

**RAFAELA SARMENTO DA CRUZ**

**TEATRO MUSICAL:**

**Uma abordagem sobre a estrutura e a compreensão  
musical**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2023



**RAFAELA SARMENTO DA CRUZ**

**TEATRO MUSICAL:**

**Uma abordagem sobre a estrutura e a compreensão  
musical**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
Departamento de Música da Escola de Comunicações  
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção  
do título de Bacharel em Violoncelo.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Cardozo de Mello Cintra

São Paulo

2023

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

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

---

Cruz, Rafaela Sarmento da TEATRO  
MUSICAL: Uma abordagem sobre a estrutura  
e a compreensão musical / Rafaela  
Sarmento da Cruz; orientador, Fábio  
Cardozo de Mello Cintra. - São Paulo,  
2023.  
51 p.

Trabalho de Conclusão de Curso  
(Graduação) -  
Departamento de Comunicações e Artes /  
Escola de Comunicações e Artes /  
Universidade de São Paulo.  
Bibliografia

1. Teatro Musical. 2. Indústria  
Criativa. 3. Estrutura. 4. Música. 5.  
Espetáculo. I. Cardozo de Mello Cintra,  
Fábio . II. Título.

CDD 21.ed. - 792

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

*Teatro Musical não é erudito como a ópera,*

*não é fragmentado como a revista.*

*Mas tem mercado. Tem público.*

*Tem beleza. E tem arte.*

Neyde Veneziano

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por me conceder a vida e por despertar em mim a paixão pelo estudo e pela aprendizagem em diferentes formas de arte. Reconheço que foi Ele quem traçou esse caminho para mim, e agora percebo o quanto cresci e percorri essa jornada da melhor forma possível.

Aos meus familiares, expresso minha gratidão por acreditarem no meu potencial e por incentivarem meu crescimento, mesmo nos momentos mais difíceis. Vocês me deram força, paciência e dedicaram seu tempo para me apoiar em minha trajetória, seja nas idas e vindas das aulas e ensaios, ou simplesmente ouvindo-me (nem sempre uma tarefa fácil). Além disso, proporcionaram momentos de lazer importantes que me ajudaram a recuperar as energias.

Ao meu companheiro violoncelista, que surgiu em minha vida quando eu menos esperava e me surpreendeu de tal forma que me fez descobrir mais sobre mim mesma e despertou interesses que me ajudaram a crescer em várias áreas da vida, inclusive na música. Léo, agradeço por abrir meus olhos e por me apoiar com amor e admiração durante esse momento tenso de preparação e conclusão da minha graduação.

Aos meus professores de violoncelo, Dada e Bob, expresso minha gratidão por compartilharem tanto conhecimento, não apenas musical, mas também para a vida inteira. Vocês desempenham um papel fundamental na minha história e sempre terão um lugar especial em meu coração.

Às minhas amigas, que estiveram ao meu lado desde os primeiros passos na música, mesmo nos caminhos mais difíceis que me trouxeram até este dia, agradeço por me ajudarem a levar a vida com leveza e valorizarem cada pequeno avanço.

Aos profissionais atuantes no mercado de direção musical, com os quais tive a oportunidade de entrar em contato e que me inspiraram a seguir seus passos e conquistar meu espaço nessa área. Mesmo estando no início da minha jornada, pretendo estudar e evoluir para incentivar outros a valorizarem essa arte e esse mercado que ainda está em ascensão. Muito obrigada Vânia Pajares, Fernanda Maia e Tiago Rodrigues.

Ao Vinícius Munhoz, um produtor incrível que me inspirou a conhecer e explorar mais a fundo o mercado de teatro musical, expresso minha gratidão. Seus conhecimentos me incentivaram a compreender e expandir minha visão sobre a estrutura desses espetáculos, e foi ali que descobri minha paixão e interesse em criar arte além da música. Muito obrigada!

Ao meu orientador, expresso minha gratidão pela paciência e pelas ideias que me guiaram na escolha do tema e na obtenção do resultado final deste trabalho. Agradeço por compartilhar seu conhecimento comigo.

Ao pianista João Pedro Boroni, agradeço imensamente pela disposição e vontade de fazer música ao meu lado. Muito obrigada!

Aos professores dedicados, que acompanharam minha jornada durante a graduação e tiveram a paciência de transmitir seu conhecimento ao longo de todos esses semestres, agradeço profundamente!

Aos futuros leitores deste trabalho, expresso meu agradecimento, pois é para vocês que todo esse conhecimento foi produzido. Nosso objetivo é impactar e inspirar mais pessoas, visando gerar ainda mais resultados positivos. Muito obrigada!



## RESUMO

CRUZ, Rafaela Sarmento da. *Teatro musical: uma abordagem sobre a estrutura e a compreensão musical*. 2023, 52p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música - Bacharel em Violoncelo) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

**Resumo:** O presente trabalho tem como foco o estudo do teatro musical, um gênero que surge a partir da combinação de diversas expressões artísticas. O objetivo principal é investigar a estrutura e a importância da música nesse contexto. Foram abordadas características históricas do teatro musical, tanto no Brasil quanto no exterior, e conceitos técnicos relacionados ao tema. É um assunto importante a ser observado, pois reflete diretamente no mercado de trabalho das indústrias criativas influenciando também a identidade cultural que é construída conforme o público se envolve com o espetáculo. A pesquisa foi conduzida de forma exploratória, utilizando-se de fontes secundárias e fonte primária focada na teoria e nos processos de estruturação para esse tipo de espetáculo. Os resultados são apresentados por meio de uma análise qualitativa que relaciona a prática artística com o mercado de trabalho e os resultados culturais.

**Palavras-chave:** Teatro Musical. Indústria Criativa. Estrutura. Música. Espetáculo.

## ABSTRACT

**Abstract:** The present work focuses on the study of musical theater, a genre that emerges from the combination of various artistic expressions. The main objective is to investigate the structure and importance of music in this context. Historical peculiarities of musical theater, both in Brazil and abroad, were discussed, as well as technical concepts related to the subject. It is an important topic to observe, as it directly reflects on the labor market of creative industries, also influencing the cultural identity that is built as the audience engages with the show. The research was conducted in an exploratory manner, using secondary sources and a primary source focused on theory and structuring processes for this type of production. The results are presented through a qualitative analysis that relates artistic practice to the job market and its cultural implications.

**Keywords:** Musical Theater. Creative Industry. Structure. Music. Spetacle.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1: Exposição temporal do Teatro Musical .....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 2: Teatro Musical como Indústria Criativa.....</b>	<b>21</b>
2.1. Momento I: Pré-Produção.....	22
2.2. Momento II: Produção/Estreia.....	26
2.3. Momento III: Pós-Produção.....	28
<b>CAPÍTULO 3: Uma compreensão musical dentro do espetáculo.....</b>	<b>29</b>
3.1. Primeiros Passos .....	32
<b>3.1.1. Como a ideia defendida pelo enredo será traduzida na sonoridade geral do espetáculo? .....</b>	<b>32</b>
<b>3.1.2. Em qual época ou período o musical se passa? .....</b>	<b>33</b>
<b>3.1.3. Como são os personagens e a cultura da história que está sendo contada? .....</b>	<b>33</b>
<b>3.1.4. Quem é o público-alvo desse espetáculo? .....</b>	<b>33</b>
<b>3.1.5. Qual é a visão musical do espetáculo e qual deve ser a intenção da música? .....</b>	<b>34</b>
3.2. <i>Song Spotting</i> .....	34
3.3. A música do espetáculo .....	36
<b>3.3.1. Número de abertura .....</b>	<b>37</b>
<b>3.3.2. Solo .....</b>	<b>37</b>
<b>3.3.3. Canção de caráter .....</b>	<b>38</b>
<b>3.3.4. Canção de propósito .....</b>	<b>38</b>
<b>3.3.5. 11 O'clock number .....</b>	<b>39</b>
<b>3.3.6. Baladas .....</b>	<b>40</b>
<b>3.3.7. Rítmicas .....</b>	<b>40</b>
<b>3.3.8. Canção Encanto .....</b>	<b>41</b>
<b>3.3.9. Comédia .....</b>	<b>41</b>
<b>3.3.10. Quando o Personagem Canta (conscientemente) .....</b>	<b>42</b>
<b>3.3.11. Canção Lista .....</b>	<b>42</b>
<b>3.3.12. Entretenimento.....</b>	<b>43</b>
3.4. A voz do personagem.....	43
3.5. <i>Leitmotiv</i> .....	44
3.6. Estrutura Musical - Score.....	44
<b>3.6.1. <i>Underscore</i> .....</b>	<b>45</b>
<b>3.6.2. Recitativo .....</b>	<b>46</b>
<b>3.6.3. Reprise .....</b>	<b>46</b>
<b>3.6.4. <i>Segues</i> .....</b>	<b>47</b>
<b>3.6.5. <i>Overture, Entr'acte, Finale e Bows</i> .....</b>	<b>47</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>49</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>51</b>

## INTRODUÇÃO

O tema abordado neste trabalho refere-se a área de teatro musical, um gênero que surgiu como uma herança combinada de diversas outras expressões artísticas. Combinando minha grande admiração e desejo de atuar neste mercado de trabalho, reuni informações relevantes referentes ao tema, abordando características históricas dentro e fora do Brasil e conceitos técnicos sobre o assunto.

É um assunto importante a ser observado, pois reflete diretamente no mercado de trabalho das indústrias criativas, oferecendo inúmeras oportunidades para pessoas com formação mais técnica como gerenciamento de luzes, maquinários, sonoplastia, diretores e coordenadores, assim como para áreas artísticas como atores, músicos, estilistas e artesãos. Influenciando também a identidade cultural que é construída através dos espetáculos conforme o público se envolve e o valoriza cada vez mais.

Com objetivo geral de contribuir para o conhecimento e facilitar o acesso a conteúdos relacionados ao tema, o desenvolvimento do trabalho foi pensado para responder a seguinte questão “como é estruturado um espetáculo de teatro musical, e qual a importância da música nesse contexto?”. Através de uma pesquisa exploratória para investigar o assunto, utiliza-se formas de análise a fontes secundárias, conforme materiais relevantes ao meio acadêmico combinados a uma fonte primária por meio de bagagem teórica relacionada aos processos de produção e organização para uma montagem desse tipo.

Buscou-se abordar os conceitos pesquisados, relacionando-os principalmente ao contexto da música e termos técnicos relevantes. Além disso, foram mencionadas algumas compreensões mais técnicas com base em fontes confiáveis e relevantes ao conteúdo. Os resultados dessa investigação são apresentados por meio de uma abordagem qualitativa que relaciona a prática artística com o mercado de trabalho profissional e as repercussões culturais envolvidas.

Cada divisão refere-se a um tema organizado da seguinte forma: primeiro uma abordagem histórica expondo acontecimentos e marcos temporais no surgimento e evolução do teatro musical. No segundo capítulo uma perspectiva do espetáculo e sua organização como indústria criativa conforme os três momentos que compõe a montagem. E no capítulo final uma visão musical apresentando conceitos mais técnicos e elementos presentes no gênero.

## Capítulo 1

### Exposição Temporal do Teatro Musical

Antes de discutir a música nos espetáculos de teatro musical, é importante compreender a origem e a definição desse gênero. Ao explorar uma linha do tempo e ter uma visão do contexto atual em que ele se encontra, podemos entender como tudo isso influencia a criação e a condução musical nas peças.

O teatro musical é uma forma de arte que combina atuação, canto e dança, mas essa definição simplória não é suficiente para compreender a complexidade desse gênero. Nem toda apresentação que combina esses elementos pode ser classificada como teatro musical, pois a música deve desempenhar um papel essencial na obra, em vez de ser apenas um fundo musical. Além disso, o teatro musical não se limita às três artes mencionadas inicialmente, podendo incluir técnicas artísticas adicionais, como circo, marionetes e efeitos visuais, que complementam e enriquecem o gênero.

Esse gênero se caracteriza ao utilizar a música como um componente estruturante, tão importante quanto os personagens, pois dá vida às cenas e conecta as relações entre o texto e a dança. A música pode contar uma história em suas letras ou retratar as emoções e situações dos personagens por meio da melodia, portanto, é fundamental para a expressão artística do teatro musical. É um gênero que se modernizou e hoje permite a utilização de diferentes tecnologias e experimentações criativas em todo o mundo.

Para entender o surgimento do teatro musical e complementar sua definição, é necessário voltar aos primórdios do próprio teatro. Desde os tempos antigos, os seres humanos têm utilizado a arte para retratar situações e se comunicar. A dança já estava presente em rituais religiosos e expressões de gratidão, enquanto a imitação das ações era usada para transmitir histórias e ocorrências do cotidiano. Assim, o teatro e a interpretação se desenvolveram à medida que a comunicação humana evoluía. O teatro musical é uma manifestação dessa evolução, combinando os elementos artísticos para criar uma obra única.

O verdadeiro teatro é a arte primitiva incorporado na forma humana e que abrange todas as possibilidades do corpo informado pelo espírito; que é, simultaneamente, a mais primitiva e mais proteica, e em qualquer caso, a mais antiga, arte da humanidade. Por esta razão, ainda é o mais humano, a arte mais comovente. Uma arte imortal. (BERTHOLD, 1972 *apud* OGANDO, 2016, p.28).

Nos grandes impérios grego e romano, encontramos marcos históricos importantes que influenciaram o contexto artístico, especialmente no teatro. Entre esses marcos, destacam-se a invenção do drama, da tragédia e das sátiras, bem como a arte de atuar com personagens e a implementação do diálogo, da música, da dança e da narrativa em uma única apresentação, que

são heranças gregas. Além disso, há também a projeção vocal, elementos de comicidade e a construção de peças mais longas também são traços que se mantêm na maioria dos espetáculos teatrais atuais.

Já no contexto romano, é relevante mencionar a organização do espaço teatral, em que o público é separado dos artistas por meio da plateia e do palco. Os romanos desenvolveram também uma forma de compreender os personagens com personalidades distintas, que eram caracterizados por meio de cores. Por exemplo, personagens jovens eram representados pela cor preta, personagens idosos pela cor branca e mulheres ou deuses pela cor amarela. Atualmente, essas características podem ser facilmente identificadas por meio da aparência, com o uso de visagismo e elementos que caracterizam cada sujeito da obra.

Nesse período, por volta de 254 a.C., a criação de uma peça que incluía comédia, música, dança e instrumentos tocados ao vivo surgia como algo inovador e atraente para o público. Essa abordagem continuou a se transformar ao longo das décadas, impulsionando a evolução da arte e da cultura teatral. Assim confirma Denny Martin Flinn (escritor do livro ‘Musical: A Grand Tour’) citado por Ogando: "Se os romanos contribuíram um pouco na literatura grega, os teatros dramáticos de hoje, a comédia musical, os inúmeros espetáculos, possuem influências da técnica rigorosa, mecânica e experimentada desta sociedade." (FLINN, 1997 *apud* OGANDO, 2016, p.31).

Na Idade Medieval, a Igreja Católica desempenhou um papel importante na criação de novas formas de performance teatral. As apresentações eram encenadas com música e tinham como tema as histórias mais populares da Bíblia. Nesse período, começaram a ser consideradas questões técnicas, como a iluminação do evento. Priorizava-se o uso máximo de luz natural em apresentações ao ar livre, e também utilizavam uma bacia de metal polido que refletia a luz do dia para o palco, funcionando como um holofote. Nos interiores das igrejas, os vitrais coloridos proporcionavam uma iluminação diferenciada, variando de acordo com o movimento solar (OGANDO, 2016).

Novos instrumentos foram adicionados às performances, como a gaita de foles, a harpa e o rebec (um instrumento similar ao violino), que eram levados por trupes e menestréis que viajavam pela Europa encenando comédias e/ou canções populares com temas moralistas, sob influência da Igreja. Essa prática persistiu até meados de 1580, quando William Shakespeare chegou a Londres (*ibid.*)

Durante o Renascimento, houve uma ruptura com os princípios medievais, por meio da valorização do individualismo, do cientificismo e do racionalismo, que influenciaram toda a produção artística, incluindo o teatro. Surgiram questionamentos e hipóteses sobre diversas

questões da vida, como a famosa frase: "ser ou não ser, eis a questão", citada por Shakespeare, renomado poeta e dramaturgo que também atuou como ator e incluiu canções em suas peças. No entanto, essas canções não possuíam funções estruturais como na encenação de um teatro musical. Mesmo assim, suas obras não deixaram de ter extrema importância ao abordar temáticas relevantes ao retratar o mundo ocidental.

Durante o Renascimento, desenvolveu-se o chamado Teatro Elisabetano, que ocorreu durante o reinado de Elizabeth I. As apresentações eram realizadas em um grande pátio, onde o público se reunia e havia uma clara separação entre os espectadores mais ricos e os mais pobres, lá as produções aconteciam em um palco ao fundo. O público também podia participar ativamente na resolução de conflitos e no desfecho da trama. Após a morte de Elizabeth, James I assumiu o trono, e Shakespeare tornou-se um importante influenciador para o reinado inglês, contribuindo com peças como "Rei Lear" (1605) e "Macbeth" (1606), que abordavam a temática da soberania e da relação entre o povo e o monarca.

Nesse mesmo período, surgiram várias companhias teatrais, e o Globe Theatre, construído em 1599 pela companhia de William Shakespeare, apresentava diversas peças que marcaram época. Esse foi o início da famosa West End, área em Londres que atualmente lidera a produção e exibição de teatro musical, depois da Broadway (ibid.)

No século XVIII, Richard Wagner surge na história trazendo um conceito alemão que evoca ao pensamento artístico grego. Como um verdadeiro admirador do Teatro Trágico, Wagner inicia seus estudos sobre a composição e criação dos conceitos presentes nessas apresentações. Em seus ensaios, ele percebe que a abordagem peculiar utilizada nos primórdios da Idade Média para a produção artística tratava a totalidade das artes, em vez de isolá-las umas das outras, reconhecendo assim a acumulação desse conhecimento artístico ao longo do tempo. Ele nomeia esse conceito de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total, em tradução livre).

Não podemos dar um passo na nossa arte, sem encontrar a relação das mesmas com a arte dos gregos. Na verdade, nossa arte moderna é apenas um elo na cadeia do desenvolvimento artístico de toda a Europa, e isso tem sua origem a partir dos gregos. (WAGNER, 1849 *apud* SOUZA, 2018, p.26).

Sabendo disso, estudiosos tomaram como base a visão fornecida por Wagner em duas linhas de pensamento. A visão mais comum, comprehende que a proposta em unificar “as artes” é a partir da junção de suas partes separadas, como uma colagem. Assim como defende o Professor Elliot Carter:

Antes de discutirmos a combinação de artes em uma única forma de arte, talvez seja melhor considerar as diferenças que existem em primeiro lugar entre as várias artes. Deve-se distinguir desde logo entre a pintura, a arquitetura, a escultura, a literatura e o filme, em um lado, pois lidam com objetos fixos e então, no outro lado as artes performáticas como a música, a dança e o teatro. A obra de arte combinada e

integrada, a *Gesamtkunstwerk*, tornou-se uma concepção consciente com Richard Wagner e trata principalmente de duas artes de performance, música e teatro. (CARTER, 1998 *apud* SOUZA, 2018, p.27).

Isso traz uma problemática ao considerar que uma forma de arte possa sobrepor a outra, mas há outras considerações que devem ser analisadas para se chegar a esse resultado. Wagner tinha um ponto de vista que oferecia mais clareza sobre como isso ocorria, conforme comentado pelo pesquisador Airan.

Wagner fala com limpidez que a *Gesamtkunstwerk* se desintegrou em um paralelo com o esfacelamento do Estado ateniense. Portanto, de acordo com Wagner, a Tragédia Grega não era uma arte combinada, mas a Arte-Total que se fragmentou [...]. Apesar da *Gesamtkunstwerk* poder se materializar em uma somatória de diferentes formas da Arte, ela não nasce a partir da combinação destas formas. A obra que “corporifica” a arte-total descende de um lugar virtual e incorpóreo. (SOUZA, 2018, p.29).

Esse "lugar virtual" - virtual, pois não é material - mencionado, refere-se ao momento em que se imagina e sente, por meio das percepções sensoriais, a composição completa da "arte total" (*Gesamtkunst*), que será materializada por algum meio artístico. Portanto, o resultado obtido, a obra em si (*werk*), é considerado total, mesmo que não seja transmitido por todos os canais ou mídias de arte. Foi concebido como uma expressão artística completa, na qual não é possível separar uma parte da outra, mas pode ser transmitido por meio de qualquer meio que esteja disponível. "O espírito da arte é livre e pode ser encarnado em qualquer forma" (SOUZA, 2018, p.26).

Dado que, seja esse o segundo ponto de vista adotado pelos historiadores, é válido classificar a "arte total" de Wagner como um todo que deve ser compreendido a partir de sua totalidade, e não como uma simples soma de suas partes. A materialização final é o resultado do processo de fusão que ocorre inicialmente nesse "lugar virtual", onde a arte se manifesta como uma entidade única.

O esclarecimento do termo *Gesamtkunstwerk*, em seu significado original, seria útil não só para os estudiosos e comentaristas, mas também para aqueles envolvidos nos aspectos musicais e teatrais da performance do que deveria ser, mas muitas vezes não é, sendo mais considerado como uma simples amalgamação de material textual e musical. É claro do acima citado que considero o termo *Gesamtkunstwerk* como um conceito criativo contínuo como problemático no contexto do século XXI. Recentemente, no entanto, ele foi reivindicado para cultura de massa e tecnologia. (BROWN, 2016 *apud* SOUZA, 2018, p.29).

A definição trazida pela Professora Hilda Meldum Brown complementa e preserva a ideia de entender o conceito de *Gesamtkunstwerk* introduzido por Wagner, o qual ainda pode influenciar, de maneira significativa, as produções criativas contemporâneas.

Seguindo a linha do tempo, chegamos ao século conhecido como Século das Luzes, que, não por acaso, é marcado pela ascensão de diversos gêneros em diferentes partes do

mundo, gêneros estes que posteriormente também se refletirão nas produções brasileiras. Na França, no final do século XVIII, o *vaudeville* era um termo utilizado para descrever peças do gênero comédia musicada, que faziam uso de canções já conhecidas pelo público e tinham temáticas baseadas em equívocos e tramas de intrigas, aproveitando-se da comicidade dessas situações. Com diferentes classificações, como as farsas, os enganos e as peças de golpes (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2006 *apud* DUARTE, 2015, p.64), esse gênero ganhou mais reconhecimento algumas décadas depois, quando passou a ser apresentado também em bares, além das casas de espetáculo, e, geralmente voltado para o público masculino, servia como entretenimento, abusando de temas grosseiros e obscenos. Com o tempo, alcançou um público mais familiar, abordando assuntos leves, mas sem deixar o humor de lado, logo, por volta de 1929, com o surgimento do rádio e da televisão, o *vaudeville* foi perdendo espaço gradualmente.

A ópera italiana, originada do termo latino "*opus*", é uma forma cênica totalmente musicada, com algumas intervenções faladas. Apresentações de longa duração, geralmente divididas em dois ou três atos, com diferentes categorias para agradar a todos os públicos, música ao vivo com grupo de instrumentistas e coral, marcaram essa época em que dois estilos se destacavam. A Ópera Cômica (*Comic Opera*) utilizava elementos de composição divertidos e envolvia uma história repleta de romance, sendo precursora da opereta que surgiria posteriormente, na França. Nas Óperas de Baladas (*Ballad Opera*), eram utilizadas baladas e canções folclóricas da época, intercaladas com poucos diálogos e árias já conhecidas pelo público. A primeira *Ballad Opera* realizada na Inglaterra, idealizada por um inglês chamado John Gay, foi "*The Beggar's Opera*" (A Ópera do Mendigo), que mesclava sátiras políticas e melodias contemporâneas, alcançando grande sucesso na época e abrindo caminho para outros compositores, como Charles Dibdin, Thomas Arne e Stephen Storace (OGANDO, 2016).

Na França, no século XIX, a opereta ganhou destaque através de seu representante mais relevante: o compositor Jacques Offenbach. Com obras como "*Orphée aux enfers*" (de 1858, uma peça em dois atos) e "*La belle Hélène*" (de 1864, em três atos). Offenbach se uniu a habilidosos dramaturgos e outros profissionais do ramo para deixar sua marca na história desse gênero, o qual ganhou ainda mais espaço em seu próprio teatro, o Bouffes-Parisiens. Nesse tipo de encenação, as músicas eram originais, o que diferenciava dos estilos anteriores, que costumavam utilizar canções já conhecidas e existentes na época. “O gênero era caracterizado por seu tom satírico ou farsesco, aliado a números musicais executados por uma orquestra.” (DUARTE, 2015, p.64).

Esses gêneros cômicos se tornaram tão populares que não demorou muito para alcançarem sucesso também nos Estados Unidos. Embora já houvesse diferentes formas de manifestações teatrais no país, foi em 1866 que ocorreu o "nascimento" da primeira comédia musical americana, intitulada *"The Black Crook"*. Apresentada em *Nova York*, a peça intercalava canções, danças, efeitos cênicos, iluminação inovadora e cenários grandiosos. Esse marco é considerado o início da famosa Broadway.

Diante a aceitação do formato e grande número de espectadores, *The Black Crook* é apontado por Alpert (1991) como o primeiro grande hit ou sucesso da Broadway, tornando-a um centro de entretenimento na cidade de *Nova York*. (DUARTE, 2015, p.65).

No Brasil, a opereta seguiu um processo semelhante e se consolidou de tal forma que influenciou o desenvolvimento do atual teatro musical (NEVES, 2018). Assim que as turnês francesas chegaram ao solo brasileiro trazendo suas produções, mesmo em idioma estrangeiro, tanto o público quanto os artistas locais ficaram encantados e começaram a parodiar essas peças, como o caso de *"Orphée aux enfers"*, que se tornou "Orfeu na roça" pelo ator Francisco Correia Vasques. Outros nomes importantes, como Artur Azevedo, Eduardo Garrido e Joaquim Serra, continuaram a desenvolver a opereta como parte da herança cultural brasileira, criando seus próprios musicais com ritmos, danças e caracterizações nacionalistas. A opereta francesa trouxe uma dinâmica cênica que transformou a forma de apreciar o teatro e se comunicar com o público, por volta da década de 1880 esse cenário crescia e se expandia com outros gêneros relevantes, como os mágicos e as revistas de ano, que estabeleceram a "indústria cultural" no Brasil (NEVES, 2015).

O teatro de revista se destacava por abordar assuntos atuais e eventos marcantes do ano (inicialmente era realizado apenas uma vez por ano), retratando-os em encenações compostas por diversos quadros que não precisavam ter uma conexão prévia entre si. Assim, temas políticos, econômicos, crises, conquistas ou questões polêmicas eram transmitidos ao público por meio de comédia e sátira. Ainda no século XIX, esse gênero se tornou um símbolo brasileiro, sendo considerado por Neyde Veneziano (2010, p.9), doutora em direção teatral, como "o gênero mais expressivo do teatro brasileiro".

A categoria se desenvolveu tanto que estabeleceu algumas convenções para garantir habilidade e organização durante as apresentações. Algumas delas incluem a comunicação direta do ator com o espectador, juntamente com a triangulação (inserção de outro personagem nesse diálogo com a plateia); personagens característicos chamados de caricaturas, como a mulata, o caipira e o português; quadros contrastantes com nomes específicos, como cortinas, enquetes e fantasias; além de alegorias, humor e danças para envolver o público. A combinação

desses e muitos outros elementos resulta em dois grandes atos compostos por pequenos quadros organizados previamente, culminando em um final grandioso, conhecido como apoteose.

Sendo considerado um gênero flexível por se adaptar facilmente ao país em que se estabelece, no Brasil não foi diferente. Ao abordar o cotidiano, as músicas e os personagens característicos do centro mais relevante do país na época, a cidade do Rio de Janeiro, o teatro de revista foi gradualmente se identificando com implementações convencionais, como "apresentação cantada dos personagens e seus objetivos", "canções clímax", "duetos e tercetos em concertatos psicológicos", "músicas para criar atmosfera", "música pontuando entradas e saídas", "valsas em bailes" (VENEZIANO, 2008 *apud* DUARTE, 2015, p.70-71). Compositores como Ari Barroso, Sinhô, Assis Valente, Carlos Gomes e Chiquinha Gonzaga estão entre os grandes nomes que compuseram para o Teatro de Revista (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2006; RUBIM, 2010 *apud* DUARTE, 2015, p.71). Todo esse processo contribuiu para a construção de uma identidade marcante do brasileiro e transformou o gênero revista em um gênero nacional chamado Revista Carnavalesca, que retratava o que o Brasil tinha de melhor, segundo a perspectiva da época: "Deus é brasileiro e este é o melhor país que há. Como prova, a revista mostrou os melhores produtos nacionais: samba, mulher, carnaval e malandragem" (VENEZIANO, 2010 *apud* DUARTE, 2015, p.71). O sucesso foi tanto que o teatro de revista dominou os palcos brasileiros por quase cinco décadas (VENEZIANO, 2010).

A queda desse gênero ocorreu na década de 1960, quando os produtores começaram a recorrer a recursos exagerados, como o nu explícito e o vulgar, abandonando a comicidade, característica mais relevante do gênero. Ao deixar de lado qualquer senso de criação, sem seguir regras ou conceitos organizados, a plateia perdeu o interesse por obras mal-acabadas, criticando-as negativamente devido à produção desatualizada e imoral (VENEZIANO, 2010 *apud* DUARTE, 2015, p.72).

Diante do cenário político enfrentado nesse período, surge um novo gênero conhecido como "Teatro Musical Político" ou os "Musicais de Resistência" (VENEZIANO, 2010 *apud* DUARTE, 2015, p.72). A censura limitava a cultura e proibia reproduções e adaptações importadas, inclusive da Broadway, que era considerada um teatro burguês e alienado. O palco passa a abordar temáticas políticas, lutando contra as restrições e incluindo canções de protesto negando a repressão. Os temas complexos eram sintetizados em enredos e histórias bem contadas, com personagens desenvolvidos, marcando esse tipo de Musical de Resistência. A plateia, agora composta em sua maioria por estudantes e interessados em discutir os acontecimentos e questões sociais da época (DUARTE, 2015, p.72).

Alguns exemplos de espetáculos desse período são: "Arena contra Zumbi", escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal e encenado no Teatro de Arena juntamente com "Morte e Vida Severina", de João Cabral de Melo Neto, encenado pelo TUCA - Grupo de Teatro da Universidade Católica de São Paulo em 1965; "Roda Viva" (1967), "Gota D'água" (1975), "Os Saltimbancos" (1977), "A Ópera do Malandro" (1986) de Chico Buarque; "Pobre Menina Rica" e "Orfeu da Conceição" de Vinícius de Moraes (VENEZIANO, 2010; GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2006 apud DUARTE, 2015, p.72).

Na década de 80, uma nova onda começou a chegar à cultura dos musicais brasileiros: os musicais biográficos, caracterizados principalmente pela escolha de personagens marcantes na história, contando episódios de suas vidas e utilizando músicas de seus repertórios. A forma de criar e receber os musicais mudou, pois funcionava como um tributo, exaltando personalidades do passado e trazendo à memória suas maiores contribuições artísticas, muitas vezes desconhecidas até mesmo pelos fãs. Nomes importantes desse período são: "Lamartine para Inglês Ver" (1989), "Metralha" (1996), "Somos Irmãs", de Sandra Louzada (1998), "Ô Abre Alas" (1998), "Chico Viola" (1998), "Dolores" (1999), "Crioula" (2000), "Orlando Silva, o Cantor das Multidões" (2004) (RUBIM, 2010 apud DUARTE, 2015, p.73). Ainda em 1980, após o período de ditadura e repúdio às obras internacionais, a adaptação de peças da Broadway tornou-se mais comum, e em 1983 chegou ao Brasil a primeira franquia, uma réplica exata em termos de iluminação, figurino, som e qualidade do espetáculo (exceto pelo idioma e elenco) da versão apresentada em Nova York, "A Chorus Line" com Claudia Raia no elenco (DUARTE, 2015, p.73).

Com base em todo esse processo, podemos ter uma visão ampla de como o teatro musical surgiu e se desenvolveu ao através da história. Ele nasceu como teatro e gradualmente incorporou a música, a dança e outros recursos que enriquecem a apresentação. Seria simplista defini-lo como uma simples colagem ou junção de diferentes expressões artísticas performáticas. Quando essas formas de arte são unidas, fica claro que nenhuma é menos relevante que a outra. Por exemplo, a dança não deve ser apenas uma passagem entre atos, e a música não deve ser apenas um fundo musical. Caso contrário, seriam classificados como teatro dançado ou teatro musicado. Embora tenhamos passado por esses gêneros, com o foco no "teatro" por um longo tempo, é comum haver confusão entre as definições e diferenças dos termos utilizados. Portanto, ao tratar de um espetáculo multidisciplinar artisticamente, em que as diferentes formas de arte desempenham um papel estruturante e fundamental para o conceito da obra, consideramos o gênero como teatro musical.

Levando em consideração todo o cenário apresentado desde o surgimento do teatro musical, fica mais fácil ter uma visão da época atual ao observar o crescimento de inúmeras companhias teatrais e a diversidade cada vez maior de estilos, seja em termos de temática, cenários, local ou configuração do espetáculo. O contexto é a chave que molda os temas de maior sucesso desde aqueles que serão uma novidade realmente capaz de ter um impacto duradouro ou aqueles que não se adaptam no meio em que foram inseridos.

Os musicais biográficos, políticos ou de resistência e as adaptações que começaram a chegar ao Brasil demonstram esse movimento, que, embora lento, ainda apresenta resultados intensos na sociedade. Mesmo na época contemporânea em que vivemos, não é difícil encontrar produções com cunho social e temáticas antidiscriminatórias que despertam um olhar crítico e moderno diante das muitas mudanças sociológicas. Os musicais "Sidney Magal" (2022) e "Bibi, Uma Vida em Musical" (2018) são exemplos de musicais biográficos que continuam sendo bem recebidos e apreciados pela crítica. Além disso, as adaptações, sejam franquias ou não, trazidas principalmente da Broadway por grandes produtoras brasileiras como Atelier de Cultura e *Time For (4) Fun*, estão transformando o cenário artístico do teatro musical e atraindo público, principalmente em São Paulo, com um grande impacto em todo o país devido à qualidade e à forma surpreendente de fazer arte.

## **CAPÍTULO 2**

### **Teatro Musical como Indústria Criativa**

O conceito artístico é algo que atrai tanto o público como os profissionais envolvidos. No entanto, não devemos esquecer que, antes de tudo, o teatro musical é uma indústria, um setor comercial que busca lucro e gera empregos. Para ter sucesso nessa área, é necessário ter criatividade, habilidades específicas, talento individual, trabalho intelectual e os recursos necessários para a produção. Assim como, no campo da música, é preciso dominar a técnica do instrumento, ter ideias musicais criativas, desenvolver talento musical e estudar compositores e peças relevantes.

Para garantir uma repercussão positiva, a indústria criativa precisa ser organizada de acordo com os nichos específicos, com controle, direcionamento e objetivos claros para cada membro da equipe. É necessário também ter um cronograma para quantificar e qualificar as ações de acordo com sua importância. A equipe criativa é a responsável pela criação, direção e idealização do espetáculo, enquanto a equipe de produção lida com as demandas práticas e soluções para garantir a execução da peça. A equipe artística é composta pelos atores,

dançarinos, cantores e músicos que possuem as habilidades necessárias para cada executar de espetáculo. A equipe técnica trabalha em conjunto para auxiliar cada departamento, seja na direção do palco, na operação dos equipamentos ou na organização dos figurinos e cenários.

Todo esse grupo se reúne com antecedência para se preparar e cumprir os prazos definidos, respeitando o orçamento e enfrentando os desafios ao longo do caminho. É possível dividir essa organização em três etapas a fim de facilitar o planejamento e a execução de atividades específicas que são a prioridade no momento.

## 2.1. Momento I: Pré-Produção

A pré-produção é a fase inicial do planejamento em que as equipes são formadas, as tarefas são atribuídas e a visão do espetáculo é formada. Durante esse período, cada departamento assume suas responsabilidades e mantém uma comunicação constante para evitar contratemplos, garantindo a coesão e a viabilidade das ideias.

Nessa etapa, a equipe criativa trabalha na concepção e idealização do projeto, envolvendo a contratação de profissionais artísticos. Reuniões são realizadas para alinhar expectativas e estabelecer um cronograma com toda a preparação e os ensaios que irão moldar o espetáculo. A equipe de produção, por sua vez, escolhe a obra a ser montada, concentra-se na obtenção das licenças de direitos autorais necessárias e seleciona os versionistas e diretores responsáveis por adaptar a obra de acordo com o estilo desejado.

[...]uma simples tradução do inglês para o português, sem considerar a métrica musical, os fonemas em português e a compreensão da ideia a ser transmitida pelas músicas em português, é inviável, chegando a descaracterizar as músicas e, consequentemente, a história a ser contada ao público. Dessa forma, a língua portuguesa é uma entidade, um ator, que passa a agir na rede [da peça que será montada]. (DUARTE, 2015, p.175-176).

A escolha do diretor é crucial para o sucesso do espetáculo, pois é a sua visão que irá guiar todos os outros procedimentos. É fundamental conhecer o estilo e os trabalhos anteriores do diretor, buscando profissionais com experiência e sucesso comprovado. Os demais profissionais criativos são selecionados em conjunto, visando complementar as ideias do diretor e trabalhar em harmonia para construir todas as partes da peça em vista desse alvo. Márcia aborda esses aspectos de tomada de decisão enquanto acompanha a montagem de um musical vindo da Broadway para o Brasil.

Primeiramente, podemos abordar a composição da equipe criativa do espetáculo, a qual dará o suporte ao diretor no processo de criação do espetáculo. Esse grupo de profissionais criativos [é] formado por um diretor cênico associado, um diretor musical/maestro (e sua assistente e segunda regente), uma coreógrafa (e sua assistente/dance captain), um figurinista (e sua produtora de figurino), um designer

de luz (e seu assistente), um designer de som (e sua assistente) e dois cenógrafos e um visagista. (DUARTE, 2015, p.177-178).

Ou seja, cada aspecto específico do espetáculo, como elenco, orquestra, estilos e letras das músicas, roteiro, coreografia, design de som, cenas, figurinos, acessórios, objetos, iluminação, entre outros detalhes, são estudados e decididos pelos responsáveis da área. Essas decisões são então encaminhadas ao diretor para aprovação. No caso das equipes técnicas e de produção, as admissões geralmente são feitas com base em indicações ou experiências anteriores de bons profissionais.

Ficou claro que a formação da equipe foi realizada com base em parcerias anteriores[...]. Tal opção poderia ser explicada pelo fato de que a confiança prévia e um potencial conhecimento do trabalho e do resultado a ser entregue atuavam como um aspecto minimizador de riscos, considerando o tempo (cronograma) produção, o qual não deixava muito espaço para experimentações, bem como os riscos financeiros envolvidos. Essa prática também ocorreu na contratação de técnicos como maquinistas, contrarregras, técnicos de luz e som, por exemplo. Alguns deles comentaram que nunca redigiram um currículo, pois todos os postos em que trabalharam foram frutos de indicações. (DUARTE, 2015, p.178-179).

Márcia ressalta a importância dos *Stage Managers*, um grupo essencial que atua na direção do palco e desempenha múltiplas funções para garantir a integridade do espetáculo. Eles estão envolvidos em etapas desde a preparação dos espaços para ensaios e audições até a organização de acessórios e objetos em cena. Além disso, são responsáveis por registrar os processos de criação, elaborar relatórios e manter o cronograma do espetáculo. Durante as apresentações públicas, os *Stage Managers* têm um papel fundamental na gestão do espetáculo, assegurando que tudo ocorra conforme o planejado. Sua atuação é essencial para manter a ordem e a fluidez das produções teatrais.

As audições são momentos cruciais para seleção da equipe artística. Elas podem ser abertas ao público em geral, visando encontrar profissionais que atendam às exigências técnicas e se encaixem no perfil dos personagens. Em outros casos, pode-se convidar um ator ou músico específico para um papel, levando em consideração suas habilidades e experiências anteriores. Essas decisões são tomadas pelos diretores e responsáveis pela montagem, muitas vezes como parte da estratégia de marketing da produção ou para facilitar o relacionamento entre profissionais que já trabalharam juntos e receberam boas críticas. Em relação às exigências para as audições, Márcia Duarte complementa:

O perfil do personagem é composto [...] pela idade aparente do mesmo, habilidades específicas para a interpretação do papel e a extensão vocal do ator/atriz. Essas particularidades são retiradas do libreto original do musical, [...] as informações nele contidas guiam as ações da equipe ou banca de audição [do musical], no sentido de indicar os perfis do elenco que precisa ser selecionado para atuar no espetáculo, conforme descrito pelos autores. (DUARTE, 2015, p.183)

Após definir o elenco e a equipe necessária para a montagem do musical, é comum a necessidade de adaptações vocais, musicais ou de coreografia (DUARTE, 2015), levando em consideração as aptidões e limitações dos atores. Isso proporciona uma perspectiva mais clara do espetáculo. Os ensaios e reuniões prosseguem, visando resolver problemas e cumprir os prazos estabelecidos. Durante esse processo, é fundamental manter a comunicação e a colaboração entre todos os envolvidos para garantir o sucesso da produção.

O local de realização desses ensaios é geralmente bem específico e demanda certa estrutura dependendo da quantidade de pessoas, cenas, transições e maquinários exigidos, como exemplificado abaixo:

Esse lugar precisaria ser dotado de certos atributos, como por exemplo, número de salas (vocal, interpretação e principal), como estas estão equipadas e como é sua estrutura (tamanho, tipo de material do piso, presença de espelhos, barras de dança, luminosidade, acústica e espaço para sonorização com caixas de som), uma estrutura de apoio formada por vestiários, áreas comuns, estacionamento e, principalmente, uma sala principal de ensaios com as mesmas dimensões do palco do teatro no qual as apresentações ocorreriam durante a temporada. (DUARTE, 2015, p.189).

Durante os ensaios, são realizados processos mais detalhados nas salas de ensaio, como demarcações de espaço para simular a área do palco, marcações de cenários e objetos cenográficos. Essas tarefas são desempenhadas pelos assistentes e pela equipe de *Stage Managers*, mencionada anteriormente, visando facilitar a aprendizagem dos atores e a transição suave do ensaio para o palco onde a montagem final será apresentada. Além disso, esse processo contribui para otimizar o tempo e auxilia na tomada de decisões relacionadas a coreografias, entradas e saídas de coxias e movimentações em geral (DUARTE, 2015).

Conforme a montagem avança, são feitos ajustes e manutenções para garantir a integridade do espetáculo. Isso é feito por meio de listas, tabelas, plantas, cronogramas e ilustrações que acompanham as criações e/ou modificações definidas nos ensaios, em conjunto com o texto e o libreto original. Essa abordagem evita a necessidade de uma leitura constante do documento original, poupando tempo e energia da equipe de produção (ibid.).

Durante as etapas de aprendizagem do espetáculo, são estabelecidas divisões específicas e programadas diariamente. Essa estratégia visa a repetição e a reafirmação, auxiliando o elenco a lidar com todas as mudanças que ocorrem ao longo da peça, como troca de cena, figurino, cenografia e música. É essencial que tudo seja constantemente relembrado para fixar na memória dos envolvidos. Dessa forma, o dia a dia dos ensaios é cuidadosamente planejado, passando por todas as partes da obra de forma isolada, através de ensaios vocais, instrumentais, de coreografia e cenas separadas, a fim de que o elenco se sinta mais preparado

para conectar todas as partes e alcançar um resultado expressivo ao final das longas semanas de ensaio.

As manhãs geralmente são dedicadas à ensaios menores, conforme necessidade de aperfeiçoamentos e repetições, sobretudo no aspecto coreográfico. São as chamadas ‘limpezas’. [...] [concomitantemente] são realizados ensaios vocais ou musicais, apenas para manutenção ou correção. Ambos são ensaios menores, realizados individualmente ou em núcleos (grupos de atores/elenco e atrizes). (DUARTE, 2015, p.199).

É importante ressaltar que nos ensaios musicais, mesmo sendo realizados separadamente (vocal e instrumental), não é comum o uso de acompanhamentos gravados, especialmente para os cantores. A preferência é sempre pela execução ao vivo, uma vez que é assim que ocorrerá durante as apresentações. Portanto, o acompanhamento de piano nos ensaios vocais é indispensável (DUARTE, 2015).

Quanto às produtoras brasileiras que montam musicais geralmente provenientes da Broadway, é preciso ter em mente que a obtenção da licença e os períodos de execução são limitados. No Brasil, a produção de um espetáculo inteiramente financiado com recursos próprios ou mesmo por meio de patrocínio direto ainda é bastante incomum. A maior parte dessas produções é auxiliada pelas leis de incentivo à cultura, que garantem o orçamento necessário. Após a captação desses recursos, seguindo diretrizes, exigências e normas específicas, existe um tempo limitado e bastante curto para construir e estrear o espetáculo pela produtora, a fim de obter os resultados esperados durante a temporada. Em resumo, todo o cronograma inicial émeticamente planejado para que, em três ou quatro meses, a ideia descrita no libreto passe das palavras de um papel para uma apresentação em um palco, diante de centenas de pessoas, com qualidade e autenticidade.

Um aspecto importante relacionado aos ensaios e ao início da temporada é a questão dos substitutos e alternantes. Os atores *covers* são selecionados para assumir um papel específico caso o ator principal tenha algum imprevisto de saúde, conflito de horários ou qualquer outra circunstância que o impeça de participar de uma sessão. Geralmente, os *covers* já são membros do musical, fazendo parte do coro, também chamado de *ensemble* na linguagem técnica. Por outro lado, os alternantes são atores que compartilham o mesmo papel, seja por questões de esforço físico ou vocal, dependendo do nível de dificuldade do personagem, ou por razões contratuais, como as admissões de menores de idade que limitam uma carga horária semanal fixa de trabalho. Portanto, crianças precisam ter alternantes para dividir as sessões sem sobrecarga de horários e demandas físicas (*ibid.*). Existe ainda um terceiro grupo preparado para imprevistos: "Por fim, temos os *swings*, membros do elenco que precisam estar prontos para assumir quaisquer personagens, em casos extremos (machucados,

acidentes, doenças etc.)" (DUARTE, 2015, p. 208). O espetáculo musical deve ser tratado como um bem, um produto oferecido ao público, e, portanto, deve ser cuidado e protegido de várias maneiras, tanto do ponto de vista técnico quanto artístico, a fim de evitar contratemplos que possam prejudicar a apresentação (DUARTE, 2015).

## 2.2. Momento II: Produção/Estreia

Nos espetáculos de entretenimento artístico, a entrega de uma obra completa ao público marca o momento da estreia. Mesmo em apresentações iniciais, como os *previews* no teatro musical ou ensaios abertos, a presença da plateia já é considerada como a estreia do espetáculo. Isso ocorre porque o público desempenha um papel fundamental na forma como a peça será recebida e avaliada criticamente.

Nessa apresentação em especial, a primeira da temporada, uma nova entidade entra em cena. A partir desse dia, esse atuante do fenômeno organizativo espetáculo de teatro musical seria uma variante a cada nova apresentação: o público. (DUARTE, 2015, p.372).

Nessas ocasiões em que a apresentação recebe seus primeiros olhares externos aos envolvidos, as etapas de ensaios e ajustes finais são seguidas com mais rigor. Durante os ensaios, a equipe de produção analisa o andamento do espetáculo e realiza anotações enquanto observa a apresentação no teatro. Para isso, são utilizados mesas, cabos, aparelhos de som e áudio dispostos na plateia para facilitar o controle e a tomada de notas. No entanto, no momento da abertura para o público, esses equipamentos são transferidos para seus respectivos locais, como iluminação, sonoplastia, engenharia automatizada, entre outros. A comunicação nesse momento inicial deve funcionar mesmo à distância, por meio de rádios e monitores que auxiliam nas entradas, saídas e marcações específicas definidas previamente nos ensaios. Tudo deve ser preparado e conferidometiculosamente, seguindo um checklist pré-apresentação chamado de *preset*, a fim de garantir que não ocorram imprevistos.

[...] todos se dedicam à chamada preparação, a qual consistia em diferentes atividades, conforme cada uma das equipes. Os maquinistas, contrarregras, camareiras, equipe de luz, som e stage managers realizavam diferentes tipos de *preset*, conforme seu campo de atuação. Já o elenco, dedicava-se à preparação, a qual consistia em "pôr o figurino da personagem, maquiar-se, microfonar-se, por a peruca correspondente ao personagem, realizar aquecimento vocal, testar o microfone e, por fim, posicionar-se na coxia corresponde à sua primeira cena". (DUARTE, 2015, p.370).

É comum que nesse momento inicial de apresentação o nervosismo esteja mais elevado e algumas situações que sempre funcionaram muito bem durante os ensaios possam apresentar problemas. Isso se aplica tanto à equipe artística quanto à equipe técnica, especialmente quando dependem de maquinário específico que começou a ser utilizado durante a temporada. No

entanto, mesmo diante desses desafios, a produção não abre mão de buscar melhorias e fazer ajustes, pois o objetivo é sempre entregar o melhor resultado para a plateia e reduzir o número de erros. Duarte (2015, p.372) compartilha sua experiência nesse aspecto em seu trabalho de campo.

[...] “Ao correr em direção à estante, um dos atores nela esbarrou e deixou cair vários objetos. Ele tentou recolhê-los do chão e reposicioná-los”. De forma similar, erros nas letras das músicas e textos foram comuns, bem como erros referentes à transição de cenários [...].

Um aspecto que vale a pena destacar durante essa primeira apresentação aberta ao público é a sensação diferente que o elenco experimenta durante a performance. Agora, com uma plateia lotada assistindo, as reações de risos, aplausos e entusiasmo chegam rapidamente aos atores, que devem manter a concentração e não se deixar abalar por essas respostas enquanto continuam a cena. Ajustes, inclusive no tempo das falas e sobreposição de diálogos, podem ser necessários de acordo com a interação do público. Essas nuances só são percebidas em uma apresentação para uma plateia externa, destacando assim a importância dos ensaios abertos e das prévias.

[...] a participação do público, por meio de suas reações, interferiu no tempo de duração do espetáculo, o qual foi acrescido em cerca de oito a dez minutos, dependendo da apresentação daquele dia, o que envolvia ritmo de texto, regência das músicas e reações de público [...] (DUARTE, 2015, p.373).

A cada apresentação, uma nova plateia ocupa os espaços do teatro e, consequentemente, reações diferentes são vivenciadas. É como se a audiência assumisse o papel de um personagem (DUARTE, 2015), que, embora não participe diretamente dos acontecimentos, desempenha um papel importante ao receber e reagir a tudo o que é apresentado: cenas, músicas, efeitos de luz, som e todos os elementos presentes na peça. Embora possamos pensar que a apresentação será a mesma ao longo de toda a temporada, essa variação de espectadores traz uma diferenciação combinada a visão do tempo (nunca um dia igual ao outro), tornando cada sessão única. "Assim, as fronteiras entre audiência e artistas em seus papéis de ativo ou passivo tornam-se difíceis de serem estabelecidas e, por isso, a criatividade se apresenta de uma maneira colaborativa" (RANDALL, 2010 *apud* DUARTE, 2015, p.51).

Mesmo após a estreia do espetáculo, os esforços não diminuem, na verdade, tendem a aumentar, considerando a quantidade de tarefas e detalhes que precisam ser mantidos. Na esfera artística, por exemplo, os ensaios continuam como forma de manutenção, para garantir que as danças não se tornem negligenciadas ou que as cenas percam sua estrutura. Além disso, os substitutos também devem estar preparados para entrar em ação, seja no contexto cênico ou como músicos alternantes. Os ensaios são realizados para manter os padrões estabelecidos e

corrigir eventuais problemas. Na parte técnica, não se pode esquecer que os materiais se desgastam, os figurinos podem sujar ou sofrer danos, e os equipamentos técnicos devem ser revisados antes de cada apresentação, estando prontos para serem substituídos ou consertados, caso necessário, sem que isso interfira na temporada do musical. Esse cuidado precisa se estender até o último momento do último espetáculo, caso contrário, a obra perderia sua concepção original (DUARTE, 2015).

Sendo assim, durante a organização do espetáculo [...], a companhia tenta prever problemas que podem ocorrer durante a apresentação e tenta antecipá-los, como uma forma de reduzir os risos e imprevisibilidades. (DUARTE, 2015, p.402).

### 2.3. Momento III: Pós-Produção

A pós-produção pode ser entendida como o momento em que o espetáculo cumpre sua função de ser montado, dirigido, mantido e recebido com excelência. No entanto, isso não depende apenas de uma boa gestão. Há casos em que mesmo uma montagem renomada, com elenco e estrutura de alta qualidade, resulta em uma má recepção por parte do público.

Nessa situação, o contexto cultural pode ser um fator determinante, levando em consideração os valores da sociedade e a forma como cada indivíduo recebe a arte. Nem todas as comunidades reconhecem o valor de uma obra criativa, e isso pode fazer diferença em uma sociedade que já possui uma educação artística estabelecida e um padrão para análises e críticas. O engajamento do público em atividades culturais desse tipo é fundamental para impulsionar essas indústrias culturais e fortalecer a identidade nacional.

Após a temporada do espetáculo, é possível coletar gravações, entrevistas e material gráfico para demonstrar resultados ou registrar o repertório da produtora. Esses resultados podem auxiliar, por exemplo, em futuras montagens, para análise de métricas ou arrecadação de recursos financeiros. Isso pode servir como um guia na decisão dos próximos títulos a serem licenciados e executados de acordo com as tendências esperadas.

Nesse momento, o trabalho artístico é considerado de menor importância em comparação às etapas anteriores. Aqui, a preocupação está na desmontagem e organização dos bens adquiridos, de acordo com o planejamento ou necessidade futura. Os objetos cenográficos não são simplesmente descartados. Dependendo da complexidade e especificidade de cada um, é avaliado o tipo de material e sua utilidade posterior, buscando adaptá-los para possibilitar seu reaproveitamento. Caso contrário, considera-se a opção de descarte, todavia também é possível doar esses objetos, figurinos, cenários ou equipamentos para instituições benfeitoras, que poderão dar a eles uma nova funcionalidade.

Do ponto de vista administrativo, é nessa fase que todos os documentos, listas, relatórios e comprovantes são validados. Especialmente levando em conta as leis culturais, que têm grande influência no Brasil, esse processo pode ser bastante burocrático, mas é indispensável para verificar os requisitos e obrigações fiscais estabelecidos. Os recursos utilizados e adquiridos durante a temporada devem ser organizados de acordo com os respectivos departamentos para prestações de contas. Isso reafirma a ideia de que uma empresa, mesmo no setor criativo, deve cumprir com as responsabilidades e deveres econômico-administrativos estabelecidos.

## **CAPÍTULO 3**

### **Uma Compreensão Musical Dentro do Espetáculo**

Compreendendo agora a importância da música como forma estrutural e estritamente necessária a classificação do gênero de teatro musical, é relevante então aprofundar essa relação e demonstrar a influência de conceitos significativos a esse meio.

A música, reconhecida tão amplamente como é hoje, é resultado da interação de sons unidos a elementos fundamentais, organizados de maneira específica no espaço-tempo, de acordo com a visão do criador. É importante abordar mais detalhadamente esses elementos antes de analisar sua importância no contexto de um musical. Conforme Witter (2013, p. 52): “Mais do que qualquer outra manifestação humana, a música contém e manipula o som e o organiza no tempo”. Para as discussões subsequentes, é válido lembrar que o som pode ser definido pela combinação de altura, duração, intensidade e timbre.

O ritmo consiste em uma sequência de sons planejada de acordo com sua duração, permitindo a inserção de tempos fortes ou fracos, sucessão regular ou irregular, além de períodos longos ou breves, resultando em inúmeras variações. A duração do silêncio também desempenha um papel essencial, combinando-se aos sons para criar padrões únicos ou até mesmo aqueles que se tornam mais reconhecíveis.

Na cultura brasileira, são encontrados estilos rítmicos característicos, geralmente associados a regiões específicas, como é o caso do baião e do maracatu. Esses estilos consistem em agrupamentos de sons variados, porém seguindo uma duração padronizada, evocando assim a sonoridade característica dos ritmos nordestinos. Nestas manifestações musicais, o que varia, quando o ritmo se mantém, é a parte harmônica e melódica, conferindo a cada música sua singularidade, juntamente com a letra, quando presente.

A melodia e a harmonia estão relacionadas às alturas do som e ao seu comportamento. Cada uma dessas características contribui para o caráter peculiar de uma frase sonora, juntamente com o ritmo e a relação de alturas determinada pelo criador. A harmonia, em particular, trata da simultaneidade entre diferentes melodias, ocorrendo como uma sobreposição que não precisa ser idêntica, mas ocorre no mesmo momento musical, criando uma textura sonora mais densa.

No contexto musical, podemos classificar um solo vocal de um personagem como uma ocorrência melódica, pois é uma voz que percorre diferentes alturas, mas sempre ouvimos uma nota de cada vez. Já na abordagem harmônica, esse percurso entre as alturas ocorre simultaneamente a outras vozes ou instrumentos, seja como acompanhamento ou complementação. Dessa forma, a melodia em si, como uma frase sonora específica, pode ser executada por diferentes instrumentos e vozes, sem perder o sentido, enquanto é acompanhada por uma base harmônica.

Como mencionado anteriormente, o silêncio desempenha um papel tão importante quanto o som na música, pois é por meio dele que a música cria ritmos e padrões variados. Reconhecer a importância da ausência do som é essencial, uma vez que o som só pode ser apreciado em contraste com o silêncio. Embora seja impossível alcançar um silêncio absoluto em um ambiente, devido à presença contínua de ruídos, a convenção de eliminar determinados sons ou fontes sonoras específicas é estabelecida dentro do contexto musical.

Neste contexto, é importante compreender a função do silêncio na música. Ele não apenas proporciona pausas necessárias para criar estrutura e respiração, mas também contribui para a definição de diferentes seções e frases musicais. O uso adequado do silêncio permite destacar determinados momentos e enfatizar a expressividade da música. Witter cita Schafer para completar essa definição:

Para Schafer, o silêncio é um recipiente dentro do qual é colocado um evento musical, protegendo-o contra o ruído, possibilitando-o enquanto acontecimento sensível. Para ele “o silêncio torna-se cada vez mais valioso, na medida em que nós o perdemos para vários tipos de ruído: sons industriais, carros esportes, rádios transistores, etc.”. E completa, “o silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música”, uma vez que tudo pode acontecer para quebrá-lo.” (SCHAFFER *apud* WITTER, 2013, p.54)

Aqui podemos compreender o ruído como sendo o som indesejado durante uma determinada experiência sonora. Em um ambiente com múltiplas fontes sonoras, nem sempre é possível ouvir o som específico que se deseja, o que limita a nossa experiência auditiva (WITTER, 2013). Ao longo do tempo, o contexto altera a percepção do que é considerado ruído

e música. Por exemplo, há estilos musicais que no passado eram ignorados ou pouco apreciados, mas que atualmente ganharam destaque e conquistaram muitos ouvintes fiéis.

É importante ressaltar que a definição de ruído e música é subjetiva e está sujeita a mudanças culturais e sociais. O que pode ser considerado como ruído em um determinado contexto musical pode ser valorizado e apreciado em outro. A evolução dos gostos e preferências musicais ao longo do tempo demonstra como a percepção e a aceitação do ruído são influenciadas pela cultura e pelas tendências da sociedade.

Passando para a questão da intenção, que aqui se refere ao propósito principal de qualquer obra sonora: ser ouvida, conclui-se que qualquer som que seja colocado nesse contexto pode ser classificado como música. Como afirma Witter (2013, p. 55): “Se pretendo fechar os olhos por 30 segundos e ouvir a música do ambiente sonoro em que me encontro num dado momento, elegi o que antes poderia ser considerado ruído, como música.” Assim, o critério de transformar qualquer elemento sonoro em música é, na verdade, determinado pelo ouvinte, de acordo com sua percepção e interesse pelos sons que cercam o ambiente em que se encontra.

Sons como buzinas, sirenes e vozes sobrepostas, comumente considerados ruídos, adquirem uma perspectiva diferente se o ouvinte decidir organizá-los de forma a considerá-los como música eletroacústica. A paisagem sonora é um objeto fundamental e completamente mutável, que influencia a compreensão e a prática musical, conforme a sociedade e a bagagem sonora de cada indivíduo. A escuta é moldada de acordo com o contexto vivido.

É preciso sempre considerar esse caráter mutável dos conceitos, pois os utilizamos no presente. Ao considerarmos os rastros deixados por aqueles que já se valeram deles, somos capazes de alcançar um percurso que nos permite avançar nas conexões possíveis a partir deles. Além disso, é sempre importante contextualizar. Se a música, como a sociedade, evolui, talvez o mais “natural” hoje seja a reprodução eletroacústica. (WITTER, 2013, p.56)

A escuta, atualmente, pode ser definida como o conjunto de tudo o que podemos ouvir, compreender e entender. Em comparação aos outros sentidos, a audição é considerada o sentido mais desprotegido. Temos o controle de fechar os olhos, a boca e o nariz para evitar ver, comer ou sentir odores desagradáveis. Até mesmo o tato permite negar o contato ou soltar um objeto indesejado. No entanto, para a audição, não existe esse controle fisiológico natural. Tudo ao nosso redor será, no mínimo, ouvido pelo indivíduo, goste ele ou não. Segundo Witter (2013, p. 58): “Isso colabora para que o ambiente sonoro em que vivemos seja repleto de ruídos e que nossa escuta fique cada vez mais deficitária, já que não nos habituamos a selecionar os sons.” No entanto, a forma como o ouvinte lida com esses sons pode ser diferenciada nas etapas seguintes.

Para entender um som, o ouvinte precisa estar interessado, pois além de ser afetado por ele, há uma permissão consciente em que o som deixa de ser apenas ouvido e passa a ser apreciado. É como se, ao notar determinado barulho, o ouvinte pudesse escolher entre ignorá-lo ou direcionar sua atenção a ele, de acordo com seu interesse ou necessidade. Essa ação de permitir-se olhar de forma mais atenta para o que se ouve é o que define a escuta e dá significado a ela (WITTER, 2013).

Quando essa percepção revela um olhar crítico, com referências e análises em relação à paisagem sonora por parte do ouvinte, alcança-se a compreensão. Ir além desse limite de significação, estabelecendo conexões entre diferentes fontes, seja de forma afetiva ou racional, é a etapa mais complexa e, portanto, direcionada pelo ouvinte. Embora o resultado nem sempre seja imediato, isso causa um impacto considerável no indivíduo. “A escuta talvez seja a mais necessária base imprescindível ao homem e, da mesma forma, ao ator. [...] sem escuta não há música.” (WITTER, 2013, p.58).

### **3.1. Primeiros Passos**

Ao abordar as particularidades de um espetáculo de teatro musical, é essencial relacionar intencionalmente todos esses elementos para criar uma paisagem sonora que se adeque às expectativas e às diversas particularidades do público. De maneira geral, existem conceitos específicos que devem ser esclarecidos ao construir a identidade sonora do musical.

A "voz musical da obra" refere-se à linguagem musical necessária para o espetáculo (TAGLIANETTI, 2019). A equipe criativa se une para alinhar a visão de como o musical será definido, analisando uma série de questões e especificidades, tais como:

#### **3.1.1. Como a ideia defendida pelo enredo será traduzida na sonoridade geral do espetáculo?**

Ao analisar o texto e o objetivo central do que será apresentado, é inevitável que uma temática se destaque e possa até ser considerada como "o tom da história". Isso muitas vezes demonstra como a música precisa auxiliar nesse sentido, sendo complementar na construção dessa característica. Uma história trágica requer uma sonoridade mais emotiva e sentimental que transmita essas sensações ao público, assim como uma comédia pode se destacar ainda mais ao utilizar melodias alegres e letras divertidas.

### **3.1.2. Em qual época ou período o musical se passa?**

Nesse aspecto, a argumentação gira em torno do gênero e do contexto da obra escolhida, que são fundamentais para as decisões futuras sobre o estilo musical, instrumentação, exigências do coral e ambientação técnica necessária para o espetáculo. Uma peça que se desenrola por volta da década de 1920, por exemplo, deve apresentar músicas que remetam a esse período, como é o caso de *Chicago*, escrito por John Kander e estreado na Broadway em 1975. Essa obra é conhecida por seus distintos números de jazz, que são emblemáticos para a cultura norte-americana na "Era do Jazz" (1920-1930).

### **3.1.3. Como são os personagens e a cultura da história que está sendo contada?**

Algumas particularidades específicas de um ou mais personagens podem servir como guia essencial para a construção de determinada cena musical. Esses elementos podem estar relacionados à origem, história, fase de vida, gostos ou até mesmo à importância do personagem na trama. Um exemplo ocorreu em um espetáculo de 2021, *Charlie e a Fantástica Fábrica de Chocolate*, produzido pelo Atelier de Cultura e estreado no Teatro Renault, em São Paulo. Nesse caso, as canções temáticas de cada personagem central apresentavam características claras relacionadas ao sotaque, gênero musical e estilo de vida dos personagens representados. Além disso, a classificação vocal do personagem, bem como o perfil e as peculiaridades de fala (sotaque, gírias etc.) também demandam certa atenção, pois certamente irá influenciar o resultado sonoro final.

### **3.1.4. Quem é o público-alvo desse espetáculo?**

Como mencionado anteriormente, a plateia é, de certa forma, um dos personagens finais que interagem e se relacionam com o espetáculo de maneira geral. O público tem uma influência significativa na forma como a apresentação ocorre, por meio de tempos de resposta, energia e interação com os atores. No que diz respeito aos elementos musicais, a audiência desempenha um papel importante ao facilitar o alcance e o envolvimento com a obra. Um espetáculo com temática infantil, por exemplo, deve ter uma música adequada a esse público. Não deve utilizar letras complexas ou melodias excessivamente elaboradas, pois não seriam compreendidas pelas crianças. Nesse contexto, uma linguagem lúdica com harmonia alegre seria mais apropriada e eficaz.

### 3.1.5. Qual é a visão musical do espetáculo e qual deve ser a intenção da música?

De acordo com a perspectiva do diretor e de toda a equipe de criação, a música precisa ser vista como uma ferramenta essencial, indo além de simplesmente complementar a compreensão da obra. Essa intenção, como mencionado anteriormente, é uma parte indispensável na caracterização de um espetáculo musical e é construída considerando diversos aspectos, como as restrições criativas impostas pelas referências temporais, exigências estilísticas e culturais, assim como limitações físicas, como espaço disponível, quantidade limitada de músicos, equipamentos, entre outros. Todos esses elementos permitem e também estabelecem uma diretriz para a inovação artística durante a montagem, visto que uma remontagem de um espetáculo, que possa ter sido realizado anos atrás, raramente será idêntica à versão anterior.

Essas e outras perguntas fazem parte de todo o processo que leva à definição da linguagem musical específica do espetáculo em montagem. A sonoridade é constantemente utilizada como uma estratégia orgânica para construir a narrativa e se integrar a todo o espetáculo, seguindo uma perspectiva única estabelecida pela equipe criativa. O objetivo é proporcionar uma experiência significativa ao público, em que a música se torna parte fundamental da estrutura e também contribua para o impacto emocional e estético da obra.

## 3.2. *Song Spotting*

Quando a visão da linguagem musical geral está definida, é hora de analisar o "Song Spotting", que se refere à localização das músicas dentro do espetáculo. No caso de uma produção original que ainda não tenha sido encenada, esse processo consiste em identificar os pontos em que as músicas serão inseridas e avaliar se isso faz sentido, se contribui para a história e para o desenvolvimento dos personagens. Não existe uma regra explícita sobre onde as músicas devem se encaixar para que o espetáculo seja considerado bom, mas algumas convenções são adotadas para garantir a fluidez, dinâmica e captar a atenção do público, conforme mencionado por Taglianetti.

O primeiro passo do song spotting para os autores é determinar quais lugares do libreto que devem ser musicados. (...) Bons autores, conscientemente ou não, seguem o princípio de musicar os picos emocionais da história. (...) Estes são usualmente os pontos essenciais da linha do enredo central: as canções, nestes lugares, se apropriadas e bem escritas (...) [são] as canções essenciais. Dentre os locais mais comuns para estes pontos altos estão a abertura do show, o fim do primeiro ato e o clímax do show no segundo ato, apesar dos dois últimos locais em geral usarem

reprises de canções que apareceram antes ao invés de novas canções. (COHEN e ROSENHAUS, 2006 *apud* TAGLIANETTI, 2019, p.90)

Os libretos desempenham um papel fundamental ao longo de todo o processo de montagem do espetáculo, sendo utilizados pela equipe criativa e de produção. Neles estão detalhados todos os elementos que auxiliam, inclusive, no processo de song spotting, pois o autor do musical descreve as tensões e momentos-chave em que a música terá um maior impacto. Em uma produção classificada como não-réplica, existe uma certa liberdade em relação aos momentos musicais, assim como em diversos outros processos desse tipo de montagem, desde que não comprometa a compreensão e a integridade da trama, de acordo com as permissões concedidas pelo autor.

A reunião de *song spotting* com a equipe responsável não se limita apenas à localização das músicas no libreto, mas também envolve os personagens que irão executar essas músicas em momentos específicos. Os solos, duetos e canções em coro devem ser alinhados com toda o time criativo, para que, durante as audições, haja uma compreensão clara do que se deseja encontrar. Em musicais com pouca flexibilidade para alterações, todas essas informações precisam estar bem claras, a fim de evitar dúvidas quanto aos perfis necessários para a execução das cenas musicais.

Criar um musical envolve construir a espinha dorsal do espetáculo musicalmente. Os números musicais que serão criados para a obra deverão ser essa espinha dorsal. A ordem em que aparecem dão o formato do arco do enredo. Portanto, os autores devem também compreender de que maneira os números musicais construirão esse caminho da história, conduzindo o início ao meio, e o meio ao fim. (TAGLIANETTI, 2019, p.90)

Dessa forma, lidar com montagens que possuem demandas específicas pode ser mais desafiador, especialmente quando se trata da importação de títulos musicais que carregam consigo a bagagem cultural e profissional de onde foram criados. O teatro musical americano, por exemplo, está mais avançado em termos de recursos e competência profissional em comparação ao Brasil, onde ainda não há tanta ênfase no desenvolvimento artístico dos profissionais interessados em atuar no mercado de teatro musical. Uma montagem réplica vinda dos Estados Unidos, que naturalmente exige um alto nível de excelência artística, pode ser mais cansativa de produzir em uma temporada brasileira, devido à divergência desses fatores e às dificuldades de preparação.

Inclusive em termos técnicos de equipamentos, há casos em que a falta desses materiais, conforme descritos no libreto original do autor, pode prejudicar toda a construção do enredo, comprometendo a transmissão completa e clara da proposta. Máquinas, designs, ferramentas, cenários e qualquer outro elemento necessário devem ter recursos adequados, muitas vezes

importados, para permitir a realização idealizada do espetáculo, de acordo com a visão do criador.

Todos esses aspectos são discutidos durante as reuniões de alinhamento e planejamento dos próximos processos a serem realizados. A equipe de produção e criação mantém-se fiel ao libreto ao longo de toda a temporada, e em alguns casos são criados relatórios ou tabelas adicionais em conformidade com o texto original, a fim de facilitar a localização de informações essenciais, que são constantemente revisadas. Todas essas anotações resultam em eficiência e agilidade, elementos indispensáveis para o sucesso da produção.

### 3.3. A música do espetáculo

A música aparece de várias formas no teatro musical, mas a canção representa o núcleo musical central porque nele a canção tem função dramática. Ela não serve para ilustrar um momento da peça: sua função é mover a personagem adiante e por consequência mover o enredo adiante. (TAGLIANETTI, 2019, p.91)

Não há como negar a função estrutural extremamente importante que a música desempenha dentro de um musical. Uma canção, mesmo que simples, precisa ter uma utilidade dramática, indo além de apenas retratar o momento já apresentado no enredo. Caso contrário, seria apenas uma reafirmação, sem permitir que o público seja conduzido a outro patamar da história por meio da música. Quando esse elemento essencial é negligenciado e utilizado apenas para ilustrar um evento já explícito no roteiro, utiliza-se a expressão *the show stops*. Isso significa que, se não houver movimento e aquela cena musical não carregar significado, o desenvolvimento da história é interrompido, resultando naquilo que as equipes criativas mais temem: a interrupção do espetáculo (TAGLIANETTI, 2019).

Para evitar esse fenômeno, autores renomados têm a intenção de criar momentos musicais que envolvam o público no enredo, aprofundando temas que foram mencionados ao longo do desenvolvimento da história e destacando transições. Um exemplo disso é quando um personagem passa de um estado psicológico ou emocional para outro. Nessas ocasiões trágicas ou reflexivas, é comum que as cenas musicais mostrem o personagem de maneira mais detalhada e revelem sua personalidade. Ao pensar nessa proximidade entre personagem e público, estabelece-se uma relação intrínseca na qual a peça teatral deixa de ser apenas uma atividade de lazer e entretenimento e passa a transmitir uma mensagem que desperta interesse nos espectadores. A música, por meio da combinação única de seus elementos sonoros essenciais, consegue impactar a audiência de maneira que apenas o roteiro não seria capaz. É nessa correlação entre texto e som que uma obra completa é construída.

O objetivo principal, portanto, deve ser sempre fazer avançar a história. A construção de uma cena musical ideal consiste em combinar um momento de ação com uma descrição mais detalhada de algo que já foi apresentado. Nesse sentido, pode haver a participação de um único personagem, uma relação interligada entre personagens, uma intervenção dramática ou até mesmo grandes eventos ocorrendo simultaneamente. O importante é que, ao término da cena musical, o espectador seja capaz de compreender um pouco mais da trama de forma fluente e coesa. Também é possível inserir diálogos ou pequenos trechos falados durante a música, geralmente para trazer dinamismo e criar impacto ao retomar a música novamente. Conforme acrescentado por Taglianetti:

Uma outra maneira de usar a canção para fazer a história avançar é aproveitar-se das técnicas de apresentação e de não-linearidade que são possíveis no teatro musical, como montagem, combinação ou superposição de cenas curtas para criar o efeito de passagem do tempo ou espaço. Montagem é onipresente no cinema. É difícil de fazer em teatro não musical, mas muito facilmente em teatro musical, por causa da força não realista e mágica da música. Assim como a música pode ajudar a preencher os espaços entre cenas, pode também ajudar a preencher espaços de tempo; uma música pode promover uma continuidade que unifica cenas díspares, fazendo-as parecer como parte de algo maior. (COHEN e ROSENHAUS, 2006 *apud* TAGLIANETTI, 2019, p.92)

Certamente, as canções em um musical podem desempenhar diferentes funções, e ao longo dos anos, foram criadas convenções para facilitar sua categorização. A seguir, apresentarei brevemente alguns modelos, abordando com prioridade os estilos mais usados e indo até os que nem sempre tem tanta necessidade de estar na obra.

### 3.3.1. Número de abertura

A abertura de um musical desempenha um papel fundamental ao estabelecer o tom e a atmosfera da história. Geralmente, é escrita por último, a fim de capturar a essência completa do espetáculo. Ela serve como uma introdução, apresentando o ambiente e os personagens principais de forma geral. Normalmente, é executada como uma apresentação em grupo, envolvendo toda a companhia, mas também pode ser realizada como um solo, relacionando-se com as músicas que caracterizam e definem os personagens.

Clássicos como *"All That Jazz"* de Chicago (1975) e *"Circle of Life"* de O Rei Leão (1997) se encaixam nessa categoria de abertura de musicais. Eles apresentam, de forma geral, um ou mais personagens principais e também uma introdução à história que será contada, tudo isso para imergir o público e capturar sua atenção por meio do canto, ritmo e danças elaboradas.

### 3.3.2. Solo

A canção solo, também conhecida como solilóquio, é a mais comum em qualquer musical e possui influências da ópera e da opereta, nas quais é amplamente utilizada. Geralmente, ela se destaca ao retratar um conflito interno do personagem, desempenhando uma função transitória que revela mais detalhes sobre sua personalidade. Além disso, pode-se encontrar subcategorias dentro das canções solo, como a Canção de Transição, que marca uma mudança aparente; a Canção de Percepção, na qual ocorre uma revelação ou insight relevante; e a Canção de Decisão, quando o personagem assume uma posição após momentos de incerteza.

Um exemplo marcante é a canção "*The Music of the Night*" de *O Fantasma da Ópera* (1986). Nesse caso, pode-se classificá-la como uma canção de percepção, na qual o personagem expressa seus sentimentos e revela verdades sobre si mesmo, proporcionando uma nova perspectiva para Cristine, que também faz parte da cena.

### **3.3.3. Canção de caráter**

Com o nome original de "*I am Song*", esse tipo de música pode ser chamado de canção de caráter ou até mesmo de canção do personagem, pois é utilizada para apresentar ou explicar os personagens centrais, expressando seus desejos, anseios e aspirações, revelando assim sua identidade e objetivos no contexto da história. Geralmente, trata-se de uma canção emocionalmente poderosa, na qual o personagem se posiciona e afirma sua individualidade, apresentando ao público sua essência e motivações. Os elementos musicais desempenham um papel importante, pois estabelecem uma conexão entre a música e a identificação com o personagem, além das letras.

Um exemplo dessa categoria de canção é a música "*Defying Gravity*" do musical *Wicked* (2003). Nessa canção, a personagem Elphaba expressa sua determinação em ser fiel a si mesma e seguir seus próprios princípios, mesmo enfrentando adversidades e indo contra as expectativas da sociedade. Ela revela sua força interior e sua vontade de desafiar as convenções, tornando-se um hino de empoderamento e autoafirmação. A cena é um momento marcante no enredo, no qual Elphaba se transforma e se posiciona como uma protagonista poderosa e independente.

### **3.3.4. Canção de propósito**

A categoria "*I want Song*" pode ser descrita como o propósito maior do personagem, o fio condutor que impulsionará todo o enredo. O personagem expressa um forte desejo ou objetivo que deseja alcançar ao longo da história, revelando assim um pouco sobre sua própria essência na trama. Geralmente, essa música é interpretada no início do musical, complementando ou até mesmo substituindo a canção de abertura.

Um bom exemplo dessa categoria é a música "*Somewhere Over the Rainbow*" do musical *O Mágico de Oz* (1902). Nessa canção, a personagem Dorothy expressa seu desejo de encontrar um lugar melhor, além do arco-íris, onde seus sonhos possam se realizar. Ela anseia por aventuras e por escapar da realidade monótona em que se encontra. Essa música icônica não apenas revela um pouco sobre Dorothy como personagem, sendo uma canção de caráter, mas também representa seus desejos e anseios ao longo da jornada musical. Como bem afirma Cohen e Rosenhaus (2006 *apud* TAGLIANETTI, 2019, p.94), "quando os personagens expressam seus desejos, eles também revelam que tipo de pessoa são".

### **3.3.5. 11 *O'clock number***

Recebendo o nome característico pelo momento em que ocorre, a canção *11 o'clock number* é aquela que se desenrola no final do segundo ato, próximo às onze horas da noite (para sessões iniciadas às oito e meia), representando o clímax de todo o espetáculo. Segundo Taglianetti (2019, p. 96), é um número grandioso que ilustra o momento em que o personagem que a canta, geralmente o protagonista, percebe algo importante ou passa por uma mudança fundamental. Em outras palavras, serve como um ponto culminante dramático, revelando e resolvendo um conflito interno, alcançando uma realização pessoal ou promovendo uma mudança significativa. Frequentemente, é considerada a canção mais importante do musical, apresentando desafios tanto vocais quanto interpretativos para causar um forte impacto. Não raramente, acaba se tornando a canção mais conhecida da produção musical em questão.

O musical *Dreamgirls* (1981) de Tom Eyen ganhou muita visibilidade justamente pela canção *And I Am Telling You I'm Not Going*, interpretada por Jennifer Holliday, que se enquadra perfeitamente nessa categoria. Nessa música, a personagem Effie White canta com intensidade e emoção sobre sua determinação em não desistir e seguir em frente, apesar das adversidades. É um momento impactante, no qual a personagem expressa sua força e resiliência diante das dificuldades enfrentadas na indústria da música. A música é marcada por notas altas, bela harmonia e letra poderosa que transmite a luta e a determinação de Effie. A canção fez

tanto sucesso que se tornou conhecida fora dos palcos da Broadway, sendo identificada pelo público em geral e transmitindo uma mensagem de resiliência para todos.

### 3.3.6. Baladas

As baladas são a categoria mais familiar no teatro, pois deixaram uma forte marca no teatro norte-americano. Nessa categoria estão incluídas as canções de ritmo lento e mensagens marcantes que transmitem grande emoção. Geralmente, são interpretadas em momentos de introspecção, reflexão ou intensidade emocional na história do musical. Essas canções costumam transmitir sentimentos profundos e têm como objetivo evocar uma resposta sentimental do público.

Aquelas que as pessoas costumam sair dos teatros assobiando seu tema. As baladas passaram a ser usadas não apenas para falar de amor romântico, podendo ser usadas para falar sobre o amor familiar ou amor pela pátria, por exemplo. (TAGLIANETTI, 2019, p.94).

Um exemplo de canção que se enquadra nessa categoria é "Memory" do musical *Cats* (1981) de Andrew Lloyd Webber. Nessa balada, a personagem Grizabella canta sobre sua solidão e o desejo de recuperar sua juventude e ser aceita novamente. Essa canção possui uma característica poderosa e emotiva, evocando sentimentos de melancolia e esperança. É um dos momentos mais emocionantes do musical e é frequentemente lembrada como uma das canções mais marcantes do teatro musical.

### 3.3.7. Rítmicas

As canções rítmicas sugerem movimento e possuem um pulso contagiente que faz com que o público queira se envolver e participar da cena. São caracterizadas por um ritmo contagiente e uma forte ênfase na música e na dança. Essas canções são projetadas para criar energia e movimento no palco, envolvendo o público em uma experiência vibrante e animada. Frequentemente, são interpretadas por um coro de personagens, com coreografias complexas e arranjos musicais elaborados.

As temáticas dessas canções podem girar em torno de mensagens sociais, políticas ou culturais, transmitidas por meio de suas letras e performances. Elas desempenham um papel fundamental no espetáculo de teatro musical, adicionando energia e vivacidade ao palco. Um exemplo é a canção "Oklahoma!", que dá nome ao musical de Rodgers e Hammerstein (1943).

Essa canção é utilizada em uma cena de celebração e interação intensa entre os personagens, proporcionando uma experiência empolgante ao público.

### 3.3.8. Canção Encanto

As *Charm Songs*, ou canções encantadoras, têm a função de despertar a admiração do público por um personagem central. O interessante desse estilo é que não precisa necessariamente ser o herói da história, muitas vezes uma canção encantadora faz com que a plateia se envolva com o vilão, tornando a história ainda mais interessante. É uma forma de mostrar o ponto de vista e o charme do personagem.

No musical *A Bela e a Fera*, estreado na Broadway em 1993, a música cantada pelo vilão Gaston é um exemplo claro disso. Na canção, o personagem fala sobre sua própria superioridade e atratividade, tentando convencer os outros de que ele é o melhor partido para a protagonista. Apesar de ser um vilão, a canção é cheia de charme e humor, retratando a personalidade arrogante, mas ainda assim carismática, de Gaston. A melodia e as letras irônicas criam um contraste entre o encanto superficial de Gaston e suas verdadeiras intenções malignas, o que torna a canção cativante e memorável para o público.

### 3.3.9. Comédia

O foco dessa categoria é provocar risadas, independente do ritmo ou estilo que seja empregado. Esses momentos cômicos costumam ser trazidos com situações de vida dos personagens, não necessariamente piadas prontas. Utiliza-se o contexto para brincar com o ridículo ou exageros propositais.

Uma conclusão que emerge do estudo de canções de comédia é que as de boa qualidade se baseiam em personagens, ocasionalmente em situações, mas quase nunca em piadas (...). Personagens estão infelizes ou frustrados, e sentindo pena de si mesmos. A maioria das comédias é baseada em pessoas em situações desprazerosas, ou que estejam tristes. (COHEN e ROSENHAUS, 2006 *apud* TAGLIANETTI, 2019, p. 95).

Um exemplo de uma canção de comédia de teatro musical é "*Master of the House*" do musical *Les Misérables* (1980). Essa música é interpretada por dois personagens cômicos e trapaceiros em que é retratada a vida deles como donos de uma pousada desonesta. A canção é repleta de humor e ironia, valendo-se de trocadilhos e brincadeiras, enquanto a melodia e o ritmo animado adicionam um elemento divertido à cena. Não é um estilo essencial, mas ajuda a prender o público na história e descontrair enredos mais tensos.

### 3.3.10. Quando o Personagem Canta (conscientemente)

Essa categoria, embora nem sempre contribua para a construção e progressão do enredo, aparece quando o personagem reconhece que está cantando. Ao contrário de uma cena em que a música é um recurso artístico que caracteriza um musical, aqui destaca-se a canção em que o personagem canta conscientemente como parte da ação. A canção "*Edelweiss*" do musical *The Sound of Music* (1959), é um exemplo que mostra o pai cantando intencionalmente para suas filhas. Esse tipo de canção pode ser útil para o andamento do enredo quando revela detalhes sobre os personagens por meio de sua maneira de cantar, caso contrário, não há muita necessidade de sua presença no enredo. Taglianetti (2019, p. 97) descreve isso da seguinte forma:

É o caso do musical Cabaret. Nele, pode até parecer que as personagens estão simplesmente se apresentando, mas as canções revelam o caráter da personagem e tecem comentários sobre os acontecimentos. Isso é usado no musical como ferramenta de uma linguagem estética, o Kabarett alemão.

### 3.3.11. Canção Lista

A categoria de canções listadas inclui aquelas em que a letra organiza itens, ideias, características, ações ou eventos de forma sequencial. Essa lista pode ter uma abordagem cômica, dramática, nostálgica ou qualquer outra, dependendo do contexto do musical. O objetivo é simplesmente fornecer uma série de informações ou insights sobre o personagem ou a situação, usando a repetição e a progressão da lista como recursos dramáticos. Os elementos musicais podem ser estruturados de maneira a destacar cada item, trazendo dinamismo e ritmo, ao mesmo tempo em que criam um efeito cômico ou emocional nos espectadores.

Embora essas canções não sejam essenciais para a continuação do enredo na maioria dos casos, elas têm um grande potencial de comédia e diversão. “Mais comuns no passado do que nos dias de hoje, canções deste tipo são aquelas cujas frases ou estrofes podem ser invertidas sem que o sentido da canção sofra qualquer modificação. A mensagem da canção não muda se você inverter as estrofes ou suas linhas.” (TAGLIANETTI, 2019, p.96). Alguns exemplos desse tipo de canção estão presentes também em *The Sound of Music* (1959) na música "*My Favorite Things*" e também em "*Popular*", amplamente conhecida do musical *Wicked* (2003).

### 3.3.12. Entretenimento

Como o nome sugere, as canções de entretenimento têm como único propósito divertir a plateia, sem fornecer qualquer característica diferente do que já foi apresentado ao longo da história. Elas podem ser usadas para realçar um momento relevante da trama, como uma celebração, um baile, uma resolução, entre outros.

A música *"You Can't Stop the Beat"* do musical *Hairspray* (2002) é um exemplo claro de uma canção que tem a função de entreter e animar o público, proporcionando um momento de conclusão. Ela é interpretada no final do espetáculo, criando uma atmosfera de celebração e festa, repleta de energia, ritmo contagiante e letras otimistas, transmitindo uma mensagem de superação, inclusão e felicidade. Durante a apresentação, os personagens dançam e cantam de maneira vibrante, envolvendo a plateia em um clima festivo.

Definidos todos os estilos e classificações musicais presentes no espetáculo, de acordo com análise prévia, é o momento de se pensar em cada personagem, o nível e o perfil que será necessário a realização da obra.

### 3.4. A Voz do Personagem

Há uma análise que busca compreender como a personalidade de um personagem afeta sua expressão musical. Nessa etapa, todos os traços relacionados às características do sujeito da obra são considerados ao classificar sua linguagem própria de se expressar. Isso significa que a construção do caráter do personagem influencia sua forma de cantar, dançar e se comunicar ao longo do enredo.

Além disso, a evolução do personagem ao longo da história também pode influenciar sua expressão musical. Se o roteiro apresenta uma mudança significativa na vida do personagem, como uma perda, uma descoberta ou uma transformação pessoal, isso pode ser refletido em sua maneira de cantar, dançar e se comunicar. Essas mudanças podem trazer uma nova intensidade, uma técnica vocal diferente ou até mesmo uma abordagem completamente distinta na performance.

As personagens possuem algo como uma “personalidade musical”, conhecida como “voz musical de personagem”. Essa “voz musical” precisa estar de acordo com QUEM É essa personagem, e no que irá se tornar. Por exemplo, em *My Fair Lady* a personagem Eliza é apresentada cantando “Wouldn’t it Be Loverly”, demonstrando um sotaque específico que mostra qual sua classe social. Conforme o espetáculo passa e sua condição social muda, também muda seu sotaque, sua maneira de usar a linguagem e sua maneira de cantar. (TAGLIANETTI, 2019, p.98)

### 3.5. *Leitmotiv*

Esse conceito, na verdade, foi trazido por Richard Wagner em sua ideia de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) e teve influência da ópera, acompanhando a evolução do teatro e da indústria cinematográfica. Trata-se de uma melodia característica, geralmente um pequeno tema facilmente reconhecível pelo espectador, que tem o propósito de reforçar algum evento ou ideia central ao longo do musical.

Pode ser definido como "qualquer música – melódica, fragmento melódico ou progressão harmônica identificável – escutada mais de uma vez durante o curso do filme" (GORBMAN, 1987 *apud* TAGLIANETTI, 2019, p.26). Ele pode ter a função de resumir explicações repetitivas ou enfatizar ações marcantes e recorrentes. Geralmente, esse tema é apresentado no início como parte da canção de um personagem, destacando sua personalidade (*I am song*) ou propósito (*I want song*).

### 3.6. Estrutura Musical – Score

De fato, no contexto de uma obra de teatro musical, o termo *score* vai além da tradução literal de partitura. Ele se refere à estrutura musical da peça como um todo, organizada em ordem sequencial. O *score* engloba todas as músicas e canções, bem como as transições e diálogos que as conectam. Essa estrutura musical desempenha um papel fundamental no desenvolvimento do enredo e na compreensão da história como um todo.

Cada música individualmente possui seu próprio significado e propósito, mas quando vistas em conjunto, em conexão com as falas e as transições entre as cenas, elas adquirem um significado mais amplo e completo. O *score* proporciona uma experiência musical e narrativa coesa, em que as emoções, as mensagens e a progressão da história são transmitidas por meio da música. É por meio dessa estrutura que a música se torna um elemento essencial na construção da atmosfera, dos personagens e das situações da peça.

Uma sinopse musical do espetáculo deve ser capaz de contar a história da mesma forma que uma sinopse não musical. E isso deve se dar justamente porque as canções não estão ali inseridas a partir de um recorte do diálogo e nem apenas ilustrando a cena que a antecedeu: a música deve fazer o enredo mover-se adiante. (TAGLIANETTI, 2019, p.100).

Em uma documentação completa e detalhada, é necessário realizar algumas classificações para facilitar o entendimento e garantir uma implementação sem problemas, conforme acordado com a equipe criativa. Cada música possui um local apropriado para ser inserida, como explicado anteriormente, e em alguns casos, esses locais escolhidos possuem

características ideais que auxiliam o regente a compreender como eles serão conectados de acordo com a trama. A seguir, serão abordadas algumas terminologias utilizadas em um score.

### 3.6.1. *Underscore*

Para ser classificada como *underscore*, a música precisa atender a uma das seguintes condições: estar presente em uma cena com ou sem diálogo, direcionando para uma sequência musical; ser um trecho de uma música que acompanha um diálogo ou monólogo e complementa emocionalmente o enredo. “Muitas vezes, o *underscore* revela facetas emocionais da personagem. Pode também revelar ao público algo que a personagem ainda não percebeu a respeito de suas próprias emoções.” (TAGLIANETTI, 2019, p.100). O *underscore* também é utilizado como recurso para incorporar o *leitmotiv*, relembrando algum evento ou emoção de um personagem, cumprindo o objetivo de criar um efeito dramático. Frequentemente é considerado uma mensagem subliminar musical, por trás do texto falado.

É possível que, em certas ocasiões, o *underscore* venha até mesmo a resolver problemas em determinados pontos dramáticos em que o texto não consegue traduzir completamente uma ideia. Ou a letra, quando às vezes não está inteiramente clara. A música completa a necessidade de entendimento emocional do que se passa em cena. (TAGLIANETTI, 2019, p.100).

Existem alguns mecanismos que podem ser usados para facilitar o entendimento e as transições no score, não se limitando apenas a elementos musicais, já que também podem ocorrer entre diálogos, danças e canções, em qualquer ordem. Esses mecanismos incluem os “*lead-ins*”, que são as falas que precedem a maior parte da canção, funcionando como uma espécie de sinal que todos esperam antes de iniciar a música. Esses *lead-ins* podem ser puramente falados, apenas com um fundo musical da própria música que irá começar, ou podem ser recitativos, servindo como uma transição entre o roteiro e a música.

Além disso, existem os *lead-outs*, que são as transições que ocorrem após a canção, para retornar a um trecho falado. Para fazer esse retorno ao roteiro, podem ser utilizadas outras ferramentas, geralmente marcadas pelos aplausos do público. No entanto, quando isso não acontece, são utilizadas técnicas como *Vamp*, *Safety*, *Jump Cue* e *Cue to Continue*, que auxiliam na transição suave do final da música de volta para o enredo.

O *looping* musical que ocorre durante um texto falado antes do início de uma canção, pode ser chamado de *Vamp* ou *Safety*. Essas repetições, que podem variar em cada apresentação devido ao ritmo de fala de cada ator, geralmente duram um, dois ou quatro compassos, até que sejam direcionadas pelo maestro para dar início à música.

É um recurso de segurança para garantir que a transição ocorra no tempo e no ritmo correto da música, especialmente em casos de imprevistos que possam ocorrer antes da canção começar. A diferença entre *Vamp* e *Safety* está na sua obrigatoriedade. O *Vamp* é a repetição obrigatória desses compassos que marcam um diálogo ou monólogo anterior, independentemente do número de repetições necessárias. Já o *Safety* é uma repetição opcional, utilizada em casos de atrasos inesperados, para garantir que a transição ocorra suavemente.

A “deixa”, como é conhecida no contexto teatral brasileiro, recebe o nome de *Cue to Continue* ou *Jump to Continue*. Essa deixa é uma indicação específica que marca o início da canção, o ponto em que o *Vamp* termina e o número musical começa. O *Cue to Continue* é a situação ideal em que o *Vamp* é executado conforme ensaiado e segue diretamente para a canção. Já o *Jump to Continue* ocorre quando o início da música é adiantado, havendo um salto durante o *Vamp* diretamente para o número musical.

### 3.6.2. Recitativo

O recitativo também é usado como uma forma de transição no teatro musical. Ele representa um meio-termo entre o puramente falado e o que é cantado durante uma música. Originado da ópera, o recitativo era utilizado como um diálogo ligado a uma ação dramática, contrastando com as árias que eram caracterizadas pelo seu estilo lírico. No teatro musical, tanto o recitativo quanto o texto simplesmente falado podem ser utilizados, sendo a escolha do escritor determinar qual deles se encaixa melhor de acordo com a obra.

O recitativo funciona no teatro musical como uma transição entre o texto falado e a canção: o ator fala seu texto, que aos poucos ganha um acompanhamento musical e aos poucos vai sendo recitado, até que começa a canção propriamente dita. (TAGLIANETTI, 2019, p.102)

### 3.6.3. Reprise

A reprise é uma reapresentação ou repetição do que já foi visto. No contexto do teatro musical, ela é frequentemente usada para reforçar uma ideia ou relembrar um bordão, aparecendo exatamente como na primeira vez. No entanto, pode haver mudanças na letra, mantendo apenas a frase musical idêntica. Dessa forma, a reprise é uma ferramenta que recontextualiza algum momento vivido pelo personagem ou proporciona uma mudança de perspectiva. Nem sempre a música é repetida na íntegra, geralmente, apenas o refrão é utilizado.

### 3.6.4. *Segues*

Essa nomenclatura é usada para indicar um início imediato do próximo número musical. Em muitas situações, as canções se sucedem uma após a outra, sem a intervenção de diálogos ou monólogos. Nessas ocasiões, pode haver um silêncio intencional acompanhado de elementos como cenário, iluminação, entre outros, para marcar a transição. Alternativamente, pode-se utilizar a expressão "*segues*" para indicar a continuidade sem essas pausas ou intervalos, garantindo que o espetáculo prossiga sem interrupções. Exceto nos casos em que o público aplaude durante essa transição, é feita apenas uma breve parada antes do próximo número musical.

### 3.6.5. *Overture, Entr'acte, Finale e Bows*

*Overture* é o número musical inicial que abrange essencialmente toda a trama dramática. À medida que a música percorre os principais temas da história, os espectadores, mesmo estando dispersos após o último sinal, começam a se envolver e prestar atenção aos detalhes apresentados. É uma canção poderosa que resume o enredo, fornecendo ao público uma visão geral do espetáculo que está prestes a ser assistido. “O fio condutor emocional do espetáculo está traduzido nesse trecho musical. E está sendo oferecido, subliminarmente, ao espectador.” (TAGLIANETTI, 2019, p.103).

O entreato, também conhecido como *Entr'acte* em inglês, tem a mesma função de chamar a atenção do público, mas ocorre após o intervalo. É o número musical que inicia o segundo ato e contém temas musicais do primeiro ato, com o objetivo de relembrar os espectadores do que já foi visto, adicionando um toque novo para despertar a curiosidade e promover a continuação da história.

O *Finale* é o número final do espetáculo, marcado pela grandiosidade e resolução. Nele, é comum ver a maioria do elenco cantando e dançando no palco. “Esse número pode trazer trechos regrados dos pontos musicais mais altos do espetáculo, relembrando o espectador do caminho trilhado até ali pelo protagonista até ali.” (TAGLIANETTI, 2019, p.103). Essa parte costuma ser a mais envolvente da trama, onde o público comprehende a mensagem transmitida e expressa seu reconhecimento com aplausos, valorizando todo o esforço artístico recebido.

Por fim, quando a história já está concluída e chega o momento de agradecimentos e apresentação dos atores e demais envolvidos na produção, ocorre o chamado *Bows*. Nesse

momento, a orquestra executa um trecho musical contendo os temas mais importantes, acompanhando a apresentação dos personagens. É uma forma de destacar e celebrar a participação de cada um na realização do espetáculo.

Esse conhecimento musical mais detalhado, agora explicado em maior profundidade, é utilizado pela equipe criativa e pelo regente para guiar o espetáculo de acordo com o libreto e as diretrizes do diretor. Essa combinação, aliada a uma escolha cuidadosa do elenco, é moldada e ensaiada regularmente, mesmo após a estreia, para realizar correções preventivas e manter a qualidade. Somente com essa constância e consistência na criação artística é possível alcançar excelentes resultados tanto para o público que aprecia a obra final quanto para os envolvidos, que aprimoram suas habilidades e se desenvolvem, contribuindo para o crescimento artístico e cultural do Brasil.

## CONCLUSÃO

Diante das afirmações aqui discorridas, é evidente que a investigação e aprofundamento teórico nesse campo do teatro musical são de suma importância. A estruturação adequada do espetáculo, conforme discutido ao longo deste trabalho, facilita a construção de uma visão organizada, permitindo que cada etapa seja cumprida no momento adequado, evitando sobreposição de atividades que possam prejudicar o progresso e as resoluções futuras. A seleção cuidadosa dos profissionais, tanto na gestão e liderança quanto na composição da equipe, é crucial, pois isso moldará a visão, o conceito e toda a ideia transmitida pelo espetáculo. Essa tarefa requer considerar a visão criativa, experiências anteriores e personalidade dos profissionais, uma vez que o âmbito desse gênero está intrinsecamente ligado ao trabalho com pessoas, tornando temperamentos e habilidades de controle fundamentais para alcançar um bom resultado.

No mercado de trabalho desse setor, busca-se profissionais competentes que também saibam se comportar e lidar com diferentes situações. Além da pressão e do cumprimento de regras, é essencial compreender ideias, acordos, prazos e outros elementos que afetam diretamente a convivência entre os membros da equipe. Obstáculos comuns que prejudicam o andamento de uma produção estão relacionados à falta de empatia, falta de senso de pertencimento e desrespeito pelos colegas de trabalho.

Socialmente, o teatro musical, já muito apreciado nos Estados Unidos, está ganhando cada vez mais força e espaço no cenário brasileiro. As produtoras têm incentivado o desejo da sociedade por apresentações que não apenas entretenham e divirtam, mas também promovam uma visão de mundo que valorize a diversidade, a ética e os interesses diversos do público, de acordo com o tema do espetáculo. No Brasil, desde a implementação da Lei de Incentivo à Cultura em 1991, o número de apresentações no mercado do teatro musical tem crescido e se diversificado, abrangendo desde peças clássicas da Broadway até textos originais e autorais com foco em inclusão social e saúde mental, obras baseadas em eventos históricos que resgatam valores cristãos e inúmeras apresentações amadoras que incentivam a participação e o acesso a essa forma de expressão artística.

Assim como as produtoras têm impulsionado esse cenário, o número de profissionais e interessados também tem crescido. Diversos polos de conhecimento e desenvolvimento artístico surgiram para atender à demanda de formação de bons atores, dançarinos e cantores.

Embora essa oportunidade ainda não seja financeiramente acessível para grande parte da população e nem amplamente divulgada, a existência e o crescimento nesse campo demonstram uma preocupação que se desenvolverá e se tornará um mercado cultural tão importante quanto outras manifestações artísticas nacionais, tais como festas regionais e ritmos característicos brasileiros.

Portanto, a formação de bons profissionais é crucial para impactar diretamente os resultados artísticos futuros do país, tanto nas equipes de produção, criativas e técnicas, quanto nas equipes artísticas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUARTE, Márcia de Freitas. *Práticas de organizar na indústria criativa: a produção de um espetáculo de teatro musical em São Paulo - SP*. Tese (Doutorado) – Escola de Administração de Empresas de São Paulo, Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2015.

NEVES, Larissa de Oliveira. A opereta francesa e o teatro brasileiro: uma proposta de pesquisa. *Cadernos letra e ato*, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, v. 5, n. 5, 60-68, 2015-08-04.

NEVES, Larissa de Oliveira. A opereta francesa: alguns apontamentos para compreender sua história. *Ephemera*, Minas Gerais: Universidade Federal de Ouro Preto, v. 1, n. 1, 41-60, dez. 2018.

OGANDO, Suellen. *O que é teatro musical: uma perspectiva da história do teatro musical, origens, influências, Broadway, West End e Brasil*. 1ª edição. São Paulo: Giostri Editora, 2016.

SOUZA, Airan Santos Barbosa de. *Gesamtkunstwerk: O desenvolvimento de um processo criativo artístico coletivo e polimático*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

TAGLIANETTI, Ana Paula. *A construção de uma obra de teatro musical: o processo criativo de 47 - o musical*. Tese (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2019.

VENEZIANO, Neyde. Teatro musical: da tradição ao contemporâneo. *Revista Poiésis*, Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, v. 11, n. 16, 9-11, 2010.

WITTER, Carlos Eduardo Souza Brocanella. *O ator musical: A musicalidade na composição cênica*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.