

SHAKESPEARE EM VERSÃO MUSICAL: *OTELO DA MANGUEIRA* NO RITMO DO SAMBA BRASILEIRO¹

Célia Arns de Miranda (celiaufpr@uol.com.br)
Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: *Otelo da Mangueira*, uma adaptação cênica dirigida por Daniel Herz, é uma transposição do *Otelo* shakespeariano para o tradicional universo brasileiro das escolas de samba dos carnavais do Rio de Janeiro que atraem milhares de turistas de todos os cantos do mundo a cada ano. Gustavo Gasparini, escritor do texto performático, preservou não apenas a estrutura narrativa principal, como também conseguiu envolver os personagens principais do enredo shakespeariano tanto na disputa pela consagração do samba-enredo como nas paixões, ciúmes e traições dos relacionamentos de amor e ódio que as letras dos sambas-canções expressam. O grande mérito da adaptação é ter realizado uma tradução intercultural de um contexto estrangeiro, renascentista, elisabetano para a atmosfera festiva do carnaval brasileiro, contrastado pela melancolia, tristeza e sofrimento de grande parte das letras dos sambas-canções. O presente artigo irá se concentrar na análise da tradução intersemiótica e intercultural do texto shakespeariano e no diálogo estabelecido entre as diferentes mídias, tais como música, dança e pantomima que contribuem para compor a concretização cênica do texto performático.

Palavras-chave: W. Shakespeare, D. Herz, G. Gasparini, *Otelo*, *Otelo da Mangueira*.

SHAKESPEARE IN MUSICAL VERSION: *OTELO DA MANGUEIRA* IN BRAZILIAN SAMBA RHYTHMS

Abstract: *Otelo da Mangueira*, a musical stage-adaptation directed by Daniel Herz, is an ingenious transposition of Shakespeare's *Othello* to the traditional Brazilian universe of the *Samba Schools* whose pageants attract thousands of tourists from all over the world every year. The performance text, written by Gustavo Gasparini, has preserved not only the main narrative structure, but has also succeeded in metamorphosing the main characters into the competitive team who dispute not only the honor of consecrating their musical compositions, but are also involved in the passions, jealousies and treasons of the love-hate relationships which the lyrics of the samba-songs express. The greatest merit of the adaptation is the intercultural translation of the foreign environment into the festive atmosphere of the Brazilian carnival, contrasted with the melancholy mood conveyed by most *samba* lyrics, since most of the songs are said to be born out of sadness and suffering. In the present article, I shall concentrate on the intersemiotic and intercultural translation of Shakespeare's text and on the dialogue established by the different media, such as music, dance and pantomime, that are appropriated for the scenic concretization of the performance text.

Keywords: W. Shakespeare, D. Herz, G. Gasparini, *Othello*, *Otelo da Mangueira*

Artigo recebido em 30 set. 2014 e aceito em 05 nov. 2014.

O teatro musical *Otelo da Mangueira*, uma adaptação cênica dirigida por Daniel Herz, é uma transposição do *Otelo* de Shakespeare para o universo tradicional brasileiro das escolas de samba, cujos desfiles atraem, todo ano, milhares de turistas do mundo inteiro. O texto do espetáculo, escrito por Gustavo Gasparani, transporta os principais personagens do enredo shakespeariano para uma disputa pela consagração do samba-enredo no morro da Mangueira, no carnaval carioca de 1940, ano em que o samba foi alçado à categoria de ritmo nacional. Esta disputa, da mesma forma que na trama shakespeariana, coloca em evidência os conflitos extremados dos relacionamentos humanos que oscilam entre o amor e o ódio e que se tornam destrutivos quando exacerbados por intrigas e pelas paixões em excesso.

Patrice Pavis (1999, p. 10) desenvolve o pressuposto teórico que considera a transposição ou transformação de uma obra, de um gênero em outro, como uma das possíveis formas de adaptação. Segundo o autor, a adaptação mantém os conteúdos narrativos (com desvios maiores ou menores), enquanto a estrutura discursiva é transformada radicalmente uma vez que se verifica a passagem para um dispositivo de enunciação inteiramente diferente. Na análise de *Otelo da Mangueira*, percebe-se que durante esta operação semiótica de transferência houve, por um lado, a transformação de uma tragédia em um teatro-musical (mudança de gênero) e, por outro, a passagem do texto dramático para a encenação propriamente dita do espetáculo. O presente estudo terá como foco estabelecer as interrelações entre os dois gêneros priorizando os elementos que entraram na composição do teatro-musical *Otelo da Mangueira*.

Da mesma forma que grande parte dos teatros musicais, *Otelo da Mangueira* é dividido em dois atos: as dezenove samba-canções do musical são criações de inúmeros compositores como Cartola, Arthursinho, Zé Ramos, Geraldo Pereira, Elpídio dos Santos, Nelson Sargento, Zé com Fome, Hélio Cabral, Cícero dos Santos, Gustavo Gasparani, Chico Modesto, dentre outros. O texto de Gasparani “surgiu de uma profunda pesquisa sobre as obras dos compositores mangueirenses. Desta forma, letras que falam de paixões, ciúmes e traições, narrando o cotidiano e as peripécias da ‘malandragem local’, se adaptam perfeitamente às inúmeras situações da peça de Shakespeare (Encarte do espetáculo).

Um dos aspectos que será analisado no presente artigo é a utilização das músicas (sambas) na escritura do roteiro de encenação, a maneira como

elas foram colocadas a serviço do evento teatral. Ao serem encaixadas dentro do texto dramático, servindo fins específicos, as músicas adquirem uma função dramatúrgica no musical e ajudam a contar a história.

Como o próprio título do teatro-musical *Otelo da Mangueira* já sugere¹, não restam dúvidas de que existe uma visível aproximação entre o texto de Gasparani e *Otelo* de Shakespeare. Dentre as diversas equivalências que podem ser estabelecidas entre os dois textos, o enfoque dessa análise será o estudo das estruturas discursivas, ou seja, dos elementos que constituem a organização da estrutura dramática dos dois universos textuais. Este estudo possibilitará determinar a função que as músicas inseridas no espetáculo *Otelo da Mangueira* assumem no desenvolvimento do enredo. Como o lugar de uma canção em qualquer musical nunca é arbitrário, existem momentos, circunstâncias da trama que exigem a inserção de uma canção. Entretanto, é fundamental que os personagens demonstrem o motivo que os levaram a expressar seus sentimentos e emoções através da música, caso contrário, as músicas se tornariam exercícios vazios. As músicas sempre expressam os sentimentos e/ou preocupações que caracterizam a própria vida – alegria, mágoa, amor, desgosto, indignação, arrependimento, ódio, raiva – quando esses sentimentos extravasam, os personagens cantam.

Apesar de que alguns musicais de grande sucesso comecem com um diálogo inicial, antes da apresentação da música de abertura, as audiências, de maneira geral, preferem um musical que inicie com uma canção. Quando um musical é inteiramente cantado ou quando as músicas são escritas especificamente para aquele musical, o número de abertura pode tornar-se um instrumento dramatúrgico eficaz. Neste caso, no final do número de abertura, a audiência já terá tido acesso às informações que, de forma geral, estão contidas na exposição do enredo como, por exemplo, o local onde o enredo transcorrerá, o tipo de personagens inseridos nele e qual será a atmosfera básica que irá prevalecer.

Um processo um pouco diversificado ocorre em *Otelo da Mangueira* que exemplifica uma outra opção de composição de teatros musicais, ou seja, quando canções já criadas anteriormente, são encaixadas, de uma maneira eficaz, na ação dramática, servindo funções específicas. No musical, escrito por Gasparani, **o número de abertura** é o samba *Sala de recepção* de Cartola e que, muito significativamente, é o próprio hino da escola: apesar de não introduzir a ação propriamente dita do espetáculo, através da exposição das motivações internas dos personagens e da inserção de outros

elementos básicos para a situação do enredo, a canção de apresentação estabelece o tom de abertura que poderá ou não se confirmar no decorrer da ação. Essa canção, ao mesmo tempo, caracteriza o bairro mangueirense, onde a ação irá transcorrer, como sendo habitado por gente simples e pobre que só tem o sol para aquecê-los. Os moradores afirmam que a felicidade mora no bairro em que vivem, porque todos são acalentados pelo orgulho de serem mangueirenses, os primeiros campeões e que as outras escolas até choram por invejarem a posição de destaque que eles ocupam.²

A canção de abertura é apresentada pela Tia Fé que é uma baiana e rezadeira do morro da Mangueira que, no decorrer do espetáculo, vai sedimentando o seu papel de uma líder comunitária. É importante observar que Tia Fé é acompanhada por um coro³ que é formado pelos moradores do local. Enquanto o número musical vai sendo apresentado e o restante dos atores vai encenando o cotidiano do morro, uma imagem do morro da Mangueira, do século XVIII, quando o bairro ainda estava em formação, é vislumbrada. Na medida em que a imagem vai sendo projetada, os atores são iluminados e o espetáculo, ambientado às vésperas do carnaval carioca em 1940, tem seu início. Não restam dúvidas, de que este número de apresentação atende ao que John Kenrick (2009) considera uma canção efetiva, ou seja, aquela que produz o efeito esperado. De acordo com Kenrick, uma música de abertura de qualidade estabelece o tom do espetáculo que está para ser apresentado. Esta música deve ser a mais impressionante de todo o elenco de músicas, uma vez que um grande número de abertura sinaliza para a audiência que outras boas músicas farão parte do espetáculo.

O espírito de exaltação da escola que prevalece no número de abertura será completamente revertido no desdobramento do enredo. Muito apropriadamente, a peça inicia com Dirceu, o personagem que corresponde ao Iago shakespeariano, abrindo a cortina do espetáculo. Ele é o personagem ator-diretor que trabalha numa montagem perversa: o texto e a encenação são dele. Ele se aproveita de cada ocasião para montar a sua rede de intrigas: ele vai insinuando inverdades, envenenando os ouvidos, mascarando-se de honesto e consegue manipular a situação de tal forma que os demais personagens parecem marionetes em suas mãos. Os versos finais do hino mangueirense que são cantados no número de abertura, “Aqui se abraça o

inimigo // Como se fosse irmão” tornam-se o reverso das expectativas na medida em que Dirceu vai revelando ser o pior dos inimigos de Otelo.

Em *Shakespearian Tragedy* (1952), H. B. Charlton menciona, referindo-se ao *Otelo* shakespeariano, que “a tragédia nasce do casamento de duas pessoas de origens e formações vastamente diversas” (CHARLTON citado por HELIODORA, 1997, p. 287). Em *Otelo da Mangueira*, as diferenças sociais entre Otelo e Lucíola (Desdêmona na trama shakespeariana) também são evidenciadas. Apesar de Otelo ser o Presidente e fundador da escola de samba Mangueira, de ser reconhecido como um grande compositor não só no morro mas, também em toda a cidade pelos seus sucessos gravados por cantores da rádio e de ter sido recentemente nomeado “Cidadão do Samba” no carnaval de 1940, o casamento dele com Lucíola não foi aprovado pelo pai dela. Lucíola é filha de um renomado alfaiate de São Cristóvão que deixa casa e família para viver a sua paixão com Otelo no morro. Ela é conhecida por sua beleza e graça ao dançar e tornou-se porta-bandeira da Mangueira. Além de tudo, ela é esposa do Presidente da escola. O que se torna bastante evidente, desde as primeiras cenas, é que Dirceu está consciente das diferenças sócio-raciais existentes entre Otelo e Lucíola e faz uso deste fato para a articulação de seus objetivos, quando tenta atrair Jurandir (personagem que se enquadra dentro da caracterização shakespeariana de Rodrigo) que é apaixonado por Lucíola para o seu jogo de intrigas.

No final da cena ii do primeiro Ato, é apresentada a **Música 2**, logo após os espectadores tomarem conhecimento que Otelo recebeu a premiação de “Cidadão do Samba”: ele traz em mãos a coroa de campeão. Todos podem perceber que o casal – Otelo e Lucíola – está no auge da harmonia conjugal e que Otelo alcançou um posicionamento de respeito e admiração junto aos moradores do morro. É significativo que a música “Eu quero é nota”, do compositor Arthurzinho, seja iniciada por Otelo. Em seguida, Sabiá e Chicão assumem o vocal enquanto Otelo exhibe os seus atributos de passista e instrumentista. De acordo com a classificação das canções a partir das funções que as mesmas assumem dentro dos musicais, a estrofe⁴, cantada por Otelo, pode ser considerada uma **Canção de Expressão**, uma vez que ele fala de sua origem simples, de seu desejo de ter mais dinheiro para poder morar no Leblon, entretanto, na realidade, ele é um simples operário, sem dinheiro e que vai morar num modesto barracão na Mangueira. Neste tipo de canção, o personagem expressa através

da música os seus sentimentos, os seus medos, amarguras, sonhos, intenções, possibilitando que o público o conheça um pouco mais; é uma espécie de caracterização que pode ser apropriada ou não. Percebe-se, portanto, que este tipo de música está ajudando a enriquecer e a contar a história, o enredo. Por outro lado, é interessante mencionar que esta música pode também ser considerada uma **Canção de Entretenimento**. Em muitos momentos do teatro-musical, não apenas neste específico, as canções são acompanhadas por danças e pelos instrumentos musicais ao vivo o que nos remete ao início dos musicais, quando eles ainda tinham a função primordial de entreter os espectadores com apresentações de belas canções e danças. Além disso, o refrão da canção e as estrofes entoadas por Chicão e Sabiá, falam da vida feliz e tranquila do morro e das sutilezas das malandragens.

Na medida em que a ação dramática vai sendo desenvolvida, Dirceu, tal qual o Iago shakespeariano, vai revelando as suas máscaras, as suas intenções reais e a sua índole perversa. Tudo vai acontecendo como ele planejou: depois de Candinho (correspondente a Cássio) ser deposto de seu cargo de direção da harmonia da escola, ele sugere que o rapaz recorra à Lucíola para tentar reaver a sua função anterior. Na realidade, o que Dirceu precisava era de um subterfúgio para poder confrontar a fidelidade de Lucíola aos olhos de Otelo. Ele próprio afirma: “Várias são as faces do diabo! Esse lobo aqui tá disfarçado de bom conselheiro. Enquanto você vai importunar a Lucíola, pra que ela conserte as suas mancadas, eu vou soprar no ouvido do Otelo umas ideias pestilentas a respeito de nossa porta-bandeira” (p.28). Na cena 9, do Ato I, os espectadores têm a oportunidade de observarem Dirceu atrair Otelo, arditamente, para a armadilha da intriga: ele vai insinuando, instigando, envenenando, distorcendo os fatos, manipulando as palavras até que, no final desta cena, ele tem certeza absoluta que conseguiu instalar a dúvida na cabeça de Otelo, deixando-o completamente confuso em relação aos fatos (p. 32-36). Ele tem a ousadia de acautelar Otelo para que ele tome cuidado porque “o ciúme é um monstro que entra pelo corpo e vai corroendo tudo o que vê pela frente”. (p. 35)

O teatro musical *Otelo da Mangueira*, uma adaptação cênica dirigida por Daniel Herz, é uma transposição do *Otelo* de Shakespeare para o universo tradicional brasileiro das escolas de samba, cujos desfiles atraem, todo ano, milhares de turistas do mundo inteiro. O texto do espetáculo, escrito por Gustavo Gasparani, transporta os principais personagens do enredo shakespeariano para uma disputa pela consagração do samba-enredo no

morro da Mangueira, no carnaval carioca de 1940, ano em que o samba foi alçado à categoria de ritmo nacional. Esta disputa, da mesma forma que na trama shakespeariana, coloca em evidência os conflitos extremados dos relacionamentos humanos que oscilam entre o amor e o ódio e que se tornam destrutivos quando exacerbados por intrigas e pelas paixões em excesso.

Patrice Pavis (1999, p. 10) desenvolve o pressuposto teórico que considera a transposição ou transformação de uma obra, de um gênero em outro, como uma das possíveis formas de adaptação. Segundo o autor, a adaptação mantém os conteúdos narrativos (com desvios maiores ou menores), enquanto a estrutura discursiva é transformada radicalmente uma vez que se verifica a passagem para um dispositivo de enunciação inteiramente diferente. Na análise de *Otelo da Mangueira*, percebe-se que durante esta operação semiótica de transferência houve, por um lado, a transformação de uma tragédia em um teatro-musical (mudança de gênero) e, por outro, a passagem do texto dramático para a encenação propriamente dita do espetáculo. O presente estudo terá como foco estabelecer as interrelações entre os dois gêneros priorizando os elementos que entraram na composição do teatro-musical *Otelo da Mangueira*.

Da mesma forma que grande parte dos teatros musicais, *Otelo da Mangueira* é dividido em dois atos: as dezenove samba-canções do musical são criações de inúmeros compositores como Cartola, Arthurzinho, Zé Ramos, Geraldo Pereira, Elpídio dos Santos, Nelson Sargento, Zé com Fome, Hélio Cabral, Cícero dos Santos, Gustavo Gasparani, Chico Modesto, dentre outros. O texto de Gasparani “surgiu de uma profunda pesquisa sobre as obras dos compositores mangueirenses. Desta forma, letras que falam de paixões, ciúmes e traições, narrando o cotidiano e as peripécias da ‘malandragem local’, se adaptam perfeitamente às inúmeras situações da peça de Shakespeare (Encarte do espetáculo).

Um dos aspectos que será analisado no presente artigo é a utilização das músicas (sambas) na escritura do roteiro de encenação, a maneira como elas foram colocadas a serviço do evento teatral. Ao serem encaixadas dentro do texto dramático, servindo fins específicos, as músicas adquirem uma função dramatúrgica no musical e ajudam a contar a história.

Como o próprio título do teatro-musical *Otelo da Mangueira* já sugere¹, não restam dúvidas de que existe uma visível aproximação entre o texto de Gasparani e *Otelo* de Shakespeare. Dentre as diversas equivalências que podem

ser estabelecidas entre os dois textos, o enfoque dessa análise será o estudo das estruturas discursivas, ou seja, dos elementos que constituem a organização da estrutura dramática dos dois universos textuais. Este estudo possibilitará determinar a função que as músicas inseridas no espetáculo *Otelo da Mangueira* assumem no desenvolvimento do enredo. Como o lugar de uma canção em qualquer musical nunca é arbitrário, existem momentos, circunstâncias da trama que exigem a inserção de uma canção. Entretanto, é fundamental que os personagens demonstrem o motivo que os levaram a expressar seus sentimentos e emoções através da música, caso contrário, as músicas se tornariam exercícios vazios. As músicas sempre expressam os sentimentos e/ou preocupações que caracterizam a própria vida – alegria, mágoa, amor, desgosto, indignação, arrependimento, ódio, raiva – quando esses sentimentos extravasam, os personagens cantam.

Apesar de que alguns musicais de grande sucesso comecem com um diálogo inicial, antes da apresentação da música de abertura, as audiências, de maneira geral, preferem um musical que inicie com uma canção. Quando um musical é inteiramente cantado ou quando as músicas são escritas especificamente para aquele musical, o número de abertura pode tornar-se um instrumento dramático eficaz. Neste caso, no final do número de abertura, a audiência já terá tido acesso às informações que, de forma geral, estão contidas na exposição do enredo como, por exemplo, o local onde o enredo transcorrerá, o tipo de personagens inseridos nele e qual será a atmosfera básica que irá prevalecer.

Um processo um pouco diversificado ocorre em *Otelo da Mangueira* que exemplifica uma outra opção de composição de teatros musicais, ou seja, quando canções já criadas anteriormente, são encaixadas, de uma maneira eficaz, na ação dramática, servindo funções específicas. No musical, escrito por Gasparani, **o número de abertura** é o samba *Sala de recepção* de Cartola e que, muito significativamente, é o próprio hino da escola: apesar de não introduzir a ação propriamente dita do espetáculo, através da exposição das motivações internas dos personagens e da inserção de outros elementos básicos para a situação do enredo, a canção de apresentação estabelece o tom de abertura que poderá ou não se confirmar no decorrer da ação. Essa canção, ao mesmo tempo, caracteriza o bairro mangueirense, onde a ação irá transcorrer, como sendo habitado por gente simples e pobre que só tem o sol para aquecê-los. Os moradores afirmam que a felicidade mora no bairro em que vivem, porque todos são acalentados

pelo orgulho de serem mangueirenses, os primeiros campeões e que as outras escolas até choram por invejarem a posição de destaque que eles ocupam.²

A canção de abertura é apresentada pela Tia Fé que é uma baiana e rezadeira do morro da Mangueira que, no decorrer do espetáculo, vai sedimentando o seu papel de uma líder comunitária. É importante observar que Tia Fé é acompanhada por um coro³ que é formado pelos moradores do local. Enquanto o número musical vai sendo apresentado e o restante dos atores vai encenando o cotidiano do morro, uma imagem do morro da Mangueira, do século XVIII, quando o bairro ainda estava em formação, é vislumbrada. Na medida em que a imagem vai sendo projetada, os atores são iluminados e o espetáculo, ambientado às vésperas do carnaval carioca em 1940, tem seu início. Não restam dúvidas, de que este número de apresentação atende ao que John Kenrick (2009) considera uma canção efetiva, ou seja, aquela que produz o efeito esperado. De acordo com Kenrick, uma música de abertura de qualidade estabelece o tom do espetáculo que está para ser apresentado. Esta música deve ser a mais impressionante de todo o elenco de músicas, uma vez que um grande número de abertura sinaliza para a audiência que outras boas músicas farão parte do espetáculo.

O espírito de exaltação da escola que prevalece no número de abertura será completamente revertido no desdobramento do enredo. Muito apropriadamente, a peça inicia com Dirceu, o personagem que corresponde ao Iago shakespeariano, abrindo a cortina do espetáculo. Ele é o personagem ator-diretor que trabalha numa montagem perversa: o texto e a encenação são dele. Ele se aproveita de cada ocasião para montar a sua rede de intrigas: ele vai insinuando inverdades, envenenando os ouvidos, mascarando-se de honesto e consegue manipular a situação de tal forma que os demais personagens parecem marionetes em suas mãos. Os versos finais do hino mangueirense que são cantados no número de abertura, “Aqui se abraça o inimigo // Como se fosse irmão” tornam-se o reverso das expectativas na medida em que Dirceu vai revelando ser o pior dos inimigos de Otelo.

Em *Shakespearian Tragedy* (1952), H. B. Charlton menciona, referindo-se ao *Otelo* shakespeariano, que “a tragédia nasce do casamento de duas pessoas de origens e formações vastamente diversas” (CHARLTON citado por HELIODORA, 1997, p. 287). Em *Otelo da Mangueira*, as

diferenças sociais entre Otelo e Lucíola (Desdêmona na trama shakespeariana) também são evidenciadas. Apesar de Otelo ser o Presidente e fundador da escola de samba Mangueira, de ser reconhecido como um grande compositor não só no morro mas, também em toda a cidade pelos seus sucessos gravados por cantores da rádio e de ter sido recentemente nomeado “Cidadão do Samba” no carnaval de 1940, o casamento dele com Lucíola não foi aprovado pelo pai dela. Lucíola é filha de um renomado alfaiate de São Cristóvão que deixa casa e família para viver a sua paixão com Otelo no morro. Ela é conhecida por sua beleza e graça ao dançar e tornou-se porta-bandeira da Mangueira. Além de tudo, ela é esposa do Presidente da escola. O que se torna bastante evidente, desde as primeiras cenas, é que Dirceu está consciente das diferenças sócio-raciais existentes entre Otelo e Lucíola e faz uso deste fato para a articulação de seus objetivos, quando tenta atrair Jurandir (personagem que se enquadra dentro da caracterização shakespeariana de Rodrigo) que é apaixonado por Lucíola para o seu jogo de intrigas.

No final da cena ii do primeiro Ato, é apresentada a **Música 2**, logo após os espectadores tomarem conhecimento que Otelo recebeu a premiação de “Cidadão do Samba”: ele traz em mãos a coroa de campeão. Todos podem perceber que o casal – Otelo e Lucíola – está no auge da harmonia conjugal e que Otelo alcançou um posicionamento de respeito e admiração junto aos moradores do morro. É significativo que a música “Eu quero é nota”, do compositor Arthurzinho, seja iniciada por Otelo. Em seguida, Sabiá e Chicão assumem o vocal enquanto Otelo exhibe os seus atributos de passista e instrumentista. De acordo com a classificação das canções a partir das funções que as mesmas assumem dentro dos musicais, a estrofe⁴, cantada por Otelo, pode ser considerada uma **Canção de Expressão**, uma vez que ele fala de sua origem simples, de seu desejo de ter mais dinheiro para poder morar no Leblon, entretanto, na realidade, ele é um simples operário, sem dinheiro e que vai morar num modesto barracão na Mangueira. Neste tipo de canção, o personagem expressa através da música os seus sentimentos, os seus medos, amarguras, sonhos, intenções, possibilitando que o público o conheça um pouco mais; é uma espécie de caracterização que pode ser apropriada ou não. Percebe-se, portanto, que este tipo de música está ajudando a enriquecer e a contar a história, o enredo. Por outro lado, é interessante mencionar que esta música pode também ser considerada uma **Canção de Entretenimento**. Em muitos momentos do

teatro-musical, não apenas neste específico, as canções são acompanhadas por danças e pelos instrumentos musicais ao vivo o que nos remete ao início dos musicais, quando eles ainda tinham a função primordial de entreter os espectadores com apresentações de belas canções e danças. Além disso, o refrão da canção e as estrofes entoadas por Chicão e Sabiá, falam da vida feliz e tranquila do morro e das sutilezas das malandragens.

Na medida em que a ação dramática vai sendo desenvolvida, Dirceu, tal qual o Iago shakespeariano, vai revelando as suas máscaras, as suas intenções reais e a sua índole perversa. Tudo vai acontecendo como ele planejou: depois de Candinho (correspondente a Cássio) ser deposto de seu cargo de direção da harmonia da escola, ele sugere que o rapaz recorra à Luciôla para tentar reaver a sua função anterior. Na realidade, o que Dirceu precisava era de um subterfúgio para poder confrontar a fidelidade de Luciôla aos olhos de Otelo. Ele próprio afirma: “Várias são as faces do diabo! Esse lobo aqui tá disfarçado de bom conselheiro. Enquanto você vai importunar a Luciôla, pra que ela conserte as suas mancadas, eu vou soprar no ouvido do Otelo umas ideias pestilentas a respeito de nossa porta-bandeira” (p.28). Na cena 9, do Ato I, os espectadores têm a oportunidade de observarem Dirceu atrair Otelo, arditamente, para a armadilha da intriga: ele vai insinuando, instigando, envenenando, distorcendo os fatos, manipulando as palavras até que, no final desta cena, ele tem certeza absoluta que conseguiu instalar a dúvida na cabeça de Otelo, deixando-o completamente confuso em relação aos fatos (p. 32-36). Ele tem a ousadia de acautelar Otelo para que ele tome cuidado porque “o ciúme é um monstro que entra pelo corpo e vai corroendo tudo o que vê pela frente”. (p. 35)

Na cena 10 (Ato 1), que segue imediatamente o contexto anterior, Dirceu está plenamente ciente que Otelo está em suas mãos: “a semente foi plantada”; agora, como ele próprio revela, é “ter paciência e esperar que o mal se espalhe” (p. 36). Em seguida, tem-se a impressão que ele invoca as forças maléficas ao citar alguns versos de um samba de Cartola: “Deus me inventou para desespero do Diabo. Eu fiz do samba a catedral do inferno. Louco, muito louco, endoidecido. Vou fazendo desta vida tudo aquilo que bem quero” (p. 36). A seguir, ele canta “Lei do cão”, de Nelson Sargento, que é uma descrição perfeita da situação atual do enredo, onde a guerra entre Dirceu e Otelo está declarada, mesmo sem que Otelo tenha consciência do fato: “é olho por olho, é dente por dente // Não faço mais opção // Guerra é guerra // (p. 37). Como se fosse um solilóquio, Dirceu deixa cair

a sua máscara e revela quem ele é: “Rasguei o meu diploma de bobo // Não sou mais carneiro, agora sou lobo // ... // É a lei do cão // É na dureza // Não dou moleza // Não tem pra ninguém // Primeiro eu // Segundo eu // Terceiro e quarto, eu também // [...] // Assim procedendo, eu vou vivendo muito bem” (p. 37). Percebe-se que esta canção se encaixa perfeitamente não apenas no desenvolvimento do enredo como na caracterização do personagem. Dentro da classificação das canções de acordo com as funções que as mesmas assumem ao longo do enredo, esta pode ser considerada, por um lado, uma **Canção de Expressão** uma vez que Dirceu, através da música, assume integralmente a sua identidade como uma pessoa egoísta, invejosa, interesseira e diabólica e, por outro lado, ela pode também ser classificada como uma **Canção de Decisão**⁵ porque Dirceu usa a canção para refletir sobre o seu posicionamento para, então, assumir definitivamente os seus planos.

Na noite do desfile do carnaval, enquanto os integrantes da escola de samba estão atarefados finalizando os últimos detalhes, Otelo entra no barracão, visivelmente conturbado. Todos percebem que ele está fisicamente transfigurado e que está agindo de uma maneira desequilibrada e inesperada ao tornar-se impaciente com todos e ríspido com Lucíola. Ele revela o sofrimento, desilusão, mágoa e o conflito interior que o domina e que está aniquilando o sossego de sua alma, num solilóquio que foi extraído de diversos sambas:

A insônia me leva à loucura, faz da noite uma tortura. A minha triste figura é o retrato da desilusão. Dói no peito a ingratidão...eu não merecia isso. Sofrer é a minha sentença! E essa dor para aliviar, só a morte. Já procurei a sorte, não encontrei. Ai, ai meu Deus! Tenha dó de mim! Não posso mais viver assim...não me dá mais prazer contemplar o luar pelos buracos do teto do meu barracão, que já não é mais palácio encantado, pois estou magoado, ferido no coração. Se o amor é isso o que encontrei, nunca mais eu amarei. Pra que me casei? Pra que? (p. 41)

Não restam dúvidas que esta mixagem de diversos sambas, apesar de não estar sendo cantada, pode ser também considerada como se fosse uma **Canção de Expressão** pelo teor altamente subjetivo, emocional, quase confessional do texto. Gasparani apresenta uma fotografia da alma de Otelo extraída, magnificamente, de diferentes fontes, oferecendo-nos uma

excelente oportunidade para observarmos como bons resultados podem ser alcançados a partir do dialogismo textual e inter-gêneros.

Após a intensificação do conflito, um dos momentos em que a crise atinge o seu ápice no desenvolvimento da estrutura dramática, tanto no *Otelo* shakespeariano quanto no teatro-musical, é quando herói e vilão unem-se e, ajoelhados, fazem um pacto que resultará na tentativa de assassinar Candinho/Cássio e na morte efetiva de Lucíola/Desdêmona. Ao analisarmos a estrutura formal de *Otelo da Mangueira*, este momento crítico do enredo finaliza com uma canção o primeiro ato do espetáculo, o que pode ser considerado muito apropriado, uma vez que um musical sempre deve terminar o primeiro ato num ponto de suspense, num ponto essencial do enredo, de modo que os espectadores continuem motivados para o início do segundo ato. A canção “Deus, Onipotente Criador” do compositor Cícero Santos, entoada por Dirceu e Otelo juntos, exprime o quanto Otelo sente-se vítima de toda esta situação que foi arditosamente tecida por Dirceu. No decorrer dessa **Canção de Expressão**, Otelo pede que Deus tenha misericórdia dele, porque ele não tem mais nem um minuto de paz, e que a sua dor possa ser aliviada. A grande ironia é que Otelo está, neste exato momento, firmando, de joelhos, um pacto com o Dirceu, o causador de todo esse sofrimento.

Deus, onipotente Criador
Olhai pra este pobre sofredor
Tem pena
Sofrer assim já é demais
Sou uma alma perdida
Que não tem vida
Nem um minuto de paz. (p. 44)

Após o festivo *pout-pourri* de exaltação⁶ à Mangueira, cantado pelas pastoras da escola de samba na abertura do Ato 2, Otelo e Lucíola se desentendem porque ela não consegue encontrar o lenço que ele lhe havia presenteado. As palavras de Otelo, ao afirmar que este lenço “é tão precioso quanto a sua própria vida” e que, de acordo com a sua mãe, “Perder ou dar o lenço a alguém [significaria] maldição na certa” (p. 47), acabam se tornando uma tortura para Lucíola e uma antecipação dos fatos trágicos. É muito significativo que no final desta troca verbal ríspida entre ambos na qual Otelo faz uma demonstração de todo o rancor, desilusão, mágoa,

evidenciando a sua visível alteração emocional ao usar palavras sórdidas e cruéis ao referir-se à Lucíola, os dois se afastam, cada um para um lado, para cantar em dueto “Luz Negra”, de Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardoso, e “Beija-Flor”, de Nelson Cavaquinho, Noel Silva e Augusto Tomás Júnior⁷. Esta separação física no início do dueto traz um resultado cênico bastante apropriado uma vez que, depois deste número musical, o casal vai se separar definitivamente até que o fim trágico se realize. Na introdução musical, Otelo declama um trecho do poema “Restos mortais”, de Carlos Cachça, cujo teor é uma mostra do quanto ele está enredado pelo jogo destrutivo que foi armado por Iago:

Do teu fingido amor pouco me resta. Foi a embriaguez da festa e do prazer. Foi como o veneno que faz mal horrivelmente e alguém inocente o bebe sem saber. Mas guardarei para sempre mesmo sem querer, em minha pobre boca, o desprazer, tanto amargor de um beijo que me deste, falso, nebuloso, agreste, restos mortais de teu nefasto amor. (p. 51)

O dueto é uma **Canção de transição** porque está relacionado com o momento de mudança ou de conversão no posicionamento do casal, o que vai refletir definitivamente no direcionamento da ação dramática. Torna-se bastante representativo o fato de que Otelo e Lucíola, após cantarem três estrofes separadamente, cantam a última delas juntos, sendo que o teor desta última estrofe torna-se um vaticínio do que vai ocorrer para ambos. É sintomático que eles encerrem formalmente unidos o relacionamento que, apesar de promissor, está à beira do precipício. Esta é a última demonstração da união física que, entretanto, nada mais significa uma vez que ambos irão trilhar, daqui para frente, caminhos solitários que os levarão para o desfecho final trágico:

Lucíola e Otelo:

Sempre só
E a vida vai seguindo assim
Não tenho quem tem dó de mim
Estou chegando ao fim. (p. 51)

No final da cena 5 do Ato 2, Lucíola canta a **Canção de Expressão** “As rosas não falam”, de Cartola, que é uma música que sua avó cantava

toda vez que ela sentia saudades de seu avô. Lucíola lembra que “ela morreu cantando essa música” (p. 71). Esta canção é uma expressão de seu estado de alma, de sua tristeza, de sua solidão, de sua desesperança: a lembrança desta canção torna-se um pressentimento de sua morte, sentimento que já lhe havia ocorrido anteriormente: “Minha alma tá gelada, com pressentimento de morte” (p. 67).

Bate outra vez
Com esperanças o meu coração
Pois já vai terminando o verão, enfim
Volta ao jardim
Com a certeza que devo chorar
Pois bem sei que não queres voltar
Para mim. (p. 71-72)

Otelo readquire o status de herói trágico depois que Dirceu é desmascarado por Marlene (Emília) e Candinho e, conseqüentemente, constata que ele fez parte de um jogo de manipulação colocado em ação por Dirceu. Antes de se suicidar, ele se despede cantando “Boêmio fracassado”, de Hélio Cabral. Essa canção poderia ser considerada ‘a canção de Otelo’, de seu momento final, quando ele expressa a sua vontade de morrer cantando: ele desabafa o seu fracasso e diz que estará sorridente até o final, apesar de saber que sua alegria é fingida. Esta é, como tantas outras deste musical, uma **Canção de Expressão**.

Quero morrer cantando
Não quero ver ninguém chorar
Sou um boêmio fracassado
Canto pra me desabafar
Fiz esta melodia
Pra que todos se lembrem de mim
Vou fingindo-me contente
Sempre sorridente até chegar meu fim.

Adeus orgia, adeus madrugada
Adeus companheiros de noitadas
Oh! Lua prateada
Leve o derradeiro beijo à minha amada. (p.85)

Quando essa canção é finalizada, restam apenas as batidas do surdo da Mangueira, como num cortejo fúnebre. Todos os atores vão se aproximando e se juntam em torno da cena trágica. Como Tia Fé iniciou o musical, irá também finalizá-lo em conjunto com o coro. O final do musical abordado, apesar de retratar uma tragédia, termina numa atmosfera positiva, de reafirmação dos valores: percebe-se, portanto, que o clima inicial de exaltação da Mangueira irá prevalecer na música de fechamento do musical, após a cena trágica. Pode-se dizer que predomina no final um movimento ascendente, de alegria: após sofrer calada o dissabor dos acontecimentos e das lágrimas escorrerem pelo morro, as cinzas espantaram a alegria e a Escola Mangueirense perdeu a marcação. Entretanto, o vento levará as tristezas, o surdo começará a bater muito forte e sua bandeira verde e rosa brilhará novamente, porque sua força é a tradição. A última estrofe reitera que a chama da Mangueira jamais se apagará, ela é a primeira no samba, a primeira em poesia, a primeira na harmonia e a primeira na emoção.

Gustavo Gasparani apropriou-se da estrutura narrativa do *Otelo* shakespeariano como um pretexto para contar uma outra história: ao transpor o mouro veneziano para o contexto cultural verde-amarelo das escolas de samba do Rio de Janeiro, ele conseguiu realizar uma perfeita adaptação da seqüência trágica tendo como objetivo atender os seus propósitos dramáticos. A sociedade mangueirense está orgulhosa de suas histórias e conquistas que são narradas através das letras dos sambas-canções que, além de contribuírem para narrar o enredo, também pontuam os momentos críticos dos personagens, quando eles revelam os seus sentimentos, emoções, medos, frustrações, decepções através da música. Torna-se relevante mencionar que grande parte das canções que entram na composição do *Otelo da Mangueira* podem ser classificadas como **Canções de Expressão**: através inserção de canções que estabelecem uma íntima relação não apenas com o desenvolvimento da ação dramática, mas também com a expressão dos sentimentos dos personagens, Gasparani consegue realizar uma equivalência com os solilóquios e apartes shakespearianos que expressam, igualmente, o âmago dos pensamentos e emoções dos personagens.

Na cena 10 (Ato 1), que segue imediatamente o contexto anterior, Dirceu está plenamente ciente que Otelo está em suas mãos: “a semente foi plantada”; agora, como ele próprio revela, é “ter paciência e esperar que o mal se espalhe” (p. 36). Em seguida, tem-se a impressão que ele invoca as

forças maléficas ao citar alguns versos de um samba de Cartola: “Deus me inventou para desespero do Diabo. Eu fiz do samba a catedral do inferno. Louco, muito louco, endoidecido. Vou fazendo desta vida tudo aquilo que bem quero” (p. 36). A seguir, ele canta “Lei do cão”, de Nelson Sargento, que é uma descrição perfeita da situação atual do enredo, onde a guerra entre Dirceu e Otelo está declarada, mesmo sem que Otelo tenha consciência do fato: “é olho por olho, é dente por dente // Não faço mais opção // Guerra é guerra // (p. 37). Como se fosse um solilóquio, Dirceu deixa cair a sua máscara e revela quem ele é: “Rasguei o meu diploma de bobo // Não sou mais carneiro, agora sou lobo // ... // É a lei do cão // É na dureza // Não dou moleza // Não tem pra ninguém // Primeiro eu // Segundo eu // Terceiro e quarto, eu também // [...] // Assim procedendo, eu vou vivendo muito bem” (p. 37). Percebe-se que esta canção se encaixa perfeitamente não apenas no desenvolvimento do enredo como na caracterização do personagem. Dentro da classificação das canções de acordo com as funções que as mesmas assumem ao longo do enredo, esta pode ser considerada, por um lado, uma **Canção de Expressão** uma vez que Dirceu, através da música, assume integralmente a sua identidade como uma pessoa egoísta, invejosa, interesseira e diabólica e, por outro lado, ela pode também ser classificada como uma **Canção de Decisão**⁵ porque Dirceu usa a canção para refletir sobre o seu posicionamento para, então, assumir definitivamente os seus planos.

Na noite do desfile do carnaval, enquanto os integrantes da escola de samba estão atarefados finalizando os últimos detalhes, Otelo entra no barracão, visivelmente conturbado. Todos percebem que ele está fisicamente transfigurado e que está agindo de uma maneira desequilibrada e inesperada ao tornar-se impaciente com todos e ríspido com Lucíola. Ele revela o sofrimento, desilusão, mágoa e o conflito interior que o domina e que está aniquilando o sossego de sua alma, num solilóquio que foi extraído de diversos sambas:

A insônia me leva à loucura, faz da noite uma tortura. A minha triste figura é o retrato da desilusão. Dói no peito a ingratidão...eu não merecia isso. Sofrer é a minha sentença! E essa dor para aliviar, só a morte. Já procurei a sorte, não encontrei. Ai, ai meu Deus! Tenha dó de mim! Não posso mais viver assim...não me dá mais prazer contemplar o luar pelos buracos do teto do meu barracão, que já não é mais palácio encantado, pois estou magoado,

ferido no coração. Se o amor é isso o que encontrei, nunca mais eu amarei.
Pra que me casei? Pra que? (p. 41)

Não restam dúvidas que esta mixagem de diversos sambas, apesar de não estar sendo cantada, pode ser também considerada como se fosse uma **Canção de Expressão** pelo teor altamente subjetivo, emocional, quase confessional do texto. Gasparani apresenta uma fotografia da alma de Otelo extraída, magnificamente, de diferentes fontes, oferecendo-nos uma excelente oportunidade para observarmos como bons resultados podem ser alcançados a partir do dialogismo textual e inter-gêneros.

Após a intensificação do conflito, um dos momentos em que a crise atinge o seu ápice no desenvolvimento da estrutura dramática, tanto no *Otelo* shakespeariano quanto no teatro-musical, é quando herói e vilão unem-se e, ajoelhados, fazem um pacto que resultará na tentativa de assassinar Candinho/Cássio e na morte efetiva de Luciola/Desdêmona. Ao analisarmos a estrutura formal de *Otelo da Mangueira*, este momento crítico do enredo finaliza com uma canção o primeiro ato do espetáculo, o que pode ser considerado muito apropriado, uma vez que um musical sempre deve terminar o primeiro ato num ponto de suspense, num ponto essencial do enredo, de modo que os espectadores continuem motivados para o início do segundo ato. A canção “Deus, Onipotente Criador” do compositor Cícero Santos, entoada por Dirceu e Otelo juntos, exprime o quanto Otelo sente-se vítima de toda esta situação que foi arditosamente tecida por Dirceu. No decorrer dessa **Canção de Expressão**, Otelo pede que Deus tenha misericórdia dele, porque ele não tem mais nem um minuto de paz, e que a sua dor possa ser aliviada. A grande ironia é que Otelo está, neste exato momento, firmando, de joelhos, um pacto com o Dirceu, o causador de todo esse sofrimento.

Deus, onipotente Criador
Olhai pra este pobre sofredor
Tem pena
Sofrer assim já é demais
Sou uma alma perdida
Que não tem vida
Nem um minuto de paz. (p. 44)

Após o festivo *pout-pourri* de exaltação⁶ à Mangueira, cantado pelas pastoras da escola de samba na abertura do Ato 2, Otelo e Lucíola se desentendem porque ela não consegue encontrar o lenço que ele lhe havia presenteado. As palavras de Otelo, ao afirmar que este lenço “é tão precioso quanto a sua própria vida” e que, de acordo com a sua mãe, “Perder ou dar o lenço a alguém [significaria] maldição na certa” (p. 47), acabam se tornando uma tortura para Lucíola e uma antecipação dos fatos trágicos. É muito significativo que no final desta troca verbal ríspida entre ambos na qual Otelo faz uma demonstração de todo o rancor, desilusão, mágoa, evidenciando a sua visível alteração emocional ao usar palavras sórdidas e cruéis ao referir-se à Lucíola, os dois se afastam, cada um para um lado, para cantar em dueto “Luz Negra”, de Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardoso, e “Beija-Flor”, de Nelson Cavaquinho, Noel Silva e Augusto Tomás Júnior⁷. Esta separação física no início do dueto traz um resultado cênico bastante apropriado uma vez que, depois deste número musical, o casal vai se separar definitivamente até que o fim trágico se realize. Na introdução musical, Otelo declama um trecho do poema “Restos mortais”, de Carlos Cachça, cujo teor é uma mostra do quanto ele está enredado pelo jogo destrutivo que foi armado por Iago:

Do teu fingido amor pouco me resta. Foi a embriaguez da festa e do
prazer. Foi como o
veneno que faz mal horrivelmente e alguém inocente o bebe sem saber.
Mas guardarei para sempre mesmo sem querer, em minha pobre boca, o
desprazer, tanto amargor de um beijo que me deste, falso, nebuloso, agreste,
restos mortais de teu nefasto amor. (p. 51)

O dueto é uma **Canção de transição** porque está relacionado com o momento de mudança ou de conversão no posicionamento do casal, o que vai refletir definitivamente no direcionamento da ação dramática. Torna-se bastante representativo o fato de que Otelo e Lucíola, após cantarem três estrofes separadamente, cantam a última delas juntos, sendo que o teor desta última estrofe torna-se um vaticínio do que vai ocorrer para ambos. É sintomático que eles encerrem formalmente unidos o relacionamento que, apesar de promissor, está à beira do precipício. Esta é a última demonstração da união física que, entretanto, nada mais significa uma vez que ambos irão trilhar, daqui para frente, caminhos solitários que os levarão para o desfecho final trágico:

Lucíola e Otelo:

Sempre só
E a vida vai seguindo assim
Não tenho quem tem dó de mim
Estou chegando ao fim. (p. 51)

No final da cena 5 do Ato 2, Lucíola canta a **Canção de Expressão** “As rosas não falam”, de Cartola, que é uma música que sua avó cantava toda vez que ela sentia saudades de seu avô. Lucíola lembra que “ela morreu cantando essa música” (p. 71). Esta canção é uma expressão de seu estado de alma, de sua tristeza, de sua solidão, de sua desesperança: a lembrança desta canção torna-se um pressentimento de sua morte, sentimento que já lhe havia ocorrido anteriormente: “Minha alma tá gelada, com pressentimento de morte” (p. 67).

Bate outra vez
Com esperanças o meu coração
Pois já vai terminando o verão, enfim
Volta ao jardim
Com a certeza que devo chorar
Pois bem sei que não queres voltar
Para mim. (p. 71-72)

Otelo readquire o status de herói trágico depois que Dirceu é desmascarado por Marlene (Emília) e Candinho e, conseqüentemente, constata que ele fez parte de um jogo de manipulação colocado em ação por Dirceu. Antes de se suicidar, ele se despede cantando “Boêmio fracassado”, de Hélio Cabral. Essa canção poderia ser considerada ‘a canção de Otelo’, de seu momento final, quando ele expressa a sua vontade de morrer cantando: ele desabafa o seu fracasso e diz que estará sorridente até o final, apesar de saber que sua alegria é fingida. Esta é, como tantas outras deste musical, uma **Canção de Expressão**.

Quero morrer cantando
Não quero ver ninguém chorar
Sou um boêmio fracassado
Canto pra me desabafar
Fiz esta melodia
Pra que todos se lembrem de mim

Vou fingindo-me contente
Sempre sorridente até chegar meu fim.

Adeus orgia, adeus madrugada
Adeus companheiros de noitadas
Oh! Lua prateada
Leve o derradeiro beijo à minha amada. (p.85)

Quando essa canção é finalizada, restam apenas as batidas do surdo da Mangueira, como num cortejo fúnebre. Todos os atores vão se aproximando e se juntam em torno da cena trágica. Como Tia Fé iniciou o musical, irá também finalizá-lo em conjunto com o coro. O final do musical abordado, apesar de retratar uma tragédia, termina numa atmosfera positiva, de reafirmação dos valores: percebe-se, portanto, que o clima inicial de exaltação da Mangueira irá prevalecer na música de fechamento do musical, após a cena trágica. Pode-se dizer que predomina no final um movimento ascendente, de alegria: após sofrer calada o dissabor dos acontecimentos e das lágrimas escorrerem pelo morro, as cinzas espantaram a alegria e a Escola Mangueirense perdeu a marcação. Entretanto, o vento levará as tristezas, o surdo começará a bater muito forte e sua bandeira verde e rosa brilhará novamente, porque sua força é a tradição. A última estrofe reitera que a chama da Mangueira jamais se apagará, ela é a primeira no samba, a primeira em poesia, a primeira na harmonia e a primeira na emoção.

Gustavo Gasparani apropriou-se da estrutura narrativa do *Otelo* shakespeariano como um pretexto para contar uma outra história: ao transpor o mouro veneziano para o contexto cultural verde-amarelo das escolas de samba do Rio de Janeiro, ele conseguiu realizar uma perfeita adaptação da sequência trágica tendo como objetivo atender os seus propósitos dramáticos. A sociedade mangueirense está orgulhosa de suas histórias e conquistas que são narradas através das letras dos sambas-canções que, além de contribuírem para narrar o enredo, também pontuam os momentos críticos dos personagens, quando eles revelam os seus sentimentos, emoções, medos, frustrações, decepções através da música. Torna-se relevante mencionar que grande parte das canções que entram na composição do *Otelo da Mangueira* podem ser classificadas como **Canções de Expressão**: através inserção de canções que estabelecem uma íntima relação não apenas com o desenvolvimento da ação dramática, mas também com a expressão dos sentimentos dos personagens, Gasparani consegue

realizar uma equivalência com os solilóquios e apartes shakespearianos que expressam, igualmente, o âmago dos pensamentos e emoções dos personagens.

Notas

¹ O título *Otelo da Mangueira* indica, por um lado, que existe uma relação paratextual com o texto shakespeariano, evidenciando o caráter intertextual entre os dois textos e, por outro, sinaliza com a informação de que apesar de se tratar de uma adaptação do *Otelo* shakespeariano, não é o próprio texto que será representado.

² **Música 1:** (“Sala de recepção” por Cartola) “Habitada por gente simples e tão pobre // Que só tem o sol, que a todos cobre // Como podes Mangueira cantar? // Pois então saiba que não desejamos // Mais nada // A noite, a lua prateada // Silenciosa, ouve as nossas canções // Tem lá no alto um cruzeiro // Onde fazemos nossas orações // E temos orgulho de ser os primeiros campeões // Eu digo e afirmo que a felicidade // Aqui mora // E as outras escolas até choram // Invejando a tua posição // Minha mangueira é a sala de recepção // Aqui se abraça o inimigo // Como se fosse irmão.” GASPARANI, G. *Otelo da Mangueira*. 2005, p. 3. Como todas as referências estão relacionadas às sambas-canções inseridas no teatro musical *Otelo da Mangueira*, escrito por Gustavo Gasparani, optamos daqui para frente em colocar entre parênteses apenas o número das páginas.

³ De maneira geral, o coro exprime ideias e sentimentos que são compartilhados pela comunidade, embora sua forma e função variem ao longo da história. Em muitas ocasiões, o coro representa a voz do povo tornando-se, desta forma, um personagem coletivo.

⁴ **Música 2:** (“Cidadão do samba” por Arthurzinho) “Eu queria ter dinheiro // Que fosse em grande porção // Eu comprava um automóvel e ia morar lá no Leblon // Sou um simples operário // Não posso bancar barão, // Vou morar lá em Mangueira, // Num modesto barracão.” (p.10)

⁵ Numa **Canção de Decisão**, o personagem faz uma escolha, depois de um momento de reflexão.

⁶ A música que inicia o segundo ato deve expressar, musicalmente, um ritmo totalmente novo em relação a tudo o que já foi apresentado anteriormente; a apresentação de algo inédito tem como objetivo, além de manter a qualidade do musical, chamar atenção dos espectadores e mantê-los motivados para continuarem atentos para os desdobramentos da ação dramática.

⁷ **Música 14:** (“Luz Negra e Beija-Flor”): **Otelo:** “A luz negra de um destino cruel // Ilumina o teatro sem cor // Onde estou desempenhando o papel // De palhaço do amor.” **Lucíola:** “Vai, beija-flor, beija a roseira // Faz me lembra o meu amor // Hoje estou triste, sinto saudade // Volta pra mim, felicidade // Pobre de quem

desiste da vida // Não quero ser um suicida // A dor me abraça, é tão cruel // Minha esperança é Deus no céu.” **Otelo:** “Sempre só // Eu vivo procurando alguém // Que sofra como eu também // Mas não consigo achar ninguém.” **Lucíola e Otelo:** “Sempre só // E a vida vai seguindo assim // Não tenho quem tem dó de mim // Estou chegando ao fim.” (p. 51)

viii **Última estrofe da Música 19:** Lá lá rá Lá lá lá lá lá // A chama em Mangueira / / Jamais se apagará // Primeira no samba // Primeira em poesia // Primeira harmonia / / Primeira em emoção // E o povo canta forte // Canta alto, Mangueira! // Teu samba / / A voz do meu coração! (p. 86)

REFERÊNCIAS

- CHARLTON, H. B. *Shakespearian Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1952.
- GASPARANI, Gustavo. *Otelo da Mangueira*. Roteiro de encenação. (3º tratamento – março de 2005).
- HELIODORA, B. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- KENRICK, John. “How to write a musical”. Disponível em: <<http://www.musicals101.com/write.htm>>. Acesso em: 14 jun. 2009.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SHAKESPEARE, W. *Otelo, o mouro de Veneza*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.