

A essência dos musicais: percebendo emoções por meio da cenografia.

Felipe de Lima Gonzaga.

Resumo: Este trabalho pretende apontar, por meio da análise da cenografia, emoções presentes na essência dos espetáculos musicais. O objetivo é buscar qual a colaboração da cenografia na transmissão dessas emoções. Cada musical deve passar uma mensagem para o público e o conjunto cênico é uma importante ferramenta na hora de narrar essa história. A partir de trechos de duas obras realizadas por Charles Möller e Cláudio Botelho, Hair e A Noviça Rebelde, será proposta uma reflexão sobre o sentimento provocado a partir da interpretação de um número apresentado. A pesquisa baseia-se no sentido posto em cena pelo personagem e não no entendimento que o público pode ter sobre ela. As possibilidades de interpretação podem fazer a plateia se projetar no espetáculo pela própria imaginação, questionando e criando novas imagens, motivada por fatores como, por exemplo, uma identificação pessoal com a história.

Palavras-chave: Identificação. Cenografia. Interpretação. Cena. Musicais. Musicais Brasileiros.

Abstract: This work is intended to show, through the analysis of scenography, emotions present in the essence of musical shows. The purpose is to find which is the collaboration of scenography in the transmission of these emotions. Each musical must pass a message to the public and all scenic is an important tool in time to narrate this story. From excerpts from two works made by Charles Möller and Claudio Botelho, Hair and The Sound of Music, will propose a reflection on the feeling provoked from the interpretation of a number displayed. The research is based on the direction set in scene by character and not understanding that the public may have about it. The possibilities of interpretation can make the audience to project the show's own imagination, questioning and creating new images, motivated by factors such as a personal identification with the story.

Keywords: Identification. Scenography. Interpretation. Scene. Musical. Brazilian Musicals.

INTRODUÇÃO

Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura

João Guimarães Rosa

Para falar de arte, preciso antes falar um pouco de amor. Não tentar explicá-lo ou entendê-lo. Quando digo que para falar de arte é preciso falar de amor, me refiro ao sentir. Amor e arte têm definições muito amplas e passíveis de uma discussão que tenderia a ser infinita, portanto vou me restringir à forma de arte que mais amo e a que me desperta as maiores emoções: o teatro musical.

A escolha da citação de Guimarães Rosa para abrir esse trabalho não é por acaso. Teatro é viver perto de outro, é a relação entre pessoas, é a família emprestada que ganhamos do início ao fim de uma temporada. É preciso entender que cenografia é o conjunto da cena, ela anda, fala, veste, despe, respira, enfim, ela é viva. A cenografia é complexa, formada por um conjunto de elementos que combinados de um ou outro modo podem nos passar determinadas emoções. O objetivo deste estudo é buscar qual a colaboração da cenografia na transmissão dessas emoções. Como guias da nossa busca, serão tomados como análise Claude, do musical *Hair*, e Maria, d'A *Noviça Rebelde*. Esses personagens têm em comum uma busca pelo eu interior, inspirados em pessoas reais que foram então transportadas para a ficção. Eles aproximam a fantasia da realidade e provocam um questionamento sobre a abstração existente, ou não, nos musicais. O fato de as duas histórias se passarem em fundos históricos marcantes como a Guerra do Vietnã (*Hair*) e a fuga do nazismo (*Noviça*) aumentam essa aproximação entre fantasia e realidade.

Foram selecionados trechos das montagens de Charles Möller e Cláudio Botelho, ambos com cenários de Rogério Falcão. A escolha da dupla foi pelo fato do amor declarado

que eles têm pelo teatro musical e pela importância que possuem para esta categoria de espetáculo dentro do contexto da produção nacional¹, considerando que o Brasil é o terceiro maior produtor de musicais no mundo, ficando atrás apenas da Broadway (Nova York) e West End (Londres)².

1. A ESSÊNCIA DOS MUSICAIS: EXTRAINDO UMA IDEIA CENTRAL

Mas onde se deve procurar a liberdade é nos sentimentos. Esses é que são a essência viva da alma.

Joham Wolfgang Goethe

O que faz cada musical “ser o que é” é a mensagem que ele contém, a sua natureza. A aparência dominante que caracterizará a cenografia que traduz essa mensagem geralmente é criada a partir da ideia prima, do conceito adotado.

Em filosofia, a essência de uma coisa é o seu ser verdadeiro e profundo. Para Baruch Spinoza (A Ética, Parte I, 2002), Deus era o motivo da existência do universo e de tudo que ele continha, os textos bíblicos eram símbolos, dispensando qualquer abordagem racional. Jean-Paul Sartre (1970, p.3) afirma que “a existência precede a essência”, citando como exemplo que um corta-papel tem utilidade definida, portanto “seria impossível imaginarmos um homem que produzisse um corta-papel sem saber para que tal objeto iria servir”. Na filosofia essencialista de Spinoza, Deus é o criador superior, e ele atribui-se a existência de todas as coisas, ele as cria segundo um conceito ou ideia pré-formada na mente, como faz o fabricante de corta-papel da filosofia ateísta de Sartre, que afirma ser o homem o único ser que existe antes da sua essência, portanto resultado de suas decisões voluntárias.

Pode se compreender que a ideia central de um musical está ligada ao essencialismo, pertencente a alguma parte real ou imaginária do texto, seguindo a linha racional de Spinoza. Já a cenografia está ligada ao existencialismo de Sartre, porque tudo existe por algum motivo, sendo assim, não deveria haver espaço para perguntas como “por que

algo existe dentro do espetáculo”. Caso alguém faça essa pergunta, deveria haver uma ou várias respostas, visto que, segundo Sartre, apenas o homem existe antes da essência. Portanto, tudo que for criado pelo homem/cenógrafo deve ter uma razão de ser e somar significado à cena.

1.1 UM PONTO DE PARTIDA PARA CRIAÇÃO DA CENOGRAFIA

Para entender o papel da cenografia no espetáculo é antes necessário descobrir qual a emoção vivida na cena, qual o contexto da história e tudo que envolve a ação. Um guia para extrair essas informações pode ser o texto. Nele poderão ser coletados dados sobre quais estímulos enviar à plateia, onde se passa a cena, qual a idade dos personagens, suas características comportamentais, profissionais, entre outras. Dentro dessas respostas surgem mais perguntas e quanto mais respostas forem identificadas, maiores serão as chances de se criar uma cenografia que componha e auxilie a história que se pretende contar.

O cenógrafo Hélio Eichbauer (KOSOVSKI, Ano1, N°1, p.106) conta que seu processo de criação começa com a leitura. Antes dos desenhos, ele estuda “a história, todas as relações que existem entre literatura, texto e o autor”, ele diz ainda que “cada novo trabalho é voltar novamente para o estudo, para os livros”. Essas afirmações mostram a importância, para Eichbauer, do conhecimento prévio do cenógrafo/diretor/encenador sobre a obra, ainda antes do desenvolvimento da criação. Pamela Howard, em seu livro *O que é cenografia?* (2002, p.123-124), fala – ao retratar uma experiência – sobre a possibilidade de enlevar-se pelo texto para que a criação da cenografia possa fluir de modo natural e verossímil:

O diretor, o diretor assistente e eu concordamos em abordar a tarefa sem ideias pré-concebidas – começar de um quadro branco. Nós decidimos passar três dias longe, simplesmente lendo e entendendo o texto. [...] nós lemos em voz alta uns para os outros, trocando de papéis e nos perguntando o que tinha sido dito por quem e para quem. Enquanto líamos, eu comecei a fazer notas visuais, não desenhos, para clarear quem tinha entrado em cena, e quando, e como o poder dramático muda de um grupo para outro. Nossos erros de interpretação de leitura ficaram claros através dos desenhos que concretizaram as

palavras. Eu desenhava o momento em que acabava de ler, colocando as figuras em um espaço vazio e ainda desconhecido. Os desenhos se transformaram em um *storyboard*. Os objetos começaram a se sugerir para fazer a história mais clara e crível – uma cadeira, uma árvore, uma vela, uma cama. Nós trabalhamos rápida e intensamente, abrangendo as vinte e nove cenas nestes três dias.

O ponto de partida de cada encenador para cada trabalho é diferente. O que se pretende ressaltar é que antes de se preocupar com o resultado é importante traçar um foco. Julie Taymor (2013), que assina direção, desenho de figurinos e coassina o desenho de máscaras e esculturas animadas do espetáculo *O Rei Leão*, afirma: “O desafio foi capturar este filme épico, encontrar sua essência e torná-lo teatro”. Possivelmente, não haverá em um primeiro momento todas as respostas que irão compor a cena, mas muitas perguntas precisam existir para que a cenografia seja criada.

1.2 FANTASIA E REALIDADE: AS HISTÓRIAS POR DENTRO DA HISTÓRIA

Dentre as diversas fontes de inspiração para a criação da cenografia, talvez uma das mais fortes seja a motivação pessoal, a emoção que um determinado musical pode trazer para seu criador. Essa emoção traz junto de si um desejo de contar para um público essa história e dar a eles uma possibilidade de comunhão desses sentimentos.

Não fora do comum existe uma concepção de que os musicais estão ligados à pura fantasia. O autor da peça *Nós na fita*, Marcius Melhem, satiriza um episódio em que o marido é demitido e ao contar para sua esposa ela responde cantando alegremente: “Você foi demitido e agora está muito fu...” – o ator que faz o papel da esposa é interrompido pelo seu companheiro de cena evitando que ele termine de pronunciar o palavrão – após a cena, há uma discussão sobre musicais na qual se afirma que situações como esta jamais aconteceriam na vida real. De fato, dentro da estrutura do musical, onde um momento de grande emoção dramática é frequentemente encenado numa canção esta cena poderia ocorrer, porém, é pouco provável que na vida real alguém que receba tal notícia responda cantando. A definição mais sensível sobre teatro musical é encontrada em um provérbio: “quando a emoção torna-se tão forte no discurso, você canta; quando ela se torna tão forte na canção, você dança”, ou seja, os recursos da

música e da dança são utilizados como ferramentas para destacar uma determinada emoção ou avançar a história. Embora os recursos de um espetáculo musical sejam diferentes de um texto dramático, que poderia estar mais próximo da realidade, eles não estão impedidos de contar uma história real ou que tenha identificação com as histórias pessoais do público que as assiste.

Julie Taymor, em entrevista ao site da revista *Veja*, a ser questionada sobre qual o momento mais marcante do espetáculo, relata um fato interessante:

A história é sobre um pequeno leão que vê o pai morrer. Todos conhecem a história. A criança pergunta ao pai: você vai estar sempre ao meu lado? Como toda criança, ele não sabe o que é a morte. Uma das minhas músicas favoritas é: ‘Eles vivem em você, eles vivem em mim. Os grandes reis do passado estão nas estrelas, mas ainda vivem’. Certa vez uma família que perdeu sua filha veio assistir o espetáculo seis meses após sua morte para levar o filho pequeno. Eles queriam vir mesmo estando muito tristes. Seus amigos disseram ‘vocês precisam levar o menino ao teatro’. Quando a música aconteceu, quando Mufasa responde ao seu filho sobre estar sempre ao seu lado, esse garotinho vira para seus pais e diz: ‘Sara está com a gente’. Fico muito tocada ao ver que o teatro, na sua forma original e agora, pode ajudar o público nos momentos mais difíceis. É sobre o prazer. É entretenimento. É bastante visual. É divertido. Mas também lida com temas importantes. ‘Como sobreviver à morte?’, ‘Quais as responsabilidades uma criança ou um jovem tem com a sua comunidade?’, temos grandes questões e temas. Quando eu vejo essas coisas ajudando o público com suas histórias pessoais eu, como artista, fico emocionada.

Até dentro de um “conto de fadas” da *Disney* pode haver uma relação entre fantasia e realidade, mesmo que a ficção e os fatos não estejam diretamente relacionados, como nos casos de *Hair* e d’*A Noviça Rebelde*. Ainda dentro do espetáculo *O Rei Leão*, Lebo M – responsável pelas músicas e letras adicionais – conta (TAYMOR, 1997) que o projeto d’*O Rei Leão* chegou para ele num momento crucial e crítico de sua vida e da história do seu país, África do Sul, onde sérias mudanças estavam acontecendo. Para ele, a maioria dos personagens do filme se tornaram seres humanos, pois ele associou Mufasa a Nelson Mandela e Simba a ele próprio, já que estava no exílio: “Estar envolvido tornou-se uma jornada pessoal para mim, e a maior parte da música que

escrevi é muito inspirada na história da minha vida e na minha experiência como artista sul-africano”.

Esses são apenas dois de muitos exemplos nos quais a vida real se confunde com a fantasia. E pode-se notar que embora estejam dentro de uma classificação próxima do que se poderia chamar de surrealismo, os musicais têm muito mais verdade nas entrelinhas do que se pode imaginar.

1.3 AS ESCOLHAS DE CHARLESMÖLLER E CLÁUDIO BOTELHO

Para os diretores Charles Möller e Cláudio Botelho, a razão para realizar um novo trabalho está vinculada a uma motivação. Seus espetáculos nascem de ideias que vão amadurecendo aos poucos, desde um desejo inicial, que pode durar anos, até a aquisição dos direitos e finalmente a estreia do espetáculo.

[...] me preocupo com as possibilidades que um espetáculo pode me oferecer. O que me encanta é a história, a estética que o enredo pode trazer. A opinião que eu posso ter daquele material. Há espetáculos que eu vejo e que acho tão perfeitos ou tão fechados com o que eu penso que não tenho nenhuma vontade de fazer, já foi dito e feito, e bem feito! (CARVALHO, 2009, p.67)

Nas palavras de , nota-se a importância da história na concepção de um espetáculo. Porém, antes da peça, vem o desejo. Na sua primeira passagem por Londres, assistiu *Crazy For You* – que já conhecia as músicas nas versões criadas por Cláudio Botelho e que foram utilizadas em *As Malvadas*, em 1997, no Rio de Janeiro – e relata que ficou arrepiado com a orquestra completa: “a cenografia, os atores, aquela magia... Não lembro de ter sentido excitação maior em toda minha vida”. Após aquela data, se sucederam outros quinze dias em que ele assistiu todas as matinês de musicais e pensou “é isso que quero fazer pelo resto da minha vida” (CARVALHO, 2009, p.40). De Londres, Charles foi para Nova York passar uma temporada assistindo aos musicais, afirmando que aquilo se tornara quase uma obsessão. Já Cláudio Botelho, em entrevista, afirma à jornalista Tânia Carvalho (2009, p.73): “Quando pensei em fazer musical, eu queria aquilo por um único motivo: eu gostava. Era como gostar de um sorvete e insistir que queria tomá-lo mesmo que ninguém quisesse tomar comigo”.

Essa vontade individual de fazer musicais, presente desde antes do início da parceria, continua até os dias de hoje. O interesse, o respeito, a verdade e a seriedade com que cada versão é criada traduzem a visão deles sobre a alma de cada obra. Essa é a essência da dupla Möller& Botelho: a paixão por fazer musicais. Um gosto pessoal que se transformou em uma realidade de mercado muito importante³.

2 SINCRETISMO CENOGRÁFICO: DEFINIÇÕES DE CENOGRAFIA

O imaginário tem seu lugar no teatro, quanto mais se mostra menos se vê. [...] No centro de tudo está o público e o ator em uma relação próxima, depois construímos as paredes ao seu redor.

Jean-Guy Lecat

Para o entendimento do que se pretende dizer com a palavra cenografia dentro desta pesquisa, é necessária a adoção de um significado próprio. Os dicionários tem uma definição muito simplista do que é a cenografia, como: “arte de pintar cenários; arte de desenhar as coisas segundo as regras da perspectiva; conjunto de objetos representados”, “arte de pintar decorações de teatros” ou “arte de desenhar ou representar paisagens, locais ou prédios”⁴. Todas essas definições são cabíveis, porém incompletas para a análise que será desenvolvida adiante.

Entende-se, neste artigo, a cenografia como algo sincrético, não sendo possível atribuir-lhe uma única definição. Em sentido figurado, gramaticalmente, cenografia seria o substantivo coletivo de todas as disciplinas que a compõe, a amálgama que forma o espetáculo. Segundo LievSemiónovitchVigotsky (2005, p.150) “uma palavra sem significado é um som vazio; o significado, portanto, é um critério da ‘palavra’, seu componente indispensável”. Daí reforça-se a necessidade de atribuição objetiva de um significado para a palavra cenografia dentro desta pesquisa, de forma que ela remeta o pensamento a uma correspondência imediata. Para Vigotsky (ibid., p.190) “uma palavra desprovida de pensamento é uma coisa morta, e um pensamento não expresso por

palavras permanece na sombra”, com isso pode-se definir a cenografia como a palavra e o resultado do trabalho do cenógrafo, o significado.

Pamela Howard (2002) lembra que Shakespeare em *Rei Henrique IV*, reflete, por intermédio do personagem Warwick: “Há uma história na vida de todos os homens”. Ela relata que começou a estudar profundamente cada personagem e a inventar suas histórias para conhecê-los como pessoas e diz que, com isso, ela foi ficando cada vez mais fluente para descrever o espaço cenograficamente. Junto ao diretor e ao diretor assistente criaram desenhos mapeando a expansão e contração das cenas, que associados ao movimento dos atores, fizeram o espaço falar.

Talvez os significados de cada parte da história não estejam todos dentro da obra, por isso, é importante definir o que se pretende transmitir ao público ou, como está sendo tratado, “a essência do espetáculo”. A partir dessa ideia central, diretor e cenógrafo podem juntos criar uma identidade visual, que será chamada de cenografia, sendo essa – a cenografia como gramática – o nome que se dá ao produto final da equipe de criação, que irá variar de acordo com as necessidades de cada espetáculo.

2.1 IMAGINÁRIO CÊNICO: CONCEITO CONSTRUTIVO

Adotando para cenografia o significado de coletivo, e tendo convencionado que cada espetáculo tem suas particularidades, não há como definir uma lista fechada de itens que juntos irão compor a cena, tais como cenário, figurino, iluminação, texto, música, coreografia, efeitos e tudo mais que pode vir a fazer parte de uma produção. Trocando o sentido figurado apresentado anteriormente por um sentido mais próximo do real, a cenografia pode ser entendida como o coletivo da imaginação de vários profissionais. Ela, de um modo geral, é a síntese de pensamentos diversos.

A imaginação, no uso do termo cotidiano, refere-se a algo inexistente. Segundo Marilena Chauí (2002, p.131), apresenta-se como “capacidade de elaborar mentalmente alguma coisa possível, algo que não existiu, mas que poderia ter existido, ou que não existiu, mas poderá vir a existir”. Deste modo o conceito está na imaginação e faz parte da criação da cenografia; e a cenografia propriamente dita é o resultado material e sensorial desse conceito.

2.2 PENSAMENTO CENOGRÁFICO: PRODUTOS DA IMAGINAÇÃO

Existem amplas bibliografias que discorrem sobre imagem, imaginação e imaginário, porém, não há como aplicar esses conceitos vastamente discutidos diretamente à cenografia.

Em um espetáculo musical, ao contrário da televisão ou do cinema, tudo que é visto precisa necessariamente acontecer dentro do espaço cenográfico, ainda que esta realidade não represente necessariamente algo possível no mundo real. Para a psicanálise, o imaginário é designado como “aquilo que se relaciona com a imaginação, isto é, com a faculdade de representar coisas no pensamento, independente da realidade” (ROUDINESCO; PLON, 1998, P.371). Porém, não fora do comum, no teatro, existe a necessidade de se construir uma realidade fantástica como, por exemplo, o devaneio de Dorothy em *O Mágico de Oz*. A partir do momento em que a casa onde se encontra a personagem é atingida pelo furacão, o imaginário de Dorothy a leva para o local narrado na conversa dela com seu cão Totó, seguida da canção tema, “*Além do Arco-íris*”:

Um lugar onde não tem encrenca. Será que existe um lugar assim? Tem que existir, Totó! Mas eu aposto que é um lugar que não dá pra chegar de trem ou de barco. É longe, muito longe... Atrás da lua... Depois da chuva...

Se o mundo é só um lugar sem graça / Onde o tempo passa devagar / Sei que existe um lugar melhor / Se lá no céu tudo é cinza e triste / E se a chuva insiste em não parar / Tem um mundo de outra cor / Bem ali depois do sol / Logo atrás daquela flor / Além do arco-íris / Um lugar / Que eu ouvi na canção feliz que me fez sonhar / Além do arco-íris / Onde o céu / É azul, como um sonho azul quando amanheceu / Um dia alguma estrela vai ouvir o meu pedido e num segundo / Eu vou me transportar então pra lá de toda escuridão, além do mundo / Além do arco-íris / Logo atrás / Depois do arco-íris / Tristeza não vem mais / Existe esse lugar assim / E o arco íris vai guardar pra mim.

No espetáculo *O Mágico de Oz*, o cenógrafo Rogério Falcão teve que criar uma identidade visual que levasse o espectador a esse local atrás da lua, depois da chuva, de outra cor, depois do sol, pra lá de toda escuridão, além do mundo. A montagem é baseada no filme de 1939, produzido pela Metro Goldwyn-Mayer, por sua vez baseado no livro infantil homônimo de L. Frank Baum. A passagem do Kansas – onde vive Dorothy – para Oz – o lugar criado pelo sua imaginação – é dada pela alteração da paleta de cores, sendo o primeiro momento em tom sépia e o segundo momento multicolorido, assim como no filme. A iluminação, de Paulo César Medeiros, é um complemento fundamental para essa troca de tonalidades, visto que alguns elementos cênicos, como a casa do Kansas e o piso do palco, são os mesmos quando a história muda para Oz. Segundo Medeiros (2012) ⁵, o cuidado com os detalhes e o acabamento é notado pelo público e “faz diferença para a percepção da história [...] é como se a gente estivesse num mundo de sonhos, onde tudo acontece da maneira certa, mesmo o caos acontece de uma forma organizada”.



Figura 1 – A transformação da cena, do tom sépia no kansas para o multicolorido de Oz.

Fonte: Léo Ladeira / Edgar Duvivier.

Acima, à esquerda, há a algo próximo à realidade vivida por Dorothy, no Kansas. À direita, a cena revela uma ilusão criada em comum acordo com o desejo colocado em cena, pela protagonista, na canção interpretada anteriormente à mudança visual.

Sendo a reprodução de algo concreto ou do delírio da personagem, a cenografia apresentada leva o público – por meio do que ele vê e sente – a mergulhar na história. São momentos distintos de produtos da imaginação. Em que o pensamento cenográfico, guiado por um conceito pré-estabelecido, foi traduzido em formas, cores, texturas, luzes, sons e movimento.

3 O COMPLEXO DE DOROTHY: PELA ESTRADA DE TIJOLOS AMARELOS

Para entender como a cenografia é capaz de transportar o espectador a diferentes mundos de forma tão repentina, faz-se necessária uma volta no tempo. Contar ao público de modo assertivo a viagem de Dorothy do Kansas à Oz e de novo ao Kansas é provavelmente uma tarefa que exige mais do que a troca de figurinos e cenários. É preciso entender qual o significado desta viagem na história.

Cláudio Botelho e Charles Möller (2012, p.2) afirmam que o livro de Lyman Frank Baum é “essencialmente filosófico”, cheio de histórias dentro da história e que “suas metáforas são pistas do que seria sua interpretação do mundo, da religião, de Deus, dos sentimentos humanos”. Os diretores definem a obra como “uma seleta de todo um pensamento discutido naquele momento a respeito de quem somos e para onde vamos”. E levantam questões como: “Qual é a grande insatisfação do ser humano? O que ele ambiciona encontrar? O que mantém o homem vivo? [...] é a felicidade, sempre ela, a eterna busca humana?”. Baum, no prefácio de *O Maravilhoso Mágico de Oz*, afirma que sua intenção, ao escrever o livro, era apenas fazer as crianças felizes.

É possível que cada pessoa tenha uma ideia particular sobre o que é a felicidade. Portanto, para essa pesquisa, será considerado como Complexo de Dorothy apenas o ato da busca em si, sem nenhuma definição do que seria o alvo desejado. Pois, entende-se que a busca é motivada por uma insatisfação ou por um objetivo – que não necessariamente encontrar a felicidade – e esse objetivo é o que mantém a vontade de continuar o caminho. Pode-se ainda considerar o medo como uma motivação, visto que uma pessoa que se considera feliz e que tem tudo o que precisa desejará manter sua condição e, de certo modo, poderá temer perdê-la.

Baum era seguidor da teosofia, que significa “sabedoria divina” – do grego *theos* = Deus; e *sophos* = sabedoria – (BLAVATSKY, 1973, p.23) e sua obra incorporou símbolos dessa doutrina. No pensamento teosófico (LEADBEATER, 1990, p.7) “cada homem é seu próprio legislador, o dispensador de sua glória e de sua obscuridade, o árbitro de sua vida, de sua recompensa e de seu castigo”.

Dentro da história d’*O Mágico de Oz* a estrada de tijolos amarelos representa o caminho que Dorothy precisa percorrer para encontrar o Mágico que a levará de volta para casa. Porém, ao chegar à Cidade das Esmeraldas, ela se depara com um ser frágil e sem poderes, que se esconde atrás de uma máscara. Deste modo, ela descobre que tudo o que precisava está nela própria. Assim também acontece com os personagens que encontra no caminho e se juntam a ela pela estrada ao encontro do Mágico. O Espantalho, o Homem de Lata e o Leão descobrem ao final que já tinham tudo o que queriam; respectivamente: cérebro (sabedoria), coração (sentimento) e coragem.

A metáfora apresentada por Baum pode ser identificada na vida de qualquer pessoa. Ao prestar vestibular ou fazer uma entrevista de emprego, percorre-se uma “estrada de tijolos amarelos” em prol de uma conquista. Embora a história d’*O Mágico de Oz* seja uma fantasia, sua essência pode ser encontrada em histórias como a de Maria de *Noviça Rebelde* ou de Claude de *Hair*, ambas, cada uma a seu modo, inspiradas em pessoas reais.

3.1 A VERDADEIRA NOVIÇA REBELDE

Pode parecer estranho pensar que existe uma relação entre Dorothy Gale e Maria Rainer do clássico *The Sound of Music* (no original), mas não se for levada em consideração a verdadeira Noviça Rebelde, a mulher que inspirou a personagem criada por Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II para o musical estreado no Broadway, em 1959.

Joan Gearin (2005, p.6-12) afirma que após ver Maria von Trapp – nome de Maria Rainer após seu casamento com Georg Ludwig von Trapp, oficial da Academia Austríaca Imperial Naval – percebeu “que a história da família von Trapp foi, provavelmente, algo mais próximo ao ser humano e, portanto, muito mais interessante do que o filme o levou a acreditar”. As diferenças entre a Maria real e a Maria cinematográfica são ainda maiores do que entre a real e a dos palcos. Por isso, o material trabalhado por Charles e Cláudio é o original de 1959. No texto teatral, as questões ética e política são muito mais exacerbadas do que no filme. Para os diretores (BOTELHO; MÖLLER, 2008, p.5), na peça, “as razões que movem o capitão von Trapp [...] são claramente mais ligadas ao seu patriotismo e convicções do que um

suposto romantismo exagerado”. Houve para a dupla uma preocupação para a adaptação da produção para os palcos brasileiros:

O texto traduzido, embora fiel ao espírito do original, flerta o tempo todo com nossa linguagem mais coloquial. As letras das canções respeitam a métrica e a sonoridade das originais, mais ao mesmo tempo procuram fugir de um excesso de reverência que, no nosso entender, tornaria a comunicação mais difícil com nossas plateias. (BOTELHO; MÖLLER, 2008, p.6)

Além da atenção dada à adaptação do texto e das versões das músicas para o português, existe outro motivo, no qual acreditam os diretores, que leva o público a se identificar com a história:

Claro que tivemos de driblar a tentação de tratar tudo como um grande conto de fadas para todas as idades. Mas como não levar em consideração que os personagens são de carne e osso? Não são príncipes e princesas encantados. Maria Rainer e Georg von Trapp existiram, se uniram no meio de um terremoto social e político, enfrentaram o nazismo, atravessaram o oceano fugindo da perseguição dos alemães, lutaram com dificuldades imensas e se estabeleceram como artistas na América para criar seus muitos filhos. Sua história, mesmo edulcorada com belíssimas canções [...] é uma história de gente brava, para quem as coisas não foram nada fáceis. (ibid., 2008, p.6)

Maria nasceu a bordo de um trem na madrugada de 25 de janeiro de 1905, no trajeto entre Tirol e Viena. Ficou órfã de mãe aos três anos de idade, e de pai aos seis. Como seu guardião, foi designado um parente distante que ela descreve como “socialista impetuoso e um anticatolicista violento” (SCRIBNERS, 1998). A ausência de outras crianças para conviver e a educação autoritária dada pelo seu mentor, despertaram em Maria o desejo de buscar sua independência. Na adolescência, saiu de casa após terminar a formação escolar para trabalhar em um hotel nas montanhas. Passado o verão, voltou para Viena e se matriculou na Faculdade Estadual de Professores para Educação Progressiva. Maria tinha uma paixão que a emocionava muito: a música. Atraída pelo som que vinha dos coros das igrejas, não pelo aspecto religioso – pois havia sido educada segundo os princípios do socialismo ateu – Maria resolve entrar para um convento. É como professora na Abadia de Nonnberg, de ordem beneditina, que a sua história se conecta a dos von Trapp. Sendo tutora substituta de uma das filhas do

capitão viúvo, Maria se aproximou das demais crianças por meio da música. Ao perceber a relação estabelecida entre a jovem, de vinte e um anos, e seus filhos, o capitão, então com quarenta e seis anos, pede a Maria que aceite ser a mãe dos seus filhos. Maria e o capitão tiveram mais dois filhos que não aparecem na peça – e nem no filme – antes de deixarem a Áustria fugindo do Nazismo. Em 1938, levando seus instrumentos e uma pequena bagagem, eles embarcaram em um trem rumo à Itália. De lá foram para Londres e depois para Nova York onde recomeçaram suas vidas. Na viagem, Maria descobre que está grávida. Sem nenhum recurso além de suas vozes, os von Trapp desembarcam nos Estados Unidos. As apresentações da família conquistaram a crítica e o público. Em 1947, Georg morreu na fazenda que pertence à família até hoje e por onde Maria viveria por mais quarenta anos.

3.2 MARIA DE RODGERS E HAMMERSTEIN POR MÖLLER E BOTELHO

A Maria criada por Rodgers e Hammerstein tinha a personalidade doce, diferente da sua inspiradora que, segundo uma de suas filhas conta em entrevista (MYERS, 2003), “tinha um péssimo temperamento [...] de um momento para o outro, você não sabia o que aconteceu com ela. [...] Mas encarávamos como uma tempestade que logo passaria, porque no próximo minuto ela já estava bem”. Mas assim como a menina órfã, a personagem teatral passa por uma evolução e por um processo de autoconhecimento na busca pela sua liberdade. Kiara Sasso (PARLATORE, 2009), atriz que lhe deu vida na montagem brasileira em 2008 (RJ) e 2009 (SP), fala sobre o arco de sua personagem: “[...] ela tem uma mudança muito grande. [...] Ela começa como uma menina bobinha e levada que não leva jeito para ser freira e termina como uma mulher madura que ajuda uma família a fugir do nazismo”.

A peça começa com as freiras entrando pelo enorme portão do convento que toma toda a largura da boca de cena, cantando o *Preludium*. Nesse momento, ainda não se vê toda a profundidade do palco, que só é revelada na canção seguinte, *O Som da Música*. O cenário com imagens de montanhas e nuvens brancas num céu azul formam um desenho orgânico, contrastando com o portão de linhas retas, geométrico, rígido. A entrada de Maria no convento representa mais uma fuga da sua realidade do que o encontro de sua liberdade. É como se ela tivesse chegado “além do arco-íris”, mas ainda não é ali que ela deseja estar, o convento é apenas sua “estrada de tijolos amarelos”. E sua volta ao

“Kansas” seria seu casamento com o capitão von Trapp. Em *O Som da Música*, Maria diz: “O meu coração quer bater, quer voar igual colibri, bem veloz. O meu coração como um sino qualquer vai soltar sua voz. Correr como um rio que cai nas pedras e vai se espalhar”. Essa passagem expressa seu desejo em achar algo, talvez ainda desconhecido, considerando-se a poesia abstrata da música. Na última estrofe, revela-se que seu caminho ainda não chegou ao fim, quando ela canta: “E o meu coração vai achar bem fundo um amor maior”.

Talvez *A Noviça Rebelde* seja o espetáculo que mais se aproxima do ideal de um musical. Charles e Cláudio, no texto “Subindo a montanha de um Clássico” (2008, p.5), falam a respeito disto:

Oscar Hammerstein II cunhou a máxima de que a grande canção do teatro é aquela que quando termina, algo mudou na peça. Tudo em *A Noviça Rebelde* segue esta máxima. [...] todos os números musicais entram para modificar a ação, levar a história adiante, definir personagens. Mesmo um momento mais lúdico, como o popularíssimo “*Dó Ré Mi*” que junta Maria e as crianças numa aula de música, na verdade está ali para estabelecer que a relação deles, após a canção, será outra.

Na cena em que a canção “Dó Ré Mi” é executada, as crianças, sete no total, representam a escala das notas musicais. Seus figurinos são padronizados e apenas Maria, que “rege” a cena, está paramentada de forma distinta. Até mesmo a altura das crianças sugere o desenho formado pelas notas quando posicionadas na pauta musical, assim como se pode entender o figurino de Maria como a clave. A palavra clave vem do latim, e significa chave. Como a notação musical é relativa – à princípio cada nota pode ocupar qualquer linha ou espaço na pauta – costumou-se colocar no início da pauta um sinal que indica qual nota estaria sobre qual linha. Em sentido figurado, a cenografia dá ao público indícios de que Maria é a peça – ou a chave

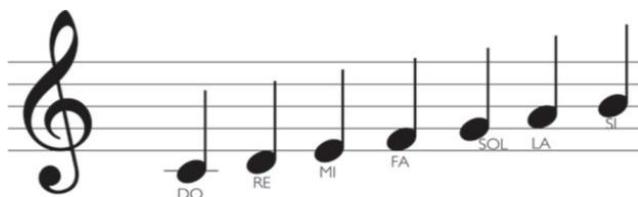


Figura 2 – A altura das crianças sugere a formação da escala musical. Fonte: Júlio Costa / Fabiane Bastos

– que abrirá as portas para uma nova relação entre o capitão e as crianças e ajudará a conduzir a família perante as adversidades que viriam a surgir no caminho.

Embora mais “amáveis”, as Marias dos palcos – tanto em 1959 como em 2008 – não perderam a personalidade humana. Ambas têm conflitos e relações comuns no cotidiano de uma pessoa real. No teatro, a mulher cede lugar à menina meiga, que conquista as crianças e o capitão. Os anseios da vida de Maria Rainer são emprestados para a ficção e são tomados por uma jovem sonhadora. Tais alterações comportamentais permitem que a plateia seja cativada, se entregue e crie empatia com a história.

3.3 O MÁGICO DE OZ EM CLAUDE

Se parece estranho juntar Maria à Dorothy, pode parecer mais estranho ainda pensar que Claude de James Rado e Gerome Ragni possa ter algo em comum com essas duas, pois tem! Essa é uma das magias dos musicais.

Enquanto *A Noviça Rebelde* concretizava o que de mais clássico se espera de um espetáculo musical, *Hair* chegava aos palcos como um ponto claro de ruptura com tudo que se assistira antes em relação a esse segmento do teatro nos Estados Unidos (FIGUEIREDO; SANTOS, 2010, p.8). À medida que Rodgers e Hammerstein se preocuparam em escrever canções que avançavam a história e apresentavam personagens, Rado, Ragni e GaltMacdermot criaram canções psicodélicas que falam “sobre um sentimento daquele momento, sobre uma impressão energética daquele momento” (BOTELHO, 2010) ⁶. Sendo um espetáculo tão drasticamente diferente do outro, o que faz com que *Hair* e *A Noviça Rebelde* tenham tanto em comum? Buscar a resposta para essa pergunta é em si a própria resposta. Sim, a busca humana ou a busca dos seus personagens e a mensagem que pode ser extraída de suas histórias é o ponto em comum entre estes espetáculos. Talvez *Hair* seja o musical mais livre do todos, do ponto de vista formal da Broadway. Para os diretores Charles Möeller e Cláudio Botelho:

“Não há como encenar *Hair* como simples entretenimento. É entretenimento certamente, pelas qualidades intrínsecas de seu texto e música, mas passa disso quando toca em assuntos que poderiam parecer datados ou banais, mas que

estão absurdamente vivos e nos rodeiam como uma terrível realidade”. (2010, p.2)

Claude é um personagem autobiográfico e cheio de questões. Ele e Berger, personagens criados por Rado e Ragni eram, respectivamente, como alter egos dos autores. Segundo Rado (ROSE, 2008), ele e Ragni eram grandes amigos e tinham um tipo de relação apaixonada que dirigiram para a criatividade, para os textos, e canalizaram para a criação da peça: “Nós colocamos o drama existente entre nós em cima do palco”. Atormentado por suas buscas e influenciado pelo movimento hippie, Claude suscita plateias desde sua primeira aparição, ainda off-Broadway, em 1967. Esse tormento se faz presente no espetáculo de 2010 e nas palavras de Charles (2010, p.2): “Nossa montagem embarca nessa liturgia, esta busca pela espiritualidade sem religião, esta busca por si mesmo diante do outro e do mundo”.

Rado descreve a inspiração para *Hair* como a combinação de alguns personagens que encontravam pelas ruas, pessoas que conhecia e sua própria imaginação:

Nós conhecemos esse grupo de garotos do East Village que estava recusando e jogando fora os certificados de alistamento e havia vários artigos na imprensa sobre alunos que estavam sendo expulsos das escolas por usarem cabelos compridos. Havia uma grande excitação nos parques, nas ruas e nas áreas hippies e nós imaginamos que se pudéssemos transmitir isso para o palco seria magnífico. Nós saíamos com eles e íamos a seus *Be-Ins*⁷ e deixamos nossos cabelos crescer. Vários integrantes do elenco original foram recrutados diretamente das ruas. [...] aquilo foi muito importante historicamente e se nós não o tivéssemos escrito, não teria havido nenhum registro daquele movimento. Você hoje pode ler ou ver filmes sobre aquilo, mas não pode vivenciar a experiência pessoalmente. Nós pensamos: Isto está acontecendo nas ruas e queremos levar para o palco. (HAUN, 2009, p.7)

E foi feito. O texto foi escrito, as músicas foram compostas e *Hair* entrou para a história. Mais do que isso, *Hair* marca o momento em que a história entrou num musical. Os fatos que motivaram a criação do espetáculo, podem não existir exatamente como no passado, porém a sua atualidade foi o combustível que alimentou o desejo de remontá-lo. Para Cláudio Botelho (RAMSÉS, 2010) “O que importa é o que está por

trás disso, é a mensagem de amor ao próximo, de tolerância antes de mais nada, de você aceitar as pessoas como elas são a aceitar o direito do outro se manifestar da maneira que ele quiser". Charles Möller, concorda:

Ainda é o *Hair* que fala sobre tabus, sobre aceitação, sobre tolerância, sobre a não violência. [...] Seja o que você é. Deixe o sol entrar e seja o que você é. Tanto faz, seja o que você é com todos os seus defeitos, porque seus defeitos não são defeitos. Porque o defeito é apenas um julgamento de uma pessoa te apontando e dizendo: 'isso está errado', 'não se vista assim', 'pegue aquele emprego', 'ganhe esse dinheiro', 'compre aquele carro', 'tenha aquela casa'. Isso não significa nada". (ibid, 2010)

A visualidade criada por Rogério Falcão para este espetáculo foi baseada nesses pontos de vista. O cenário e a cenografia surgem de forma colaborativa com seu irmão, o diretor Charles Möeller. Trata-se basicamente de uma grande estrutura metálica no fundo do palco, formada por escadas, andaimes e passarelas. Três grandes exaustores dão a ideia de uma fábrica abandonada. É um espetáculo que tem grande interação entre os atores e o público. Para facilitar esta interação foram criadas escadas por todo o proscênio. Como suporte para a movimentação do elenco e das coreografias, foram incluídos andaimes e escadas móveis, além de outros elementos como tambores e a parte frontal de uma Kombi com pinturas que remetem ao movimento hippie. Um muro grafitado e com o desenho de um sol traz a menção à Era de Aquário. Não há nenhuma troca de cenário em todo o espetáculo. As alterações de cenas se dão pelo posicionamento dos atores, pela iluminação, pela troca de figurinos e pela inclusão de algum elemento cênico como lanternas e um painel com a pintura de Shiva, quando a canção *Hare Krishna* é executada.

Os signos e as interpretações que podem ser extraídas de *Hair* são praticamente incontáveis. Portanto, será analisado o Claude cantado em português, pelas versões de Cláudio Botelho. Feitas estas considerações, a primeira afirmação de Claude no espetáculo é "Acredito em Deus e sei que o tal de Deus é um dos meus". Nesta frase, nota-se um novo tipo de relação entre o homem e Deus, diferente do que até então era pregado em grande parte das religiões. É importante ressaltar que *Hair* foi encenado a primeira vez em meio à guerra do Vietnã. Deste modo, quando o movimento hippie tratado na peça coloca homem e Deus num mesmo patamar, ao invés de diminuir Deus

ou desrespeitar qualquer crença religiosa, pode-se entender que a intenção talvez fosse apenas valorizar o homem e protestar contra a obrigatoriedade do alistamento militar que, naquele momento, enviava muitos jovens para morrer no campo de batalha.

A valorização do homem continua na canção *Não Tenho* onde a “tribo” lista a ausência de coisas materiais – em sua maioria – como: lar, chão, grana, luz, gás, um cão, sal, pó, livro, escola, sabão, fumo, pão, arroz, emprego, ticket. As coisas imateriais dão a ideia do que se tem de abrir mão quando se adere ao movimento: não tenho fé, Deus⁸, não tenho mãe, irmão, irmã⁹, não tenho código, não tenho paz¹⁰. Na sequência, a personagem Sheila interpreta *Tenho Fé no Amor*, e afirma: “Eu tenho fé no amor / Tenho fé que agora é a hora de amar / E mais, espalhar o amor / Tenho fé que agora é hora de amar / E mais, se dar e abraçar / Do povo é a praça / E o mundo é livre, sim / Deus salve / Tenho fé no amor”. Se num primeiro momento Deus é negado, neste segundo momento ele é exaltado, pois Deus é bom e misericordioso, logo, ele pode também estar do lado dos hippies e abençoar seus ideais.

Há ainda uma terceira canção, esta interpretada por Claude, na cena em que ele tem uma discussão com seus pais na qual eles criticam seu comportamento, suas companhias, seu cabelo comprido, a sua roupa suja. Nessa conversa, Claude afirma para sua mãe ser do signo de aquário, fadado à grandeza. Sua mãe lhe responde dizendo: “Seu pai também é de aquário; e trabalha. E eu sou de peixes e nem por isso eu ando debaixo d’água fazendo bolhinha”. Após acusar seus pais de terem vindo d’A Era dos Dinossauros, Claude é questionado sobre o que ele tem de melhor por fazer parte de uma nova geração, que eles não tinham, por ser de uma geração anterior, e eis a resposta em forma de música:

Tenho mais vida / Tenho mais graça / Tenho mais força /
Liberdade e paz / Tem um lado meu louco / Tem um lado
meu também lindo / Tenho cárie, espinha / Igual a
qualquer um / Eu tenho corpo / Eu tenho carne / Eu tenho
osso / Eu tenho sangue / Eu tenho olhos / Tenho dentes /
Tenho mãos / Eu tenho pé / Eu tenho língua / Eu tenho
peito / Eu tenho coxa / Eu tenho nuca / Eu tenho rosto / Eu
tenho alma / E coração / Eu tenho cú / Eu tenho braço / Eu
tenho perna / Eu tenho dedo / Eu tenho unha / Eu tenho
pele / E tenho pelo / E tenho veias / E suor / Isso é meu / E
é mais / Isso é vida / Isso é vida / Isso é mais, mais, mais.

- E você tem muita cara de pau, isso sim
- E eu vou pro mundo mostrar que sim, mãe / E eu vou pro mundo mostrar que não, pai / E eu vou pro mundo mostrar talvez, quem sabe... E o mundo vai saber quem eu sou.

Nesse momento, por meio da música, fica claro que o que importa é o que o homem é, e não o que ele tem ou pode vir a ter. A confirmação desse pensamento pode ser vista no fim do primeiro ato, na canção *Pra Onde Eu Vou*. Na cena, Claude conta para a “tribo” que, na verdade, não queimou sua carta de convocação para a guerra. Esse é o auge da dúvida de Claude, porém, ao contrário de Dorothy e Maria, ele sabe que o que ele precisa encontrar está nele próprio. Enquanto Claude se pergunta pra onde vai, a “tribo” se despe dos figurinos. Na cena, os atores trocam o figurino vestido pelo figurino nu, apenas os corpos despidos usados como a materialização física e visual da igualdade, a reafirmação de que o que importa é o homem. Existem várias interpretações para este trecho do espetáculo. A visão do autor James Rado (ROSE, 2008) sobre a cena era: “Ficar nu na frente de uma plateia significa que você está desnudando sua alma. Não apenas sua alma, mas todo seu corpo. A cena é muito apta para o musical, muito honesta e quase necessária”. Donna Summer (ROSE, 2008), que fez parte do elenco do musical na Alemanha, afirma:

A cena não tinha nenhuma pretensão de ser sexual e não era. Nós ficávamos nus, em pé, simbolizando o fato de que a sociedade se preocupa mais com a nudez do que com mortes. Nós nos preocupamos mais com alguém andando quase nu pelas ruas do que com alguém andando por aí atirando nas pessoas.

Tanto do ponto de vista de Rado como do ponto de vista de Summer, pode-se interpretar que a ação representa mais do que o simples fato de retirar a roupa. A cena representa um despir-se de preconceitos, indiferenças. O que importa de material para o movimento hippie é o próprio homem, o corpo, o amor e o respeito ao próximo, seja ele quem for independente de raça, sexo e religião.

Se no fim do primeiro ato, Claude se questiona: “Pra onde eu vou? / Qual o porquê? / Qual a saída? / Quem me responde / Se faz sentido ou não viver”, no segundo ato ele reaparece após um período fora da “tribo”. Claude diz à Berger que ele foi se apresentar

à junta de alistamento para a guerra. Berger não acredita, então Claude diz que estava meditando no parque e que descobriu na meditação que precisava limpar seu quarto. Claude distribui seus pertences aos membros da “tribo”, Jeanie é a única que nota que ele irá servir como soldado. A “tribo” se droga e Claude tem uma alucinação com os horrores da guerra. Alguns dos versos cantados na cena da alucinação dão indícios do que irá acontecer ao final: “Mas vão roubar o fogo dos sonhos / Na fila pra morrer eu devo me inscrever / Ando no céu e sei o gosto da paz / Aqui onde estou todo mundo escapou”¹¹. Ao término do efeito das drogas, Berger explica para Claude o que aconteceu e lhe dá boas vindas à realidade. Claude responde:

A sua realidade, não a minha. Eu não posso viver como você de momento em momento nas ruas. Eu não quero ser dentista, eu não quero ser advogado, mas eu não quero ser vagabundo. Eu só quero ter um monte de dinheiro. Talvez eu queira essa vida. Talvez eu queira ter alguém, só pra mim. Ter bicho, filho. Levar as crianças na escola. Almoço de domingo. Eu não sei...

[...] Eu sei o que eu quero ser: eu quero ser invisível. O homem invisível. Aí eu não preciso de drogas. Posso ficar flutuando por aí. Entrar na mente das pessoas e saber exatamente o que é que elas estão pensando, o que é que elas estão fazendo. Eu posso ir pra qualquer lugar, eu posso fazer qualquer coisa. Eu posso até operar milagres. Essa é a única coisa que eu quero fazer nessa terra.

A “tribo” discute quem vai dormir com quem e Claude pede para que todos durmam juntos, pois precisa disso. Essa seria sua despedida antes de ir para a guerra. Quando o personagem de Rado consegue definir o que ele quer, por mais que possa não fazer sentido, ele finalmente encontra seu eu interior. Isso fica claro para o público na reprise da canção *Não Tenho*, na qual os atores Hugo Bonemer e Sérgio Dalcin aparecem vestidos de forma idêntica e o Claude original carrega com flores a



Figura 3 – Claude se encontra. Fonte: Edgar Duvivier

arma do Claude criado pela sua imaginação. O que define esse encontro é o figurino, visto que a iluminação é focada nos atores e a luz que atravessa os exaustores do cenário colabora para que ele próprio – o cenário – desapareça. A força dramática da cena é realçada com o som alto de quatro tiros disparados com pausas entre si, em que o Claude verdadeiro canta o verso “Não tenho” repetidas vezes, entre o intervalo dos tiros. A ilusão de que a arma libera um projétil se dá pela coordenação de movimentos dos atores com o som e luz, que pisca de forma intensa e rápida junto ao som do disparo. Essa é a última vez que a plateia vê os cabelos compridos de Claude. Berger e Sheila gritam por Claude até que ele aparece, com os cabelos curtos, fardado e diz: “Estou bem aqui! Goste ou não goste, eles me pegaram.” Berger e Sheila não podem vê-lo, pois ele está presente apenas em espírito. Eles continuam chamando e Claude continua respondendo: “Eu tô aqui. Eu sinto que eu morri. Eu sou invisível, se eu sou invisível eu sinto que posso operar milagres. Essa é única coisa que eu quero fazer nessa terra”.

A “tribo” canta a clássica *Deixa o Sol Entrar (Let The Sunshine In*, no original). Aos poucos, os atores vão deixando o palco e saem do teatro atravessando a plateia. Fica em cena apenas Claude, deitado sobre a bandeira norte americana estirada no chão, focado por um ponto de luz incidindo na vertical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segue, a multidão não vai parar, não vai. A vida é dentro de você, então abre as janelas e as portas e canta: deixa o sol, deixa o sol entrar, o sol entrar!

Após os agradecimentos, *Hair* termina com a plateia convidada a subir ao palco em uma espécie de ritual de comunhão. Por mais que o espetáculo tenha um final triste, prega-se que tudo o que precisamos está dentro de nós – **A VIDA É DENTRO DE VOCÊ** – portanto, tudo o que precisamos, temos. É como se a música nos dissesse que para ser feliz, basta estar vivo. O mesmo acontece à Dorothy e seus companheiros de estrada quando encontram O Mágico de Oz e descobrem que já tinham tudo o que procuravam. A Noviça Rebelde ainda não sabia exatamente o que procurar, porém sabíamos que ela

queria encontrar “um amor maior” do que o que ela tinha por “gota de chuva, bigode de gato, laço de fita, cordão de sapato, flor na janela e botão no capim”.

A cenografia, como apontada nesta pesquisa, tem um papel fundamental na hora de contar ao público a história de um espetáculo. Seja como Dorothy, que percorre uma estrada de tijolos amarelos; como Maria, que ordena e “rege” as crianças e posteriormente sua; ou como ou Claude, que luta contra seus conflitos internos até, enfim, se encontrar; podemos nos ver em cada uma das situações vividas por estes personagens. O Complexo de Dorothy pode ser entendido como a eterna busca humana por alguma coisa. E é essa busca o que nos motiva a seguir nossos caminhos.

Todo musical, por si só, já se apresenta como uma fantasia, independente de ser a representação de uma história baseada na realidade (*Noviça*), ou ainda, na projeção de uma pessoa real em um personagem fictício (*Hair*). É importante perceber que a cenografia tem melhores chances de ser bem resolvida quando se há em mente a intenção de qual mensagem pretende ser transmitida ao público com determinada história. Para isso, não deve haver uma única definição dada pelo cenógrafo, ou diretor, ou iluminador, ou figurinista. A cenografia é um coletivo de disciplinas bastante distintas entre si e sua criação exige conhecimentos específicos em diversas áreas. Portanto, pode ser encarada como solução a criação coletiva de um imaginário cênico comum entre cada profissional responsável pela execução dos produtos (materiais e sensoriais) de suas competências.

Como arquiteto, entendo a cenografia como um edifício. O arquiteto do espetáculo seria, então, o diretor; o engenheiro civil, o produtor, que estrutura e torna possível a consolidação da ideia; o engenheiro eletricista, o iluminador; e assim por diante. Como vimos, não há como estabelecer uma lista fechada de itens que irão compor a cenografia. Cada espetáculo tem suas especificidades e cada projeto deve ser desenvolvido de acordo com seu programa de necessidades.

Os diretores Charles Möeller e Cláudio Botelho escolhem seus espetáculos por alguma motivação pessoal ou pela opinião que podem colocar sobre determinado material. Eu os escolhi como exemplo para este trabalho por acreditar que eles sempre trazem para seu público musicais que tem um “algo a dizer”. A música é uma grande ferramenta

para se chegar ao íntimo das plateias. Em cada indivíduo, ela pode despertar diferentes sensações conforme as experiências pessoais de cada um. Defendo o pensamento que cada musical deve ser aproveitado como um meio de alcançar pessoas e fazer com que elas se identifiquem com as histórias, que se emocionem, que se esqueçam de suas vidas por algumas horas enquanto apreciam o desempenho dos atores.

A essência de um musical pode ser simples, na verdade é em sua grande maioria. A mensagem de um espetáculo pode ser o sonho de se tornar uma estrela (*Chicago, Gypsy*), o desejo de voltar para casa (*O Mágico de Oz*), melhorar de vida (*Avenida Q*), subir de cargo (*Como Vencer na Vida sem Fazer Força*), não se deixar levar pelas aparências (*A Bela e a Fera, O Fantasma da Ópera*), falar a verdade e valorizar acima de tudo (*A Família Addams*). Cabe a nós, profissionais do teatro, estudarmos nosso material de trabalho e definirmos objetivos a serem alcançados. Se ao menos uma pessoa sair do teatro tocada ao final de cada apresentação, teremos conseguido cumprir bem o nosso papel.

REFERÊNCIAS

BLAVATSKY, Helena. *A Chave da Teosofia*. Ed.: Três. Rio de Janeiro, 1973.

CARVALHO, Tânia. *Os reis dos musicais*. Ed.: Imprensa Oficial. São Paulo, 2009.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. Ed. Ática: São Paulo, 2002.

FIGUEIREDO, Cláudio; SANTOS, Nubia Melhem. *Um Capítulo na História Social – Libreto do espetáculo 'Hair'*. Rio de Janeiro, 2010

GERIN, Joan. Moves vs. Reality: The Real Story of the von Trapp Family – *Revista Prologue*. .37. , 2005.

HAUN, Harry. *Age of Aquarius*, Playbill, Hair no Teatro Al Hirschfeld. Abril de 2009.

HOWARD, Pamela. *What is Scenography?* Ed.: Routledge. Londres; Nova York, 2002.

KOSOWSKI, Lidia. Revista Chronos. Ano 1, Nº1. Rio de Janeiro.

LEADBEATER, C. W. *Compêndio de Teosofia*. Ed. Pensamento. São Paulo, 1990.

MÖLLER, Charles; BOTELHO, Cláudio. *Libreto do espetáculo 'A Noviça Rebelde'*. Rio de Janeiro, 2008.

MÖLLER, Charles; BOTELHO, Cláudio. *Libreto do espetáculo 'Hair'*. Rio de Janeiro, 2010.

MÖLLER, Charles; BOTELHO, Cláudio. *Libreto do Espetáculo 'O Mágico de Oz'*. Rio de Janeiro, 2012.

MYERS, Eric. *Revista Opera News*. V. 67. Nº 11. Maio, 2003.

PARLATORE, Sabrina. Programa Vitrine – TV Cultura, Abril 2009.

RAMSÉS, Reinaldo. O Globo – Canal RioShow. Rio de Janeiro. 5 de novembro de 2010.

ROSE, Lisa. *New Jersey Journal – The Star-Ledger: 40 Years of Hair*. Nova Jersey. 19 de julho de 2008.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Jorge Zahar Editor Rio de Janeiro, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un Humanisme*. Paris: LesÉditionsNagel. 1970. Tradução: Rita Corrêa Guedes.

SCRIBNERS SONS, Charles. *Encyclopedia of American Lives*. V. 2. Ed.: CSS. Nova York, 1998.

SPINOZA, Baruch. *Ética: Demonstrada à Maneira dos Geômetras*. Ed.: Martin Claret. São Paulo, 2002. Tradução: Jean Melville.

TAYMOR, Julie. *Libreto do Espetáculo 'O Rei Leão'*. São Paulo, 2013.

TAYMOR, Julie. *The lion king: pride rock on Broadway*. Ed. Hyperion: Nova York, 1997.

VIGOTSKY, LievSemiónovitch. *Pensamento e Linguagem*. Ed. Martins Fontes: São Paulo, 2005.

PEÇAS CITADAS

O Mágico de Oz. Autor: L. Frank Baum. Chicago, 1902. Versão brasileira: Cláudio Botelho. Rio de Janeiro, 2012.

A Noviça Rebelde. Música: Richard Rodgers. Letras: Oscar Hammerstein II. Libreto: Howard Lindsay e Russel Crouse. Nova York, 1959. Versão brasileira: Cláudio Botelho. Rio de Janeiro, 2008.

Hair. Texto e Letras: GeromeRagni e James Rado. Música: GaltMacDermot. Nova York, 1967. Versão brasileira: Cláudio Botelho. Rio de Janeiro, 2010.

Nós na Fita. Autor: MarciusMelhem. Rio de Janeiro, 2004.

WEBGRAFIA

Globo Teatro, acessado em 23 de março de 2013.

<http://virgula.uol.com.br/diversao/embalados-pelo-sucesso-do-genero-jovens-rocuram-cursos-de-teatro-musical>

Saraiva Conteúdo, acessado em 23 de março de 2013.

<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/49861>

Summer of Love, acessado em 06 de junho de 2013.

http://www.pbs.org/wgbh/amex/love/program/love_02_trans.html

Veja.com, acessado em 20 de março de 2013.

<http://veja.abril.com.br/multimedia/video/musical-o-rei-leao-estreia-em-sao-paulo-em-2013>

Vírgula UOL, acessado em 24 de março de 2013.

<http://virgula.uol.com.br/diversao/embalados-pelo-sucesso-do-genero-jovens-rocuram-cursos-de-teatro-musical>

NOTAS

¹ Fonte: Saraiva Conteúdo

² Fonte: Globo Teatro

³ Fonte: Vírgula UOL

⁴ Significados extraídos respectivamente: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, O Globo; Dicionário Michaelis; Dicionário Aurélio.

⁵ Informação extraída da matéria feita por Edgar Duvivier sobre o cenário do espetáculo *O Mágico de Oz*.

⁶ Depoimento extraído da entrevista *Cláudio Botelho e as Versões de Hair*, por Edgar Duvivier.

⁷*Be-In* refere-se a uma grande aglomeração de pessoas de tendências liberais da época da contracultura nos Estados Unidos, que se reuniam para protestar contra o sistema político, a segregação racial, a moralidade vigente, e a favor de valores pacifistas, dos direitos civis, direitos das mulheres e liberalização do consumo de drogas. O primeiro deles, que ganhou o nome pelo qual todas essas reuniões humanas ficaram conhecidas, aconteceu em São Francisco, na Califórnia, em 14 de janeiro de 1967.

⁸ Abre-se mão da religião, pois se segue uma nova crença e novos valores.

⁹ Muitos adeptos ao movimento hippie, como a personagem grávida Jeanie, não eram mais aceitos em suas casas. Em uma passagem Jeanie conta que enviou uma carta para os pais pedindo dinheiro e dizendo que estava grávida. Como resposta dos pais recebeu outra carta que dizia: “Problema seu, continue grávida”.

¹⁰ Entende-se código, como leis, pois quando esse trecho é cantado a “tribo” responde: réu. Com a ausência de regras, conseqüentemente perde-se a paz, visto que o movimento hippie foi constantemente perseguido por conservadores e não simpatizantes.

¹¹ Considerando o trecho “ando no céu e sei o gosto da paz, aqui onde estou todo mundo escapou”, entende-se que todos estão mortos e, nesse caso, estar morto era melhor do que estar lutando na guerra.