



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE LETRAS - PORTUGUÊS**

FILIPE MOURA GALDINO

**A JORNADA DE UMA HEROÍNA ENTRE CONTOS DE FADAS E CONVENÇÕES
DO MUSICAL BRASILEIRO: ANÁLISE DE 7, DE MOELLER E BOTELHO**

**CAMPINA GRANDE
2018**

FILIPPE MOURA GALDINO

**A JORNADA DE UMA HEROÍNA ENTRE CONTOS DE FADAS E CONVENÇÕES
DO MUSICAL BRASILEIRO: ANÁLISE DE 7, DE MOELLER E BOTELHO**

Trabalho de Conclusão de Curso (monografia) apresentado ao curso de Licenciatura Plena em Letras – Português, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Diógenes A. V. Maciel

**CAMPINA GRANDE
2018**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

G149j Galdino, Filipe Moura.

A jornada de uma heroína entre contos de fadas e convenções do musical brasileiro [manuscrito] : Análise de 7 , de Moeller e Botelho / Filipe Moura Galdino. - 2018.
64 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação , 2018.

"Orientação : Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel , Coordenação do Curso de Letras Português - CEDUC."

1. Modelo genérico. 2. Adaptação intercultural. 3. Intermedialidade. 4. Monomito. 5. Jornada do herói.

21. ed. CDD 808.3

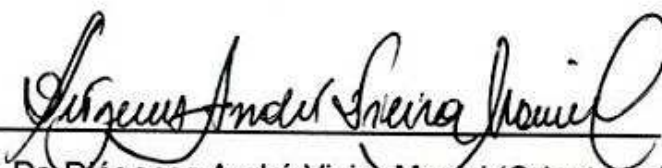
FILIPPE MOURA GALDINO

**A JORNADA DE UMA HEROÍNA ENTRE CONTOS DE FADAS E CONVENÇÕES
DO MUSICAL BRASILEIRO: ANÁLISE DE 7, DE MOELLER E BOTELHO**

Trabalho de Conclusão de Curso (monografia) apresentado ao curso de Licenciatura Plena em Letras – Português, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras – Português.

Aprovada em: 14/06/2018.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (Orientador)

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profa. Ma. Marcelle Ventura Carvalho (Avaliadora)

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Duílio Pereira da Cunha Lima (Avaliador)

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

AGRADECIMENTOS

Ao meu Deus, responsável por tudo que sou e o que tenho, por me conceder saúde e ânimo, me guiando em caminhos de dificuldades e conquistas que geraram um novo eu.

Ao professor Diógenes André Vieira Maciel, pelo exemplo de profissional que me foi desde o início de minha formação, por enxergar em mim um potencial que eu mesmo não percebia, e pelas leituras sugeridas ao longo dessa orientação.

A minha mãe Luzi Meire Bezerra de Moura, por me transmitir confiança e lidar pacientemente com tudo o que envolve este processo de criação.

Ao meu avô Ariosvaldo Castro de Moura, por me incitar a criticidade e o destemor no pensar.

A minha grande amiga Sanny Mielly Almeida de Moraes Barros, que mais de perto acompanhou todo o meu desenvolvimento acadêmico, estimulando-me a desenvolver entusiasmo pela trajetória de estudos que vivi.

Estendo, por fim, meus sinceros agradecimentos aos que, mesmo em menores proporções, tiveram parte na minha formação.

RESUMO

Trata-se de uma proposta de análise-interpretação de *7 – O musical* (2011), de Charles Möeller e Cláudio Botelho, que segue o *modelo genérico* Broadway (fixado mediante a formação de uma *tradição*) e está inserido em um processo de *adaptação intercultural* de elementos de famosos contos maravilhosos, sobretudo dos Irmãos Grimm, resignificando-os. Alia-se a estes campos teóricos, o conceito de *intermedialidade*, fundamental para a compreensão da diversidade na utilização de recursos que integrarão o espetáculo. Para analisar o enredo, propriamente, se faz relevante a consideração das idéias de *monomito* e *jornada do herói*, que destacam as ações na trajetória da protagonista do musical em questão. Procura-se, desta maneira, captar aspectos estéticos desta obra significativa para a fase contemporânea do teatro musical brasileiro.

Palavras-chave: Modelo genérico. Adaptação intercultural. Intermedialidade. Monomito. Jornada do herói.

ABSTRACT

This is a proposal for the analysis of the Charles Möeller and Cláudio Botelho's *7* – the musical (2011), which follows the generic Broadway model (established through the formation of a tradition) and is inserted in a process of intercultural adaptation of fairy tales elements, especially the Brothers Grimm's ones, resignifying them. In addition to these theoretical fields, the concept of intermediality, fundamental for the understanding of the diversity in the use of resources that integrate the spectacle. To analyze the plot properly, it is relevant to consider the ideas of monomito and hero's journey, which highlight the actions in the trajectory of the musical protagonist. In this way, we seek to capture a esthetic aspects of this significant work for the contemporary Brazilian musical theater.

Keywords: Generic model. Intercultural adaptation. Intermediality. Monomito. Hero's Journey.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	9
2. DO MODELO IMPORTADO AO MUSICAL NACIONAL: UM CASO DE ESTUDO	12
2.1 O musical 7: modelos e originalidade	14
3. CONTOS MARAVILHOSOS E 7: ASPECTOS DA JORNADA HERÓICA	24
4. ANÁLISE DA JORNADA DA HEROÍNA NO 7	39
4.1 Mundo comum	39
4.2 Chamado à aventura	42
4.3 Recusa do chamado	44
4.4 Encontro com o mentor	45
4.5 Travessia do umbral	47
4.6 O ventre da baleia	48
4.7 Aproximação ao objetivo	50
4.8 Provação traumática	53
4.9 Recompensa	54
4.10 O caminho de volta	55
4.11 Ressureição	56
4.12 Regresso transformado	58
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
REFERÊNCIAS	64

1. INTRODUÇÃO

O teatro musicado possui uma vasta variedade de gêneros, desenvolvidos ao longo da sua história, tanto na Europa quanto também em países americanos, tais quais o Brasil. Devemos lidar com o fato de que o teatro musicado em terras brasileiras foi desenvolvido, por muito tempo, tendo como referência (ou até mais que isso) o que se produzia internacionalmente,¹ levando-nos a uma alteração de posicionamentos, sempre bem discutidos pela professora Neyde Veneziano, sobretudo em seu artigo *É Brasileiro, Já Passou de Americano* (2010), em relação à natureza desta dramaturgia desenvolvida aqui: um teatro musical no Brasil, do Brasil ou brasileiro?

Segundo Veneziano (1991 *apud* CARDOSO; FERNANDES; FILHO, 2016) “nosso teatro musical [era considerado] uma cópia de segunda classe do teatro musical americano” por grande parte dos intelectuais, desde sua entrada no país, além de ser “a tradição do teatro musical brasileiro [...] ligada à comédia e à paródia” (mais um motivo para a desvalorização por parte dos elitistas), entretanto, na contemporaneidade

A possibilidade de unir “o acabamento e a tecnologia importados” aos estudos sobre o teatro musical brasileiro (com suas convenções próprias) permite-nos pensar que é possível o desenvolvimento de pesquisas e criações de espetáculos nacionais nada artesanais, com o mesmo padrão de acabamento destes novos musicais americanos. Sem preconceitos. Aclimatando estas estruturas às nossas histórias. (VENEZIANO, 2010, p. 43)

A realidade é que são sempre tidas como indiscutivelmente genuínas, pela legião de críticos, as produções teatrais desenvolvidas no país que é berço do gênero que se estiver encenando, por exemplo: uma zarzuela encenada na Espanha, um cabaret na França, ou, modernamente, um espetáculo de *American Musical* nos Estados Unidos. Assim sendo, devemos levar em consideração que o Brasil não é berço de algum gênero que seja mundialmente conhecido e desenvolvido (gêneros propriamente brasileiros desenvolvem-se em restrições

¹Basta lembrar que “[...]o teatro brasileiro do século XIX manteve um gesto permanente de contemplação da cena europeia, o do século XX registrou a mudança do centro da cultura ocidental, do velho continente para Nova Iorque” (BRANDÃO, 2010, p. 24).

geográficas e/ou históricas, como é o caso da burleta), por isso, a discussão do que, realmente, é brasileiro em cena se origina.

Da opereta à revista, passando pela burleta e pelo sainete, todos estes gêneros vieram de fora. Ou seja, importamos estruturas, formatos, gêneros, modismos. Tomamos nossos assuntos e os revestimos, inclusive, com filosofias academicamente aprovadas em cátedras européias. Aclimatamos estéticas, procedimentos, convenções. (VENEZIANO, 2008, p. 2)

Todavia, Veneziano (2010) também nos chama a atenção para uma peculiaridade que envolve o teatro de revista: sua capacidade de adaptação e adesão à elementos (principalmente no que diz respeito à temática) que, aparentemente, nacionalizam um espetáculo em um grau mais acentuado. No caso do Brasil, são os espetáculos que trarão a *brasilidade*, mais visivelmente.

Diferente de outras modalidades, revista é um gênero teatral fragmentado que se adapta ao país no qual se aloja. É francesa se feita na França, portuguesa se for em Portugal, e assim por diante. Isto porque o arcabouço textual revisteiro se apresenta totalmente elástico, com espaços para os fatos do cotidiano local, para o desenvolvimento de personagens-tipo de cada país e para a inclusão de músicas nacionais. (VENEZIANO, 2010, p. 55)

Por esta e outras razões, faz-se necessário concordar com o grande revistógrafo Arthur Azevedo que, com intuito de combater o preconceito que existia sobre este gênero, escreveu sobre a revista *A Fantasia*: “Há muita arte na Revista Brasileira”. Pois, mesmo não tendo sido um gênero originado no Brasil, era o que, talvez, expressasse com maior fidelidade a personalidade de seu povo.

Conquanto, os países que são berço de um gênero tendem a se tornar uma referência teatral consolidada e acabam por desenvolver um modelo para este gênero, o qual chamaremos de *modelo genérico*.² Em nossa pesquisa, teremos como foco um modelo genérico em específico: o modelo genérico dos musicais produzidos na Broadway, verificando a relação deste modelo com o musical brasileiro *7 – O musical*, de Charles Möeller e Claudio Botelho (2007). Haveremos

²Parte dessas discussões foram desenvolvidas no projeto “Mostrar, narrar e cantar: as formas dramático-musicais brasileiras e a discussão sobre intermedialidade na cena contemporânea”, aprovado pelo Programa de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/UEPB/CNPq), cota 2015-2016, com dois bolsistas, orientados pelo Prof. Dr. Diógenes Maciel (PPGLI/UEPB). Este projeto foi premiado com o primeiro lugar no 23º Encontro de Iniciação Científica da Universidade Estadual da Paraíba, em outubro de 2016.

de explicar mais claramente e melhor contextualizar o termo *modelo genérico* na seção seguinte deste trabalho.

O primeiro capítulo deste trabalho estabelecerá uma base teórica importante para pensarmos o musical 7, apresentando quatro conceitos que nos ajudarão a entender o contexto de produção em que esta obra se insere: Modelo genérico (como já afirmamos há pouco); Tradição; Adaptação intercultural; e Intermidialidade. No segundo capítulo, discutiremos a teoria do *monomito*, de Joseph Campbell (1983), que se aplicará perfeitamente à caracterização de nossa heroína e das demais personagens, além disso, faremos uma exposição dos doze passos que compõem a *Jornada do Herói*. Esta jornada será verificada na apresentação e análise das ações da personagem principal no enredo de 7, que empreenderemos no terceiro capítulo, pois ele se subdividirá em doze partes, para examinar, mais atentamente, as especificações destes doze passos da jornada e como se dispõem no musical analisado.

2. DO MODELO IMPORTADO AO MUSICAL NACIONAL: UM CASO DE ESTUDO

Para o público que consome teatro e tem experiência de assistir a uma peça (de um dado gênero) no país criador deste gênero, a aceitação virá apenas se a produção nacional estiver seguindo rigorosamente as convenções do modelo, da fonte. Em razão disso, a maioria dos dramaturgos brasileiros sempre perseguiu espelhar-se, ao máximo, nas grandes referências importadas e menos na autenticidade das formas. Isso nos mostra claramente como o público tem peso na criação de uma obra teatral, esta muito relacionada ao *mercado de arte*, assim como o tem na produção de outras artes. Além do público, devemos observar que, contemporaneamente, instalou-se outro grande controlador do que se produz nos palcos: o patrocinador. Os espetáculos musicais contemporâneos contam com uma grande parcela de patrocinadores que, sempre preocupados em manter sua “boa reputação”, irão influenciar o resultado final da obra. Portanto, assim como nos fala Gerson Steves (2015), quanto mais patrocinado for um espetáculo, menos autoral ele será. Assim, a expressão da existência e do poder de atuação deste novo personagem no âmbito da produção dos musicais está em discursos como o do empresário Luiz Calainho (que vem fornecendo suporte empresarial para muitos espetáculos de sucesso no Brasil) a seguir:

[...] musicais podem sim ser uma importante plataforma de posicionamento e relacionamento de marcas, produtos e serviços. O teatro nunca havia feito isso. E isso é absolutamente fundamental. Os executivos de marketing, potenciais patrocinadores, deveriam entender que teatro era efetivamente um bom negócio para investir. Uma ótima plataforma de posicionamento. (CALAINHO, 2013, p. 59)

Temos aqui uma nova configuração que não chegará a neutralizar os potenciais artísticos dos autores de teatro, pois a proposta é justamente o contrário: fazer com que estes espetáculos alcancem mais elevados níveis de repercussão e de qualidade, porém, a liberdade criativa deste autor torna-se, logicamente, ainda mais restrita. Observemos como Bernardo Fonseca Machado (2014) comenta tal configuração:

Nota-se como convivem dois princípios: primeiro, a preocupação com o mercado, a venda, o crescimento; segundo, a preocupação com uma dimensão artística que dá “sentido” à ação e que deve ser

preservada de puros interesses comerciais. Há o suposto de duas esferas separadas que podem convergir para a produção daquilo que seria o “entretenimento”: quando arte se mistura com dinheiro, ou quando dinheiro gera arte, ou arte gera dinheiro ou dinheiro gera arte. (MACHADO, 2014, p. 8)

Levados em conta fatores como os apontados anteriormente, o desafio que passa a existir é: fazer um trabalho que segue um *modelo genérico* internacional, mas que seja verdadeiramente brasileiro. Foi exatamente isso o que conseguiram Möeller e Botelho com o musical *7*. Juntos na produção de mais de quarenta espetáculos, os dois transitam pelo teatro musical desde o início da década de 1990, mas só se efetivam como dupla em 1997, com a produção de *As malvadas*. Já bem cedo, Möeller e Botelho compreenderam a importância de dar ao público o que o público quer, em diversos aspectos, um deles é o de sempre convocar atores que são celebridades nacionais e que tem nomes bastante midiáticos, o que, certamente, além de atrair público, abre portas para grandes patrocinadores. Além disso, eles dispõem uma notável liberdade artística para esses intérpretes levarem um pouco de si para dentro da cena. Dependendo dos atores, o objetivo é exatamente unir o que fazem na televisão com o resultado a ser exibido nos palcos.

Da ampla variedade de produções de espetáculos da dupla, nove deles podemos considerar propriamente brasileiros em relação ao conteúdo formalizado: *Suburbano Coração* (2002), *Ópera do Malandro* (2003), *Lupicínio e Outros Amores* (2004), *Sassaricando – E o Rio Inventou a Marchinha* (2007), *7 – O musical* (2007), *Milton Nascimento – Nada Será Como Antes – O musical* (2012) *Todos os Musicais de Chico Buarque em 90 minutos* (2014) e *Os Saltimbancos Trapalhões – O Musical* (2014). A maioria deles são do gênero *juke-box*³, sendo boa parte deles homenageando o mesmo artista: Chico Buarque, do qual os dois declaram-se fãs. As demarcações que faremos aqui diferenciarão o musical *7* dos outros oito citados, de modo que possamos entender o porquê de destacarmos a grandeza desta peça e o seu pioneirismo.

³ “É o que o próprio nome designa, uma caixa de música, dessas em que se coloca uma ficha e tudo que se pode ouvir são sucessos inequívocos. Ainda sem consenso sobre nomenclaturas, alguns críticos e estudiosos optam por chamar esses espetáculos de *revues* ou revistas – por passarem em revista um repertório específico de um compositor ou cantor, ou mesmo de um período histórico.” (STEVES, 2015, p.35)

2.1 O musical 7: modelos e originalidade

O brilhantismo do 7 resulta de um trabalho de quatro anos de Möeller e Botelho ao lado do compositor Ed Motta (que compôs a partitura). A peça é classificada por Gerson Steves (2015, p.181) como, talvez, “a experiência mais vertical e completa da dupla na busca por um musical original brasileiro” e, por este tipo de apreciação, torna-se, ao lado de *Vingança* de Anna Toledo, referencial do musical brasileiro contemporâneo.⁴ O modelo genérico Broadway é evidente neste espetáculo, sendo o modelo mais amplamente aproveitado por Möeller e Botelho ao decorrer dos anos anteriores, mas a temática é brasileira (mesmo sendo universal), o que surpreende e atrai olhares da crítica. Os elementos de Brasil neste espetáculo são notáveis, pois os autores criam uma história ambientada no Rio de Janeiro com acontecimentos, todavia, apesar de reconhecermos o que há de brasileiro nesta peça, a fonte temática utilizada é universal: os contos de fadas.⁵

Uma interessante especificidade que vale ser indicada aqui é termos, nesta peça, um texto original escrito e músicas compostas para esta peça, algo que se mostrou bastante positivo na experiência, sendo, talvez, a relação entre o texto cantado e o texto falado uma das maiores virtudes da obra. Apesar da aceitação por parte da crítica e do pioneirismo empreendido por esta peça há um problema, que é comum para esta arte: a quase inexistente presença de materiais que a preservem de alguma maneira, relativo ao mercado editorial das partituras e registros fonográficos. Apenas explorando bastante, o pesquisador encontrará alguns dos materiais mais relevantes, exemplo disso é o que diz Anna Toledo, em entrevista a Steves (2015): “[...] *Sete* (2008), de Ed Motta e Claudio Botelho, não tem texto e

⁴*Vingança* é um musical brasileiro que desponta como referência neste sentido, pois executou-se a intenção da autora Anna Toledo de preservar uma vasta variedade de registros do que aconteceu no palco, como: Texto, partituras, fotos e até mesmo figurinos (pela editora paulista “É Realizações” no ano de 2014). Antes de Anna Toledo, o único que parece ter reconhecido a importância de não deixar para trás e aproveitar a parte musicada de peças foi Chico Buarque, que gravou músicas de seus espetáculos, além de ter publicado textos de seus musicais, à exceção de *Roda-Viva*.

⁵A trama do 7 é abertamente baseada no conto maravilhoso “Branca de Neve” dos irmãos Grimm, assim como, em menor escala, em outros contos famosos dos Grimm e de Charles Perrault. Diante disso é inevitável não pensar numa possível influência do musical *Into the Woods* (1987), de James Lapine e Stephen Sondheim, que já havia trabalhado com esta idéia, manipulando uma variedade de contos de fadas diferentes, na própria Broadway. Em outro ponto deste trabalho, verificaremos a maneira pela qual 7 utiliza-se de *Into The Woods* como fonte, mas já podemos estabelecer aqui que este vínculo estipulado é aberto e declarado por parte dos autores, que buscaram inspiração nesta experiência anterior que já havia alcançado sucesso.

nem partituras editadas”, apesar do texto desta peça chegar a ter sido editado para a revista da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), em um suplemento.

A limitação da disponibilidade de materiais, que preservem peças musicais, para além da efemeridade da encenação, é algo compreensível diante da impermanência da experiência teatral, mas verifica-se, atualmente, o grande problema que há nesta prática para os pesquisadores que desejam trabalhar com esta área. O que acontece na Broadway, em relação à preservação do texto e à partitura dos espetáculos, se opõe ao que aconteceu ao 7 e à outras diversas peças brasileiras, pois as peças que lá saem de cartaz deixam os mais diversos tipos de registro (livros com o texto dramaturgico, partituras devidamente editadas, CDs e, algumas vezes, registro audiovisual) para trabalhos de pesquisa ou até possíveis remontagens futuras. Este tipo de respaldo é essencial para o amadurecimento do desenvolvimento do gênero *american musical* no Brasil.

Algo muito debatido quando se fala do 7 é a questão dos aspectos das fábulas tradicionais que são mantidos neste novo enredo, mesmo destoando da realidade contemporânea e não fazendo sentido (para uma perspectiva rigorosamente mimética) num país como o Brasil. Podemos tomar como exemplo disto, cenas do espetáculo em que neva no Rio de Janeiro ou indicações do texto da peça referindo-se a uma personagem com aparência *glacial*. O sentido de elementos como estes no enredo só pode ser compreendido quando temos em vista que este espetáculo assume uma condição de incorporação intencional do tempo-espço fabular, típico do gênero *conto maravilhoso*. A preservação e aproveitamento destes elementos deve ser avaliada, portanto, como um ponto positivo desta produção, pois

[...] Essa falta de verossimilhança não afasta o leitor. Pelo contrário, [...] facilita a identificação com as personagens. O mundo da fantasia abre espaço para que coisas desagradáveis, que não seriam toleradas em outros tipos de história, passem incólumes [...] Boa parte do fascínio dos contos tem origem justamente nesse mundo sombrio. (HUECK, 2016, p. 13)

Esta compreensão é imprescindível para tomar como objeto de análise uma peça que está baseada em contos de fadas, como é o nosso caso. Mas, além disso, entra o debate sobre a verdade e a verossimilhança que, muitas vezes, são confundidas dentro desta arte. Como bem pontua Fernanda Maia para Gerson Steves (2015, p. 182) ao falar do 7, “nem teatro convencional talvez contenha

verdade em cena; o que existe é verossimilhança”. Por isso, manter uma lógica perfeita ou um elevado nível de verossimilhança não deve ser a prioridade do dramaturgo, mas sim a qualificação estética e imagética do espetáculo, que atrairá a aceitação do público e da crítica. Inclusive, diversos críticos de teatro teceram elogios abrangentes em suas apreciações sobre esta obra. Vejamos, por exemplo, o que disse a crítica Bárbara Heliodora:

Como sempre as letras de Claudio Botelho são impecáveis para o canto integrado na ação dramática (...) A direção de Charles Möeller conduz bem o elenco numeroso, favorecendo comportamentos de tipo, como requer o texto, e particularmente eficiente nos números de conjunto (MÖELLER; BOTELHO, 2017)

Como havíamos indicado anteriormente, precisamos refletir sobre de que maneira o musical 7 estabelece relações com outras obras em sua construção. Focaremos nossa análise nas relações possíveis com as obras dos Irmãos Grimm e com musical “Into the woods”, de James Lapine e Stephen Sondheim. Para que compreendamos, com maior amplitude, a profundidade artística envolvida nestes processos de adaptação, faz-se necessário, primeiramente, tomarmos consciência de alguns conceitos que são fundamentais para avaliar positivamente (ou negativamente) o que ocorre na relação entre 7 e as demais obras. Assim, podemos destacar quatro conceitos como basilares para os resultados que pretendemos alcançar: intermedialidade, tradição, modelo genérico e adaptação intercultural.

Assimilemos *intermedialidade* como o contato, interação ou conexão existente entre mídias diferentes. Podemos citar exemplos de intermedialidade envolvendo inúmeras mídias, mas focaremos em algumas específicas que irão gerar reflexão mais valiosa para esta seção do trabalho: texto, encenação e música. A experiência de acompanhar uma obra de arte encenada requer a exploração dos sentidos da visão e da audição, abrindo margem para que o dramaturgo utilize-se do elemento musical, aliado a performances corporais, como forma de atrair a atenção do público para uma manifestação atípica, espetacular, uma maneira menos comum de expressar-se, ou seja, menos interessada em mimetizar. Assim dispõem-se os musicais.

Outro conceito bastante relevante para a compreensão completa deste trabalho é o de *tradição*. Tomemos por base o pensamento de que é uma

[...] espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. [...] transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir para aceitar ou rejeitar. (CANDIDO, 2006, p.24).

A analogia feita acima é bastante clara e didática quanto às noções básicas de *tradição* e torna-se importante para nossas análises porque deve se enxergar a maneira como Charles Möeller e Claudio Botelho, autores de 7, seguem a tradição do musical importado, a partir do modelo genérico Broadway, na construção deste novo espetáculo. Compreendemos, então, que a popularidade de um modelo genérico convencionou uma tradição, mas cabe a nós refletirmos sobre quais os elementos formais que compõem um modelo genérico, e quais compõem, mais especificamente, o modelo genérico Broadway, referido aqui.

Para conceituarmos *modelo genérico* claramente, consideremos aqui, os estudos que empreendemos em texto publicado anteriormente, levando em conta os termos e as reflexões de Machado e Pageaux (2001) sobre o assunto:

[...] historicamente [o modelo genérico] pode ser reconstituído no processo pelo qual um texto (ou série de textos) torna-se modelo pela fixação de elementos genéricos, por sua vez engendrando uma tradição que, se codificando, assume função normativa, no âmbito estético, e passa a se difundir, atualizando a tradição no meio da qual emergiu, pela reprodução. (MACIEL, GALDINO e BARROS, 2016, p. 179)

Precedente à popularização e prestígio de um modelo genérico, está a construção de sua tradição na cultura da qual emergiu, pois o processo mais comum é que ele ganhe grande notoriedade por um determinado público antes que ultrapasse fronteiras territoriais e se espalhe por outras culturas. Portanto, um modelo genérico, sobretudo nos moldes do teatro contemporâneo, está muito ligado à questão mercadológica, pois precisa também atender ao gosto que se formou em um público. Por isso, não deve se enxergar um modelo genérico como um padrão congelado: ele está sim sujeito a alterações, entretanto, tais alterações precisam passar pelo crivo do gosto de seu público.

Como mencionado acima, o foco deste trabalho está sobre um modelo genérico em específico: o modelo Broadway. Baseados nos pensamentos expostos anteriormente, podemos determinar que este modelo fixou-se a partir da tradição

construída na restrição de espaço em que nasceu, neste caso, a influente cidade de Nova Iorque, onde obteve ampla aceitação deste público e, conseqüentemente, afamou-se e conquistou replicadores em outras localidades. Também podemos inferir que o modelo genérico Broadway apresenta elementos que o individualizam e o tipificam.

Para delimitar quais são todos os elementos que compõem este modelo genérico seria necessário um amplo trabalho de pesquisa que demandaria, além de experiências de contato direto, um percurso de anos de estudo comparativo e classificatório dos espetáculos apresentados pelos criadores do modelo genérico e por seus replicadores. Mas, mesmo não havendo uma vasta vivência e, conseqüentemente, conhecimento sobre estas questões, podemos destacar alguns elementos verdadeiramente marcantes e que se mostram mais visíveis sobre a caracterização deste modelo, como:

- A mistura de elementos do burlesque e da opereta;
- Pouco ou nenhum diálogo falado;
- Convenções específicas de passagem da fala ao canto;
- Rima, durações de ritmo e métrica dos versos das músicas;
- Dependência de um *plot* (ponto de partida para a sucessão de acontecimentos no enredo).

A composição dos elementos do musical americano da Broadway “[...] se esforça para fazer com que se encontrem texto, música e encenação visual, sem integrá-los, fundi-los ou reduzi-los a um denominador comum e sem distanciá-los uns dos outros como nas óperas didáticas de Weill e Brecht” (PAVIS, 1999), ou seja, até mesmo a maneira como se relacionam as diferentes mídias dentro deste conjunto de obras também pode ser considerada uma marca, um elemento deste modelo genérico.

Elementos do modelo Broadway, como os citados acima, são naturalmente reconhecidos pelo público que já tem uma experiência mais ampla com relação aos musicais estadunidenses e observam-los sendo reproduzidos em outros lugares, como tem acontecido no Brasil, mais notoriamente desde a montagem de *Rent*, no final da década de 1990, quando espetáculos desta natureza começaram a ser

produzidos em larga escala. Entretanto, influências deste modo de fazer teatro já estão penetrando os palcos brasileiros, em menor proporção, desde bem antes, como nos explica Tania Brandão (2010):

A influência norte-americana chegou ao teatro brasileiro na década de 1960; gerou uma linha de trabalho e de sintonia teatral crescente, contínua, entre os palcos brasileiros e a Broadway, no teatro convencional, o que outrora era chamado de teatro declamado ou sério. [...] A primeira foi a montagem de *My Fair Lady*, de 1962, que os produtores Oscar Ornstein e Victor Berbara decidiram importar da Broadway. (BRANDÃO, 2010, p. 24-25)

Porém, a maioria do público brasileiro de teatro não corresponde, até hoje, a este público citado anteriormente, conhecedor das convenções do teatro da Broadway, fazendo com que uma experimentação destes elementos no Brasil seja sobremaneira arriscada, por seu caráter de novidade. Tal foi o desafio do musical *7* de Möeller e Botelho, pois este era exatamente o cenário, sendo os elementos do modelo Broadway, em sua totalidade, inéditos (contemporaneamente) em uma criação no Brasil, posto que só havia se visto estes elementos antes no Brasil em peças que replicavam montagens estadunidenses, hoje em dia muito comuns no mercado teatral do Rio de Janeiro e São Paulo.⁶

A adoção do modelo genérico Broadway em *7* também está envolvida no processo que, aqui, chamaremos de *adaptação intercultural*, todavia, este fenômeno estará muito mais ligado a questão temática do que formal. Vejamos um pouco do que nos diz Marcel Vieira Barreto Silva (2012) comentando o que Patrice Pavis (2008) entende pelo processo de adaptação intercultural:

“Na bola superior [da ampulheta] encontra-se a cultura estrangeira, a cultura-fonte que está mais ou menos codificada e solidificada em diversas modelizações antropológicas, socioculturais e artísticas” (PAVIS, 2008, p. 3). Na bola inferior, paralelamente, está a cultura-alvo, que recebe e “resignifica” os elementos que atravessam o gargalo e decanta-se no objeto artístico produzido. Esse processo, muito mais controlado pelo hemisfério inferior (ou seja, a cultura-alvo), está marcado pela capacidade da cultura-alvo de recorrer a elementos específicos da cultura-fonte, que condigam com suas preocupações estéticas e seus pressupostos socioculturais. (SILVA, 2012, p. 208-209)

⁶Talvez, tenhamos aqui uma das explicações para que *7* não tenha sido um dos espetáculos mais bem aceitos pelo público na década passada (uma aceitação boa, entretanto não tão expressiva), porém a apreciação da crítica foi positiva e este sucesso pode ser comprovado pelos prêmios que este musical legou aos seus autores (como o prêmio Shell, em 2007 e o prêmio ATPR, em 2018).

Linda Hutcheon (2006) também traz subsídio conceitual sobre o campo teórico da adaptação intercultural quando estrutura este processo em três concepções que devem estar relacionadas: na primeira, ela diz que a adaptação é “uma transposição extensiva e anunciada de uma ou mais obras em particular” (HUTCHEON, 2006, p. 7), assim sendo, para uma compreensão total deste fenômeno, exige-se como primeiro requisito o conhecimento de que a transposição de elementos da obra é declarada. Na segunda perspectiva, a adaptação é tratada como criação, que “sempre envolve (re)interpretação e, em seguida, (re)criação; isso tem sido chamado ora apropriação ou salvação, dependendo da sua perspectiva” (HUTCHEON, 2006, p. 8), logo, orientando-se por seus “propósitos particulares” o autor de uma adaptação tem soberania para utilizar a obra que será adaptada da maneira que julgar mais proveitosa. Como terceira perspectiva, considera-se a ideia de que “experimentamos as adaptações (como adaptações) como palimpsestos através da nossa memória de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2006, p. 8), ou seja, é fundamental a experimentação da obra primária, antes ou depois da derivada, para um maior aproveitamento e construção de opinião.

Alicerçando-nos nas conceituações de adaptação intercultural e suas especificidades acima, podemos observar que este processo envolve a presença de, pelo menos, duas culturas diferentes e um trânsito de elementos que acarreta em “resignificação”, portanto, compreendamos adaptação intercultural como uma atividade que diz respeito a uma espécie de importação de material artístico de uma cultura que deseja espelhar-se e obter o sucesso alcançado por outra. Nesta direção, é possível afirmar que o recurso da adaptação intercultural não é novo no Brasil, principalmente no teatro, para citar um exemplo, basta que lembremos do que fazia Francisco Correia Vasques nos tempos da chegada do Alcazar Lírico ao Brasil em 1859, tendo a prática de parodiar grandes espetáculos franceses da época e, desta forma, alcançar sucesso e popularidade. A prática de adaptações interculturais de obras foi se desenvolvendo durante os tempos e, agora, recai sobre nós a responsabilidade de entender de que maneira se dá este processo num recorte contemporâneo. Pesquisas nesta área devem ser feitas por legiões de pesquisadores, para que se contemplem todas as peculiaridades deste fenômeno. Verificaremos, neste trabalho, a adaptação intercultural envolvida na criação de 7, os elementos adaptados ficarão claros a partir do que se fará logo em seguida: uma

análise comparativa entre o musical 7, o musical *Into the woods* e os contos maravilhosos dos Grimm.

Verificaremos, preliminarmente, as adaptações contidas nesta relação por razões claras: tratam-se de obras já tradicionais (principalmente os contos maravilhosos em questão) que serviram como referência para o musical 7, o principal foco deste trabalho. O musical *Into the Woods* é uma produção da Broadway, do ano de 1987, e que, portanto, busca inspiração em um contexto bastante distante do seu: a Europa dos séculos XVII, XVIII e início do XIX. Entretanto, a peça não apresenta a intenção específica de repaginar as histórias dos contos de fadas para a contemporaneidade ou para um outro tempo, prova disto é que preserva os ambientes campestres e palacianos em sua definição de espaço, além do seu ambiente chave, presente desde o título da peça: a floresta. Também temos mostra disto na composição do figurino das personagens, remetendo ao imaginário dos contos, assim chamados, de fadas.

Os contos “Chapeuzinho vermelho”, “João e o pé de feijão”, “Rapunzel” e “Cinderela” foram os escolhidos pelos autores para, afinal, a adaptação e releitura neste musical. Os protagonistas destes quatro contos têm participações ativas na construção do enredo, porém, alguns personagens (como o padeiro e sua esposa) não fazem parte de nenhum destes contos (apesar de serem associados aos pais biológicos de Rapunzel, no conto, mas, aqui, o padeiro é irmão dela), constituindo-se como elemento novo e fundamental para que haja a interação entre os personagens mais famosos dos contos. As personagens recebem, assim, na sua tessitura, uma influência que as conduzem ao gosto do público contemporâneo, a quem o musical se destina: percebemos isso através de suas novas posturas, um pouco mais ousadas diante dos desafios que se apresentam, e isso se dá pela criação de uma maior dinâmica para o desenvolvimento do enredo do musical, marcado por um espírito mais aventureiro.

Assim vejamos: o musical é dividido em dois atos e começa com a clássica introdução dos contos de fadas: “Era uma vez...” (em inglês: “Once upon a time...”), proferida por um narrador. Os quatro personagens famosos, referidos anteriormente, são colocados em um mesmo contexto: no mesmo reino e na mesma época, expressando os seus desejos e aspirações (“I wish...”(Prologue)). Os acontecimentos, assim, se desenvolvem a partir, justamente, destes desejos, podemos citar como alguns exemplos: Cinderela deseja ir ao festival do Rei; João

deseja que sua vaca dê leite, para que não precise vendê-la; os desejos da mãe de João são de que ele não seja um tolo e que sua casa esteja em um melhor estado; Rapunzel deseja viver com o príncipe que conheceu, libertando-se da torre em que sua madrasta a prendeu; Chapeuzinho Vermelho deseja chegar até casa de sua avó; os príncipes desejam viver com Rapunzel e Cinderela; a bruxa deseja vingar-se do pai do padeiro por ter roubado seus feijões e criar uma poção que a faria rejuvenescer. Mas, dentre os vários desejos apresentados na peça, o mais intenso e fundamental para todo o desenvolvimento do enredo é o desejo do padeiro e de sua esposa de acabar com a maldição, lançada pela bruxa após ter seus feijões roubados pelo pai do padeiro, que fazia com que o casal não pudesse ter filhos e, para solucionar esta questão, ela solicita que eles consigam alguns itens:

BRUXA:

[...]

Vão à floresta e me tragam

Um: a vaca tão branca como o leite,

Dois: a capa vermelha como sangue,

Três: o cabelo amarelo como o milho,

Quatro: e o sapato tão puro como o ouro

Tragam-me isso

Antes do soar

Da Meia-Noite

E em três dias,

Eu lhes garanto,

Uma criança tão perfeita

Quanto uma criança pode ser.

Vão à floresta! [SONDHEIM, LAPINE, 2014, p. 16. Tradução nossa]⁷

Todos estes elementos, evidentemente, estão relacionados aos quatro personagens principais dos contos em questão (a vaca de João, a capa da Chapeuzinho, o cabelo de Rapunzel e o sapato da Cinderela). O padeiro e sua esposa iniciam sua *jornada* (perceberemos, posteriormente, que este casal está submetido ao processo de *jornada do herói* conceituado por Joseph Campbell) em busca da solução para o problema de sua infertilidade e, a partir disto, a peça faz um

⁷ “Go to the woods and bring me back/ One: the cow as white as milk,/ Two: the cape as red as blood,/ Three: the hair as yellow as corn,/ Four: the slipper as pure as gold./ Bring me these/ Before the chime/ Of midnight,/ In three day’s time./ And you shall have,/ I guarantee,/ A child as perfect/ As child can be./Go to the wood!”

compilado dos principais acontecimentos dos quatro contos maravilhosos, algo que, certamente, atrai a atenção do público que já conhece tais histórias. Isto nos mostra como *Into the Woods* se aproveita de algo que já discutimos anteriormente neste trabalho: a popularidade e a aceitação de algo já instituído, neste caso, as personagens e situações maravilhosas dos contos. Adiante, trataremos destas relações.

3. CONTOS MARAVILHOSOS E 7: ASPECTOS DA JORNADA HERÓICA

Como já comentamos, o enredo do musical 7 estabelece relações bastante visíveis com diversos elementos dos contos tradicionais. Porém, é necessário que se analise, de forma mais focalizada, o que temos de adaptação destes contos e até que ponto as histórias destes contos permeiam a trama do musical. Consideremos, então, uma breve descrição do enredo de 7: a história tem início com uma senhora, presumivelmente velha (depois se entenderá que não em idade), que lê o conto de Branca de Neve (por inúmeras vezes durante a peça) para uma garota chamada Clara, sua enteada. Esta senhora é a protagonista Amélia, algo que será desvendado durante o desenvolvimento da trama, e sua fisionomia envelhecida se deve, na verdade, a uma maldição que recebeu, através da qual ela passou a envelhecer sete anos a cada ano cronológico. Imediatamente após esta cena, somos levados a um tempo anterior e, por meio de um *flashback*, os anos voltam: vemos, então, Amélia em sua juventude, na presença da cartomante Carmem, buscando uma forma de conseguir fazer seu marido Herculano voltar para casa, é nesta situação que Carmem requisita sete objetos à Amélia para que se prepare um feitiço que concretizará seu objetivo. Estes objetos são: um rato branco; sementes de romã; um dente siso; sapato de mulher; um livro bento; uma aliança; e, por último (e o mais difícil de adquirir), um coração jovem e puro.

A busca deste último pedido é a única que nos será apresentada em cena, justamente por ser a mais problemática. Ao longo do musical, percebemos a alternância temporal entre um passado amargurado, porém com expectativas positivas, e o vislumbre de um futuro em que as amarguras persistem, mas sendo tragicamente aliadas à desilusão e perdas. Durante o desenrolar do enredo, Amélia não mede esforços para realizar seu intento, e acaba colocando-se em situações criminosas (como a prática de homicídios) e socialmente desmoralizantes (ao se tornar uma cortesã, no prostíbulo de Dona Odete). Nesta condição, surge um personagem que fará uma mudança na vida de Amélia, seu nome é Álvaro, um rapaz jovem e inexperiente que faz com que Amélia mude completamente seus planos. No entanto, seu novo amado apaixonou-se por Bianca, a mesma mulher que já havia conquistado o amor de seu marido Herculano anteriormente. Estas angústias (sempre envolvendo Bianca) levam Amélia a fazer da vida de Clara (sua

enteada e filha de Bianca) um enfado, como uma forma de vingar, na filha, as mágoas que carregava da mãe. Reconhecemos, por meio disto, que não somente Carmem dispõe de elementos que compõem o padrão mais característico da bruxa dos contos maravilhosos, Amélia também se coloca nesta categoria, ou seja, são duas personagens dividindo um conjunto de atribuições que antes pertencia a apenas uma nos contos. Retomaremos esta discussão mais à frente, observando, de maneira classificatória, a explicação para este fenômeno.

Na transposição dos múltiplos elementos do enredo dos contos para esta peça, há um processo de mudança de contexto cultural envolvido, pois da Alemanha do início do século XIX para o Brasil contemporâneo existe um enorme espaço-tempo, sob vários sentidos (temporal, geográfico, cultural, tecnológico, etc.). Levando isto em consideração, faz-se necessário pensar neste transcurso sob o ponto de vista teórico da *adaptação intercultural* (discutido na seção anterior), observando como Möeller e Botelho souberam, talentosamente, se utilizar deste artifício para a criação do 7.

A habilidade dos autores em fazerem a transposição e a conversão dos elementos dos contos é, de fato, bastante louvável, entretanto, tendo em conta a teoria do *monomito* de Joseph Campbell (1989), percebemos o quanto o fenômeno da adaptação intercultural pode ser algo naturalmente possível e executável, pela unidade dos ideais de todas as histórias já criadas. Vejamos um comentário do próprio criador desta teoria, sobre como ela se constitui prática e teoricamente, assim, fazendo o *monomito* ser tomado como uma noção geral:

Quer escutemos, com desinteressado deleite, a arenga (semelhante a um sonho) de algum feiticeiro de olhos avermelhados do Congo, ou leiamos, com enlevo cultivado, sutis traduções dos sonetos do místico Lao-tse; quer decifremos o difícil sentido de um argumento de Santo Tomás de Aquino, quer ainda percebamos, num relance, o brilhante sentido de um bizarro conto de fadas esquimó, é sempre com a mesma história – que muda de forma e não obstante é prodigiosamente constante – que nos deparamos, aliada a uma desafiadora e persistente sugestão de que resta muito mais por ser experimentado do que será possível saber ou contar [...] Pois os símbolos da mitologia não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos. Esses símbolos são produções espontâneas da psique [...] é a mitologia, em todos os lugares, a mesma, sob a variedade dos costumes. (CAMPBELL, 1989, p. 15-16)

Partindo deste pensamento, todas as histórias, literárias ou não, dizem respeito a uma mesma constituição moral da sociedade, a personagens que vão representar condições típicas e imanentes do caráter do próprio ser humano. Existindo, desta forma, um ponto de partida a que todos os mitos estão submetidos, podendo se afastar menos ou mais dele e adaptando esta base à sua cultura. Nesta direção, seguindo a linha de raciocínio que nos é oferecida por Campbell, 7 e o conto de Branca de Neve não são apenas histórias que se aproximam tematicamente, mas exatamente a mesma narrativa sob uma “variedade de costumes” (ou seja, sob aspectos de cultura) diferente. Assim, a tarefa que resta é verificar como se dispõem estas questões atinentes à interculturalidade nas duas histórias que, afinal, representam uma mesma, e como as representações dos símbolos se distribuem em dois grupos de personagens distintos.

Vladimir Propp (1983), em seu livro “Morfologia do Conto Maravilhoso”, reforça esta corrente teórica defendida por Campbell em alguns comentários direcionados sobre o gênero *conto maravilhoso* e, até mesmo, classifica, sob um olhar generalizante (que se interpõe em todas as classificações empreendidas nesta obra), qual a restrição de tipos de personagens existentes neste gênero, por meio de suas “esferas de ação”:

Muitas são as situações, quando comparamos contos diferentes, que se resumem numa mesma ação na qual o que muda são os nomes e os atributos das personagens, mas não suas funções. [...] Estas funções são repartidas entre as personagens segundo certas esferas. Estas esferas correspondem às personagens que cumprem as funções. Encontramos no conto maravilhoso sete personagens com suas respectivas esferas de ação: A esfera de ação do agressor, a esfera de ação do doador, a esfera de ação do auxiliar, a esfera de ação da princesa e do seu pai, a esfera de ação do mandatário, a esfera de ação do herói, a esfera de ação do falso herói. As esferas de ação se repartem entre as personagens do conto segundo três possibilidades: A esfera de ação corresponde exatamente à personagem. Uma única personagem ocupa várias esferas de ação. Uma só esfera de ação divide-se entre várias personagens. (VIEIRA, 2001, p. 599-600)

Portanto, estas “esferas correspondem, *grosso modo*, aos personagens que realizam as funções” (PROPP, 1983, p. 44), funções estas que são definidas pelo próprio Vladimir Propp (1983) e que mais adiante apresentaremos. Ao examinarmos as ações das personagens dos contos dos Grimm e do 7, constatamos que toda esta teoria, que diz respeito ao *monomito* e às esferas de ação (que,

coincidentalmente, são 7, assim como no título do musical de nossa análise), se aplica com exatidão, pois as funções que as personagens desempenham condizem sob medida com estas classificações⁸. Este pensamento se torna relevante, pois no “estudo do conto, a questão de saber o que fazem as personagens é a única coisa que importa; quem faz qualquer coisa e como faz são questões acessórias.” (PROPP, 1983, p. 59)

Utilizando-nos da assertiva anterior como critério de análise, iremos buscar em que se encontra a já anunciada qualidade das adaptações feitas por Möeller e Botelho em 7. Portanto, em momento oportuno da comparação entre os contos maravilhosos e a peça brasileira, retornaremos para a discussão das representações das funções, desta vez de maneira aplicada. Pontuemos, agora, outras questões importantes de 7.

O próprio título do espetáculo já se apresenta como algo que chama atenção e causa curiosidade, pois é um número, mas porque teria se escolhido este número em particular? É necessário entender toda a abundância de sentidos que este número carrega: sobretudo no contexto da religião, ele é facilmente encontrado, visto que está presente, por inúmeras ocasiões, em profecias, leis e rituais. Nos dez mandamentos da bíblia sagrada cristã, por exemplo, o sétimo mandamento é o que diz “não adulterarás”, que é precisamente o estímulo que rege, mais visivelmente, os caminhos da trama, pois um adultério é o que torna o começo da história problemático. Os próprios autores, no livro *Os Reis dos musicais* (CARVALHO, 2009), assumem a escolha do número “7” para o título por conta da sua simbologia, mostrando quais curiosidades sobre este número chamaram sua atenção:

Por que a peça se chamou 7? Por causa dos sete pedidos da feiticeira e também porque toda simbologia dos Irmãos Grimm está baseada no número 7 – os sete anões, as sete colinas, os sete irmãos, espelho quebrado em sete partes, sete anos de azar, etc. De certa forma, escamoteado ou não, tudo isso está na peça, afinal os irmãos Grimm se basearam no folclore germânico, rico em todos estes mitos. (CARVALHO, 2009, p.145)

Assim, a maior razão do título desta peça está no principal conto inspirador, pois, como visto, a dupla de dramaturgos assume sua referência na dupla de folcloristas alemães e ainda nos leva a pensar que estes teriam também buscado

⁸Ressalte-se que devemos considerar aplicáveis as classificações de Propp (1983) sobre as funções presentes nos contos maravilhosos também ao 7, por razão da forte relação que o espetáculo mantém com este gênero, na construção e escolha das ações das personagens.

uma referência, que seria o conjunto de tradições populares orais da Alemanha. Este encadeamento de referências, sempre nos apontando para algo anterior, também pode contribuir na explicação para a limitação de variedades, referida na discussão sobre o *monomito* de Campbell, pois, como os próprios autores indicam, o número “7” acaba nos conectando instantaneamente ao famoso conto da Branca de Neve. Isto, então, é intencional: para que o espectador entenda o mais previamente possível que 7 nada mais é que a história de Branca de Neve recontada pelo ponto de vista da madrasta.

Isto se associa à razão aparente do mal praticado pela antagonista nas duas versões: em Branca de Neve, a razão é a pura inveja; já no 7 trata-se de vingança, ou seja, uma resposta, uma reparação a um mal sofrido anteriormente. Tal constatação nos leva a uma reflexão sobre a representação de uma *função*, a que vínhamos discutindo anteriormente, a partir das teorias de Campbell (1989) e de Propp (1983). De que forma, então, é representada a função do mal (ou do antagonista, nos termos de Propp) nos contos de fadas? Por meio de uma personagem bastante típica e emblemática: a bruxa. Karin Hueck (2016) nos conta um pouco sobre a composição da tipificação da personagem “bruxa” dos contos maravilhosos e como elas também representam uma realidade social do período pós-renascentista.

A autora mostra como o perfil, os elementos que compõem o tipo “bruxa”, acabam estando presentes em personagens que não exatamente são bruxas:

A maioria das histórias tem alguma vilã maldosa que faz de tudo para atrapalhar, matar – ou comer vivo – o herói. Mesmo que não seja chamada de “bruxa” diretamente, a vilã quase sempre tem o perfil de uma feiticeira: mulher velha e maldosa, que pode vir em forma de ogra, de madrasta ou de sogra. Para folcloristas e estudiosos de contos de fadas, restam poucas dúvidas de que todas essas mulheres representam o mesmo papel (HUECK, 2016, p.191).

Como visto, a bruxa representa um perfil, que está ligado ao mal e à vilania e pode ser conferido em diversas personagens femininas, mas que não se difere quanto a sua essência. Ela está cumprindo, deste modo, uma esfera de ação, com *funções* bastante inerentes aos contos maravilhosos, *funções* estas pontuadas por Propp (1983), integrando um conjunto de trinta e uma, em sua classificação sobre as possibilidades de atos que podem ser desempenhados pelas personagens neste gênero. Neste estudo, compreenda-se por função “o procedimento de um

personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (PROPP, 2006, p. 22).⁹

Esta personagem, portanto, é perceptível tanto em Branca de Neve quanto no 7: em Branca de Neve, sua construção estaria mais próxima do *monomito*, pois a sua maldade é mais abertamente explícita e ela segue as características de uma vilã, com maior coerência em vista de um padrão de comportamento reconhecido, baseado em sua perversidade, além de termos esta atribuição monopolizada em apenas uma personagem: a Rainha (não havendo outros personagens transgressores ou com graves defeitos de caráter), ou seja, “a esfera de ação corresponde exatamente à personagem” (PROPP, 2001, p. 44): a esfera de ação do antagonista corresponde exatamente (e unicamente) à Rainha. Em 7, a representação do mal dispõe-se num enredo que se pretende mais verossímil, com marcas de realismo, e com índices modernos, e, assim, apesar de vermos na personagem Amélia (ou SENHORA A. em outra fase da história) a completa associação com a personagem da Rainha do conto da Branca de Neve, não é somente ela que representa a vilania, pelo contrário, ela parece ser muito mais vítima do mal do que uma malfeitora. Em 7, o mal apresenta-se distribuído dentre as ações de vários personagens que, desta maneira, passam a compor o lado “obscuro” desta trama, pois “uma esfera de ação pode se dividir em vários personagens” (PROPP, 2001, p. 45).

O mal é representado nesta construção artística de uma maneira mais indireta, mas muito bem definível, até mesmo pelo nome das personagens que compõem a sua esfera de ação, como a cartomante Carmem, que tem seu nome semelhante à *carmesim*, forte tom de vermelho, que pode estar ligado ao mal e ao

⁹ “I - Um dos membros da família afasta-se de casa. II- Ao herói impõe-se uma interdição. III - A interdição é transgredida. IV - O agressor tenta obter informações. V - O agressor recebe informações sobre a sua vítima. VI - O agressor tenta enganar a sua vítima para se apoderar dela ou dos seus bens. VII - A vítima deixa-se enganar e ajuda assim o seu inimigo sem o saber. VIII - O agressor faz mal a um dos membros da família ou prejudica-o. VIII - (a) Falta qualquer coisa a um dos membros da família; um dos membros da família deseja possuir qualquer coisa. X - O herói-que-demanda aceita ou decide agir. XI - O herói deixa a casa. XII - O herói passa por uma prova, um questionário, um ataque, etc., que o preparam para o recebimento de um objeto ou de um auxiliar mágico. XIII - O herói reage às ações do futuro doador. XIV - O objeto mágico é posto à disposição do herói. XV - O herói é transportado, conduzido ou levado perto do local onde se encontra o objetivo de sua demanda. XVI - O herói e seu agressor confrontam-se em combate. XVII - O herói recebe uma marca. XVIII - O agressor é vencido. XIX - A malfeitoria inicial ou a falta são reparados. XX - O herói volta. XXI - O herói é perseguido. XXII - O herói é socorrido. XXIII - O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país. XXIV - Um falso herói faz valer pretensões falsas. XXV - Propõe-se ao herói uma tarefa difícil. XXVI - A tarefa é cumprida. XXVII - O herói é reconhecido. XXVIII - O falso herói ou o agressor, o mau é desmascarado. XXIX - O herói recebe uma nova aparência. XXX - O falso herói ou o agressor é punido. XXXI - O herói casa-se e sobe ao trono” (VIEIRA, 2001, p. 600)

pecado que compõem seu caráter, veremos isto, por exemplo, na descrição de suas ações maléficas para com Bianca, que faremos durante o desenvolvimento do próximo capítulo deste trabalho. Da mesma maneira, alguns dos nomes das personagens que integram o grupo benéfico da trama têm alusões à brancura, como Álvaro, Bianca e Clara, nomes que simbolizam a pureza expressa em suas ações durante o enredo. O nome da personagem Bianca também se assemelha diretamente à “Branca”, fazendo referência a Branca de Neve, personagem que, quando citada em 7, é execrada pela protagonista Amélia, a qual, como já pontuamos anteriormente, possui muita ligação com a rainha má do conto. Porém, Bianca e Branca de Neve não se parecem somente no nome, mas também na biografia, pois as duas sofrem da inveja alheia por serem muito belas e puras, o que não impede seus finais felizes (no caso de Bianca, seu final feliz é inusitado, pois se dá através de uma perda de memória que a faz esquecer de Herculano, pai de sua filha, para viver com Álvaro, um rapaz que ela nunca antes havia visto).

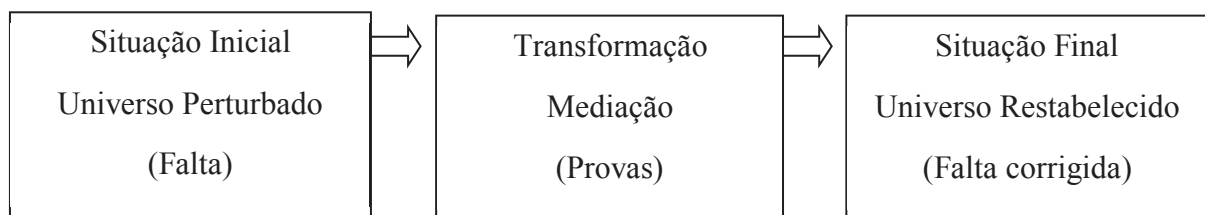
Como discutido por Propp (1983), a representação do bem, nas duas histórias, também pode ser distribuída entre as várias funções que os personagens do bloco positivo das histórias constituem (como as esferas de ação do doador, do auxiliador, da princesa e do seu pai, por exemplo). Todavia, uma função que sempre está em destaque nos enredos é a função do *herói*, que, inclusive, é a função mais focalizada no livro *O herói de mil faces*, no qual Joseph Campbell (1989) estabelece a teoria do *monomito*. Sabendo disto, cabe aqui analisarmos como está disposta a imagem do herói no conto e na peça em questão.

Na maioria dos contos maravilhosos (provavelmente em todos), o herói está envolvido numa trajetória bastante típica, que pode ser interpretada sob diferentes pontos de vista quanto à disposição de suas fases ou passos, mas que, em resumo, corroborará na mesma ideia. Campbell (1989) descreve este processo a partir de duas fases ou tarefas: a “separação” e a “transfiguração”:

[...] a primeira tarefa do herói consiste em retirar-se da cena mundana dos efeitos secundários e iniciar uma jornada pelas regiões causais da psique, onde residem efetivamente as dificuldades, para torná-las claras, erradicá-las em favor de si mesmo (isto é, combater os demônios infantis de sua cultura local) e penetrar no domínio da experiência e da assimilação, diretas e sem distorções, daquilo que C. G. Jung denominou “imagens arquetípicas”. [...] Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte (como declara Toynbee e como indicam todas as mitologias da humanidade), retornar ao nosso

meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu. (CAMPBELL, 1989, p.27-28)

A finalização deste processo, descrito como “lição de vida renovada”, é tão fortemente marcada e nitidamente identificável, que em um gênero literário muito próximo do *conto maravilhoso*, a fábula, num patamar de formalização e partindo da preocupação com o reconhecimento desta parte da história pelo leitor infantil, deixa-se reservado um espaço próprio para isto, a que chamamos de “moral” ou “moral da história”. Assim, por uma apresentação muito ligada à visão psicanalítica, Campbell (1989) nos resume este transcurso a que, assim como em outras peças e contos, as protagonistas de Branca de Neve e 7 estão submetidas. Entretanto, como já assinalamos anteriormente, esta trajetória pode ser interpretada através de uma outra distribuição de fases sob um ponto de vista diferente, porém, que, em síntese, é a mesma:



No esquema acima, basicamente, o que se difere da primeira interpretação é que a “separação” agora está fragmentada em dois momentos, descritos praticamente da mesma maneira que o primeiro autor caracteriza a primeira etapa na sua perspectiva. O que temos é, tão somente, uma síntese da conhecida *jornada do herói* do próprio Joseph Campbell (1983), que consiste em uma estrutura de acontecimentos na forma de doze passos ou estágios, a saber:

1. Mundo Comum – Apresenta-se o herói no seu dia-a-dia.
2. Chamado à Aventura – A rotina do herói é quebrada por um problema ou desafio inesperado.
3. Recusa do Chamado - O herói resiste a aceitar se envolver em uma aventura, geralmente porque tem medo e não deseja sair de sua rotina.

4. Encontro com o mentor - O herói encontra um mentor (alguém ou alguma situação) que o faz aceitar o chamado e deixa instruções importantes.
5. Travessia do umbral - O herói abandona o mundo comum para ingressar num mundo novo e especial.
6. Testes, aliados e inimigos ou o ventre da baleia – Fase que compreende a maior parte da história. O herói se depara com provações, encontra ajuda de aliados e enfrenta inimigos, adaptando-se ao mundo especial.
7. Aproximação do objetivo – Momento em que herói tem êxitos durante as provações, mas a tensão aumenta e temos seu destino ainda indefinido.
8. Provação traumática – O auge, a maior crise da aventura.
9. Recompensa - O herói aproximou-se de um destino trágico, mas é recompensado por seus esforços e pela superação de seus medos.
10. O Caminho de Volta - O herói volta ao mundo comum.
11. Ressurreição – Por alguma irresolução anterior, o herói pode viver outra situação traumatizante, entretanto, utilizará o que aprendeu durante caminho
12. Regresso transformado - O herói volta para casa jubiloso e transformado.

A reflexão sobre esta jornada é importante para que se demarque e se sistematize melhor as ações dos heróis das histórias que analisaremos, neste caso, duas personagens femininas, Branca de Neve e Amélia. Contudo, deve-se observar como a representação de herói em um conto de fadas e em uma peça contemporânea, com forte acento trágico, é completamente discrepante, da mesma maneira que vimos como a representação da vilania seria. Necessitamos pensar que 7, além de pertencer a um gênero consideravelmente distinto de Branca de Neve, se pretende muito mais verossímil na apresentação dos problemas sociais de sua época (algo que trataremos mais à frente), isso implica a construção de uma imagem de um herói não tão habitual, um pouco mais distante da ideia do que seria um herói para o senso comum. Por conta disso, a personagem Amélia acaba por representar também a função de vilã. É algo surpreendente, mas que comprova também o que diz Propp (1983) sobre uma personagem poder exercer mais de uma *função* (mesmo que antagônicas, neste caso).

Em uma análise rasa, poderia se classificar Amélia como uma personagem que exerce a esfera de ação do *falso herói* (levando em consideração as possibilidades dadas por Propp) por quebrar com as noções básicas de herói do senso comum, porém, alguns dos esquemas de ação apontados por Propp (1983) (das 31 possibilidades de acontecimentos), que se relacionam diretamente com os doze passos da *jornada do herói* de Campbell (1989), sobre o que faria um herói em uma história, nos ajudam a entender que Amélia pode sim ser considerada a agente desta função. Vejamos:

- “Ao herói impõe-se uma interdição” (VIEIRA, 2001, p. 600): No caso de Amélia, ela é privada do contato com o seu marido, por conta do adultério;
- “O herói deixa a casa” (VIEIRA, 2001, p. 600): Amélia deixa sua casa, mesmo contrariada por sua mãe para iniciar sua aventura rumo ao objetivo de restaurar seu casamento;
- “O herói passa por uma prova” (VIEIRA, 2001, p. 600): A cartomante Carmem designa a Amélia a prova de cumprir com os sete requisitos de um feitiço (incluindo um assassinato);
- “O objeto mágico é posto à disposição do herói” (VIEIRA, 2001, p. 600): O coração de Álvaro pode ser entendido como um objeto mágico, pois era a sétima requisição para o procedimento do feitiço que implicaria na reconquista do amor de seu marido Herculano, e, em dado momento, Amélia teve total oportunidade de assassinar Álvaro e conseguir seu coração;
- “Propõe-se ao herói uma tarefa difícil” (VIEIRA, 2001, p. 600): Amélia deveria assassinar um rapaz inocente, neste caso, Álvaro, que surge em sua vida durante sua jornada para reconquistar Herculano. Outra tarefa difícil seria decidir se seguiria firme no seu propósito de continuar em busca do feitiço ou se vai desistir de tudo para viver com Álvaro;
- “O herói recebe uma nova aparência” (VIEIRA, 2001, p. 600): Ironicamente, a mudança de aparência de Amélia é negativa (ela envelhece), diferentemente da tradição.

Existem, portanto, um número relevante de razões para reconhecer Amélia como estando sob a esfera de ação do herói e protagonizando os passos da *jornada*

do herói em 7, o grande infortúnio é que ela esteja exercendo esta função, mas tenha um final triste, sendo uma heroína fracassada, diferenciando-se do que acontece nos contos de fadas, como Branca de Neve. Neste sentido, Campbell (1989) comenta sobre este modo de finalizar as narrativas de modo trágico:

O final feliz é desprezado, com justa razão, como uma falsa representação; pois o mundo – tal qual o conhecemos e o temos encarado – produz apenas um final: morte, desintegração, desmembramento e crucifixão do nosso coração com a passagem das formas que amamos. [...] o conto de fadas do “e foram felizes para sempre” não pode ser levado a sério; ele pertence à Terra do Nunca da infância, que se encontra protegida das realidades que se tornarão terrivelmente conhecidas dentro em pouco (CAMPBELL, 1989, p.32).

Ou seja, o final trágico por excelência seria aquele mais apropriado para tentar representar a realidade nossa contemporânea, por não manter um compromisso com a necessidade de um final favorável ao herói. Comparar uma tragédia (se entendemos o musical 7, nesta esfera de modelo genérico por conta de muitas das suas convenções acionadas) a um conto maravilhoso é, portanto, uma maneira de trabalhar com a frustração do desaparecimento de um final feliz na pós-modernidade.

Além desta grande diferença, que se relaciona com o sentimento provocado no leitor/espectador, a exposição dos problemas sociais também está posta de formas diferentes nas duas obras: em 7, os problemas sociais são retratados de uma forma mais realista (principalmente por serem problemas sociais contemporâneos, mais facilmente reconhecíveis por nós), questões como a traição, a prostituição, a insegurança pública e a violência contra a mulher são trazidas à tona, sendo estes problemas muito mais coletivos que individuais, mostrando como esta peça também cumpre com sua função social através da crítica. Em Branca de Neve, alguns problemas sociais nem mesmo são apresentados como problemas, por não serem encarados negativamente pela configuração da sociedade da época. Por exemplo: Branca de Neve tinha somente sete anos de idade no texto original, desempenhando, mesmo tão jovem, todas as funções domésticas da casa dos anões e sendo desejada eroticamente pelo príncipe. Apesar disto, o conto também aborda alguns problemas da sociedade por meio de um tratamento negativo, como a ambição (por parte da rainha, ao querer ser a mais bela do reino) e a inocência

exacerbada (por parte de Branca de Neve, que acaba se prejudicando em diversas situações por conta disso), com fins de gerar reflexão e senso crítico, especialmente nas crianças.

Karin Hueck (2016) nos traz apontamentos ainda mais profundos sobre a exposição de realidades sociais problemáticas, do período histórico em questão, pelos contos maravilhosos:

Ao ler os contos originais, é importante ter em mente que nenhuma maldade é gratuita; pelo contrário, ela deriva de costumes e certezas que faziam todo sentido nos séculos passados. As narrativas surgiram em épocas em que bruxas existiam de verdade – e foram queimadas nas fogueiras aos milhares; [...] Maçãs envenenadas, sapatinhos de cristal, tesouros escondidos, pessoas que comiam crianças: para todos esses elementos, há inspirações fincadas na realidade. [...] Houve épocas em que o mundo real era muito mais parecido com o mundo fantasioso dos contos de fadas do que os dias de hoje. Por isso, os detalhes das narrativas são importantes – eles não podem ser vistos como fatos, mas como representantes de um pensamento e de forma de enxergar a realidade. São peças arqueológicas que explicam um tempo que já passou. (HUECK, 2016, p. 15-16)

Ligada à questão dos problemas sociais e, também, ponto bastante importante para esta análise, é a forma com que o sofrimento é expresso nas duas produções: num mundo encantado, de contos de fadas; e num mundo considerado mais propínquo a uma realidade referencial. Em Branca de Neve, por se tratar de um conto maravilhoso, existe o recurso do “passe de mágica” envolvido e, apesar de sobrevirem impasses na vida da protagonista, a resolução das situações difíceis são sempre repentinamente providas. Já em 7, sob uma abordagem trágica, são expostas as aflições da protagonista, pois seus problemas não têm solução, não há meios claros e eficazes disponíveis para contornar o seu final triste. Amélia sofre durante toda a sua trajetória, e seu sofrimento também se conecta com outra personagem de contos maravilhosos: por exemplo, Cinderela, sobretudo no período em que esteve trabalhando no bordel de Dona Odete. Vale destacar: apesar de estar tão fortemente relacionado à história de Branca de Neve, 7 é resultado, em bem menor proporção, de inspiração vinda de outros contos maravilhosos, como o de Cinderela que acabamos de citar.

Todavia, levando em consideração estes fatores, faz-se necessário compreender 7 não como uma peça que ocupa *status* de paródia, tal como

realizava-se nos espetáculos do dramaturgo Francisco Correia Vasques no século XIX, pois, afinal de contas, trata-se de uma obra completamente autoral, como já dissemos nos comentários iniciais. O que existem são, como já se pontuou, aspectos dos contos tradicionais *adaptados* para a composição deste novo enredo, dependente da noção de que o tempo/espço incorporado neste espetáculo é maravilhoso, formalizando uma realidade que se sobrepõe às referências cariocas propriamente ditas. Isto traz a oportunidade de pensarmos sobre a questão das convenções teatrais, em que não é importante condicionar uma lógica “perfeita” ou uma “aparência de verossimilhança”: qualificar esteticamente e imagetivamente a obra se faz muito mais relevante – e, partindo deste entendimento, as adaptações são pensadas e guiadas pelos autores não apenas no conteúdo, mas também na forma, objetivando alcançar uma adequação ao padrão de preferências de um público específico.

Os cenários onde são desenvolvidas as ações das duas histórias dispõem-se como distintos: enquanto o conto de Branca de Neve ocorre em reinos e florestas, o musical se passa no espaço urbano do Rio de Janeiro, aproximando a história ao espectador brasileiro do século XIX. O elemento da posição social das personagens também é algo interessante a se notar em 7, pois existe uma modificação associada ao papel que as personagens exerceriam na contemporaneidade: Amélia (mais intensamente ligada à personagem Rainha) não ostenta nenhuma pompa, pelo contrário, é apenas uma mulher suburbana; Carmem, a cartomante, é quem, assim, irá representar o que seria o papel tradicional da bruxa nos contos; já Álvaro, novo cliente do bordel, possui evidente correspondência com o príncipe de Branca de Neve.

Valorizando a importância de analisar o que fazem as personagens nas histórias, como sugerido por Propp (1983), percebemos que a esfera de ação do agressor é desempenhada da mesma maneira, diferindo apenas a motivação, por seus representantes em dado momento da trama: Amélia, em 7, e o caçador em Branca de Neve recebem a mesma incumbência de conseguir um coração e, seguindo o enredo do conto, na peça, deveria ser o coração de Bianca, porém, como sabemos, no musical, é o coração de Álvaro que serviria para o feitiço. Fato é que, assim como o caçador não completa a ação do assassinato exigido (o de Branca de Neve) e tenta substituí-lo (secretamente) por outro de menor valor (o de um javali), Amélia também desiste de cometer tal ato (para com Álvaro) e,

similarmente, chega a entregar um coração para a solicitante, mas de um humano (de um assassino que termina se tornando vítima). A grande diferença é, como já afirmamos, a motivação de tal desistência: o caçador desiste por apiedar-se de Branca de Neve, enquanto que Amélia desiste por ter se apaixonado pelo rapaz que mataria.

Por fim, algo que também não pode ser deixado de fora desta análise é a crítica social relacionada especificamente à imagem da mulher, partindo de uma leitura atenta das duas obras. No conto maravilhoso, o que rege a trama é o desejo da rainha de ser a mais bela do reino, já em 7 é o desejo de Amélia de ter um homem e submeter-se a ele – de certa forma, demonstrando persistentes marcas de um cenário cultural vigorosamente influenciado pelo patriarcado. Como ela própria canta ao findar a primeira cena: “Ele vai ser meu/Meu dono/Como eu sempre quis” (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 5).

No texto original do conto de Branca de Neve, elementos que evidenciam esta problemática social na protagonista e podem ser citados como exemplo são: seu encargo de estar responsável por todas as atividades domésticas da casa dos anões, como, inclusive, já citamos anteriormente, e, em uma das falas do príncipe, chegando ao final da história, quando ele diz para Branca de Neve que a ama “mais do que qualquer coisa do mundo”. O termo “coisa” é utilizado para fazer referência à condição da mulher, incluída num conjunto de outros bens e conquistas de posse do príncipe e, tal condição para ela, mostra-se imensamente satisfatória.

[...] O recado das narrativas [dos contos maravilhosos] é claro: para que uma menina se realize ou para que seja alguém de valor, ela precisa encontrar seu príncipe encantado. E, mais do que isso, precisa esperar sentadinha em seu canto até que ele apareça para salvá-la. Não há heroínas femininas ativas, que derrotam o inimigo graças à coragem ou perspicácia. Há apenas Cinderelas, que esperam que o príncipe encantado as encontre em casa, ou Belas Adormecidas e Brancas de Neve, que ficam literalmente desacordadas até que um grande amor as salve. As qualidades mais atribuídas às princesas são a beleza, a humildade, o bom comportamento e, muitas vezes, o silêncio absoluto. [...] Os contos reforçam a lição de que a coisa mais importante para uma mulher é a beleza física, e não a inteligência ou a coragem (HUECK, 2016, p. 103).

Arrematando esta discussão, atentemos para o comentário do autor do texto de 7:

O mais engraçado de tudo é que todas as histórias [dos Grimm] são castradoras com relação à mulher. A madrasta é má porque ela é bonita e poderosa, e vai ser castigada com a feiúra e a velhice. Por que o espelho é aliado do mal? Por que a mulher quando fica velha, não tem valor algum? O rei pode ficar gordo porque é poderoso, a mulher não, passa de princesa a bruxa. Branca de Neve vai morar na casa dos anões, que são uns velhinhos que ficam trabalhando o dia inteiro e a primeira coisa que ela faz é uma faxina e assa uma torta de maçã. O pensamento social contido nessas histórias é impressionantemente retrógrado. Foi mergulhado em todas essas histórias, pensando nisso tudo, junto do meu fascínio pelo universo suburbano de Nelson Rodrigues, que escrevi 7 – O Musical (CARVALHO, 2009, p. 145).

Veremos, portanto, o resultado do que Charles Möeller declara acima e algumas outras questões importantes do conteúdo da peça, no capítulo a seguir, em que partiremos para uma análise direcionada ao enredo do espetáculo, baseando-nos pelos doze passos da *Jornada do Herói* de Campbell (1983), já exposta concisamente neste capítulo.

4. ANÁLISE DA JORNADA DA HEROÍNA NO 7

Neste último capítulo, partiremos para uma análise-interpretação mais focalizada no texto do espetáculo 7, de Möeller e Botelho, considerando tudo o que já discutimos em termos teóricos até aqui, principalmente os aspectos que dizem respeito à jornada do herói, conforme o pensamento de Joseph Campbell (1989), na medida em que nos baseamos nos doze passos que compõem esta jornada, conforme já apresentamos no capítulo anterior, averiguando-os, nesta feita, com o arcabouço teórico oferecido por Christopher Vogler em seu livro *A jornada do escritor* (2006).

4.1 Mundo comum

Amélia é a personagem central deste texto e, como já observamos, enquadra-se na esfera de ação heróica, na medida em que os acontecimentos de todo o enredo dependem dela. Sua trajetória não se inicia na primeira cena da peça, como seria dado pela lógica da linearidade tradicional, pois, nesta obra, se reordena a dimensão temporal, assim como já fizeram também outros grandes nomes da dramaturgia e literatura mundial, distribuindo a exposição dos acontecimentos de uma forma que faz com que o espectador/leitor vá realizando descobertas sobre os motivos de ações anteriores e sobre quem são, verdadeiramente, as personagens.

A apresentação da situação inicial de Amélia está dada apenas na terceira cena, e, nela, temos uma Amélia jovem, casada e preocupada com os constantes atrasos do marido Herculano para chegar em casa. Sua madrinha, Rosa, mora junto com o casal e, durante os momentos de preocupação de Amélia, dispõe-se como conselheira, tentando fazer com que sua afilhada seja uma mulher tradicional, sempre em posição passiva. Porém, Amélia associa os atrasos do marido a uma possível traição, envolvendo uma mulher mais jovem da vizinhança, chamada Bianca, e vai sendo atormentada por esta possibilidade. Vejamos esta situação, em um dos diálogos da protagonista com sua madrinha:

ROSA: Amélia, minha filha... Sai da janela que o Herculano já vai chegar e você nem pôs a mesa ainda.

AMÉLIA: Aquela mulher, madrinha... Aquela mulher fica na janela porque sabe que ele vai passar. Ela fica esperando ele, eu sei.

ROSA: Ela não é uma mulher, é uma criança, Amélia!

AMÉLIA (*em tensão*): Madrinha, são mais de 8 horas e ele não chega. E olha... a vagabunda não está mais na janela. Onde é que ela foi? Aposto que ele tá com ela...

ROSA: Mas você não saiu daí todo esse tempo...

AMÉLIA: Ele deve ter entrado pelos fundos! É isso, eu tenho certeza!

ROSA: Ai, meu Santo Antônio... Me ajuda a tirar essas coisas da cabeça de Amélia. Minha filha, isso são alucinações! (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 9)

As tentativas de Rosa em fazer Amélia se despreocupar são todas nulas, até porque Amélia tinha razão no que especulava, não eram “alucinações” como a madrinha dizia. Amélia representa, portanto, o papel esperado de boa parte das mulheres, que ficam no ambiente doméstico, zelando pelo casamento e tendo que se calar diante de infidelidades e maus-tratos dos maridos. O desejo de submeter-se desta personagem já foi exposto no capítulo anterior, mas o que, sobretudo, devemos perceber é que o nome “Amélia”, na cultura brasileira, representa o arquétipo da “mulher de verdade, que não tinha menor vaidade”, da canção popular, amplamente conhecida, de Ataulfo Alves e Mário Lago, ou seja, uma mulher resignada e satisfeita com sua condição. O sentido do termo “Amélia”, inclusive, já está estabelecido em verbetes de dicionário, como no *Aurélio*: “[Do antr. Amélia, do samba “Ai! que saudade da Amélia”, de autoria de Ataulfo Alves e Mário Lago.] S. f. Bras. Pop. 1. Mulher que aceita toda sorte de privações e/ou vexames sem reclamar, por amor a seu homem” (FERREIRA, 2010).

Já a personagem Bianca tem uma composição de características bem diferente, pois ela é a mulher desejável, mais jovem, mais bonita, e que expõe esta beleza (na janela, como a própria Amélia assinala). Segue o que seria a esfera de ação da princesa (de acordo com conceituação de Propp): prova disto são os momentos em que suas ações podem ser associadas às das princesas de contos famosos, a saber, A Bela Adormecida e Branca de Neve, principalmente em três momentos: quando espeta o dedo com uma agulha (como em *A Bela Adormecida*), quando está aparentemente morta e é acordada por um beijo (como em *A Bela Adormecida*) e quando é facilmente enganada por uma vendedora ambulante, para ela desconhecida, que vem até sua porta vender um perfume de flor de macieira (como em *Branca de Neve*, mudando apenas o objeto oferecido, mas mantendo a

referência). Herculano, entretanto, mesmo sendo o personagem causador de toda a problemática da história, não se mostra alguém ativo e de personalidade forte, simplesmente é um homem que se deixa levar por seus impulsos.

Devemos notar, nesta situação inicial exposta, portanto, elementos bastante característicos do *mundo comum* em prescrições teóricas, que singularizam este momento como a primeira etapa da jornada do herói. Pontuemos como exemplos principais:

I. A apresentação de uma “Consciência Limitada do Problema” (SILVA, 2018, p. 126) por parte de Amélia, que ainda não tem provas concretas de que o marido está a traindo, mas tem uma especulação muito forte a este respeito;

II. A exibição do contexto cotidiano de Amélia na casa de sua madrinha, que estabelecerá um contraste com as adversidades que enfrentará durante a jornada:

Como muitas histórias são viagens que levam os heróis e as platéias para Mundos Especiais, a maioria delas começa estabelecendo um Mundo Comum como base para a comparação. O Mundo Especial de uma história só é especial se puder ser contrastado a um mundo cotidiano, com as questões de todo dia, das quais o herói é retirado. O Mundo Comum é o contexto, a base, o passado do herói. Em certo sentido, o Mundo Comum é o lugar de onde se veio por último. (VOGLER, 2006, p. 95).

III. A formação de uma “*identificação* entre o público e o herói” ao atribuir à heroína Amélia “objetivos, impulsos, desejos e necessidades universais”, pois “*todos somos capazes de nos relacionar com impulsos fundamentais*” (VOGLER, 2006, p. 99), neste caso, Amélia possui uma “*carência* de alguma coisa, de algo que lhe foi tirado” (VOGLER, 2006, p. 100): o afeto de seu marido, algo que faz com que a platéia entenda seu propósito de reparar uma injustiça.

Isto é muito importante, sobretudo, em uma tragédia, porque o público, afinal, deverá se compadecer do protagonista em seu desfecho infeliz. Por meio destes elementos, é estabelecido um ponto de partida propício para o desenvolvimento das próximas ações.

4.2 Chamado à aventura

O marido de Amélia, em um dado momento, a deixa esperando bem mais do que de costume: sai para comprar cigarros (algo que está presente no imaginário da cultura brasileira, referente a homens que abandonam a família) e passa um mês sem voltar para casa. Deparando-se com este problema, a protagonista padece por aguardar o marido que não volta e perceber que tinha razão no que cogitava, e sua madrinha, agora, não pode mais negar o problema existente. Rosa acompanha o sofrimento de Amélia e tenta fazê-la se recuperar, mas percebendo que não conseguirá, decide propor uma intervenção mais radical. Vejamos:

ROSA: Amélia, você precisa comer alguma coisa...

AMÉLIA (*para Rosa*): É claro que eles fugiram juntos, Madrinha. Eu sempre soube que isso ia acontecer, sempre, desde que olhei pra ela pela primeira vez... A senhora acredita que ele mandou um cartão postal pro Seu Agenor do Armazém... Uma foto do Maracanã. Nem toca no meu nome... Ele está morando com a vagabunda no Rio de Janeiro, endereço e tudo. Eu precisava fazer alguma coisa. (*para Rosa*) Se eu não fizer alguma coisa eu vou morrer, madrinha...

ROSA: Se você continuar sem nem um prato de sopa vai acabar enfraquecendo mesmo.

AMÉLIA: Que prato de sopa? Que prato de sopa? Você está louca! Meu marido saiu pra comprar cigarro há um mês e não voltou mais. Fugiu com a vizinha! E a senhora quer que eu tome sopa?

ROSA: Eu só quero que você fique bem!

AMÉLIA: Então me ajuda! Cadê suas simpatias? O que é que a senhora vai fazer pra me ajudar nisso? O quê?

ROSA: Isso é maior que eu. Eu sou só uma velha, o máximo que eu sei são duas ou três rezas e um monte de simpatias. Mas isso é coisa mais forte, precisa de alguém mais forte que eu...

AMÉLIA: Como é que eu fico então?

ROSA: Olha, Amélia... Eu não queria, mas... Eu conheço uma mulher. Ela pode te ajudar. [...] Vai no ônibus pro Rio. Procura por ela. Eu vou te dar o dinheiro e o endereço... Mas cuidado, minha filha... Com essas coisas não se brinca. Eu confio nela, tenho razões pra isso. Mas só faz o que ela te disser, e se sentir medo... não faça!

AMÉLIA: Uma mulher machucada como eu não tem medo... O que ela mandar fazer, eu faço! (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 10-11)

Rosa se coloca, agora, para Amélia, como a agente de intersecção entre dois mundos: o mundo ordinário e o extraordinário, das intervenções sobrenaturais. Ela confessa que Amélia precisa de “alguém mais forte” do que ela e, sobre isso, é interessante atentar para o nome “Rosa”, pois, como já pontuamos no capítulo anterior, os nomes das personagens transmitem imagens, sendo os nomes Clara,

Bianca e Álvaro, nomes que aludem à brancura e pureza, e Carmem à *carmesim*, relacionado ao mal e ao pecado (que veremos da parte desta personagem para com Bianca em outros pontos da jornada). Rosa, então, seria o meio termo, nem branco, nem vermelho: o entre-lugar dos dois mundos (cotidiano e sobrenatural), pois tem um poder limitado a simpatias, e o equilíbrio entre bondade e malignidade.

É nesta fase da jornada que percebemos a inveja que Amélia desenvolverá por Bianca, pois, em trecho musicado, Carmem e Rosa incitam este sentimento nela:

CARMEM: É VOCÊ QUEM ABRE A BOCA / MAS É ELA QUE ELE
BEIJA [...]
CARMEM E ROSA: ELE DIZ SEU NOME MAS / MURMURA
SEMPRE O NOME DELA (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 10)

As partes musicadas desta peça representam, como em outras deste gênero, a parte privilegiada do espetáculo, os momentos mais importantes. Por isso, devemos destacar como elas foram incluídas no processo de criação: as partituras foram a origem de tudo, elaboradas pelo compositor Ed Motta, que as apresentou para os dois autores; o segundo passo foi desenvolver letras para estas melodias, o que foi empreendido por Claudio Botelho; apenas por último, temos a inclusão do restante do texto da peça por Charles Möeller. Sobre isso, Botelho afirma: “[...] mesmo sem ter a história pronta, fiz as letras, que se tornaram seminais para o todo. A partir delas, a obra se desenvolveu em volta.” (CARVALHO, 2009, p. 145)

O *chamado à aventura* é caracterizado, na teoria de Campbell (1989), exatamente pelo tipo de situação que acabamos de comentar: o momento em que o herói passa a “[...] se sentir farto das coisas do jeito que elas estão. Uma situação desconfortável vai crescendo até que uma gota d'água o lança à aventura.” (VOGLER, 2006, p. 109), é, também, quando ele tem um “aumento da consciência” (SILVA, 2018, p.126) da dimensão do problema. O atraso de um mês de Herculano indica para Amélia a evidenciação (a gota d'água) de que perdeu algo para ela valioso (seu casamento) e que não poderá continuar inerte nesta adversidade, precisará sair da sua zona de conforto para recuperar o que lhe tomaram.

4.3 Recusa do chamado

Amélia percebe, contudo, que alcançar seu propósito de reconquistar Herculano será mais difícil do que imaginava, pois a cartomante Carmem solicita sete objetos para ela (como já citamos, anteriormente, eles são: 1. Um rato branco; 2. Sementes de romã; 3. Um dente siso; 4. Sapato de mulher; 5. Um livro bento; 6. Uma aliança; 7. Um coração ainda moço, quente e feliz.), sendo que o último a envolverá, sem dúvidas, em um crime. Neste momento ela demonstra insegurança e dá a entender que poderia desistir de sua jornada.

AMÉLIA: [...] Mas o sétimo pedido...

CARMEM: O mais importante de todos!

AMÉLIA (*muito exaltada*): É muito difícil o que a senhora quer...

CARMEM: Eu não quero nada. Você é quem quer o seu homem de volta... A magia tem um preço, minha filha. Tudo na vida exige sacrifício. Lembre-se que mudar o destino é uma coisa muito séria...

AMÉLIA: Eu não sei se eu posso fazer isso... (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 2)

É esta a situação que está ocorrendo durante a primeira cena da peça, quando vemos ser representado o primeiro contato que temos com Amélia, que se dá, portanto, na soturna sala de Carmem. A solução para o problema de Amélia demanda uma maldade e uma frieza por parte da protagonista que não nos tinham sido mostradas até o momento. Era para este tipo de dilema que sua madrinha havia deixado o conselho para que desistisse se sentisse medo. Caracteriza-se, desta maneira, a fase que Campbell (1989) denomina *recusa do chamado*, na qual o herói demonstra uma “relutância à mudança” (SILVA, 2018, p. 126) diante da percepção de que sua missão “não é uma brincadeira frívola, mas um jogo de alto risco, carregado de perigos” (VOGLER, 2006, p. 115).

Segundo Vogler (2006, p. 116), esta relutância é expressa “numa evidente tentativa de adiar o momento de enfrentar o destino inevitável”, que, no caso de Amélia, seria o de assassinar alguém. Sobre isto, opina: “É delicioso assistir à relutância do herói sendo superada, e quanto mais obstinada é a sua *recusa*, mais o público se deleita em vê-la vencida.” (VOGLER, 2006, p. 116). Em 7, temos esta relutância, de fato, vencida pela heroína, nos conduzindo, mais à frente, para uma transição de um contexto comum para outro extraordinário. Para esta transição, porém, será fundamental a quarta etapa, que veremos a seguir.

4.4 Encontro com o mentor

O *mentor* se caracteriza por conceder ao herói “[...] as provisões, o conhecimento e a confiança necessários para superar o medo e começar sua aventura.” (VOGLER, 2006, p. 123), tendo papel de crucial importância na condução do herói ao seu destino, porque o seu conselho fará com que este herói consiga a “superação da relutância” (SILVA, 2018, p.126) que vivia na fase anterior da jornada. Sendo assim, o mentor só ganha espaço na história por conta de sua relação com o protagonista, seu valor está na sua utilidade para o herói. A relação entre essas duas personagens é comentada por Vogler (2006), como podemos ver:

Baseia-se numa relação emocional [...] e parece que as platéias gostam especialmente desse tipo de relação em que a sabedoria e a experiência passam de uma geração para outra. Todo mundo já teve uma experiência com um Mentor, ou um modelo, a fim de desempenhar determinado papel. (VOGLER, 2006, p. 124)

O fator da emoção envolvida nesta relação, como indicado acima, será a chave para que o conselho do mentor seja aceito, nos mostrando o quanto o herói está sempre mais ligado à humanidade e à fragilidade advinda desta condição do que as demais personagens, valorizando os sentimentos e, assim, conquistando ainda mais a identificação do público. Além da importância emocional, o mentor exercerá também a função da transmissão de saberes, algo que o coloca em um patamar privilegiado no que diz respeito ao conhecimento empírico, fazendo com que o herói enxergue nele propriedade e segurança. Todas estas considerações sobre esta relação podem ser verificadas nos momentos em que Amélia e Carmem contracenam.

Percebendo a hesitação de Amélia, Carmem deverá se posicionar para fazê-la decidir, de uma vez por todas, o caminho que seguirá, e, ocupando a função de mentora, oferecerá palavras de ânimo e incentivo, além de instruções sobre como conseguir a sétima requisição (o coração):

CARMEM: Você vai conseguir. Espera a noite. Tarde da noite. Você sabe onde as moças andam, não sabe? Eu te expliquei o lugar... Você está abatida e triste, mas perto daquelas ali você é uma teteia, minha filha... (*E ri*)
AMÉLIA: Eu já fui linda. Um dia eu fui...

CARMEM: Eu sei. Você ainda é linda, só está desbotada... Isso é tristeza, sabe? (*E sorri com sinceridade*) O papel com as instruções está aí?

AMÉLIA (*indica o soutiã*): Aqui sim.

CARMEM: Então... Eu escrevi direitinho o que você tem que fazer. É só seguir o que está escrito.

AMÉLIA (*pensa, indecisa*): De noite?...

CARMEM: Isso... Espera a noite ficar bem escura.

AMÉLIA: Noite ficar bem escura...

CARMEM: E agora toma esse chá pra te dar coragem... [...] Isso, confia em mim... Pense nisso: daqui a sete dias você será feliz de novo! (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 2)

Estas falas de Carmem dão o encorajamento necessário para Amélia continuar a sua jornada. Até aqui, o espectador ainda não é abertamente informado do que Amélia fará, pois Carmem apenas fala sobre este procedimento como uma pressuposição. Mas veremos, logo em seguida, que Amélia terá de se passar por prostituta, e, para isto, a cartomante a anima dizendo que ela é linda, um atributo necessário para alcançar o sucesso em sua tarefa no bordel: conquistar um cliente e, sorrateiramente, matá-lo para roubar seu coração. Amélia, porém, seguindo o arquétipo já comentado da mulher que apenas se preocupa em obedecer e se submeter ao seu marido, demonstra não ter nenhuma vaidade, falando sobre sua beleza de uma maneira melancólica e saudosa, reconhecendo que já passou.

A noite é um elemento fundamental para a construção de sentido nesta peça, sendo uma indicação muito clara, sobre o momento em que deve agir, por parte da mentora Carmem para Amélia. Seja dito de passagem, que há um momento de canto para destacar o elemento da noite, em que Carmem, utilizando-se de aliterações¹⁰, atribui várias características de transgressões e generalizações que propiciarão o êxito de Amélia, caso ela se aproveite disso. Vejamos:

CARMEM (*CANTANDO*): NOITE / QUANDO TUDO EM VOLTA É NOITE / QUANDO TUDO EM TORNO É TURVO / QUANDO TUDO EM CIMA É NEGRO / QUANDO TUDO SOME...

PARDO / QUANDO TODO GATO É PARDO / QUANDO TODO PESO É FARDO / QUANDO TODO BECO É TORTO / QUANDO TUDO SOME...

RAPAZES: PELA ESCURIDÃO! (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 3)

¹⁰Um exemplo é o trecho “Quando **tudo** em **torno** é **turvo**” em que é produzido um efeito harmônico, agradável e envolvente nas repetições sonoras. Podemos relacionar este uso à intenção de Carmem de fascinar Amélia, convencendo-a a continuar firme em seu objetivo.

A noite, assim como a própria Carmem, é apresentada na peça como algo ligado ao pecado e à ações que se fazem de forma escondida pela sociedade. Neste caso, a associação mais direta que podemos estabelecer com a noite seria a prostituição. Tudo está sendo preparado para que haja uma transição na vida de Amélia, como veremos a seguir.

4.5 Travessia do umbral

Esta é a fase em que, para Campbell (1989), ocorre a passagem do herói de um mundo ordinário (do seu cotidiano) para um mundo especial (para ele, desconhecido). Em 7, este mundo especial corresponde, inicialmente, ao bordel de dona Odete. Esta mulher mantinha uma amizade com Carmem, que foi quem fez o trabalho de mediação entre Amélia e a cafetina, utilizando sua influência para que Amélia fosse aceita.

CARMEM:[...] Tem uma casa... Fica perto. Procura a Dona Odete, ela me conhece de longa data. (Entra ODETE) Vou escrever um bilhete e você entrega pra ela. Ela tem, digamos, um... pensionato de moças. E me deve alguns favores. Deixa com ela, o meu bilhete já diz tudo que ela precisa fazer pra te ajudar... (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 3)

A protagonista, agora, terá que cumprir a sétima tarefa respeitando o prazo estipulado por Carmem de sete dias (mais uma vez este número aparece, assim como em outras situações que já comentamos), e ela já percebe que sua estada será martirizante na recepção feita pelas prostitutas Elvira e Madalena e pelos comentários feitos pela própria Odete.

ODETE: Quer dizer que a Carmem te mandou aqui...

AMÉLIA: Mandou!

ODETE: Sei! Você tem certeza do que tá fazendo? Você não se parece com isso aqui, parece uma moça de família, uma dona de casa.

AMÉLIA: Eu sou casada... Fui casada.

MADALENA E ELVIRA DÃO UMA GARGALHADA.

ODETE: Você não é desse ramo, minha filha!

AMÉLIA: Por favor, me deixa ficar! (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 12)

Na entrada deste mundo desconhecido, notamos que Amélia é contestada por Odete, pois ela está muito distante da realidade que pretende viver, aparentemente, por não conhecer. Amélia, na verdade, ainda não se desacostumou de uma vida pacata de mulher casada e submissa, isso fica bastante claro quando ela declara para Odete que é casada e, logo em seguida, corrige.

4.6 O ventre da baleia

Esta é a etapa em que acompanharemos o herói precisando aprender e se adaptar às novas regras do mundo especial, algo que não será nem um pouco fácil para ele, pois, por sua inexperiência neste mundo novo, tenderá a ser abalado física e/ou psicologicamente pelas dificuldades que surgirão.

A função mais importante desse período de adaptação ao Mundo Especial são os testes. Os contadores de histórias usam esta fase para testar o herói, fazendo-o passar por uma série de provas e desafios, com o objetivo de prepará-lo para provações maiores que ainda virão pela frente. (VOGLER, 2006, p. 139)

É, também, por esta razão que, para algumas interpretações da jornada do herói, esta etapa será chamada de “Testes, aliados e inimigos”, pois é o momento no qual surgem (ou começam a se ativar) personagens coadjuvantes que marcarão negativa ou positivamente a vida do herói, por estarem visivelmente envolvidos com os desafios que o iniciam no mundo especial. A experiência destes personagens neste contexto contrasta fortemente com os pensamentos e procedimentos de novato do protagonista:

[...] o herói entra por completo no Mundo Especial misterioso e excitante que Joseph Campbell chama de "uma paisagem de sonho, de formas curiosamente ambíguas e fluidas, onde ele deve sobreviver a uma sucessão de provações". É uma experiência nova e, às vezes, assustadora para o herói. Não importa quantas escolas ele freqüentou: ali ele é, absolutamente, um calouro neste novo mundo. (VOGLER, 2006, p. 138)

A injustiça conferida na sucessão destes testes fará com que o herói continue a desenvolver a afeição do público. Em 7, esta fase está no tempo em que Amélia

gasta em busca do sétimo pedido e representará a maior parte da peça, nele veremos as consequências das suas escolhas. Já em sua chegada, a protagonista fica sabendo que terá que se encarregar dos deveres domésticos do lugar, sendo, ao máximo, explorada por Madalena e Elvira, que transferem seus afazeres para ela, dirigindo-se a ela sempre com sarcasmo. Na oitava cena, temos um pouco desta exploração, cantada por Elvira e Madalena:

MADALENA E ELVIRA: ESFREGANDO O CHÃO, LÁ LÁLÁLÁLÁ /
 PASSA O PANO BEM PASSADO / POIS TÁ TUDO
 EMPORCALHADO
 ENCERANDO O CHÃO, LÁ LÁLÁLÁLÁ / OLHA O BRILHO, FAZ
 DIREITO / QUE MENINA MAIS SEM JEITO
 PREGUIÇOSA / PORCALHONA / INFELIZ / AI DE NÓS (MÖELLER;
 BOTELHO, 2007, p. 14)

Esta é uma ocasião que estabelece uma associação muito forte com mais um dos contos maravilhosos: a personagem principal passando por humilhações que envolvem afazeres domésticos. Isto acontece, por exemplo, com Branca de Neve e, principalmente, com Cinderela, pois Madalena e Elvira estariam simbolizando as duas meias-irmãs de Cinderela, e Odete, neste caso, cumprindo a função da madrasta. O aproveitamento abusivo de Amélia para a execução dos serviços de limpeza dura até o momento em que ela não aguenta mais e, estando exausta, desmaia. Para não serem culpadas, Madalena e Elvira dizem a Odete que era um fingimento de Amélia e a menosprezam novamente. Entretanto, mesmo enquanto trabalhava severamente, ela não esquecia seu amor por Herculano, mantendo o propósito de estar ali em sua mente. Ela canta em meio ao choro:

AMÉLIA: SEU ROSTO ME PERSEGUE EM TUDO / MEU
 CORAÇÃO É SEU / DENTRO DAS HORAS / SÓ PENSO EM VOCÊ
 / E ESPERO VOCÊ / MEU AMOR... (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p.
 14)

Porém, retornemos algumas cenas, para o momento em que Amélia chega ao Bordel e, em meio ao diálogo com Odete, pergunta sobre os clientes, as prostitutas ouvem isto com estranheza, achando inusitado para uma mulher casada, porque até mesmo elas mantinham um pensamento moralista quanto ao prazer feminino, censurando-o. Observemos:

AMÉLIA: E sobre os... Como é que se diz?...

ODETE: Quer saber dos clientes, não é? Você parece que está gostando disso...

ELVIRA: Ela tem cara de quem gosta...

MADALENA: E muito!!!

NOVA GARGALHADA DAS DUAS. (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 12)

Isso nos mostra como a preservação da condição submissa e sem expressão da mulher ganha espaço em todos os setores da sociedade, visto que, para uma perspectiva conservadora de família tradicional, representada pela personagem Amélia, é natural que existam (ou resistam) algumas censuras quanto à sexualidade feminina, porém, num contexto que está “no outro extremo”, como é o caso da prostituição representada pelas outras três personagens em cena, é inusitado que se mantenham tabus sobre o prazer sexual da mulher, já que estas prostitutas, aparentemente, não têm alguém que espere delas esta privação.

Todavia, esta não é a primeira vez que Odete, Madalena e Elvira aparecem em cena, tendo iniciado suas participações já na segunda cena, quando encontram o cadáver do assassino do cinturão (assassino em série que já teria matado 7 prostitutas), Madalena, que quase havia sido uma vítima sua, faz o reconhecimento do cadáver. Nesta circunstância, identifica-se uma crítica à falta de segurança pública, principalmente para as classes marginalizadas, a própria Odete expressa isso diretamente quando diz “[...] a polícia é a última a chegar sempre...” (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 5). Fato é que quem praticou o assassinato do homem em questão foi Amélia, durante a busca pelo sétimo pedido, mas ao levar o coração para Carmem, descobre que este não serviria, pois não era um coração jovem e inocente. Podemos enxergar este acontecimento como uma grande mostra do nível de frustrações que Amélia tem de enfrentar, posto que, mesmo ao se aventurar em grandes investidas como esta, não conseguirá obter a recompensa desejada desde o início, a razão principal para isto é justamente a etapa da jornada em que ela estava neste momento, não havendo ainda a plenitude do tempo para que seu objetivo pudesse ser alcançado.

4.7 Aproximação ao objetivo

Surge um personagem novo na história, inclusive em idade: o inexperiente Álvaro, que foi enviado pelo pai ao bordel de Odete para que perdesse sua virgindade, acontecimento que retrata uma prática social brasileira muito comum. Álvaro observa exatamente o que Carmem prescreve como coração ideal: “um coração ainda moço, quente e feliz”, assim como no conto de Branca de Neve, no qual apenas o coração puro dela serviria para os intentos da Rainha.

Álvaro vai até o quarto sete, em que Amélia está ainda desmaiada. Chegando lá, ele acaricia seus cabelos enquanto ela não tem consciência de sua presença ali, neste momento ela acorda, deparando-se com quem em A Bela Adormecida seria o príncipe, aquele que tem a solução para os problemas de sua vida e pode fazê-la recuperar a felicidade. A partir deste instante, eles dialogam e Amélia percebe que o rapaz acanhado já está desenvolvendo um sentimento por ela, até que chega o momento em que ele pede um beijo dela. Vejamos como isto acontece:

ÁLVARO: Você é linda!

AMÉLIA: Você me acha linda?

ÁLVARO: Acho. Muito.

AMÉLIA: Muito quanto?

ÁLVARO: A mais linda...

AMÉLIA: A mais...

ÁLVARO: Eu posso beijar você? Eu nunca beijei ninguém... Você se importa?

AMÉLIA: Não... Não me importo. (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 17)

Durante o diálogo e o primeiro beijo trocado, Amélia acaba esquecendo que aquela é a oportunidade perfeita para cumprir com o sétimo pedido de sua mentora, por isso, Carmem aparece no alto do cenário e a lembra, cantando, o que ela deveria fazer. Então, Amélia pede para que Álvaro a beije mais uma vez, e assim ele o faz. Enquanto isso, ela mexe na bolsa procurando um punhal para matá-lo, encontra e o ergue. Comentaremos o final desta ação de Amélia mais à frente.

Devemos levar também em consideração que, paralelamente à história de Amélia, a peça nos mostra como vai a vida de Bianca¹¹, e, ao mesmo tempo em que as circunstâncias estão melhorando e se desenvolvendo bem para Amélia, a vida de sua inimiga Bianca tem sido muito angustiante no Rio de Janeiro. Ao chegar lá, seu sofrimento partia de um pressentimento de que Amélia faria algo de ruim para ela, além disso, é neste ponto que o espectador descobre que Bianca e Herculano já

¹¹ Por algumas vezes em 7, duas ou até três histórias diferentes desenrolam-se simultaneamente, na mesma cena, e em planos espaço-temporais distintos

têm, até mesmo, uma filha, e que esta criança, por chorar o tempo todo, faz com que Bianca sofra ainda mais, pensando que talvez Amélia possa a ter amaldiçoado.

No entanto, o sofrimento maior veio pela intervenção de Carmem, que foi até a sua casa, enquanto Herculano estava ausente, para enganá-la e maltratá-la. A cartomante aproveita-se da inocência de Bianca para acabar com sua beleza e fazê-la sair de casa para realizar o sonho de ver o mar, pois, quando fizesse isso, não saberia mais o caminho de volta. Tudo isto fazia parte, na realidade, da vingança de Amélia que a própria Carmem orquestrou. O objetivo era de uma vingança completa e em detalhes, como notamos no trecho seguinte:

BIANCA: O que é que eu digo pro Herculano?

CARMEM: Deixa um bilhete, meu bem. Diga que foi... que foi só comprar um cigarro e já volta.

BIANCA (escrevendo): Um bilhete, sim... Cigarro.

CARMEM: E agora passa esse perfume de flor de maçã que é pra cidade saber que você está chegando... (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 16)

O bilhete seria, evidentemente, para que Herculano sentisse em sua pele o que fez com Amélia. Bianca finda o primeiro ato desmaiada no chão, em algum lugar do Rio de Janeiro, e iniciará o segundo ato congelada (uma questão que já abordamos no capítulo 2).

Estas ações que comentamos parecem fazer a “Preparação para a grande mudança” (SILVA, 2018, p. 126), parecem nos mostrar que Amélia está muito próxima de conseguir alcançar seu objetivo, e, após tantas frustrações e sofrimentos, tudo flui para que por apenas mais um feito (assassinar Álvaro) os seus problemas sejam magicamente resolvidos. Vogler (2006) nos mostra o quão decisivo é este momento quando diz que “é tentador pensar que basta marchar para dentro de um território estrangeiro, agarrar o prêmio e partir” (VOGLER, 2006, p. 151).

Certamente, parece ser tentador para Amélia cometer somente mais este crime, visto que não seria o seu primeiro assassinato, podendo ela, inclusive, utilizar esta primeira experiência a seu favor, refletindo que não haveria mais o nervosismo e a inibição que tomaram conta dela na primeira vez, pois, como destaca Vogler (2006), “a experiência já vivida na jornada pode ser o passaporte do herói para as novas terras. Nada se perde, e cada desafio do passado nos reforça e informa para o presente. Ganhamos respeito graças ao que já fizemos.” (VOGLER, 2006, p. 149). Este é o momento, então, em que

Os heróis, depois de se adaptarem ao Mundo Especial, agora seguem para o seu âmagô. [...] É hora dos preparativos finais para a provação central da aventura. A esta altura, os heróis são como alpinistas que já subiram até um acampamento básico, por meio dos trabalhos dos testes, e agora vão fazer o assalto final ao ponto culminante. (VOGLER, 2006, p. 146)

Entretanto, o que virá logo após, o próximo passo da jornada, quebrará com a expectativa do que vem sendo construído. Vejamos na seção a seguir.

4.8 Provação traumática

Há pouco, comentamos do encontro entre Álvaro e Amélia e da oportunidade que ela teve de sacrificar o rapaz para finalizar o feitiço que Carmem estava preparando. Porém, Amélia, no momento decisivo, desistiu de cometer o assassinato, guardou o punhal e se entregou ao sentimento dele. Amélia sentiu que o que ela tanto esperava de Herculano já estava pronto em Álvaro: um amor verdadeiro e sincero. Lemos anteriormente os elogios que ele fez a ela, dizendo que a achava a mais linda de todas as mulheres, e podemos perceber que, sempre que Amélia tem sua beleza elogiada, suas decisões são afetadas, pois também foi assim quando Carmem a fez decidir seguir a jornada. Ouvir que é linda mexe com os sentimentos de Amélia, afinal, estando por muito tempo vivendo um casamento desgastado, a lógica é que isso não fosse algo habitual.

Agora ela se vê no maior dilema que terá de enfrentar durante toda a história, porque ao mesmo tempo em que está apegada a Álvaro, está sendo pressionada por Carmem para que complete sua missão. Esta situação está exposta durante toda a décima segunda cena do texto, na qual Amélia vai até Carmem para dizer que não conseguiu fazer o que lhe foi solicitado. Ela diz: “Ele estava na minha frente, bem ali na minha frente... E eu não consegui. [...] Eu não consegui... Eu não consigo... Eu fracassei.” (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 21).

Temos duas cenas paralelas acontecendo neste momento, para demonstrar, num nível prático, o dilema que a personagem vive: de um lado Álvaro fala, expressando todo o seu amor e a necessidade de vivê-lo, e, do outro lado, está Carmem, argumentando através das desvantagens que a desistência do objetivo

provocaria nela. No meio deste impasse, Amélia parece compreender as duas partes, mas não consegue tomar sua decisão, pois os dois lados provocariam destinos radicais: ou assumiria uma maldição, ou teria que matar o seu amado, ou seja, recairia sobre ela um benefício e um malefício para qualquer resolução que tivesse.

Este dilema é uma confrontação de opostos bastante típica desta etapa da jornada, e, além disso, muito necessária, porque “uma história que não tenha um momento central de tensão pode pesar como uma lona de circo que precisa de um poste de sustentação extra no meio.” (VOGLER, 2006, p. 160), ou seja, “uma história sem um toque dessa experiência está perdendo alguma coisa.” (VOGLER, 2006, p. 172). Esta fundamental importância se dá pelo fato de que a provação traumática é, como podemos perceber em 7, “[...] um dos principais núcleos nervosos da história. Muitos fios da história do herói conduzem a ela, e muitos fios de possibilidades e mudanças saem dela para um outro lado.” (VOGLER, 2006, p. 159).

Visando uma destas possibilidades de mudança, Amélia tomará sua decisão na etapa seguinte.

4.9 Recompensa

Amélia decide desistir de buscar o sétimo pedido para viver com Álvaro, enxergando nele um sonho já alcançado, e que não poderia conseguir nem mesmo se reconquistasse Herculano. O amor do jovem rapaz, em vista disso, é para ela a recompensa de ter se aventurado nesta jornada. Então, ela define:

AMÉLIA (para ÁLVARO): Me encontra na estação à meia-noite. Eu vou pegar as minhas coisas e te espero lá... Vamos pra casa da minha madrinha, longe daqui... Lá ninguém vai achar a gente...

ÁLVARO: Eu vou. Eu te amo...

AMÉLIA: Eu também te amo... E quero esquecer tudo isso... (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 21)

Num curto momento de glória, Amélia sente, agora, ter obtido o que ambicionava desde o início de sua trajetória, constatamos isto quando ela canta: “[...] DIZ QUE EU SEREI / SUA ESCRAVA / O SEU CÃO / PRA TE GUARDAR /

FIEL / FIEL / ENTÃO / NADA MAIS IMPORTA / VEM [...]”, ou seja, as condições para exercer o mais alto grau possível de submissão a um homem.

Como nos diz Vogler (2006), a “Recompensa, que se segue à Provação, tem muitas formas e propósitos”, e neste caso, por exemplo, sua recompensa não é a que ela vinha almejando durante a maior parte do enredo: o amor de Herculano, mas, sim, o de Álvaro, algo que seria inusitado pensar no início da jornada, pois ela não demonstrava que poderia abrir mão de um objetivo tão decididamente estabelecido por uma novidade que surgisse em sua vida. Porém, a recompensa que ela adquire não se mostra digna de menor satisfação, e ela emerge da provação traumática (etapa anterior) sentindo-se especial e realizada.

Agora percebemos, a propósito, que a etapa anterior, dotada de tensão, se faz importante para este momento porque os “heróis não se tornam realmente heróis até a crise. Antes disso, são apenas aprendizes. Não merecem ser amados de verdade enquanto não mostrarem sua disposição para o sacrifício.” (VOGLER, 2006, p. 178), ou seja, a recompensa só deve ser sentida como uma grande vitória se houver a consciência de que foi necessária uma fase ruim anteriormente para que isto acontecesse. Porém, corre-se um risco nesta etapa da jornada, prescrito por Vogler (2006), que é o de subestimar o significado e as conseqüências da provação traumática, Amélia estava ignorando os malefícios que poderiam vir por meio de sua decisão. Veremos o resultado disto mais à frente.

4.10 O caminho de volta

Amélia se prepara agora para voltar para a casa da madrinha, satisfeita com a nova vida que planeja ao lado de Álvaro. Ela vai a um telefone público e explica, imersa em contentamento, para a madrinha:

AMÉLIA: Madrinha? Sou eu... Eu estou voltando pra casa, Madrinha. Meu quarto ainda está pronto?... Eu chego amanhã de manhã... Acabou, Madrinha. Eu vou ser muito feliz agora, entende?... Muito feliz... Prepara o café pra mim. Pra dois, Madrinha... Pra dois, viu?... Eu não to indo sozinha... (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 24)

Após a ligação, ela se dirige à estação de trem, onde esperará Álvaro com muita ansiedade, assim como tinha ansiedade ao esperar Herculano voltar para

casa no início da história, porém a ansiedade que vive na estação não é motivada por angústia e, sim, por empolgação. Esta fase é bastante concisa neste espetáculo, mas isto não é algo que foge dos padrões classificatórios da *jornada do herói*, pois, como indica Vogler (2006),

O Caminho de Volta, no fim do segundo ato, pode ser um momento breve ou uma seqüência elaborada de acontecimentos. Quase toda história precisa ter um momento em que o herói tome consciência de que está a ponto de terminar a aventura. (VOGLER, 2006, p. 193)

Pode ser, simplesmente, “a resolução do herói de voltar para o Mundo Comum e aplicar as lições aprendidas no Mundo Especial” (VOGLER, 2006, p. 188), como acontece com a heroína Amélia. Entretanto, algo que deve ser esperado pelo espectador neste ponto do *caminho de volta* é que as consequências da provação traumática podem estar adormecidas à esta altura, mesmo que tenham sido deixadas de lado durante algum tempo.

Uma lição importante das artes marciais é “Acabe com seu adversário”. Muitas vezes os heróis aprendem que os vilões ou Sombras que não foram completamente derrotados poderão levantar-se mais fortes do que antes. O ogro ou vilão que o herói confrontou na Provação pode dar um contragolpe. (VOLGER, 2006, p. 189-190)

A irresolução anterior de Amélia com Carmem sobre a continuação do feitiço é o que, portanto, desencadeará uma parte da tragédia montada na próxima etapa.

4.11 Ressureição

Mais um elemento interessante é o horário marcado para Amélia e Álvaro se encontrarem na estação: “meia-noite”, estabelecendo mais uma conexão com Cinderela, pois veremos em seguida que, assim como neste conto maravilhoso, seu sonho acabaria à meia-noite. Enquanto Amélia espera na estação, algo que nem ela e nem o espectador-leitor poderiam prever acontece: Álvaro encontra Bianca frente ao mar e encanta-se por ela, esquecendo todos os planos que fez com Amélia. Mais uma vez ela estava perdendo seu amado, e para a mesma mulher.

Os dois personagens da cena em questão (Álvaro e Bianca) parecem, magicamente, ter perdido a memória. O destino de sofredora de Amélia revela-se mesmo imutável, e desta vez, além de solitária, ela terá que conviver com a maldição que Carmem sentencia sobre ela:

CARMEM (*abre o livro preto*): A maldição dos sete anos. (*música começa. CARMEM lê solenemente o livro preto*) Aquele que interromper o encanto, viverá sete anos a cada um.

AMÉLIA: Como?

CARMEM: Cada ano da sua vida a partir de agora será igual a sete. Sete anos em um! Você vai envelhecer sete anos a cada ano da sua vida... Você entendeu? (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 22)

Amélia estava perdendo, desta forma, de uma vez por todas, sua beleza, que foi o motivo de suas poucas alegrias durante a jornada. Mas para ela, ainda pior iria ser a desilusão ao ser abandonada por Álvaro. O destino desse rapaz é viver com Bianca, que tem como última ação na peça o encontro apaixonado com Álvaro e partir de mãos dadas com ele. É, sobretudo, nesta ação que se confere a etapa da *ressureição*, que consiste em “[...] um dos trechos mais difíceis e mais desafiantes [...] para o herói [...]” (VOGLER, 2006, p. 195), pois é neste momento que tudo o que ele parecia ter conquistado se vulnerabiliza ou, até mesmo, desmorona, partindo de uma situação que não havia sido completamente resolvida na oitava etapa da jornada, a *provação traumática*.

Contudo, a tragédia de Amélia, por maior que já seja, ainda não está completa, pois, perto da meia-noite, na estação de trem, ela encontra com Herculano (que estava a procurar Bianca) segurando sua filha. Os dois personagens estabelecem um diálogo curto e pacífico (pois, neste ponto, Amélia ainda não sabia que seria abandonada):

JUNTOS: Você...

HERCULANO: Eu vim procurar pela...

AMÉLIA: Eu estou esperando...

HERCULANO: Você continua bonita, Amélia...

AMÉLIA: Você também.

ELE CAMINHA ATÉ O BANCO E SE SENTA AO LADO DELA

AMÉLIA: É a sua filha?

HERCULANO: Minha filha, sim... O nome dela é Clara.

AMÉLIA: Clara... É o bebê mais lindo que eu já vi.

HERCULANO: Ela se parece com a...
 AMÉLIA: Com você. Ela é igual a você.
 HERCULANO: Você ta esperando aqui há muito tempo?... Ele vem?
 AMÉLIA: Vem, vem sim... E você... Vai continuar procurando por ela?
 HERCULANO: Claro... Vou continuar. Eu preciso comprar cigarro...
 Você segura o neném um instante?
 AMÉLIA: Claro... Mas meu trem já tá chegando. Faltam sete minutos
 pra meia-noite...
 HERCULANO: É só um cigarro... Um minuto e eu to de volta.

HERCULANO DÁ O BEBÊ A ELA E SAI DE CENA (MÖELLER;
 BOTELHO, 2007, p. 26)

Através da mesma justificativa, Herculano abandona Amélia, desta vez com sua filha. Seu último castigo, conseqüentemente, será criar Clara, a filha de sua inimiga, como se fosse sua filha. Envelhecida, desiludida e com uma filha que não é sua, este é o desfecho reservado para Amélia.

4.12 Regresso transformado

Finalizando toda esta jornada, temos a última fase, chamada *regresso transformado*, e envolverá um resultado final da mentalidade ou, até mesmo, do aspecto físico do herói (como será no caso de Amélia) muito diferente do que era no início, como o próprio nome já diz, transformado.

Para um novo mundo, é preciso ser criado um novo "eu". Da mesma forma que os heróis tiveram que se desfazer de seus antigos "eus" para entrar no Mundo Especial, agora devem se despir da personalidade adquirida na jornada e construir outra, nova, adequada a essa volta ao Mundo Comum. (VOGLER, 2006, p. 195)

Este “novo eu” de Amélia está disposto numa “outra” história perpassa, sob a forma de *intermezzos*, toda a peça, desde o prólogo até a cena final, sua relação com a trama principal, da jornada de Amélia, não é facilmente apreendida em suas primeiras aparições. Nela, temos apenas duas personagens: uma velha, aparentemente, e sua filha criança, nos levando a refletir sobre a incoerência que seria uma velha poder ter gerado uma filha há tão pouco tempo. Isto só será explicado, definitivamente, na última cena de Amélia.

Esta senhora, denominada no texto da peça por “Senhora A.”, conta a história de Branca de Neve para sua filha exaustivamente, causando irritação na criança em alguns momentos. Sua personalidade é amargurada, transmitindo isso para a filha, por meio de uma criação estranha, que a isola do mundo, assim como no conto de Rapunzel (em que a garota fica isolada numa torre por ordem de sua mãe). Além disso, esta mulher impõe uma proibição para a filha em sua casa, que a privaria de utilizar espelhos, sendo um objeto de extremo incômodo para ela. A garota se chama Clara, ela é a bebê que foi deixada sob os cuidados de Amélia por Herculano, portanto, “Senhora A.” é Amélia alguns anos depois de ser abandonada. A vida de privações e sofrimentos de Clara é, por conseguinte, a maneira que Amélia encontrou de se vingar, não apenas de Bianca, mas do destino.

Apesar de não poder sentir amor pela filha de sua inimiga, Clara é tudo o que restou na vida de Amélia, é quem ela pode usar para ocupar seu tempo, porém, no fim da última cena da peça, até Clara é tirada de Amélia. Vejamos a descrição da encenação que representa este momento:

NESTE MOMENTO, ENTRA ÁLVARO COM A SUA MALA NA MÃO.
SRA. A. O VÊ E SE LEVANTA DO BANCO.

SRA. A. (murmurando): Álvaro...

A SRA. A. AJEITA O CABELO E VAI CAMINHANDO EM DIREÇÃO A ELE. ELE PARECE CAMINHAR PARA ELA, MAS PASSA POR ELA, COMO SE ELA NÃO EXISTISSE E VAI ATÉ CLARA, QUE SE LEVANTA E SE APROXIMA DELE. SRA. A. SE VOLTA E VÊ O CASAL SE OLHANDO FIXAMENTE, COMO QUE ENSAIANDO UM BEIJO.

A SRA. A. RESPIRA PROFUNDAMENTE OLHANDO O CASAL À DISTÂNCIA... TOMA UM TEMPO E FALA CONSIGO MESMA ENCERRANDO SUA HISTÓRIA:

SRA. A.: Aqui começa o teu sortilégio!

E CAI O PANO.

(MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 27)

Ao se aproximar de Álvaro esperançosa, Amélia reproduz o que Vogler (2006) classifica como um herói *mais triste, porém não mais sábio*, específico do gênero trágico, age como “um tolo é o que não percebe que é tolo. Nunca vê seu erro, ou não aprende a lição [...] volta a ter o mesmo comportamento que já o meteu em encrenca.” (VOGLER, 2006, p. 219), pensando ainda haver uma intervenção simples para solucionar todo o problema que se estabeleceu. E Clara vai à busca da

felicidade que sua madrasta nunca conseguiu e havia prometido que a enteada também não conseguiria. Seria impossível pensar em um fim mais trágico para Amélia, pois o retorno de Álvaro representava a única e pequena esperança que ainda existia para ela como possibilidade de ser feliz.

No gênero trágico, os heróis morrem ou são derrotados devido a suas falhas trágicas. Mesmo assim, há aprendizado e traz-se da experiência um Elixir. Quem aprende? A platéia, que vê os erros do herói trágico e suas conseqüências. Aprende (se tiver juízo) quais erros deve evitar, e esse é seu Elixir. (VOGLER, 2006, p. 218)

O trágico fim da trajetória de Amélia tem a utilidade de trazer, desta forma, um ensinamento direto ao público, assim como no gênero *fábula* se fazia com o ensinamento da *moral da história*. A heroína de 7 terminará sua jornada como alguém completamente afetada pelo mundo especial, mas sem transmitir em falas o ensinamento que tirou destas experiências (como se faz em boa parte dos desfechos felizes de contos maravilhosos), pois

[...] é muito difícil explicar aos outros as experiências espirituais e emocionais do Mundo Especial. Cada um tem que ir lá, para aprender. As experiências do Mundo Especial tendem a se evaporar caso não venham a se tornar, de verdade, uma parte de nossa vida cotidiana. O verdadeiro tesouro de uma viagem não são as lembranças, mas uma mudança interna duradoura e aquilo que se aprende. (VOGLER, 2006, p. 206)

O regresso transformado é, talvez, o grande momento de impacto emocional que uma tragédia provocará no público, e isso só será possível caso tenha se desenvolvido uma afeição/empatia por parte do público/leitor (a que nos remetemos algumas vezes) em relação ao herói durante toda a sua jornada.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O musical 7, principal objeto de estudo de nossa pesquisa, e o musical *Into the Woods*, considerado em determinado momento, mantém, assim como os dois e os contos maravilhosos, algumas similaridades entre si (intencionais, até, da parte dos criadores do musical brasileiro) que necessitam ser, finalmente, enfatizadas, até mesmo para a evidência do valor dos resultados alcançados por estes empreendimentos.

Provavelmente, estava nos planos dos autores destes dois espetáculos abrir caminho para produções futuras, pois uma das principais características tanto de *Into the Woods* quanto de 7 é o pioneirismo em alguns aspectos: a ideia do cruzamento de várias histórias de contos tradicionais em uma única, além de empreender a passagem desta combinação de histórias de um gênero escrito para um gênero encenado tornando *Into the Woods* uma peça precursora. O que se estabelece de ineditismo em 7 está em ser o primeiro espetáculo a utilizar elementos do modelo genérico Broadway em uma criação no Brasil (já haviam sido realizadas algumas adaptações de musicais da Broadway, usando-se, evidentemente, elementos deste modelo, inclusive por Möeller e Botelho desde 1997, porém, tais elementos são 100% novos em uma criação), além de ser, como já indicamos no início desta pesquisa, a primeira referência concreta na busca de um musical original brasileiro.

O mais interessante é a obra pioneira na questão da nacionalidade não se aproveitar das imagens arquetípicas de Brasil, que estão no inconsciente coletivo do público, para proclamar que está inaugurando este novo segmento. Sobre isto, os criadores declaram: “Nosso maior desafio foi fazer um musical brasileiro, sem samba, sem mulata, sem carnaval, sem oba-oba. E isso até conspirou contra a gente, pois foi acusado de ser muito sombrio” (CARVALHO, 2009, p. 148).

O resultado da aventura criativa dos autores destes dois musicais foi parecido no que diz respeito a um aspecto: o reconhecimento por meio de premiações. *Into the Woods* recebeu, em 1988, os prêmios Tony de melhor trilha sonora original, melhor libreto de musical e melhor atriz principal em musical (para Joanna Gleason), além dos prêmios Drama Desk de melhor musical, melhores letras, melhor libreto de musical, melhor ator em musical (para Robert Westenberg) e melhor atriz em

musical (para Joanna Gleason). Todos estes prêmios recebidos em um ano, vale ressaltar, amplamente dominado pelo grande musical “O fantasma da ópera” na Broadway. Para 7, em 2008, o sucesso rendeu três prêmios Shell: melhor direção, melhor figurino e melhor iluminação. Além de cinco prêmios ATPR: melhor autor, melhor diretor, melhor figurino, melhor iluminação e categoria especial. Ponto fundamental para a aceitação popular e, sobretudo, da crítica nestes dois espetáculos também foi a seleção estelar de atores em seus elencos originais¹².

A substancial conexão entre estas duas obras está em trazerem das histórias dos contos de fadas somente os aspectos que mais valiosamente colaborariam para a construção de uma trama envolvente e atrativa ao público. Além, é claro, de promoverem o mesmo trânsito dos elementos de um gênero escrito para um gênero encenado.

O impacto da importância de *Into the Woods*, espetáculo que já completou trinta anos, pode ser sentido até na atualidade, pois corroborou em produções derivadas muito relevantes, a principal delas no cinema: o filme de mesmo nome, dirigido por Rob Marshall em 2014, também com elenco primoroso e sucesso significativo. Espera-se que futuramente vejamos reflexos parecidos de 7 no Brasil.

Em termos de possibilidades de pesquisa e análise, musicais como os indicados aqui, ainda necessitam de muitas outras explorações e discussões dentro dos ambientes acadêmicos nacionais, que, atualmente, não privilegiam o campo teórico das artes cênicas, sobretudo, das formas dramático-musicais. Temos uma realidade contemporânea de popularização significativa dos modelos de espetáculo pertencentes a estas formas nos grandes centros urbanos do país, contrastando, porém, com a carência de pesquisadores interessados por analisar este fenômeno em voga no seu tempo. Este trabalho se coloca, então, como um produto que visa o

¹²Em 7: Alessandra Maestrini – Amélia; Alessandra Verney – Bianca; Eliana Pittman – Rosa; Gottsha / Janaina Azevedo / Renata Celidonio – Elvira; Ida Gomes / Myrian Theresa / Suzana Faini – Sra. A; Marya Bravo / Ivana Domenico – Madalena; Rogéria – Odete; Zezé Motta – Carmem; Tatih Köhler / Marina Ruy Barbosa / Malu Rodrigues – Clara; Raul Veiga / Jarbas Homem de Mello – Herculano; Jonas Hammar / Pedro Sol – Álvaro;

Em *Into the Woods*: Narrador - Tom Aldredge; Cinderela - Kim Crosby; Jack - Ben Wright; Baker - Chip Zien; Esposa de Baker - Joanna Gleason; Madrasta da Cinderela - Joy Franz; Florinda - Kay McClelland; Lucinda - Lauren Mitchell; A mãe de Jack - Barbara Bryne; Chapeuzinho Vermelho - Danielle Ferland; Bruxa - Bernadette Peters; Pai da Cinderela - Edmund Lyndeck; Mãe da Cinderela - Merle Louise; Homem Misterioso - Tom Aldredge; Wolf - Robert Westenberg; Rapunzel - Pamela Winslow; Príncipe de Rapunzel - Chuck Wagner; Avó - Merle Louise; Príncipe da Cinderela - Robert Westenberg; Comissário - Philip Hoffman; Gigante - Merle Louise; A Bela Adormecida - Maureen Davis; Branca de Neve - Jean Kelly;

incentivo à novas iniciativas que percebam a relevância, a beleza e o prazer que estão em utilizar objetos de pesquisa como os que usamos.

Todavia, além destes objetos de estudo, alguns dos conceitos que utilizamos (como instrumentos de manipulação) também apresentam necessidade de proliferação de discussões mais aprofundadas. Exemplo principal disto é a reduzida quantidade de material teórico disponível sobre *modelo genérico*, em um momento em que há disseminações e reproduções de modelos genéricos (como o da Broadway, que examinamos) em diversas localidades do mundo. Esta incidência demanda, “[...] acima de tudo, compreender sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção cultural que resulta destes deslocamentos imprevistos.” (PAVIS, 2008, p. 2). Em síntese, há um longo e animador trajeto a ser percorrido.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Deyseane Pereira dos Santos. *Journey e as potencialidades narrativas dos videogames*. 2018. Tese (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade) – Centro de Educação, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande.
- BRANDÃO, Tania. Uma cena de muitas histórias. In: RIECHE, Eduardo; GASPARINI, Gustavo. *Em busca de um teatro musical carioca*. São Paulo: Imprensa oficial, 2010. p. 11-40.
- CALAINHO, Luiz. *Reinventando a si mesmo: uma provocação autobiográfica*. Rio de Janeiro: Agir, 2013.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 1989.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 10. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARDOSO, Andrea Barea; FERNANDES, Angelo José; CARDOSO FILHO, Cassio. Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos. *Revista Múscia Hodie*, Goiânia, v. 16, n. 1.
- CARVALHO, Tania. *Os Reis dos musicais: Charles Möeller e Claudio Botelho*. São Paulo: Imprensa oficial, 2009.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 8. ed. São Paulo: Positivo, 2010.
- HELIODORA, Bárbara. 7 - O Musical. 2017. Disponível em: <<https://moellerbotelho.com.br/7-o-musical/>>. Acesso em: 24 maio 2018.
- HUECK, Karin. *O lado sombrio dos contos de fada*. São Paulo: Abril, 2016.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- LAPINE, James; SONDHEIM, Stephen. *Into the woods*. 2014. Disponível em: <http://elcv.art.br/santoandre/biblioteca/_em_ingles/roteiros/Into-The-Woods.pdf>. Acesso em: 24 maio 2018.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- MACHADO, Ana Maria. *Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges.
- MACHADO, Bernardo Fonseca. Empreendedorismo na Broadway brasileira: análise do discurso de produtores nacionais do teatro musical. 2014. Disponível em: <http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402009358_ARQUIVO_EmpreendedorismonaBroadwayBrasileira_BernardoFonsecaMachado.pdf>. Acesso em: 24 maio 2018.
- MACIEL, Diógenes André Vieira; GALDINO, Filipe Moura; BARROS, Sanny Mielly Almeida de Moraes. O musical na cena brasileira contemporânea: aspectos

intermediais e possibilidades de estudo. *Revista do Laboratório de Dramaturgia* (LADI-UnB), Brasília, v. 2/3, ano 1, p. 1-20, 2016.

MÖELLER, Charles; BOTELHO, Claudio. 7 – O musical. Encarte Revista de Teatro, SBAT, Rio de Janeiro, n. 526, julho/agosto de 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega, 1983.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Adaptação intercultural: em busca de um modelo analítico*. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/71145/74120>> Acesso em: 24 maio 2018.

STEVES, Gerson. *A Broadway não é aqui: panorama do Teatro Musical no Brasil*. São Paulo: Giostri, 2015.

VENEZIANO, Neyde. É brasileiro, já passou de americano. In: *Revista Poiésis*, Niterói, n 16, p. 52- 61, dezembro de 2010.

VENEZIANO, Neyde. *Melodrama e tecnologia no musical brasileiro*. 2008. Disponível em: <[http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/NeydeVeneziano - Melodrama e Tecnologia no Musical Brasileiro.pdf](http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/NeydeVeneziano-Melodrama-e-Tecnologia-no-Musical-Brasileiro.pdf)>. Acesso em: 24 maio 2018.

VENEZIANO, Neyde. Preconceito e teatro musical. *Rebento*, São Paulo, v. 1, n. 1, p.36-44, 2010.

VIEIRA, André Guirland. Do Conceito de Estrutura Narrativa à sua Crítica. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, v. 3, n. 14, p.599-608, 2001.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Tradução de Ana Maria Machado.