

### 3 Elementos Dramatúrgicos do Teatro Musical

O teatro musical é uma empreitada altamente colaborativa, um espetáculo resultante da síntese de várias artes: literatura dramática, letras, músicas, parte recitativa, voz, dança, entre outras. Todas essas artes se unificam no libreto. Ou seja, personagem, diálogo, forma, inserção da música e da dança, tom, todos colocados a serviço da história ou do conceito. A seguir, vamos desmanchar a costura de um musical e conhecer a composição de cada elemento que o constitui.

Este capítulo foi elaborado a partir de minhas anotações em aula e exercícios práticos feitos nos cursos de verão de 2010 oferecidos pela TISCH – Graduate Musical Theatre Writing, New York University (NYU), a saber: Musical Theatre Writing Workshop; Crafts of Musical Theatre: Lyric Writing e Crafts of Musical Theatre: Bookwriting.

#### 3.1 O Libreto

O termo *libretto* vem do italiano e significa pequeno livro. Os roteiros das primeiras óperas italianas eram frequentemente muito incompletos e dificilmente poderiam ser considerados uma peça. Assim nasceu a palavra *libretto*, e os novos escritores tornaram-se conhecidos como *librettisti*. O título transitou em operetas e teatro musical, e a indicação "libreto de" caiu em desuso em torno de 1960. Alan Jay Lerner, que escreveu o *book* e as letras para seus shows, desprezou o termo "libretista" e insistiu que ele era um *playwriter*. Ele argumentava que *My Fair Lady* não era um "livrinho" musical. Mas então o mesmo pode ser dito sobre as grandes óperas. O que está implícito em "libreto" não é o tamanho ou a duração ou mesmo a integridade do libreto, mas o fato de que ele é secundário para o *score*. Óperas e musicais são tecidos sobre um *score*, reza a lenda. Mas as óperas mais populares e queridas são as que apresentam as melhores histórias e as personagens mais interessantes. Os musicais da Broadway que são mais frequentemente remontados são aqueles em que o libreto é rerepresentável. Se o *score* é o mais importante, por que se preocupar com o *book*? Porque Sondheim

tem razão: o *book* vem em primeiro lugar - não apenas na ordem da criação, mas muitas vezes na composição de um espetáculo de sucesso.

Atualmente, o vocábulo libreto designa o conjunto, isto é, o *book*, com o texto e as rubricas - e o *score*<sup>81</sup>, que engloba toda a parte musical.

### 3.1.1 O book

Quando perguntaram a Stephen Sondheim "O que vem primeiro? A música ou a letra?", ele prontamente respondeu: "The book". Sondheim não escreveu os libretos para seus shows, mas ele certamente entende a importância do *book* hoje no teatro musical. E ontem também. Antes de *Oklahoma!* e os musicais integrados, antes mesmo de *Show Boat* e da peça musical, o libreto foi fundamental para o sucesso de uma comédia musical.

Assim eram os primeiros shows. Primeiro Ato: *boy meets girl*. Segundo Ato: *boy loses girl*. Terceiro Ato: *boy gets girl*. Por mais ridícula que pareça essa premissa, ela acompanhou a comédia musical. A maneira como o libretista preenchia essa fórmula é que fazia a diferença, mesmo que todas as histórias parecessem familiares.

Comparemos dois espetáculos dos irmãos Gershwin; *Oh, Kay!* (1926) foi um sucesso de temporada (256 performances) com hits como *Clap Yo' Hands, Do, Do, Do*; já *Treasure Girl* (1928) com os hits *I've Got a Crush on You* e *I'm Falling* só teve 68 performances. O rapaz encontrou, perdeu e recuperou a garota em ambos os shows, mas a fórmula sozinha não foi o suficiente.

Um *book* é uma moldura resistente que define os limites de tudo o que um show pode oferecer à sua plateia. Somado a padrões de excelência literária, ele evolui na mesma proporção em que leva a música, a dança e a *performance* a fazerem no palco aquilo que as palavras per se não conseguem fazer: abrir a emoção do espetáculo numa sucessão de situações e desenvolvê-las até uma resolução satisfatória através da música e do movimento. Como a expressão da ideia ou do sentimento é o objetivo maior, tudo em um *book* deve conspirar para que as canções se destaquem.

---

<sup>81</sup> *Score* é um vocábulo específico do teatro musical cujo significado abrange muito mais do que uma partitura; ele indica aos atores suas entradas musicais verticalmente.

A variedade de expressões musicais - solo, dueto, trio, quarteto, coro, *underscore*, sequencial (*segue*), música para coreografia - assumem uma função específica em baladas, músicas cômicas e cenas musicais. Conseqüentemente, o ouvido é o primeiro a detectar a diferença básica entre o roteiro de uma peça e um *book*. As palavras em uma peça projetam sentido dramático através de seu próprio som falado. As palavras de um *book* projetam sentido dramático através dos sons estendidos da letra acoplada à música ou pela substituição da linguagem de sons pela linguagem de movimento.

Uma vez que o libreto enreda música, dança e texto, um *book* não deve carregar o peso dramático de um musical com personagens profundas e diálogos densos. O simples e óbvio compõem a cena onde tudo é exatamente o que realmente parece ser. Não há tempo para sondar a situação ou prolongar todos os níveis da *psiqué* de uma personagem. Assim, economia de expressão junto a uma indispensável clareza são fundamentais em um *book*.

No texto teatral, caso a plateia não apreenda algum elemento em jogo, há uma boa chance de tal elemento reaparecer em outra cena ou ser comentado por outra personagem. Certamente, há tempo e espaço em uma peça para reforços. Mas as demandas do *book* musical não permitem ao *bookwriter* tal luxo. Os musicais avançam com o *book* e devido a ele. Isso é uma verdadeira façanha, na medida em que uma adaptação para musical implica em uma redução significativa do material original.

Na virada do século, quando o termo comédia musical era usado para distinguir um *book* de shows de entretenimentos nativos da ópera bufa e da opereta, o *book* servia apenas para costurar as músicas e danças que mais agradavam à audiência. Tal condição persistiu até o século XX. Jerome Kern revolucionou a filosofia do *book* e aplicou suas teorias com sucesso nos espetáculos do Princess Theatre, mas a maioria dos produtores, escritores e compositores resistiram à sua influência. A batalha do *book* tornou-se uma luta longa e frustrante. A aliança entre as canções de sucesso e o poder dos grandes artistas era um adversário respeitável. Uma dessas batalhas se destaca das demais: Oscar Hammerstein II tinha sido contratado para colaborar com Jerome Kern e Otto Harbach em um musical para Marilyn Miller chamado *Sunny* (1925). Os colaboradores aceitaram o desafio e, com energia e estímulo marcharam apressadamente ao escritório do produtor, armados com as possibilidades

dramáticas e teatrais do projeto. Houve resistência, o show deveria apenas destacar a estrela. Em desespero, os colaboradores leram um detalhado esboço do enredo. Marilyn Miller indagou, "Quando eu faço o meu número de sapateado?"

Dois anos depois, Jerome Kern e Oscar Hammerstein II escreveram *Show Boat*.

O teatro musical americano moderno oferece vários tipos de *books*, a maioria dos quais se enquadram nas abrangentes classificações descritivas como comédia musical, peça musical, peça com música, opereta moderna e ópera pop(ular).

Em um determinado momento, o termo genérico "comédia musical" identificava qualquer forma de entretenimento musical americano que se apropriasse de elementos da opereta, ópera bufa, revista, burlesco, espetáculo e *extravaganza*. Hoje, um *book* de comédia musical contém canções e danças, com a predominância do estilo cômico e um contexto leve e frívolo, apenas de entretenimento. Shows como *Annie Get Your Gun* ou *Hello, Dolly!* permitem à plateia sentar-se confortavelmente, relaxar e divertir-se. A comédia musical está para um musical assim como a ópera cômica está para a grande ópera: a diferença não é de qualidade, mas de intenção.

Sem se abster de valores de entretenimento, um show musical aspira à arte séria através de conteúdos ambiciosos, universalidade do tema, drama proeminente, forma corajosa e produção mais exigente. Um musical intensifica o drama através de uma letra, música ou dança, e utiliza a comédia como válvula de escape para aliviar o peso; pode ser sombrio e complexo, mas, ao mesmo tempo, agradável. O uso de *Sunrise, Sunset* durante a cena do casamento de Tzeitel e Motel, de *Fiddler on the Roof*, ilustra esse paradoxo. Aqui está uma canção sentimental, de letra graciosa e melodia agradável, que poderia apenas se referir ao sentimento dos pais no momento do casamento, evidenciando suas reflexões sobre a passagem da condição de filha para esposa. O que distingue tal canção no musical é o seu contexto, o sentimento universal particularizado na situação específica dramática do pogrom<sup>82</sup>. A maneira como o *bookwriter* faz uso dessa

---

<sup>82</sup> Pogrom é um ataque violento maciço a pessoas, com a destruição simultânea do seu ambiente (casas, negócios, centros religiosos). Historicamente, o termo tem sido usado para denominar atos em massa de violência, espontânea ou premeditada, contra judeus, protestantes, eslavos e outras minorias étnicas da Europa, porém é aplicável a outros casos, e envolve países e povos do mundo

canção acrescenta camadas de intensidade dramática que dão dignidade ao momento teatral. Habilmente contextualizada, cala fundo a emoção plateia, envolvendo-a.

A peça com música é semelhante à peça musical no temperamento, mas não no conceito. A diferença entre elas envolve juízo crítico. Os componentes peculiares de um musical - letras, música e dança – não são fundamentais para a vida desse material no palco; é possível removê-los sem prejuízo ao texto.

Tal como os seus antepassados, o opereta moderna se rende ao romance com o charme e a graça habituais. *A Little Night Music* não está muito longe de *The Merry Widow (A Viúva Alegre)*. *The Fantasticks*, *The Sound of Music* e *A Little Night Music* vivem no território da opereta. A maneira como as personagens são feitas para agir, pensar e sentir-se trai sua origem inconfundível. Ainda assim, a escrita fica aquém da rendição completa ao romance escapista e sentimental. Um acorde novo e moderno soa em relação ao enredo, letra, diálogo e personagens. O número de abertura de um musical geralmente dá o tom do show e pistas para o público sobre a natureza do entretenimento da noite. *Quintet*, número de abertura de *A Little Night Music* (1973), que é intercalado com os casais coreografando uma valsa, nos prepara para um escândalo ocorrido no “Velho Mundo”, repleto de imagens típicas das operetas: um idílio familiar, passeios no campo, no bosque, desejos sexuais reprimidos, desencontro de casais. Stephen Sondheim repete a palavra *remember* 18 vezes na letra. Obviamente, o passado será feito presente neste material. No entanto, nada antiquado acontece no *book*. A esposa virgem foge com o enteado, o marido abandonado retorna à sua antiga amante. Nada aqui acontece com em *Naughty Marietta*.<sup>83</sup> A opereta moderna olha para trás e para frente simultaneamente.

Por outro lado, óperas populares como *Porgy and Bess* e *Jesus Christ Superstar* recorrem às antigas convenções formulaicas da ópera. Tudo é dito com música, o libreto na ópera popular é centrado na música do começo ao fim. Enquanto o estilo de música para a ópera popular varia de acordo com a época ou

---

inteiro. A palavra tornou-se internacional após a onda de pogroms que varreu o sul da Rússia entre 1881 e 1884, causando o protesto internacional e levando à emigração maciça dos judeus.

<sup>83</sup> *Naughty Marietta* é uma opereta em dois atos, com libreto de Rida Johnson Young e música de Victor Herbert. Ambientado em Nova Orleans em 1780, ela conta como o capitão Richard Warrington é encarregado de desmascarar e capturar um notório pirata francês que se chama "Bras Priqué" - e como ele é ajudado e prejudicado por uma carismática fugitiva, Contessa Marietta. O *score* inclui muitas canções conhecidas, como *Ah! Sweet Mystery of life*.

o gosto popular, as convenções do libreto permanecem fixas, tanto que, a comparação entre a ópera italiana do século XIX e a ópera-rock do século XX revela semelhanças de qualidade e temperamento. *Summertime (Porgy and Bess)* tem sido considerada um *standard* no repertório da música popular americana por mais de cinco décadas. Assistir à performance dessa canção no palco, no entanto, faz a audiência relevar o status de canção pop em prol de sua profunda fidelidade à tradição da ária lírica adaptada ao propósito moderno, isto é, uma canção dramática estendida com forma definida e música de largo compasso vocal cantada com expressividade e intensidade. A adaptação se dá na utilização de uma letra vernácula.

Tampouco a utilização do rock como gênero musical invalida a tradição: *Hosana (Jesus Christ Superstar)* soa no palco como uma operística marcha triunfal no estilo de Prokofiev, e *I Only Want To Say (Gethsemane)* desenvolve uma melodia lírica no estilo característico de uma ária de Puccini.

### 3.1.2

#### Elementos

Cinco principais elementos dramáticos combinam dentro de um *book* para dar conta de seus valores originais, peso e proporções. Eles são personagens, enredo, situação, diálogo e tema. Os elementos de um *book* devem ser concebidos e executados com o propósito único de comunicar através da canção.

A personagem é fundamental no drama, ela deve ser lembrada além do musical. Enquanto o dramaturgo almeja uma caracterização rica e completa, um *bookwriter* deve se limitar a criar personagens simples, sem profundidade. Para compensar essa leveza, os protagonistas devem aparecer logo no início da trama e ser identificáveis pela audiência como tal. *Carousel* começa com um prelúdio de valsa situado num parque de diversões, onde estão Billy Bigelow e Julie Jordan. Próxima a eles, a Sra. Mullin demonstra estar enciumada ao observar a crescente atração entre Billy e Julie. A cena inteira é executada através de pantomima sincronizada com a música. *Tradition*, de *Fiddler on the Roof*, funciona da mesma maneira, só que acrescenta letras, música, diálogo e dança. Neste caso, personagens simples e planos não se caracterizam como estereótipos

unidimensionais. Para completá-los, há a riqueza da música, do canto e da dança, que lhes dão vida em suas performances. Tevye é singelo, não esconde nenhum segredo, não há curvas em sua identidade. O padrão de simplicidade não significa que as personagens não possam crescer; eles não devem mudar, apenas desenvolver-se.

Enredo é a sequência de ações planejadas para revelar o drama das personagens, uma determinada ideia ou uma situação. O enredo não é a história propriamente dita. *Gypsy*, musical cujo *book* foi escrito por Arthur Laurents, e *Gypsy: by Memoir*, escrito por Gypsy Rose Lee, contam a mesma história. No entanto, cada um desenvolve um enredo diferente. Essa diferença não é tão trivial quanto possa parecer. A partir do surgimento do musical conceitual - onde todos os elementos de um musical contribuem para incorporar uma ideia - foi posta em questão a necessidade de se contar uma história. *Company* apresentou uma estrutura fragmentada que desafiou a antiga teoria do fio da narrativa, fazendo com a história linear o que fez a pintura cubista com o espaço. No entanto, *playwriters* que reconhecem a necessidade de uma história, obedecem a um princípio fundamental: o enredo deve revelar em vez de falar sobre o drama. A verossimilhança do gênero dramático advém da imitação da ação dramática, e esse princípio aristotélico também é um dogma no teatro musical.

A situação opera dentro do enredo como qualquer momento capaz de gerar o drama, sustentar a atenção do público, e implicar em uma resolução final. Como micro unidades dramáticas, muitas situações se somam para fazer o macro enredo. E cada situação deve favorecer as expressões de música e dança. Embora a maioria dos musicais importantes desde *Oklahoma!* tem sido adaptada de peças teatrais plenamente realizáveis, não é todo drama que sustenta uma adaptação para um espetáculo musical. Certas situações resistem ao tratamento musical. *Romeu e Julieta* tem uma longa história de adaptações de sucesso na ópera, no balé e no teatro musical, devido à sequência de situações melodramáticas que eliminam a necessidade de palavras e incentivam a substituição por som e movimento. Em *West Side Story*, exceto por um momento de pausa cômica oferecida pela cena “Jeez, Officer Krupke”, cada número musical no *score* surge das três principais situações dramáticas do *book*: Os Jets-Sharks, Tony-Maria e Anita-Maria. A progressão dessas situações que se refletem em cada canção diz tudo o que você precisa saber sobre a premissa, o desenvolvimento e a resolução desse show.

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

Um tema não é um conceito. O tema de um espetáculo musical é a sua ideia principal, o conceito de uma produção musical é como tal ideia toma forma ou é interpretada. O *bookwriter* coloca o tema de um musical em um conteúdo onde a personagem, o enredo e os diálogos são projetados para a plateia. O conceito vai além do tema em alguma declaração ou imagem sobre o que o espetáculo significa, ou o que pretende fazer, ou como ele vai fazer sobre isso. O tema de *Cabaret* seria a busca dos jovens pelo prazer imediato como resposta às injustiças da vida. O conceito torna esse dramático hedonismo do tema em um mundo vigoroso e decadente, ambientado em um café em Berlim dos anos 30. Em um nível elementar, o tema está para a criação assim como o conceito está para a interpretação. Em um nível sofisticado do musical conceitual, conceito é a criação e a interpretação. Normalmente, o conceito enriquece o tema e dá ao diretor e à equipe uma direção no desenvolvimento do musical.

### 3.1.3

#### Atributos

Não há regras rígidas para os escritores que têm a tarefa específica de misturar determinados ingredientes para a confecção de um espetáculo musical. No entanto, o modelo das todas as obras potenciais e concretizadas no repertório ativo do teatro musical americano popular sugere que um bom *book* musical combina as qualidades de romance, emoção, lirismo e comédia. Canto e dança

prosperam a serviço do amor romântico, amor idealizado. A preocupação com o amor romântico justifica o escopo emocional revelado pelos musicais modelo Broadway de maior sucesso. O amor romântico pode abraçar crianças (*Fiddler on the Roof*), dança (*A Chorus Line*), e ideais nobres (*Man of La Mancha*), bem como maridos, esposas ou amantes. O amor romântico não conhece barreiras no universo, incluindo idade e raça (*South Pacific*), classe social (*My Fair Lady*) ou morte (*Carousel*).

O teatro musical é um teatro romântico e popular. Onde a razão escapa da multidão, a emoção forte não escapa. É verdade que as colaborações de Stephen Sondheim evitam igualar o sentimento de amor, mas também é verdade que seus espetáculos nunca foram populares à proporção do talento e técnicas envolvidos. Entretanto, a maioria dos musicais de grande sucesso de repertório clássico do teatro musical apresenta o *book* sabiamente trabalhado em seu conteúdo romântico-sentimental, e dá ao público a oportunidade de compartilhar esse sentimento universal, operando a catarse. Se o público sorri profundamente ao deixar o teatro, é mais por alívio do que por reconhecimento de uma humanidade compartilhada como experiência em um ato coletivo de resposta emocional involuntária.

O grande teatro musical tem que envolver a plateia. Se ele falhar, é provável que a natureza do material revelou-se inadequada ou mal desenvolvida.

A comicidade é o atributo de um libreto musical sempre apropriado. O teatro musical popular abraça a visão da vida como ela deveria ser, a vida cheia de música, dança e riso. Só os verdadeiramente derrotados nunca riem, e onde, no repertório dos musicais de sucesso, encontramos personagens realmente derrotados?

A comédia sempre foi a marca do teatro musical americano popular (e do brasileiro também, diga-se de passagem). O que distingue a comédia do libreto maduro da de seus antecessores é a sua nova natureza e função no *book*. A comédia era originada fora do *book* nos primórdios da comédia musical. Artistas contratados especificamente para esse fim interpolavam piadas, gags, ou o pastelão para gerar as risadas. Os dispositivos geradores de riso eram genéricos e poderiam ser atribuídos a qualquer um no elenco e muitas vezes pontuais o suficiente para permitir a improvisação casual durante a *performance*. Em suma, a comédia era um cosmético. Hoje, a comédia mais eficaz cresce organicamente a

partir dos elementos do *book*, em particular das personagens e da situação. Se o aspecto cômico em um *book* não é divertido fora do contexto, é porque o contexto é a comédia. Joseph Stein nos faz rir em *Fiddler on the Roof*, mas é do texto ou de Tevye que nos lembramos? A visão da comédia no texto de um musical maduro cresce graças às suas personagens. e a personagem é essencial no teatro dramático musical. Além disso, a comédia de personagens-em-situação proporciona um contraste natural de humor com os momentos mais graves do texto, sem causar danos à crença da plateia em ambos. Onde a comédia do passado fragmentava o espetáculo em momentos cômicos, separados e exclusivos dos igualmente forçados momentos de romance no espetáculo, a comédia do teatro musical maduro está contextualizada com todos os elementos. Ela pode funcionar como paliativo entre momentos de tensão, pois cria cenas subsequentes para os momentos de maior intensidade dramática.

### 3.1.4

#### Mecânica

Brevidade, particularização, andamento<sup>84</sup> e subtrama constituem a mecânica original do texto musical.

A natureza do *book* exige a entrega do diálogo falado para as forças da música e da dança. A música estende o som da voz humana no tempo. Ela possui as vogais, aproveita uma pausa, e repete passagens inteiras no refrão. O tempo adicional consumido pelo movimento, pela dança e pelo espetáculo deduzido do limite de duas a duas horas e meia sobre o musical moderno, reduz o espaço para os diálogos a um terço ou metade da extensão de uma peça musical de duração média. Comparemos *Pygmalion* com *My Fair Lady*, *Green Grow the Lilacs* com *Oklahoma!*, ou *Romeu e Julieta* com *West Side Story*. Como inventar um rico cenário dramático povoado com personagens redondas comparáveis em credibilidade com o teatro não-lírico com menos tempo e menos ferramentas?

Onde a habilidade ajuda o escritor em busca da concisão, o talento ajuda o escritor na busca da efetiva particularização. Um drama musical comanda a atenção de um público apenas na medida em que o bookwriter dota os elementos

---

<sup>84</sup> Grau de velocidade que se imprime à execução de um trecho musical. Conforme esse grau, consideram-se três tipos de andamento: lento, moderado e rápido.

do texto com características específicas e individualizadas. A particularização é prova de destaque no mundo das coisas criadas. Por outro lado, quem se importa profundamente com uma abstração? Por exemplo, o texto para *Company* envolve o seu herói, Robert, e quatro pares, seus amigos casados. Para particularizar cada personagem, Sondheim criou para cada casal uma forma singular de chamar “Robert”. O número de abertura *Company* apresenta-os através desse vocativo específico que eles usam para lidar com ele. Alguns exemplos: "Robby", "Rob-o", "baby Bobby", "Bobby Bubi".

O tempo e o espaço cerceiam o texto musical. Como a brevidade acomoda o problema de espaço, o andamento acomoda os problemas de tempo. O *bookwriter* cria para cada cena dispositivos que conduzem o show para o próximo estágio de desenvolvimento. Joseph Stein move *Fiddler on the Roof* para frente, seu ritmo não espera por ninguém. Depois de *Tradition*, todas as peças do quebra-cabeça dramático estão sobre a mesa esperando para ser movidas. O libretista conduz o público imediatamente para a relação Tzeitel-Motel. Antes que essa relação chegue ao seu momento de pico, o público já está no caso Hodel-Perchik, que prossegue de forma semelhante em relação à Chava-Fyedka e vai para o final. O *bookwriter* controla o andamento do show de acordo com o conceito, a relação estabelecida e a sequência de cenas. Quando há uma cena musical, nesse caso fica a cargo do compositor e do letrista a elaboração da canção para avançar a ação, levá-la para a próxima cena.

A subtrama é o mais peculiar mecanismo no teatro musical. Tal mecanismo completa a trama de forma secundária e subordinada, e é executado em contraponto à trama principal. Uma vez que a brevidade dos diálogos é um pré-requisito para a boa mecânica de um espetáculo, as subtramas recheiam o *book* com outros elementos – canções, danças - que vão proporcionar cenas musicais adicionais, enriquecendo o musical.

### 3.1.5

#### Estrutura

A estrutura de um *book* se refere à organização única de todos os elementos de um musical de acordo com as exigências do tema ou do conceito. Um princípio domina toda a estrutura do texto musical: o conteúdo determina

forma. Cada ideia para um musical carrega consigo valores distintos e possibilidades que exigem uma forma adequada. Uma vez definida a ideia, o *bookwriter* poderá definir as características estruturais do texto musical.

A primeira característica baseia-se no padrão de exposição, conflito e resolução. O autor do texto pode introduzir as personagens principais e outros elementos vitais na cena ou música de abertura; pode estabelecer o conflito que gera a tensão dramática, e deve cultivar na plateia um desejo sincero de resolução para o problema. A segunda característica estrutural aplica-se a três momentos críticos na sequência de um espetáculo: a Abertura, o Fim do Primeiro Ato e o Final. Hoje, a Abertura de um show habilmente construído expõe à plateia todos os elementos dramáticos e teatrais peculiares daquela produção: personagens situação, temática, diálogo, criação, estilo, tom de abordagem, e os valores de desempenho.

A divisão em dois atos faz com que a conclusão do Primeiro Ato adote alguma técnica para trazer o público de volta para o show com o interesse e entusiasmo despertado pela Abertura. Nestas circunstâncias, alguma expressão dramática de tensão que prolonga a expectativa de resolução funciona melhor. Este é o princípio por trás do *dream ballet* em *Oklahoma!*, o burburinho em *West Side Story*, o pogrom no casamento de Tzeitel em *Fiddler on the Roof*.

O Segundo Ato deve ser mais curto e menos complicado que o Primeiro Ato. Geralmente, não mais que 45 minutos se interpõem entre a conclusão do intervalo e final do Segundo Ato. Porém, a quantidade de material novo adicionado ao Segundo Ato deve ser limitada. Um material novo leva tempo para se desenvolver, o tempo que pode servir melhor para avançar o crucial para o final do show. Alguns escritores preenchem o Segundo Ato com reprises abreviadas do material do Primeiro Ato. Este dispositivo acrescenta interesse, não necessita de um maior desenvolvimento, e não fornece nenhum obstáculo para o impulso de crescimento do programa em direção a uma conclusão.

O final do musical deve ser mais do que uma solução previsível. Deve resumir a experiência singular daquele espetáculo. Aqui, o autor deve fazer o público sair do teatro com um momento para recordar, um momento previsto, excitante por si só. O público retém a lembrança da imagem final de Tevye acenando para o violinista; das cartolas e fraques de *A Chorus Line*; da canção *Rose's Turn* de *Gypsy*.

A era da primazia do texto musical marca um fenômeno recente na longa história do teatro musical americano popular. Mesmo hoje em dia, com essa atmosfera criativa iluminadora, o potencial artístico do texto musical permanece subdesenvolvido. Se o primado do livro musical assegura a maturidade do teatro musical americano, no futuro, apenas a experimentação e desenvolvimento nessa área vai sustentá-lo.

### 3.2

#### O *score*

A importância e versatilidade de música para o teatro levou seus compositores a criarem um conceito mais especializado de *score*. Hoje, um *score* implica mais do que a soma total dos números musicais escritos ou montados para um determinado espetáculo. Ele deve ser um arranjo altamente especializado de muitos tipos fundamentais de canções de teatro, ao mesmo tempo unificado em grande estilo e dedicado ao drama ou propósito teatral. Ele deve se desenvolver a partir do *book* ou do conceito, evitar a imposição e a interpolação, e não fazer concessões ao mercado comercial. Para surpresa e decepção de muitos na plateia, o *score* não precisa ser popular para ser eficaz. Os mais importantes e duradouros musicais modelo Broadway demonstram que o *score* é o *book* contado musicalmente.

O teatro musical engloba uma vasta gama de gêneros, de revistas a óperas, que se diferenciam por diversos aspectos, mas, principalmente, pela função dramática da música na peça. Em revistas como *An Evening with Cole Porter* ou *Side by Side by Sondheim*, canções populares realizadas por um compositor são amarradas sem qualquer contexto dramático, enquanto que na ópera todo o drama é transmitido quase que exclusivamente através da música. A distinção refere-se a como os diferentes elementos da rede se aproximam para formar uma síntese das artes, com todos contribuindo para o desenvolvimento da ação dramática. Em um genuíno musical modelo Broadway, as canções não existem apenas por seu valor de entretenimento, mas desenvolvem a história, o espírito, o tema, apresentando o drama através da música.

*Oklahoma!* de Rodgers e Hammerstein estabeleceu um padrão de sucesso para a integração das músicas e letras de um musical, criando um precedente

fenomenal. As normas para o musical agora estavam em alta, o grande desafio era desenvolver esta parceria criativa e ter seu talento reconhecido. A maioria dos musicais da Broadway, desde aquele tempo, tem seguido esse paradigma. Anteriormente, letristas e compositores escreviam canções, mas agora eles se tornavam parte integrante do libreto, trabalhando junto com o *bookwriter*, utilizando canções para desenvolver a personagem e avançar a história. Rodgers e Hammerstein abandonaram as bem sucedidas fórmulas da revista, comédia pastelão e das coristas seminuas. Todos os elementos do musical agora deveriam ter uma função dramática. As técnicas utilizadas em *Oklahoma!* continuam a ser usadas em musicais do século XXI.

O *book* tem prioridade, todos os outros elementos co-existem para as suas necessidades dramáticas. Ele fornece o esqueleto narrativo para um musical, bem como o momento de entrada do canto e da dança para reforçar a história. O *book* pode ser baseado em uma peça, romance, filme ou, raramente, desenvolve-se a partir de uma ideia original.

A história de *Oklahoma!* veio de uma peça, *Green Grow the Lilacs*, lembrada somente devido à sua transformação em um musical.

Seu número de abertura (opening number) ajuda a criar a atmosfera e a preparar para os temas do musical. O início lento, com um barítono solitário no palco cantando o verso "There's a bright golden haze on the meadow" (Há uma névoa brilhante e dourada no prado) define um tom diferente do habitual espectáculo que se inicia com uma linha de coristas chutando alto suas pernas. Esse número será repetido perto do final do show, ajudando a criar um senso de unidade para toda a produção. Os colaboradores trabalharam para conseguir transições suaves da fala para a música. As canções começam como uma continuação do diálogo, como quando Will Parker avisa à sua menina Ado Annie que, com ele, é "All er Nuthin" (tudo ou nada) em seu relacionamento. Desta maneira as canções não interrompem o diálogo dramático, mas desenvolvem e expandem-no. A música deve expressar os mais profundos pensamentos e sentimentos das personagens naquele momento. As letras descrevem as ações e eventos específicos dentro da história e seguem os padrões de fala natural das personagens no vernáculo da peça. As personagens de *Oklahoma!* falam e cantam com seus sotaques provincianos, não como virtuosos em uma ópera. O estilo de música se relaciona intimamente com as letras específicas, como pode ser ouvido

em *The Surrey with the Fringe on Top* com o seu ritmo clip-clop constante, que imita o som de cascos de cavalos. Músicas que se repetem muitas vezes são usadas para mostrar o desenvolvimento da personagem. Durante *People will Say We're in Love*, Laurie e Curly cuidam para que eles não fiquem muito perto ou se falem por muito tempo, as pessoas podem ter uma ideia errada a respeito deles. Perto do final do espetáculo, a repetição muda a letra para "Let People Say We're in Love", revelando uma mudança em sua relutância inicial a uma aceitação mútua das suas relações.

*Oklahoma!* também apresentou um papel inovador para a dança. Em seu sonho, Laurie imagina um confronto mortal entre Curlie e Judd (os três vértices do triângulo amoroso), e a plateia vê uma coreografia que avança a história, através da música e do movimento. O avanço desta ideia se notabiliza em *West Side Story*, musical concebido como um balé dramatizado pelo diretor-coreógrafo Jerome Robbins.

Duas amplas classificações guiarão esta abordagem aos elementos de um *score*. A primeira inclui os elementos agrupados de acordo com características marcadamente musicais, como *opening number*, *establishing number*, *throwaway song*, *patter song*, *rhythm song*, *chorus number*, *musical scene*, *underscoring*, *musical crossover*, *segue* e *reprise*. O segundo grupo inclui tipos de músicas de acordo com a função dramática implícita na ideia lírica: *ballads*, *charm songs*, *comedy songs*, *I am songs*, *I want songs*, e *specials*. As categorias não são mutuamente exclusivas. Como não foi encontrada uma equivalência de termos no teatro musical brasileiro – somente alguns elementos possuem tal equivalência – optou-se pelo registro original em inglês de todo o conjunto.

### 3.2.1

#### Elementos de um *score*

Um *opening number* é uma composição musical que pode variar em forma, comprimento, conteúdo e método de apresentação que introduz o espetáculo. Orquestrações formam a maioria das aberturas através da fusão de melodias contrastantes montadas a partir das canções mais notáveis do *score*. Normalmente, uma melodia viva ou rítmica começa a composição. Em sequência,

melodias ou outros fragmentos musicais de ritmo contrastante se juntam para formar o corpo da música. Finalmente, todos os recursos sonoros convergem para um encerramento pleno e vibrante. É uma fórmula que funciona. Mas esse tipo de construção não torna essa canção menos estimulante. Orquestradores que desejam afastar-se da fórmula de um *opening number* dispõem de outras alternativas. Um compositor pode substituir uma composição completa e independente, evitar a orquestra, substituir o coro vocal ou adicionar o coro à orquestra - até mesmo subtrair efetivamente uma abertura. No entanto, a Abertura responde a objetivos válidos teatralmente. Ela capta a atenção do público e lhe dá um fio condutor. O compositor de *Gypsy*, Jule Styne concorda: "Tudo o que sei é que quando o trompetista começou a tocar, a plateia foi à loucura. Fomos um sucesso mesmo antes de abrir a cortina." (apud KISLAN: 1980; 183) A abertura coloca a plateia no atmosfera desejada. Uma audiência é uma convenção de estranhos despreparados para a participação emocional ativa em uma experiência teatral. Uma efetiva abertura pode sintonizar esse público no mesmo nível psicológico da cena de abertura e criar a sua consciência coletiva para os eventos a seguir. A abertura entretém o público, a repetição assegura o reconhecimento e a diversão. As melodias que a audiência leva para fora do teatro são aquelas que serviram triplamente à abertura, performance e repetição. Um *opening number* deve dar pistas sobre a atmosfera do espetáculo, as personagens principais, descrever as suas relações, estabelecer o tempo e o espaço, incorporar o tema, projetar a situação e fixar o estilo da performance para toda a produção, dando assim, ao público, uma base para o reconhecimento e a valorização do impulso inicial de comunicação de um musical. Na abertura de *Brigadoon*, o quinto acorde exprime uma nota que comunica a configuração na Escócia, antes da audiência ver o cenário ou a indumentária das personagens. As notas em *staccato* e as frases musicais da abertura de *My Fair Lady* transmitem o temperamento refinado de todo o trabalho. Os acordes dissonantes no discurso de abertura, *Carousel Waltz* do musical *Carousel*, espelham a atmosfera de tensão iminente que está subjacente à situação principal do espetáculo.

Um *establishing number* estabelece uma ideia fundamental na canção a partir da qual o musical pode evoluir. A maioria das canções em um *score* de sucesso estabelece algo novo e que vai além da música anterior. Este movimento coordenado e cumulativo sinaliza o desenvolvimento dramático-musical dentro de

um musical consistente. No entanto, nem todas as situações teatrais necessitam de um *establishing number*.

Em alguns casos, o compositor pode adicionar uma *throwaway song* no *score*, que vem a ser uma música que mascara uma mudança de cenário complexo ou figurino, acompanha uma entrada ou saída, ou desvia a atenção do público durante um inevitável atraso técnico. Às vezes, uma *throwaway song* pode ascender de categoria. Jerry Herman criou *Hello, Dolly* para acompanhar a entrada triunfal de Dolly Levi no Harmonia Gardens. A canção, que inicialmente deveria preencher uma lacuna, tornou-se o grande sucesso do musical.

Uma vez que *patter* denota loquacidade, conversação rápida, O termo *patter song* se aplica a uma música onde o compositor define uma sequência rápida com letra compacta para um acompanhamento harmônico específico. *Patter songs* são os recitativos do teatro musical popular, mas com funções que vão muito além de uma simples exposição. A letra domina a música independentemente de sua função. Sua dicção, ritmo e rima determinam a canção de uma personagem em particular, cuja fala se sobressai ao canto. Uma *patter song* define as cadências melódicas de um diálogo falado a uma linha melódica. Conduz a fala à música com um ritmo leve. Um material cômico se encaixa bem nesse tipo de canção, especialmente quando a situação dramática encoraja o humor gerado pela incongruência da linguagem.

Se uma *patter song* depende da *performance* de um ator, que deve pronunciar o maior número possível de palavras sem perder o fôlego, usando uma dicção especializada e a língua com agilidade, o apelo de uma *rhythm song* baseia-se em valores musicais, particularmente em uma batida musical dominante. *Rhythm songs* induzem a uma resposta animada, os pés batem, os dedos estalam e o corpo se move. Nos primórdios do teatro musical americano, essas canções eram apropriadamente chamadas de *jump tunes*, e toda produção possuía ao menos uma canção desse gênero rápido e animado. O tempo atenuou a intensidade dessas canções em um musical. Ainda assim, a tradição vive no ritmo de canções mais sofisticadas, como em *Luck Be a Lady Tonight (Guys and Dolls)*.

O *chorus number* proporciona um contraste com os solos de um *score*. Para o letrista, oferece uma estrutura que expressa uma reação coletiva no interior de uma ideia ou situação dramática. Para o compositor, a oportunidade de usar a harmonia polifônica vocal com o acompanhamento de orquestra. Invariavelmente,

um *chorus number* projeta um conjunto de atores no centro das atenções para narrar (*Guinevere*, de *Camelot*), servir de ponte para as ações dramáticas (*The Servants Chorus*, de *My Fair Lady*), celebrar (*Oklahoma!*, em *Oklahoma!*) ou comentar a cena ou as ações das personagens.

Uma *musical scene* define com a música uma ação dramática completa. Essa é um tipo de canção muito utilizada, um dos mais antigos dispositivos peculiares ao teatro musical ainda ativo. Proveniente da ópera e da opereta, adapta-se perfeitamente a essas situações dramáticas em que o diálogo falado é inadequado. Richard Rodgers utilizou tal dispositivo três vezes durante o Ato I de *Carousel*. A sequência de *If I Loved You* utiliza o recurso do diálogo que irrompe na música em oito ocasiões diferentes. Diálogo, canto e interlúdios musicais coerentes em uma cena prolongada onde essas três formas fluem, sem interrupção da ação dramática. Embora a letra de *If I Loved You* seja construída na tradicional forma AABA, a música em si representa apenas uma unidade no total de expressão musical do cena. Esta cena musical com transições de diálogo se desenvolve da seguinte forma:

(Diálogo)  
 You're a queer one..... (Melody 1)  
 (Diálogo de transição)  
 I'm never goin' to marry..... (Melody 2)  
 (Diálogo de transição)  
 When I worked in the mill..... (Melody 3)  
 (Diálogo com interlúdio)  
 If I loved you..... (Melody 4)  
 (Diálogo de transição)  
 You can't hear a sound..... (Melody 5)  
 (Monólogo com interlúdio)  
 There's a helluva lot o' stars..... (Melody 5)  
 (Diálogo com interlúdio)  
 Kinda scrawny and pale..... (Melody 3)  
 (Diálogo com interlúdio)  
 If I loved you..... (Melody 4)  
 (Diálogo)  
 (Conclusão musical)..... (Melody 4)<sup>85</sup>

Integrados nesta "cena" estão cinco padrões de letras, cinco melodias, monólogo, diálogo e interlúdios musicais. Dramaticamente, a sequência leva os

<sup>85</sup> KISLAN, Richard. *The Musical: A Look at the American Musical Theatre*. Rev. Ed. New York: Applause, 1995. p. 214.

protagonistas de um casual interesse mútuo ao beijo que sela o seu relacionamento.

O *Underscoring* permite que o compositor aproveite o poder da música em uma cena dramática específica. Ao contrário da música incidental, que possui uma função secundária, fazendo um mero acompanhamento, *underscoring* representa um grande esforço coordenado entre o compositor e libretista para enfatizar o diálogo, as ações, ou uma cena em que a música se faz personagem.

Os musicais precisam avançar em um ritmo acelerado e rápido. Os compositores das antigas comédias musicais usavam uma técnica chamada *musical crossover*, que consiste em tocar uma canção breve, de dança ou trecho de comédia, antes do *first traveler*<sup>86</sup> para ligar as cenas musicais. Em tempo, o *segue* substituiu o *crossover*. Um *segue* é uma breve passagem orquestral adaptada da música da cena anterior que empurra o fim de uma cena para a próxima. Quando eficaz, um *segue* alinhava as diferentes partes de um show em uma perfeita estrutura teatral com impulso ininterrupto e impacto acumulado.

Uma *reprise* é um dispositivo que traz de volta uma música no final do show para reforçar um ponto, preencher uma pausa na ação, ou acrescentar alguma nova dimensão a uma ideia já estabelecida. A *reprise*, além de ser breve, pois a canção já é conhecida do público, deve acrescentar alguma nova ideia, alterando parte da letra ou não. Frequentemente uma *reprise* é utilizada com fins comerciais, uma vez que ela dá ao público uma música para cantarolar ou assobiar fora do teatro.

### 3.2.2

#### Canções dramáticas

As *ballads* - aqui podemos falar baladas - , em sua grande maioria, são canções de amor de letras simples e melodias generosas. As letras sinceras dominam esse tipo de canção. O que as torna inesquecíveis é a capacidade de suspender, e em seguida, transportar através da música o mais sublime dos

---

<sup>86</sup> O termo *first traveller* refere-se às cortinas transversas que ficam mais próximas da plateia, as quais são abertas a partir de ambos os lados do proscênio. (Kislan, Richard. *The Musical: A Look at the American Musical Theater* Prentice Hall Inc, NJ, 1980. p.216.)

sentimentos humanos. Uma canção como *We Kiss in a Shadow*, do musical *The King and I*, ilustra bem uma *ballad song*.

Uma *charm song* fica a meio caminho entre a *ballad* e a *comedy song*. Ao contrário da *ballad*, onde a melodia predomina, ou uma *comedy song*, em que letra rege a música, a *charm song* dá a mesma ênfase para a música e a letra. Seu conteúdo é menos determinado por uma definição precisa do que por uma qualidade transmitida, essa categoria não exclui outros tipos de música. No entanto, as *charm songs* de maior sucesso possuem um encanto e um teor otimista que nos cativa. “Em algum lugar entre o amor romântico e o riso imediato vive uma atitude de profundo e secreto sorriso”. (Kislan:1980; 217) Em *Do You Love Me? (Fiddler on the Roof)*, Tevye deseja saber se Golde, sua esposa, ainda o ama após 25 anos de convívio. Ela responde sempre por meio de evasivas, mas ele insiste na pergunta até que ela o diga claramente. A partir deste momento o diálogo cantado toma forma de dueto. Uma fala popular, conhecida pelos amantes de musicais, diz que uma canção de amor só é cantada em dueto quando realmente existe o amor.

Uma vez que a comédia no teatro nasce da incongruência na vida ou na língua, uma *comedy song* se realiza na letra, tornando sua música subserviente. Mesmo com essa ênfase nas letras, a música de uma *comedy song* mantém algumas características geralmente compartilhadas, como um perfil melódico simples e descomplicado, uma qualidade complementar ao invés de dominante, e uma forte inclinação para assumir uma personalidade de *patter song*.

A *eleven o'clock song* originou-se como material especial destinado a ser um número de destaque para uma a estrela apresentado minutos antes que a cortina final fechasse. Hoje, é o número do Segundo Ato que deve ser forte o suficiente para energizar o público para as cenas finais. A música *Oklahoma!*, no musical homônimo, é um exemplo.

De acordo com o diretor-coreógrafo Bob Fosse, (Ibid., 219) certas canções para o teatro se encaixam em categorias adicionais, como *I am song* e *I want song*. Diferentemente dos tipos descritos acima, essas classificações recaem exclusivamente sobre a mensagem dramática da letra. Uma *I am song* aparece logo no início do Primeiro Ato de um musical. Ela estabelece algo essencial para a audiência compreender a personagem e a situação. A mensagem pode ser "Eu

me sinto bem com a vida", "Eu estou apaixonado" ou "Eu sou capaz de lidar com o que parece ser um relacionamento fracassado"

As personagens do teatro romântico deve aspirar além do estabelecido em uma *I am song*. A canção que incorpora tal desejo é do tipo *I want song*. Uma *I am song* corresponde à personagem e à situação; uma *I want song*, à trama. Esse tipo de canção pode sugerir ou traçar um plano de ação para a personagem. Muitas vezes, uma *I want song* prenuncia o curso da ação que o musical vai seguir. *Tonight* e *A Boy Like That*, de *West Side Story*, traduzem bem esse sentimento.

### 3.2.3

#### Mais alguns elementos de canções para shows musicais

O título de uma música para o teatro deve representar algo mais do que um nome descritivo do tema da canção. A canção é a cena no teatro musical maduro. Portanto, o título da música deve carregar sua função dramática, tanto como o propósito da cena, a natureza da situação, ou uma mudança no enredo, ação ou personagem. Para ser eficaz, o título deve aparecer no início do refrão. Oscar Hammerstein II sabia disso e ensinou-o a Stephen Sondheim. Mesmo em um musical inovador como *Company*, onde as canções comentam a ação ao invés de avançá-la, os títulos das canções aparecem no início do refrão. Em *The Little Things You Do Together*, *Sorry-Grateful*, *You Could Drive a Person Crazy*, *Have I Got a Girl for You*, *Someone is Waiting*, *Another Hundred People* e *Ladies Who Lunch*, o título aparece no primeiro verso da letra. Embora seja trabalho do letrista determinar um título apropriado para fins dramáticos, o compositor deve responder pela criação do título com um tema musical adequado.

Desde o início de 1900, as estrofes das canções populares americanas têm sido, tradicionalmente, 32 barras longas, normalmente divididas em quatro seções de oito compassos cada - a forma AABA. Este formato força os compositores e letristas a criarem suas canções eficientemente, mais como uma disciplina do que uma limitação. "A" é a melodia principal, repetida duas vezes - de modo que possa ser facilmente lembrada. B é a ponte (*bridge*), e contrasta tanto quanto possível com A. Em seguida há um retorno à primeira melodia, que pode variar.

De Cohan a Jonathan Larson, todos os compositores modernos da Broadway têm trabalhado dentro desta estrutura. Na verdade, AABA manteve o padrão para toda a música popular até que o *rock'n'roll*, que utiliza a forma estrofe-refrão e 12 barras, aniquilou essas convenções em 1960. Canções que não usam a estrutura AABA tendem a usar uma pequena variação do formulário. Uma música pode dobrar o número de barras (quatro seções de dezesseis cada), ou simplificar a forma, como em ABA. Alguns números introduzem uma terceira linha melódica no final (AABC) - mas a estrutura AABA e as proporções continuam a norma.