir aqui (ver fig. 27). Isso é reforçado pelo breque instrumental do arranjo.

Figura 27

The musical notation for Figure 27 consists of a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the staff, with vertical lines indicating the pitch of each syllable. The lyrics are: "Vem a cha-ma da da pu-ri-fi-car nos dar a-a lu-mi-ar". There are two "Vem" markings above the staff, one at the beginning and one above the word "dar". The melody starts on a low note, rises to a peak on "cha-ma", falls, rises again on "da da", and then has a significant jump up on "Vem".

Fonte: o autor.

A partir desse momento, o refrão retoma o desenho melódico apresentado nas estrofes anteriores. As sequencias das fig. 28 e 29 são virtualmente idênticas ao da fig. 24, exceto pelo último intervalo da fig. 29, que ao invés de uma 4^a justa, faz uma 2^a maior⁸⁶.

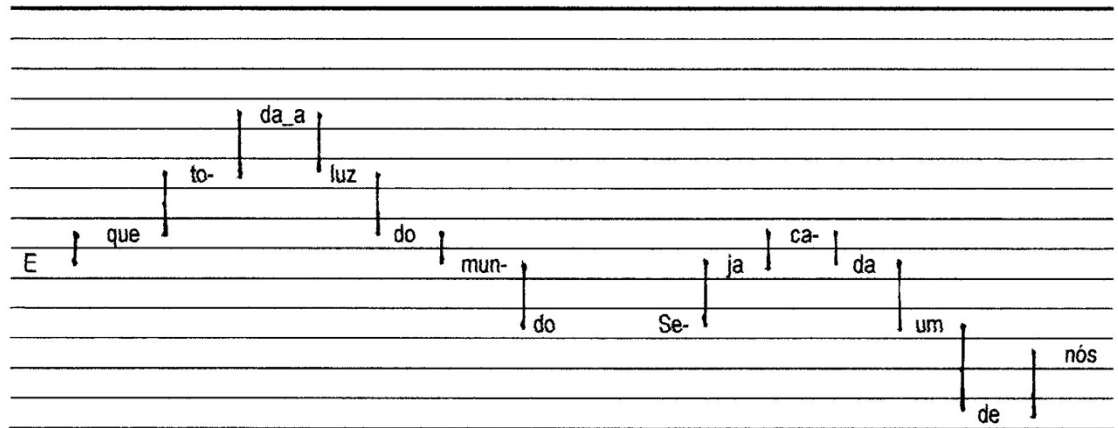
Figura 28

The musical notation for Figure 28 consists of a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the staff, with vertical lines indicating the pitch of each syllable. The lyrics are: "Que_es-se bri-to- que fun-do Não nos dei-xe nun-ca_a sós". There is a "lho" marking above the staff above the word "to-". The melody starts on a low note, rises to a peak on "bri-to-", falls, rises again on "que", and then has a significant jump up on "sós".

Fonte: o autor.

⁸⁶ Intervalo musical de 1 tom inteiro entre duas notas.

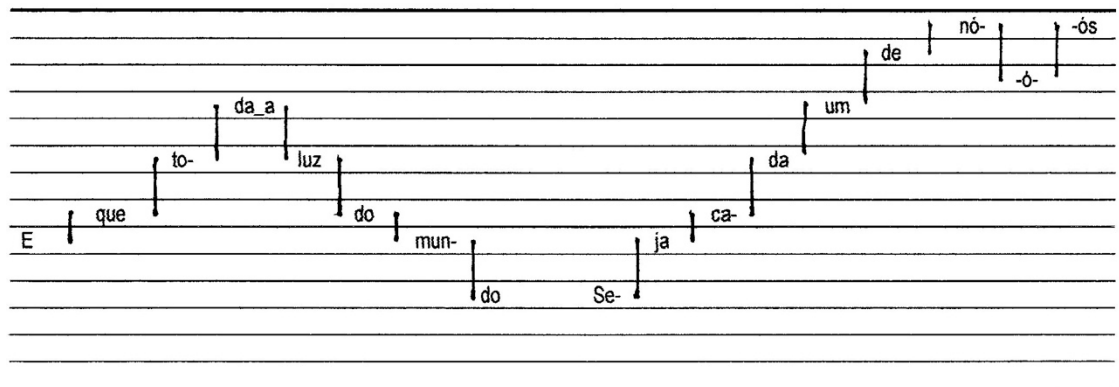
Figura 29



Fonte: o autor.

Na retomada da música, após o primeiro refrão, as melodias se apresentam na mesma ordem (iguais às fig. 23 a 28). Mas o último verso na segunda repetição do refrão (fig. 30) traz uma pequena variação: uma sequência ascendente de intervalos melódicos (exatamente igual ao da fig. 26). O que na primeira vez aparece quase como uma reflexão (“E que toda a luz do mundo/ Seja cada um de nós”), introspectivo e singelo, apenas com as três vozes iniciais, na segunda vez é exaltado e proclamado a todos, com um grande coro.

Figura 30



Fonte: o autor.

A linha melódica simples acaba por criar, de um verso até o outro, um movimento ondular que parece copiar a ideia anunciada pela canção: a de alternância entre as imagens de luz e de escuridão.

4.3.6 A letra da canção

01 NA HISTÓRIA SE ALTERNAM
02 CLARIDADE E ESCURIDÃO
03 UM DIA TREVAS NOS GOVERNAM
04 NOUTRO LUZES ACENDERÃO
05 SE NÓS SOMOS COMO A VELA
06 QUE SE QUEIMA ATÉ APAGAR
07 QUANTO MAIS FORTE É ELA
08 MAIS CALOR VAI ESPALHAR

09 VEM A CHAMA DA VIDA PURIFICAR
10 VEM NOS DAR ACOLHIDA, ALUMIAR
11 QUE ESSE BRILHO TOQUE FUNDO
12 NÃO NOS DEIXE NUNCA A SÓS
13 E QUE TODA A LUZ DO MUNDO
14 SEJA CADA UM DE NÓS

15 QUANDO TODA A LUZ SE APAGA
16 VEM A CHANCE DE SE OLHAR
17 VER ALÉM DAS PRÓPRIAS CHAGAS
18 PARA ENTÃO SE ILUMINAR
19 TODA VELA QUE SE ACENDE
20 UMA HORA VAI QUEIMAR
21 QUANDO ISSO SE ENTENDE
22 TUDO O MAIS VAI CLAREAR

23 VEM A CHAMA DA VIDA PURIFICAR
24 VEM NOS DAR ACOLHIDA, ALUMIAR
25 QUE ESSE BRILHO TOQUE FUNDO
26 NÃO NOS DEIXE NUNCA A SÓS
27 E QUE TODA A LUZ DO MUNDO
28 SEJA CADA UM DE NÓS

Cada uma das quadras traz uma imagem alusiva ao tema implícito colocado na cena do milagre: luz, em contraponto à escuridão, e o simbolismo inerente dessa representação. Desta forma, consegue-se visualizar diversos aspectos mitológicos envolvendo essa temática, desde o mito grego de Prometeu, ao mito cristão da criação descrito na Bíblia:

No princípio criou Deus o céu e a terra. / E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. / E disse Deus: Haja luz; e houve luz. (Gênesis 1:1-3)

Na alternância reside a idéia de evolução e aprimoramento. Na mitologia grega, por exemplo, Zeus havia punido a humanidade privando-a do fogo (ou da luz), simbolicamente associada à inteligência, ou seja, imbecilizando-a. Prometeu, sempre benfeitor dos homens, rouba uma centelha do fogo celeste e a traz para a terra, “reanimando” a humanidade.⁸⁷

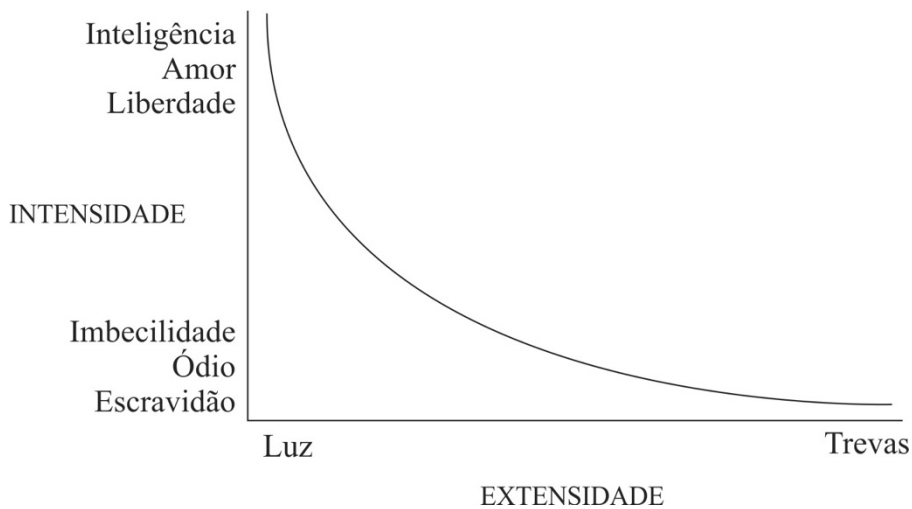
Curiosamente, o Arcebispo de Aparecida, Dom Orlando Brandes, em uma publicação recente, associa o milagre das velas às “trevas” sendo vencidas pela “luz”.⁸⁸ A chama da vela sendo essa luz. Essa questão que implica com a oscilação de um estado para o outro já é colocada de forma clara nos dois primeiros versos (“Na história se alternam/Claridade e escuridão”).

Essa afirmação é reiterada nos dois versos seguintes (“Um dia trevas nos governam/Noutro luzes acenderão”). Dom Orlando ainda associa ao conteúdo básico de alternância (inteligência ou sabedoria x imbecilidade ou burrice) os sentimentos de amor e ódio, e até liberdade e escravidão. Essa relação de valores pode ser percebida no diagrama abaixo (fig. 31).

⁸⁷ BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. I. Petrópolis, Editora Vozes, 1986, pp. 166-167.

⁸⁸ BRANDES, Dom Orlando. **Aparecida e Sua Mensagem**. Aparecida, Editora Santuário, 2017, pp. 122-123.

Figura 31



Fonte: o autor.

Simultaneamente, percebe-se nos versos seguintes que há uma idéia de duração temporal entre um estado e outro, uma finitude. Nos versos 5 e 6, discorre-se que “Se nós somos como a vela / Que se queima até apagar”, portanto o fim desse ciclo já é esperado. E enquanto mais se produz o que está associado à luz durante esse ciclo – inteligência ou amor, por exemplo -, mais intensamente isso será disseminado (“Quanto mais forte é ela / Mais calor vai espalhar” nos versos 7 e 8).

Outro ponto levantado na canção é o que acontece no ciclo inverso, ou seja, quando não há “luz”. Toda a estrofe dos versos 15 a 18 comenta essa questão. Os versos 15 a 17 falam que “Quando toda a luz se apaga / Vem a chance de se olhar / Ver além das próprias chagas”. Quer dizer que é possível ou é mais fácil a reflexão sobre algo quando não estamos sob o efeito da luz. A reflexão pode vir quando se ultrapassa o estado da vulnerabilidade, “além das próprias chagas”. E nesse processo então é que haveria uma mudança “Para então se iluminar”, como diz o verso 18.

Nos versos 19 a 22, reitera-se a ideia do movimento cíclico exposto nos quatro primeiros versos, de forma a fortalecer a compreensão dessa alternância (“Toda a vela que se acende / Uma hora vai queimar/ Quando isso se entende / Tudo o mais vai clarear”).

Figura 32



Fonte: o autor.

Observando-se o movimento desse ciclo através da figura 32, é visível que o período em que a luz deixa de existir é relativamente menor que o em que a escuridão predomina. Supondo-se que haja um ponto inicial, este seria o do restabelecimento, ou seja, o momento em que a vela é acesa. Todo o restante é resultado de uma inação: pode acontecer independente de qualquer interferência.

Se nas quatro quadrinhas-estrofes é apresentada a alternância inevitável entre a luz e as trevas, o início do refrão (versos 9 e 10, e 23 e 24) serve para descrever o instante do restabelecimento, quando é preciso trazer a chama que irá acender a vela, o “ponto inicial” do ciclo (“Vem a chama da vida purificar / Vem nos dar acolhida, alumiar”). Como no latim *flamma vitae*, ou *lux vitae*, a “chama da vida” é também uma forma de descrever o momento em que a vida começa ou surge. Nesse caso, enquanto houver vida, a luz será sentida (“Que esse brilho toque fundo”, versos 11 e 25) e irá gerar outras vidas (“Não nos deixe nunca a sós, versos 12 e 26). Porque as trevas, seu oposto, representam o vazio (como aparece no livro de Gênesis, a Terra “era sem forma e vazia”. Então, com a luz, vem a vida e inexistente a solidão.

Ao final do refrão, surge outra idéia, repetida por Dom Orlando: de que a missão de cada ser humano é ser uma luz no mundo (“E que toda a luz do mundo/ Seja cada um de nós”, versos 13 e 14, 27 e 28). Isso traz uma intenção agregadora e extremamente otimista à canção. Pois se todos estiverem na escuridão, e cada

pessoa trazer uma luz, uma vela acesa, ou um pensamento sábio, é possível afastar as trevas, e reduzir cada vez mais o vazio e o obscurantismo.

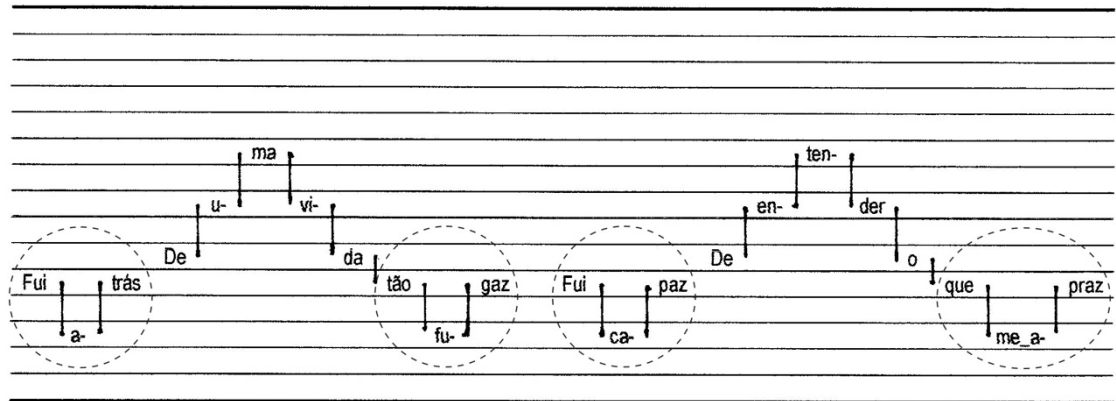
4.3.7 Sobre a canção “A Redenção”

Esta canção foi criada para compor o melodrama do personagem que sofre um grande revés no musical. O personagem, um jovem advogado, inicia a sua história mostrando-se extremamente ambicioso e arrogante, até o momento em que é diagnosticado com um câncer maligno. A situação piora quando, ao fazer o tratamento, extirpa a doença, mas acaba ficando cego. Em seu trajeto, o personagem experimenta a negação, a raiva e, por fim, a depressão. Quando canta esta música, ele já havia passado por tudo isso, e ao final, convencido por um relato sobre os milagres, decide ir à basílica de Aparecida para, num último ato resignado, tentar fazer um pedido à Santa. Assim, na perspectiva de um milagre, resolveria toda a sua angústia.

4.3.8 A música da canção

O arranjo se inicia com uma introdução tocada por um piano, um intervalo de duas notas que se repetem em arpejo indefinidamente. Aos poucos, vão sendo tocadas outras notas em intervalos consonantes e dissonantes, sugerindo uma forma de composição proposta por músicos como Steve Reich nos anos 1960: minimalismo por processo aditivo e por defasagem. Nesse modo criativo, notas vão sendo inseridas e modificadas, sobre uma “cama sonora” que vai mudando de maneira muito lenta e espaçada, sem que se tenha essa percepção. Esse estilo de música pode criar um estado de clima atemporal à cena, ou melhor, pode provocar a sensação de que o tempo parou por um instante naquele lugar. A paisagem sonora da cena se complementa com ruídos do interior da Basílica de Aparecida (captados no local e inseridos no espetáculo), recriando a atmosfera real do ambiente e sugerindo uma experiência imersiva, já que a cena acontece quase no escuro, para provocar na plateia a mesma sensação do personagem cego.

Figura 33

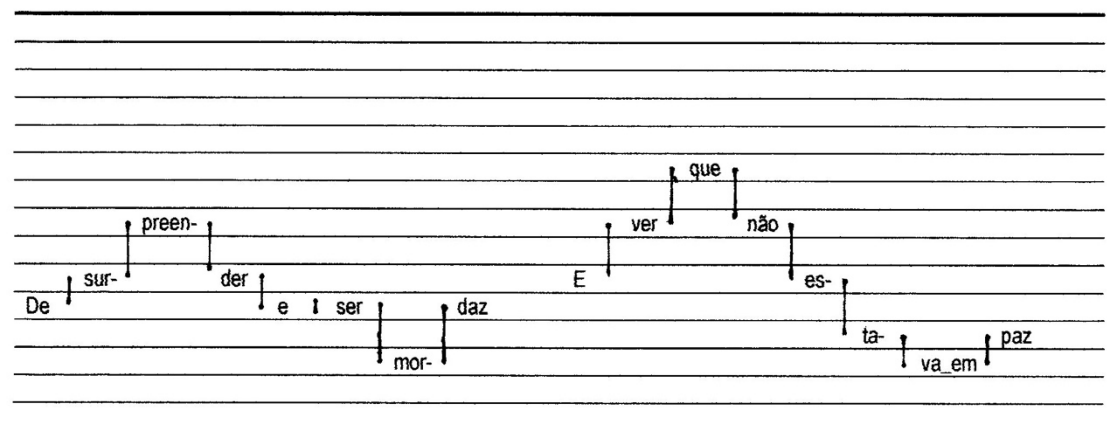


Fonte: o autor.

Ao então se ouvir a melodia, a primeira característica que se repara são os ecos nos primeiros quatro versos: além do desenho melódico igual, com os mesmos intervalos (fig. 33), percebe-se que os versos 1 e 3 são idênticos ao final dos versos 2 e 4 ("Fui atrás/ ...tão fugaz/ Fui capaz/ ...que me apraz"), apenas com uma mudança harmônica no final do verso 4.

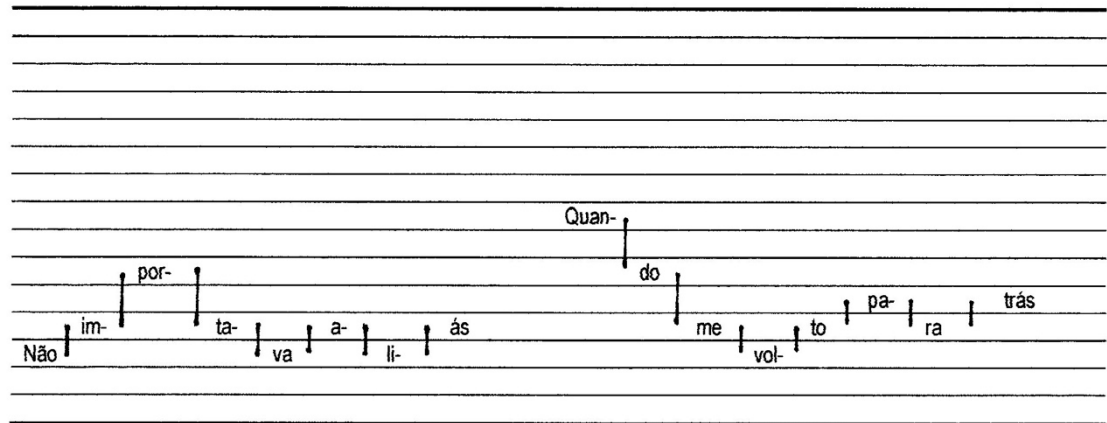
A partir daí, a canção prossegue com o mesmo motivo rítmico, mas com algumas mudanças no desenho melódico e variações na harmonia (fig. 34 a 36). O ritmo, pela sua reiteração, traz uma ideia de tematização, mas a melodia evoca a passionalização, pela sua evolução desigual. É interessante essa contradição estrutural, pois o personagem está em um momento de conflito interno, questionando seus valores. O ritmo busca a concentração, e a melodia, a expansão.

Figura 34



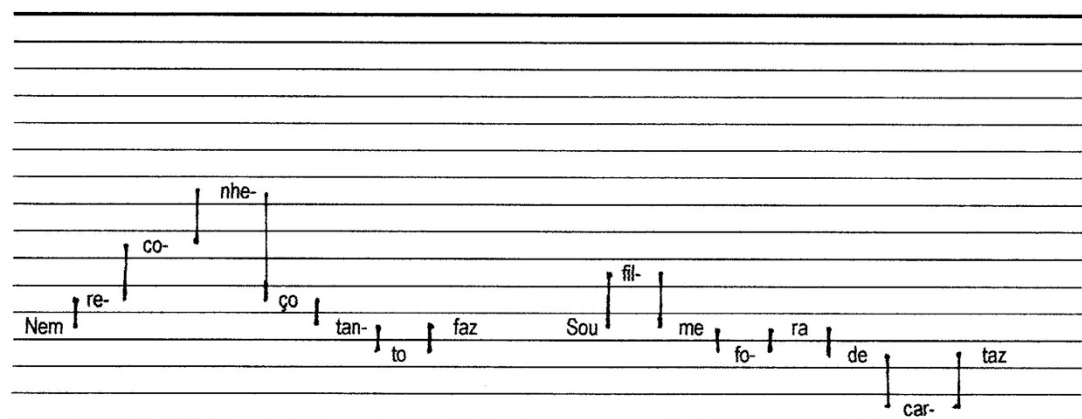
Fonte: o autor.

Figura 35



Fonte: o autor.

Figura 36

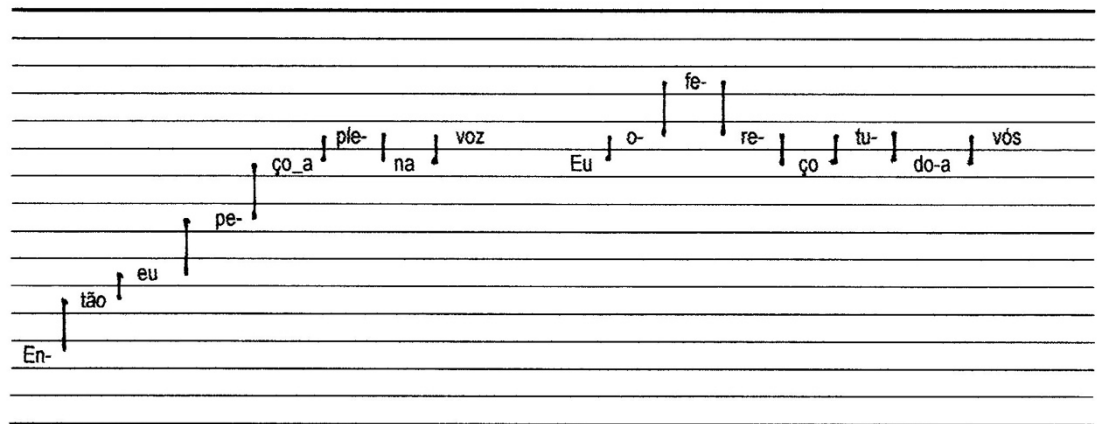


Fonte: o autor.

Outra característica que se impõe ao se ouvir a canção são as rimas consoantes emparelhadas com a finalização dos versos em 'ás' (ou 'az'), trazendo a sonoridade de uma vogal aberta. Se uma das convenções dramáticas no teatro musical é que, quando um personagem canta sozinho, ele está expressando seus pensamentos⁸⁹, seria possível que houvesse aqui um reforço da ideia de um conflito entre a reflexão íntima e a voz aberta.

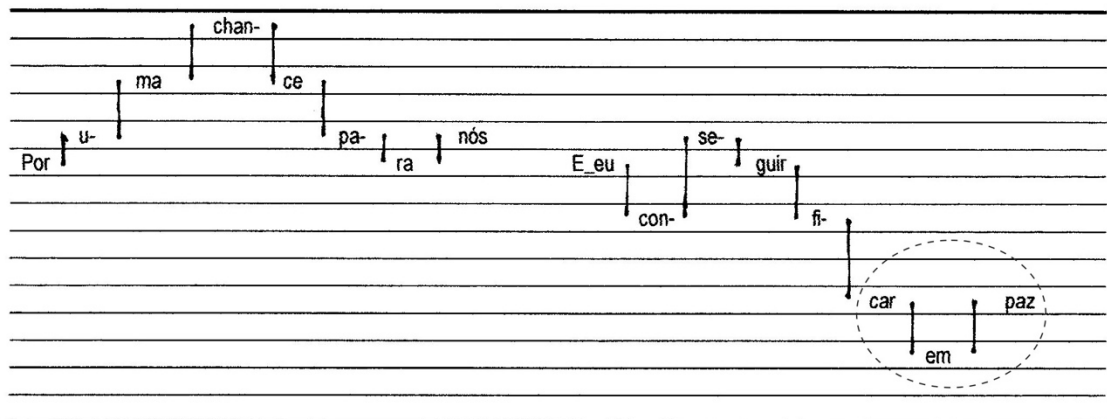
⁸⁹ COHEN, Allen e ROSENHAUS, Steven L. **Writing Musical Theater**, Ed. Palgrave MacMillan, 2006, pp. 85-86.

Figura 37



Fonte: o autor.

Figura 38



Fonte: o autor.

Isso se reitera nos três penúltimos versos, quando a rima final muda de ‘ás’ para ‘ós’ (fig. 37 e 38), mas volta pra primeira sonoridade no último verso, inclusive repetindo o mesmo desenho melódico do primeiro verso, fechando o ciclo (“...ficar em paz”). A desigualdade temática na melodia é maior nessa estrofe, trazendo um aumento da passionalização. A melodia do verso inicial (“Então eu peço a plena voz”) se estabelece numa linha ascendente radical totalmente diferente dos demais, mantém-se nos versos seguintes com um desenho melódico semelhante aos da primeira e segunda estrofes, até fechar a canção numa linha melódica descendente (“E eu conseguir ficar em paz”). A mudança da sílaba aberta na rima (‘ás’ para ‘ós’) coincide com a alteração do desenho melódico e, como será visto adiante, com o redirecionamento do discurso do personagem.

4.3.9 A letra da canção

- 01 FUI ATRÁS
- 02 DE UMA VIDA TÃO FUGAZ
- 03 FUI CAPAZ
- 04 DE ENTENDER O QUE ME APRAZ
- 05 DE SURPREENDER E SER MORDAZ
- 06 E VER QUE NÃO ESTAVA EM PAZ

- 07 NÃO IMPORTAVA, ALIÁS
- 08 QUANDO ME VOLTO PARA TRÁS
- 09 NEM RECONHEÇO, TANTO FAZ
- 10 SOU FILME FORA DE CARTAZ

- 11 ENTÃO EU PEÇO A PLENA VOZ
- 12 EU OFEREÇO TUDO A VÓS
- 13 POR UMA CHANCE PARA NÓS
- 14 E EU CONSEGUIR FICAR EM PAZ

Já no título, há um prenúncio sobre a temática da canção: “A Redenção”. Nesta cena a personagem está só, cantando para si. Tratando-se de uma redenção pessoal, pode ser um momento em que ele vai buscar uma libertação de algo que o prende, de algo que o ajude em sua própria salvação.

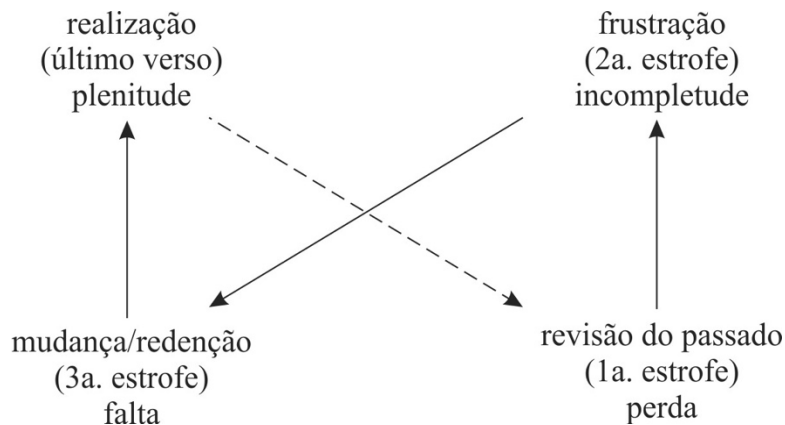
Sabe-se que, durante a história da peça, ele sofre uma grande perda. Nos primeiros versos, o personagem se recorda do que queria para si (“Fui atrás/ De uma vida tão fugaz”) e de como ele era (“Fui capaz/ De entender o que me apraz”). É possível perceber, na leitura dos versos 1 e 2, e do verso 5 (“De surpreender e ser mordaz”) que o personagem era um tanto ambicioso e fútil. E que apesar disso (e provavelmente por isso), ele se sente perdido (“E ver que não estava em paz”), como aparece no verso 6.

Na segunda estrofe, a partir do verso 7, ele começa a questionar o que fez (“Não importava, aliás/ Quando me volto para trás/ Nem reconheço, tanto faz”), numa reflexão que combina arrependimento e resignação. A frustração e o sentimento de estar fora do caminho aparecem na metáfora do verso 8 (“Sou filme fora de cartaz”).

Na terceira estrofe, o sentido do discurso muda do interior para o exterior, da reflexão para o brado no verso 11 (“Então eu peço a plena voz”). No contexto da peça, é sabido que o personagem está ali para fazer um pedido a Nossa senhora de Aparecida. Então é nesse instante (versos 12 e 13) que ele vai buscar a sua “redenção”, propondo uma mudança para receber o que lhe falta (“Eu ofereço tudo a vós/ Por uma chance para nós”). Dentro do contexto da peça, quando ele canta “nós”, está se referindo a sua esposa, que o acompanha em toda a história.

A resolução disso, colocada como ideal de realização, aparece no último verso (“E eu conseguir ficar em paz”), ou seja, o personagem espera que ali se resolva o seu conflito.

Figura 39



Fonte: o autor.

A condução do que é contado na canção pode ser resumida no diagrama apresentado acima (fig. 39). O personagem, que em algum momento já esteve realizado, revisa como sua vida foi conduzida até ali e percebe sua perda. Em seguida, entende que deve estar em uma trajetória que não lhe satisfaz inteiramente, e confirma resignadamente sua incompletude. Então faz um pedido a

Nossa senhora de Aparecida, propondo-se a uma mudança. E espera que, dessa forma, possa resgatar sua plenitude.

Finalizando este capítulo, o que se pode dizer da experiência que este autor teve na criação das canções do musical “Aparecida” é que o resultado se mostra muito mais interessante quando o compositor e letrista trabalham juntos com a dramaturgia durante todo o processo. Se houvesse uma produção nacional mais frequente na realização de espetáculos originais de teatro musical, talvez assim fosse possível estabelecer uma metodologia criativa para que esse gênero pudesse evoluir com mais rapidez.

5 CONCLUSÃO

Muitos artistas da nova geração que se envolvem com o teatro musical, comentam que a grande relevância do gênero nos dias de hoje aconteceu por causa do chamado *boom* no início dos anos 2000, uma explosão de produções que atraíram o público pela sua estética visual e grandiosidade. Simultaneamente, sabe-se que muitos artistas, atraídos pelo formato, começaram a se aprimorar em escolas especializadas de canto e dança a fim de se preparar para a atuação nesse tipo de espetáculo.

Os técnicos e profissionais também evoluíram ao aprenderem novas maneiras de executar seus trabalhos. Os teatros se adaptaram. Mas pouco se estudou sobre a forma e estrutura dramática das obras, seus libretos e, incluído nessa parte, a composição de canções originais. Será que a forte influência dos meios de produção do mercado norte-americanos modificaram a maneira como são criadas as canções para esse gênero?

Chico Buarque e Paulo Pontes já demonstravam essa preocupação, como mostra a apresentação que escreveram para seu texto de teatro musical “Gota D’Água”, editado em 1993:

“É preciso, de todas as maneiras, tentar fazer voltar o nosso povo ao nosso palco. Do jeito que estiver ao alcance de cada criador: com o show, a comédia de costumes, o esquete, a revista, com a dramaturgia mais ambiciosa, como se puder. O fundamental é que a vida brasileira possa, novamente, ser devolvida, nos palcos, ao público brasileiro.” (BUARQUE e PONTES, 1993, p. xvii)⁹⁰

O aspecto mais preocupante, e que instigou o início desta pesquisa, seria de que as novas produções do gênero simplesmente não interagissem com nossa própria história, tentando fazer uma imitação dos espetáculos estrangeiros, por questões de mercado, de modismo, ou apenas pelo gosto pessoal dos envolvidos.

⁹⁰ BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. **Gota D’Água**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1993, p. xvii.

No entanto, entendeu-se que existem criadores que pensam diferente disso, e querem encontrar uma linguagem autoral mais brasileira nos espetáculos.

Mesmo percebendo-se uma poética elaborada em alguns musicais brasileiros contemporâneos,

“a extensão do sentido produzido por uma canção é certamente inatingível pela análise. O que se tenta, no fundo, é explicar alguns aspectos de produção desse sentido geral, a partir do reconhecimento dos traços comuns a todas as canções, aqueles que, independentemente das particularidades da obra, nos oferecem uma pronta identificação de sua natureza.” (TATIT, 2002, p.26)⁹¹

Pelo material que foi analisado, é possível dizer que o fenômeno oposto deve estar acontecendo: as novíssimas produções de teatro musical criadas no Brasil, com canções originais especialmente compostas, tem trazido cada vez mais, não apenas a musicalidade da canção brasileira, mas também a nossa poética, imensa em seu jeito de expressar uma subjetividade nas letras. Ainda que mostre uma direção para futuros trabalhos, espera-se que esta dissertação ajude outros compositores, criadores e produtores em geral a entender que precisamos estudar ainda mais a dramaturgia e a composição musical nessa forma complexa e envolvente que é o teatro musical.

Curiosamente, uma outra questão específica surgiu ao longo desta pesquisa. Algumas vezes, aparecem pessoas que tem um certo preconceito em relação ao teatro musical, que acham que o gênero se resume às produções importadas, com canções de estilo muito diferentes das brasileiras, ou às que usam um repertório de canções pré-existentes. O código aceito nos musicais, de que um personagem, no meio de uma fala, comece a cantar, não é entendido por essas pessoas, ou é colocado como pueril. O oposto pode ocorrer entre os fãs de teatro musical, que muitas vezes conhecem apenas uma parte do repertório do gênero (em geral, as peças estrangeiras), e demonstram um desinteresse sobre outras obras que tenham canções brasileiras. Por que essa divergência? Mas isso é assunto para uma próxima pesquisa.

⁹¹ TATIT, Luiz. **O Cancionista – Composição de Canções no Brasil**. São Paulo, EDUSP, 2002.

É importante dizer, a partir de todas as análises realizadas, que o gênero sempre evoluiu. Mudou muito desde o teatro de revista até os musicais dos anos 1960-70. Esse gênero, a cada momento, está se amalgamando em todos os aspectos com outras formas musicais e teatrais de nossos tempos atuais. E nos últimos anos, sob a forte influência dos espetáculos vindos da *Broadway*, a expectativa é que continue se modificando. Espera-se que, ainda assim, sempre se possa manter a relevância de uma estética musical própria, brasileira, nas canções dos espetáculos originais que venham a ser criadas, pois essa é a dicção do artista brasileiro, é esse o seu diferencial, e é o que vai fazer a sua arte evoluir cada vez mais.

6 REFERÊNCIAS

ALBERTIN, Bruno. João Fonseca: o rei dos musicais no Brasil. Publicado em 29 jul. 2015. **Jornal do Commercio**. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2015/07/29/joao-fonseca-o-rei-dos-musicais-no-brasil-192127.php>> Acesso em 03 mar. 2021.

ALVES JR., Dirceu, O Homem de La Mancha. In: **VEJA São Paulo**. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/atracao/o-homem-de-la-mancha/>> Acesso em: 28 de Jul.2018.

ANDRÉ, Hildebrando de A. **Gramática Ilustrada**. São Paulo, Editora Moderna, 1978.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Palavras incertas: as não-coincidências do dizer**. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998.

AUTORES: Nei Lopes. **Literafro**. Atualizado em 22 ago. 2020. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autores/343-nei-lobes>> Acesso em 03 mar. 2021.

AZEVEDO, Tânia Maris de. **Em busca do sentido do discurso: a semântica argumentativa como uma possibilidade para a descrição do sentido do discurso**. Caxias do Sul, RS, EDUCS, 2006.

BARSANELLI, Maria Luísa, MinC aprova valor histórico de R\$ 28,6 mi para 'O Fantasma da Ópera', **Folha de São Paulo**, Caderno Ilustrada, São Paulo, 29 de julho de 2018.

BILAC, Olavo. **Antologia : Poesias**. São Paulo : Martin Claret, 2002. (Coleção a obra-prima de cada autor).

_____. **Poesias**. Posfácio R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1978.

BILAC VÊ Estrelas – release. **Morenteforte Comunicações**. Publicado em 12 mai. 2015. Disponível em <<http://www.morenteforte.com/bilac-ve-estrelas/>> Acesso em 03 mar. 2021.

BLOOM, Ken; VLASTNIK, Frank. **Broadway musicals: the 101 greatest shows of all time**. Nova York, Black Dog and Leventhal Publishers, 2010.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1997.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. I. Petrópolis, Editora Vozes, 1986.

BRANDES, Dom Orlando. **Aparecida e Sua Mensagem**. Aparecida, Editora Santuário, 2017.

BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. **Calabar: o elogio da traição**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2009.

BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1993.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. Barueri, Manole, 2010.

CASTRO, Ruy. **Bilac Vê Estrelas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

CAVALCANTI, Bruno. Idealizador do Prêmio Bibi Ferreira, Marllos Silva reflete impacto do Coronavírus no mercado das artes. **Observatório do teatro**. Publicado em 30 mar. 2020. Disponível em <<https://observatoriodoteatro.uol.com.br/noticias/idealizador-do-premio-bibi-ferreira-marllos-silva-reflete-impacto-do-coronavirus-no-mercado-das-artes>> Acesso em 07 mar. 2021.

COHEN, Allen e ROSENHAUS, Steven L. **Writing Musical Theater**. Ed. Palgrave McMillan, 2006.

DE SOUZA, Edgar Olímpio. Broadway Brasileira, **Revista Gol**, n. 114, setembro de 2011.

DINIZ, André. **Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.

ENGEL, Lehman. **Words with Music**. New York, Applause Theatre & Cinema Books, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1986.

FOLEGATTI, Myrthes Maria da Silva. **O musical modelo Broadway nos palcos brasileiros**. Tese (doutorado) em Letras, Rio de Janeiro, PUC-RIO, 2011.

FRANKEL, Aaron. **Writing the Broadway musical**. New York, Da capo Press Edition, 2000.

GREEN, Stanley. **Broadway Musicals – Show by Show**. Milwaukee, Applause Theatre & Cinema Books, 2011.

HAUDENSCHILD, André Rocha L. Palavras Encantadas: as transformações da palavra poética na canção popular brasileira, **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. Natal, n. 4, jul-dez 2013.

Homem de la Mancha, O. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398429/o-homem-de-la-mancha>>. Acesso em: 29 de Julho. 2018. Verbete da Enciclopédia.

JONES, Tom. **Making Musicals**. New York, Limelight Editions, 1998.

LIMA, Rocha. **Gramática Normativa da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cia., 1967.

LUIZ, Macksen. Bilac Vê Estrelas. Crítica do Segundo Caderno de **O Globo** (Macksen Luiz blogspot). 16 jan. 2015 Disponível em: <http://macksenluiz.blogspot.com/2015/01/temporada-2015_16.html> Acesso em 03 mar. 2021.

MARCONDES, Marcos Antônio (editor). **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica**. São Paulo, Art Editora, Publifolha, 1998.

MARTINS, Cláudio. Musical “Suassuna – O Auto do Reino do Sol” marca estréia em São Paulo. **A Broadway É Aqui**. 23 ago. 2017. Disponível em: <<https://abroadwayeaqui.com.br/2017/08/23/musical-suassuna-o-auto-do-reino-do-sol-marca-estreia-em-sp/>> Acesso em 05 mar. 2021.

MELLO, Renato, Crítica: O Homem de La Mancha, In: **Botequim Cultural**. Disponível em: <<http://botequimcultural.com.br/critica-o-homem-de-la-mancha/>> Acesso em: 29 Jul. 2018.

MENDONÇA, Paulo de Freitas. Trova e Pajada: diferenças e semelhanças. **ABC do Gaúcho**. 16 mai. 2016. Disponível em: <<http://www.abcdogaicho.com.br/trova-e-pajada-diferencas-e-semelhancas/>> Acesso em 06 mar. 2021.

MONELLE, Raymond. **The Musical Topic – Hunt, Military and Pastoral**. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2006.

MUSICAL ‘BILAC Vê Estrelas’ se baseia em livro de Ruy Castro. **Tribuna PR**. 07 jan. 2015. Disponível em: <<https://tribunapr.uol.com.br/mais-pop/musical-bilac-ve-estrelas-se-baseia-em-livro-de-ruy-castro/>> Acesso em 03 mar. 2021.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2010.

OPERA **Collection**. Barcelona e Lisboa, Ediciones Orbis-Fabbri, 1996. Libreto de “O Barbeiro de Sevilha”, ópera de Gioachino Rossini e Giovanni Paisiello.

_____. Barcelona e Lisboa, Ediciones Orbis-Fabbri, 1996. Libreto de “A Flauta Mágica”, ópera de Wolfgang Amadeus Mozart.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas, SP, Editora Pontes, 1990.

PIEIDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. **El oído pensante** 1 (1) Disponível em: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>> Acesso em 28 jul 2018.

PROGRAMA DO musical **Bilac Vê Estrelas** (acervo do autor).

PROGRAMA DO musical **Suassuna – o auto do reino do sol** (acervo do autor).

QUEIROZ, Christina. Nei Lopes: o dicionarista heterodoxo. **Revista Pesquisa FAPESP**. Ed. 275, jan. 2019. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/nei-braz-lopes-o-dicionarista-heterodoxo/>> Acesso em 03 mar. 2021.

SANCHEZ, Wagner Lopes (org.) **Aparecida: significados e perspectivas**. Aparecida, SP, Editora Santuário, 2018.

SCHENKER, Daniel. Um musical distante de formatos padronizados. **Daniel Schenker**. 17 ago. 2017. Disponível em: <<https://danielschenker.wordpress.com/2017/08/17/um-musical-distante-de-formatos-padronizados/>> Acesso em 05 mar. 2021.

SCHMIDT, Bernardo. Arena canta Zumbi, de Guarnieri, Boal e Edu Lobo. **O Patativa**. Publicado em 16 ago. 2010. Disponível em <<http://bernardoschmidt.blogspot.com/2010/08/arena-conta-zumbi-de-guarnieri-boal-e.html>>. Acesso em 07 mar. 2010.

SEVERINO, T. S. **O gênero discursivo musical: um caminho para o letramento**. Maringá, PR, Universidade Estadual de Maringá, 2007.

SEVERO, Ricardo. Em Busca de Uma Dramaturgia Brasileira de Musicais, **Revista A[L]BERTO**, n. 4, outono de 2013.

SINZIG, Frei Pedro. **Dicionário musical**. São Paulo, Livraria Kosmos, 1947.

SOBRE O musical. Suassuna – O Auto Do Reino Do Sol. **Blog** do espetáculo. Disponível em: <<https://suassunaoauto.wordpress.com/sobre/>> Acesso em 05 mar. 2021.

SOUZA, Raimundo Expedito dos Santos, SILVEIRA, Éderson Luís e DE TOLENTINO, Magda Veloso Fernandes. Do Teatro de Revista às incorporações da Broadway em palcos tupiniquins: singularidade, inspirações e desafios na história do Teatro Musical brasileiro, **Revista Letras Raras**, v. 7, n. 1, 2018.

SPENCER, David Spencer. **The musical theatre writer's survival guide**. Portsmouth, Ed. Heinemann, 2005.

STEVES, Gerson. **A Broadway não é aqui**. São Paulo, Giostri, 2015.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**. São Paulo, Annablume, 2008.

_____. **O Cancionista – composição de canções no Brasil**. São Paulo, EDUSP, 2002.

TATIT, Luiz e LOPES, Ivã Carlos. **Elos de melodia & letra**. Cotia, Ateliê Editorial, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo, editora 34, 2013.

_____. **Pequena história da música popular: da modinha a lambada**. São Paulo, Art Editora, 1991.

VENEZIANO, Neyde. **De pernas para o ar: o Teatro de Revista em São Paulo**. São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.

_____. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. São Paulo, SESI-SP Editora, 2013.

WISNIK, José Miguel. Cajuína Transcedental in **Sem Receita**. São Paulo, Publifolha, 2004.

_____. Onde não há pecado nem perdão, **Revista Almanaque**, n. 6, 1978.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de Semiótica Tensiva**. Cotia, Ateliê Editorial, 2011.

7 ANEXOS

ANEXO A - Fichas técnicas dos espetáculos brasileiros

BILAC VÊ ESTRELAS

Baseado no romance de Ruy Castro

Direção: João Fonseca

Roteiro: Heloisa Seixas e Júlia Romeu

Músicas: Nei Lopes

Direção musical e arranjos: Luís Filipe de Lima

Coreografia e direção de movimento: Sueli Guerra

Cenário: Nello Marrese

Figurino: Carol Lobato

Iluminação: Daniela Sanchez

Desenho de som: Daniel Costa

Elenco: André Dias, Izabella Bicalho (substituída por Amanda Acosta em São Paulo), Tadeu Aguiar (substituído por Caike Luna em São Paulo), Alice Borges, Sérgio Menezes, Reiner Tenente, Gustavo Klein, Jefferson Almeida, Saulo Segreto, Claire Nativel e Augusto Volcato.

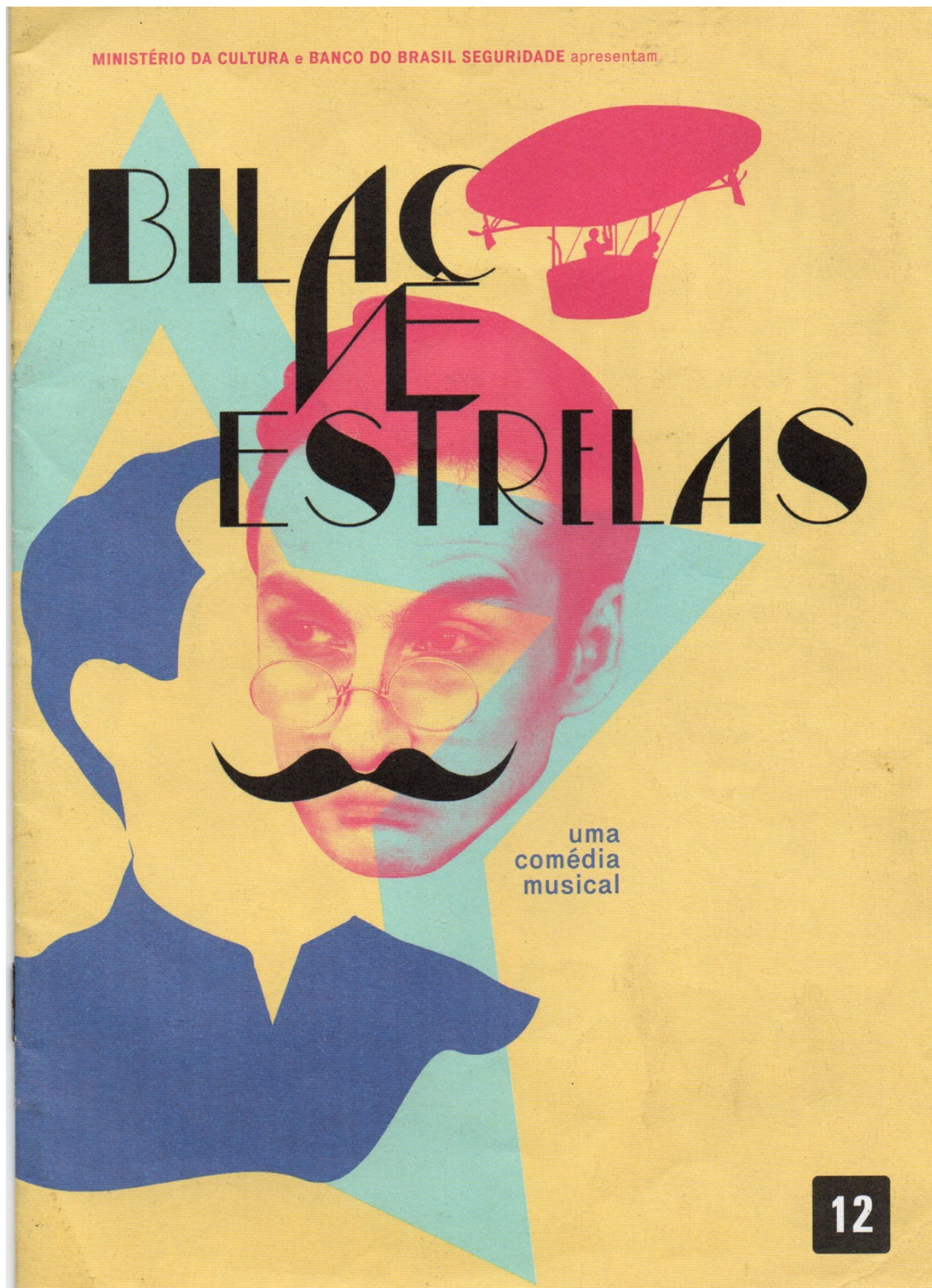
Músicos: Daniel Sanches (piano), Oscar Bolão (bateria) e Jorge Oscar (baixo).

Produção executiva: Juliana Cabral

Direção de produção: Amanda Menezes

Produção: Tema Eventos Culturais, Banco do Brasil, Ministério da Cultura – Governo Federal

Figura 40: capa do programa do musical “Bilac Vê Estrelas”



Fonte: acervo do autor.

SUASSUNA – O AUTO DO REINO DO SOL

Uma encenação de Luiz Carlos Vasconcelos

Texto: Bráulio Tavares

Música: Chico César, Beto Lemos e Alfredo Del Penho

Cenografia: Sérgio Marimba

Iluminação: Renato Machado

Figurinos: Kika Lopes e Heloisa Stockler

Design de som: Gabriel D'Angelo

Com a Cia. Barca dos Corações Partidos: Adrén Alves, Alfredo Del Penho, Beto Lemos, Fábio Enriquez, Eduardo Rios, Renato Luciano e Ricca Barros.

Atriz convidada: Rebeca Jamir

Artistas convidados: Chris Mourão e Pedro Aune

Idealização e Direção de Produção: Andrea Alves

Assistente de direção: Vanessa Garcia

Coordenação de Produção: Leila Maria Moreno

Produção Executiva: Rafael Lydio



Realização: Sarau Agência, Ministério da Cultura – Governo Federal

Figura 41: capa do programa do musical “Suassuna - o auto do reino do sol”

MINISTÉRIO DA CULTURA e REDE apresentam


Barca dos Corações Partidos no musical

SUASSUNA **O AUTO DO REINO DO SOL**



patrocínio master

realização



rede
uma empresa Itaú

MINISTÉRIO DA CULTURA

GOVERNO FEDERAL

Fonte: acervo do autor.

APARECIDA, UM MUSICAL

Texto: Walcyr Carrasco.

Músicas Originais, Arranjos e Direção Musical: Carlos Bauzys.

Letras Originais e Adaptação para Libreto: Ricardo Severo.

Direção Artística e Coreografia: Fernanda Chamma.

Cenário e Projeções: Richard Luiz.

Figurinos: Fábio Namatame.

Visagismo: Rogério Pontes.

Desenho de Som: Gabriel D'Angelo.

Desenho de Luz: César de Ramires.

Elenco: Leandro Luna (substituído na segunda temporada por Júlio Assad), Bruna Pazinato (substituída na segunda temporada por Hellen de Castro), Edson Monttenegro, Nábia Villela, Rubens Caribé, Maurício Xavier, Ana Araújo, Frederico Reuter, Arthur Berges, Alessandra Vertamatti, Cadu Batanero, Maysa Mundim, Talita Real, Joyce Cosmo, Pamella Machado, Daniel Cabral, Bernardo Berro, André Torquato, Marcelo Vasquez, Vandson Paiva, Keila Bueno, Rafael Machado, Isabel Barros, Maria Clara Manesco, Ygor Zago, Ditto Leite, Lucas Nunes, Nay Fernandes, Tutu Morasi, Gigi Debei, Isa Castro, Nina Sato e Guilherme Pereira.

Músicos: Rodolfo Schwenger (Piano e Sub de Regência), Ney Aguiar (Violino 1), Tiago Dias (Violino 2), Margareth Yahagi (Viola), Gabriel Vasco (Cello), Yuri Cayres (Violão, Guitarra e Viola Caipira), Gibson Freitas (Baixo Acústico e Elétrico), Diego Pereira (Percussão), Daniel Pascarelli (Bateria), Chiquinho de Almeida (Reed 1 – Flautim, Flauta, Clarinete e Sax Alto), Cristiano Carvalho (Reed 2 - Flautim, Flauta, Clarinete, Clarone e Sax Tenor) e Marisa Gurgel (Sub Pianista).

Diretores de Produção: Maria Eugênia Malagodi e Eurico Malagodi.

Produtora Executiva: Francine Storino.

Assistente de Direção e Diretora Residente: Daniela Cury.

Direção Musical Associada e Regência: Rodrigo Hyppolito.

Realização: Ministério da Cidadania, Bradesco e MPCult.

Figura 42: capa do programa de “Aparecida – um musical”



Fonte: acervo do autor.

ANEXO B – Gravações das canções analisadas

(em CD anexo)

1. The impossible dream – gravação de 1972 com o cantor da montagem original do musical “The man of la Mancha”;
2. Sonho impossível – gravação da versão de 1972 da canção do musical “O homem de la Mancha” na voz de Maria Bethania em show ao vivo;
3. Sonho impossível – gravação da versão de 2014 da canção do musical “O homem de la Mancha” na voz de Cleto Baccic registrado em apresentação;
4. The impossible dream – gravação extraída de montagem contemporânea da Broadway do musical “The man of la Mancha”;
5. O poeta e a palavra – gravação registrada em apresentação do musical “Bilac vê estrelas”;
6. O amor é como o vento - gravação extraída do álbum de estúdio com as canções do musical “Suassuna – o auto do reino do Sol”;
7. Toda a luz do mundo - gravação extraída do álbum de estúdio com as canções do musical “Aparecida”;
8. A redenção - gravação extraída do álbum de estúdio com as canções do musical “Aparecida”.