



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PósLIT

VERÔNICA MARIA VALADARES DE PAIVA

**O PEQUENO QUE GRITAVA:
A (DES)POLITIZAÇÃO NO MUSICAL *LES MISÉRABLES***

Brasília

Dezembro/2017

VERÔNICA MARIA VALADARES DE PAIVA

O PEQUENO QUE GRITAVA:
A (des)politização no musical *Les Misérables*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Júnia Regina de Faria Barreto

Brasília

Dezembro/2017

VALADARES, Verônica. **O pequeno que gritava: A (des)politização no musical *Les Misérables***. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Banca examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Junia Regina de Faria Barreto (TEL/UnB)
Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Myrtes Maria da Silva Folegatti (PUC – Rio)
Examinadora – Membro Externo

Prof. Dr. Marcus Santos Mota (Cen/UnB)
Examinador – Membro Interno

Prof. Dr. André Luís Gomes (TEL/UnB)
Suplente

*À minha mãe,
por me ajudar a vencer minhas batalhas enquanto lutava as suas;
minha própria Catelyn Stark.*

*A meu pai,
que sempre soube que as belas-letras seriam minha escolha.*

AGRADECIMENTOS

**pode conter traços de teatro musical*

À Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa.

Ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, pela abertura de caminhos os quais almejo desde meu ingresso na graduação.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Junia Barreto, cuja confiança e guia impediram-me de ficar “*doing everything all wrong*”, tal qual Marius Pontmercy.

À Prof^a. Dr^a. Myrtes Folegatti, que prontamente se dispôs a vir a Brasília contribuir com sua *expertise* em teatro musical. Aos demais professores da banca, Prof. Dr. Marcus Mota e Prof. Dr. André Luís Gomes, pelo proveitoso diálogo.

À Rachel Ripani, pela gentileza e amabilidade na entrevista concedida à mestranda em desespero, conforme me apresentei; e à Louise Bruton, da *Delfont Mackintosh Theatres*, que me dotou de informações que eu nem sabia que existiam.

Ao prof. André Araújo, que nem imagina de ter sido meu primeiro incentivador ao mestrado.

Ao Grupo de Pesquisa Victor Hugo e o Século XIX, pela acolhida e companheirismo (Luiz, não esquecerei de devolver seu livro!).

A Safira, Deborah, Rebecca, Vírning e nosso membro honorário, Pedro, do melhor que a UnB me trouxe, com vocês é sempre um “*jolly holiday*”.

À Vitória, que não me deixava duvidar, por cada “*misericórdia!*” ouvido, dentro e fora do teatro.

À Solaine, que não me deixou “*throwing away my shot*” quando contei de minhas pretensões acadêmicas com nosso romance favorito.

À Thaynara e à Verônica, minha xará até em segundo nome, Dumas não previu essa nova formação de seus Três Mosqueteiros.

A meus pais, sem vocês seria inválido.

A Deus, pois “*all good gifts around us are sent from Heaven above...*”

RESUMO

As adaptações literárias têm-se mostrado um fenômeno crescente, e poucas obras talvez tenham sido tão adaptadas quanto o romance *Os miseráveis* (1863), de Victor Hugo. Dentre as diversas adaptações, é possível considerar que a de maior influência seja a versão feita para o teatro musical — *Les Misérables* —, contrariando as expectativas de que uma obra com o teor dramático do romance de Hugo pudesse ser traduzida para um meio que ainda se acredita ser reservado para narrativas despretensiosas. Durante o processo de adaptação, porém, chama atenção o esmaecimento da crítica social e política do autor, que, ainda que não tenha sido retirada completamente, ganhou contornos difusos que distam da assertividade provocativa de Victor Hugo. Qual teria sido o propósito da suavização do conteúdo político do romance? Em que medida o público e as questões mercadológicas podem ser responsáveis pelo produto final de uma adaptação? E mais, o quão autônoma a arte consegue ser quando posta em grande circulação?

Palavras-chave: Adaptação literária; Teatro musical; *Os miseráveis*; Política

ABSCTRACT

Literary adaptations have become a constant growing phenomenon, and perhaps few literary works have been as adapted as the novel *Les Misérables* (1863), by Victor Hugo. Amongst the many adaptations, it is possible to consider the version made for the musical theater, under the same name, as the one with the biggest weight, going against the expectations that a work with such dramatic content as Hugo's novel could ever be translated into a media that was still believed to work exclusively with unassuming narratives. During the process of adaptation, however, it is possible to notice that the author's social and political critique fades away; even if it is not completely dismissed, it acquires fuzzy outlines which are quite distant from Victor Hugo's provocative assertiveness. Which could have been the purpose to this softening of the novel's political content? To what measure the public and market interests can influence the final product of an adaptation? And, even more so, how autonomous is art able to be when released to the mainstream?

Key-words: Literary adaptation; Musical theatre; *Les Misérables*; Politics

“Even the smallest person can change the course of the future.”

J.R.R. Tolkien

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1 – Tradução, cultura e expansão.....	17
1.1 – Do livro ao libreto: tradução intersemiótica e transtextualidade.....	19
1.2 – A (in)fidelidade do tradutor.....	26
Capítulo 2 – Não basta canções para ser um musical.....	34
2.1 – O megamusical.....	38
2.2 – A criação de <i>Les Mis</i>	41
2.3 – Um conto de um musical em duas cidades.....	47
2.4 – Recepcionando <i>Les Mis</i>	66
Capítulo 3 – A criação da criança.....	69
3.1 – XIX, o século da criança.....	71
3.2 – Victor Hugo e a criança.....	76
3.3 – O musical surge a partir da criança.....	81
Capítulo 4 – A revolução de <i>Les Misérables</i>.....	98
4.1 – Hugo em 30; Hugo em 48; Hugo em 63.....	100
4.2 – Por que 32?.....	112
Capítulo 5 – O pequeno e politizado Gavroche.....	122
5.1 – O <i>gamin</i> de Paris.....	122
5.1.1 – O figurino.....	128
5.1.2 – A personalidade.....	135
5.2 – As canções de Gavroche: uma forma de discurso.....	137
5.3 – Os vários laços de Gavroche.....	148
5.3.1 – Gavroche e seus irmãos.....	149
5.3.2 – Gavroche e os <i>Amis de l’ABC</i>	151
5.3.3 – Gavroche e seu sacrifício.....	154
Considerações finais.....	158

Referências bibliográficas.....	162
Apêndice.....	166
Apêndice A – Entrevista com a diretora de <i>Les Misérables</i> no Brasil.....	167
Anexos.....	170
Anexo A – Canções de Gavroche.....	171
Anexo B – Histórico de produções.....	175

INTRODUÇÃO

Vivemos em uma época de irrequieta convergência. A bem da verdade, de certa forma, o mundo sempre foi convergente e foi a nossa necessidade de categorização que criou subdivisões entre meios antes amalgamados. Contudo, cada vez mais, as linhas imaginárias que separavam artes e meios tornam-se tênues, forçando a criação de novas formas e recriação de formas antigas.

A adaptação já estava presente no teatro grego e nos autos e mistérios da Igreja medieval, óperas e balés também adaptavam, e o teatro dramático continuou adaptando. O cinema adapta desde sua criação e, hoje, esta parece ser a força motriz do cinema comercial. Nesse sentido, o estudo das adaptações literárias nunca esteve tão relevante, à medida que roteiros originais, seja no cinema ou na TV, dão lugar, cada vez mais, a roteiros adaptados de *best-sellers* recentes ou de obras já consagradas do considerado cânone literário.

O romance *Les Misérables*, do escritor francês Victor Hugo, se inscreve em dois fenômenos: tanto foi um sucesso de vendagem em sua época de publicação, e que continua com grande tiragem editorial nos dias de hoje, quanto se tornou uma obra canônica. Dada sua notoriedade, *Les Misérables* já foi alvo de adaptações em meios diversos, como teatro, cinema e TV, como *live-action* e como animação, assim como nas artes visuais e na forma de *graphic novels*¹.

A despeito do vasto número de adaptações, em especial para o cinema, meio de grande popularidade e facilidade de alcance, é precisamente a adaptação para o teatro musical, conhecida como “*the musical that swept the world*” — o musical que varreu o mundo — que se sobressai, devido ao grande número de montagens realizadas em diversos países, incluindo o Brasil.

¹ Uma lista compreensiva das várias adaptações do romance *Les Misérables*, assim como de outras obras de Victor Hugo, pode ser encontrada no site do Grupo de Pesquisa Victor Hugo e o Século XIX, do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília, do qual a autora desta dissertação é membro: <<http://victorhugo19.com/index.html>>

O musical *Les Misérables* foi criado por Alain Boublil e Claude-Michel Schönberg e apresentado na França, em 1980. A obra chamou atenção do produtor britânico Cameron Mackintosh e, em 1985, estreava em Londres a versão em inglês do musical. Devido ao sucesso imediato, apesar das críticas mistas, *Les Misérables* garantiu montagem na *Broadway*, nos Estados Unidos, o que ocorreria dois anos após a estreia em Londres, em 1987, e daí para o resto do mundo.

Considerando que o romance de Hugo e o musical são homônimos, para fins de diferenciação, chamaremos o romance por seu título em francês — *Les Misérables* — e o musical por seu diminutivo — *Les Mis*. Ressaltamos que não se tem a intenção de diminuir a adaptação, uma vez que esta forma é utilizada nas divulgações do musical e consta no endereço do site oficial da produção (www.lesmis.com). O público e os atores envolvidos também se acostumaram a utilizar o título abreviado, denotando uma forma afetiva de tratamento e mesmo evitando possível desconforto, para não francófonos, na utilização do nome completo em francês.

Les Mis segue a narrativa principal do romance de Victor Hugo, contando a jornada de redenção do ex-prisioneiro Jean Valjean que, após um ato de bondade inesperado, decide mudar a forma da vida que levava; então descrente o mundo e machucado pela opressão. Sua jornada, no entanto, não será facilitada devido à perseguição empreendida pelo Inspetor Javert, implacável em sua falsa obsessão em fazer justiça.

À narrativa de Jean Valjean, entremeiam-se outros enredos, todos caminhando para um mesmo fim. A jovem Fantine, mãe solteira, é obrigada a separar-se da filha para conseguir um trabalho e, após sua morte, Jean Valjean torna-se responsável por cuidar da pequena Cosette, o que ele faz levando-a para Paris. Neste momento, a narrativa opera um salto temporal para 1832, quando, historicamente, houve uma insurreição contra o governo do rei Louis-Philippe, violentamente reprimida. Esta insurreição será o ápice do romance, contada do ponto de vista dos insurgentes por trás das barricadas erguidas na capital da França.

Victor Hugo, homem político em sua época, colocou em *Les Misérables* sua visão sociopolítica. Porém, em vez de criar um romance panfletário ou um romance de tese, este último um estilo que entraria em voga anos depois no Naturalismo, Hugo trabalhou na exposição das questões sociais da França de sua época. O narrador de *Les Misérables*, em sua posição onisciente, não faz acusações diretas; antes, narra os acontecimentos com acentuada postura crítica e deixa que o leitor, por si próprio, seja confrontado pela realidade não tão ficcional ali apresentada.

Les Misérables é dividido em cinco partes. Jean-Marc Hovasse, um dos principais biógrafos de Victor Hugo, afirma que “as duas primeiras partes do romance são bem menos politizadas” (BARRETO [org.], 2013, p. 40); não é à toa, então, que o personagem Gavroche ganhe efetividade a partir da terceira parte do romance. Como uma “arma de Chekhov”, aquele elemento apresentado descompromissadamente e pronto para ser esquecido para se tornar, mais tarde, primordial, Gavroche, inicialmente, é apenas citado como o filho mais novo do traiçoeiro casal Thénardier, sem ao menos sabermos seu nome. Nove anos depois, ele retorna com uma função precisa na trama.

É pelos olhos de Gavroche que o leitor conhece a situação sociopolítica de Paris durante a chamada Monarquia de Julho, em seus diversos meios sociais, visto que o personagem transita entre diferentes esferas e serve como elo de ligação entre os vários personagens do romance. Portador do mesmo espírito de revolução que inflamaria os insurgentes em 1832, o pequeno é indômito e zombeteiro. É no combate armado que Gavroche selará seu destino.

Como apresentado anteriormente, a adaptação do romance *Les Misérables* para o teatro musical originou-se na França e, em seguida, ganhou uma versão em inglês, que se tornou modelo para as outras. O processo, contudo, foi um tanto mais conturbado do que a já passível de complicação tradução linguística. Durante a criação da versão em inglês de *Les Misérables*, um aspecto teria sido transformado: o potencial político do texto de Victor Hugo. O que aqui chamamos de despolitização do texto estaria evidente no pequeno Gavroche, personagem *sui generis* não só por seu desfecho trágico e inesperado, mas por sua picardia pontuada por uma crítica política mordaz e singular em uma criança, e que encapa alguns dos combates e reflexões do próprio autor.

Este trabalho analisará a forma pela qual o musical *Les Mis* tornou-se o que é hoje face à obra fonte, visando a compreensão das possibilidades de escolhas no momento da adaptação. No caso, esta aparenta ter decidido priorizar o drama pessoal dos personagens, de forma a garantir maior conforto e sucesso entre o público, às custas da agudez do posicionamento crítico quanto à miséria e ao abuso de poder político presentes no romance.

No Capítulo 1, enunciaremos a metodologia de trabalho e o aporte teórico em que esta pesquisa se fundamentou. Para pensar a adaptação literária se faz necessário explorar o processo adaptativo em si, suas características intrínsecas, e então desmistificar a ideia de fidelidade para com a chamada obra original. Para tal, partimos do conceito de Tradução Intersemiótica, definido por Roman Jakobson (1959 [2003]) e depois expandido por Julia Kristeva (1974) e Julio Plaza (1987), que estabelece as bases teóricas da transposição de

conteúdo de um sistema de signos para outro. É desta forma que vemos a adaptação literária, cujo conteúdo do romance é transposto para um novo meio, no caso, o teatro musical.

As várias formas de diálogo entre textos — e a adaptação seria uma forma de diálogo intertextual — foram estudadas a partir das considerações de Gérard Genette (2006), e recuperadas por Robert Stam (2006; 2008), especificamente para refletir sobre o campo dos estudos de adaptação, o que nos será primordial para de compreender o fenômeno da transposição literária de *Les Misérables* em seus vários níveis de diálogo entre romance, adaptação e público. Se com Robert Stam pensarmos a estrutura da adaptação literária, Linda Hutcheon (2013) ampliará nossa discussão para os aspectos da expansão da obra adaptada, refletindo, principalmente, sobre as questões mercadológicas envolvidas no processo de adaptação de uma obra.

No Capítulo 2, refletiremos sobre o conceito de teatro musical, um passo necessário em se tratando de um gênero ainda tão pouco estudado no Brasil e por vezes alvo de concepções equivocadas. Ao se falar de teatro musical, será dada especial atenção ao subgênero chamado *megamusical*, conforme estudado por Jessica Sternfeld (2006), pelo qual é possível definir *Les Mis*. Examinaremos o processo de adaptação do romance de Victor Hugo para o teatro musical, até a forma que se conhece e é montado até hoje, analisando quais foram os desvios narrativos e as possíveis causas por trás desses. Lembramos de que não se trata de tecer acusações de infidelidade para com a obra fonte, mas de empreender uma investigação acerca das escolhas feitas no processo de adaptação e do que elas revelam acerca da forma pelo qual se adapta, da época em que se adapta e do público para o qual se adapta.

No Capítulo 3, abordaremos a representação da criança e da infância na literatura do século XIX. Considerando o foco desta pesquisa, que é o exame da formação do personagem de Gavroche e sua despolitização na adaptação musical de *Les Misérables*, sendo ele uma criança, intentamos contextualizar o papel dos personagens infantis no período oitocentista, para melhor compreender o personagem hugoano. Em seguida, nos debruçaremos sobre a obra de Hugo, investigando como o autor francês manifestou sua preocupação com a situação das crianças em sua época, uma das causas que abraçou o poeta em sua carreira política, e representou em seus personagens.

O Capítulo 4 será inteiramente dedicado à contextualização estampada no romance *Les Misérables* em três instâncias distintas relativas à vida de seu autor, à época em que o romance foi escrito e à época em que decorre a trama. Não seria possível falar da dimensão política de *Les Misérables* e de como ela foi transposta para a adaptação musical sem também fazer este aprofundamento. Não se trata de uma crítica genética ou biográfica do romance,

mas de reconhecer na vida do autor e na peculiar época em que ele viveu traços que perpassariam o romance, influenciando a narrativa.

Por fim, no Capítulo 5 nos propomos a examinar, com atenção, o personagem de Gavroche, criando um diálogo entre aquele apresentado no romance e o transposto para o teatro musical. A composição do personagem será esmiuçada em suas características externas, como figurino e postura em cena, assim como em suas características internas, como sua personalidade e forma de falar. A partir da síntese desses traços, espera-se depreender quem é Gavroche no musical, qual função exerce na obra adaptada, considerando o horizonte de questionamento que busca compreender a aqui chamada despolitização do personagem.

A análise da obra teatral encontra certas particularidades que merecem ser explicitadas. Roland Barthes definia o teatro como “uma máquina cibernética em funcionamento”, ao contrário da obra cinematográfica, que permanece registrada. Essa é, pois, sua essência, o espetáculo de arte performática é efêmero e cada apresentação é única em sua composição. De tal forma, a performance teatral, por ela mesma, atinge sua completude no momento da apresentação e depois se esvanece, ficando registrada apenas na memória daqueles que a viram naquela sessão em específico. Tendo isto em vista, para fins de acuracidade epistemológica, a análise do musical *Les Mis* feita nesta pesquisa partiu de registros fílmicos e fonográficos, nos quais pudemos nos ater e nos deter, servindo como base para a análise do musical como um todo.

Como *corpus* de análise, selecionou-se a gravação de *Les Misérables in Concert: The 25th Anniversary*, que aconteceu em Londres, na Arena O2, em 2010. Apesar de ter sido um evento semi-encenado, a *mise-en-scène* foi construída o mais próximo possível do que seria em uma montagem normal, incluindo a interação entre os atores e o figurino tradicional, e com as partes que concernem ao personagem de Gavroche preservadas.

Para análise das letras, foram essenciais as gravações oficiais das montagens originais da França, *Les Misérables: The Original French Concept Album* (1980), de Londres, *The Original London Cast Recording* (1985), e dos Estados Unidos, *The Original Broadway Cast Recording* (1987), esta última a partir da qual foram feitas as demais versões. Quando necessário, também serviu como fonte o *Les Misérables: The Complete Symphonic Recording* (1989), única gravação completa do musical em inglês, incluindo reprises e partes instrumentais de passagens de cenas.

O forte controle exercido pela *Delfont Mackintosh Theatres*, que detém os direitos de *Les Mis*, impede que grandes mudanças sejam feitas no produto final da peça. De forma que, da análise dos primeiros registros, como acima listados, esperamos ser possível pontuar as

origens do que é encenado até os dias de hoje, com particular atenção à questão da suavização no musical da mensagem política trazida por Gavroche no romance. Tal despolitização revela um contexto muito mais amplo, envolvendo público, expectativas de mercado e o complexo trabalho de levar uma obra do escopo de *Les Misérables* do meio literário de origem a um meio inteiramente novo.

Apesar da popularidade do *Les Mis*, poucos estudos em torno do musical o fizeram à luz do romance de Victor Hugo. Esta pesquisa pretende suprir parte desta lacuna e busca resgatar o que consideramos um dos temas principais do romance, a crítica social e política feita pelo autor, e expô-lo, comparativamente, à versão adaptada.

Ao mesmo tempo em que a adaptação literária ajuda na expansão de uma obra, ela está sujeita às peculiaridades da própria época em que se adapta e de suas próprias especificidades e objetivos. Época esta, e ao pensarmos em *Les Mis* pensamos na contemporaneidade, em que o caráter questionador é esvaziado sob a falsa noção de que o entretenimento deve ser vazio e não um instrumento para também se refletir sobre o homem e suas práticas sociais.

Em um momento em que muito se adapta, estaria a voracidade da busca pelo entretenimento afetando a forma com que essas obras são moldadas até chegar ao público? Estaria ocorrendo, na verdade, uma “espetacularização” de temas sérios e socialmente relevantes, sem que fossem suscitadas amplas discussões? Quando palavras como “miséria” e “revolução” são lançadas na divulgação de um musical com a relevância de *Les Mis*, seriam elas parte desta espetacularização, transformadas em fator estético, em uma produção que toca apenas tangencialmente nesses temas? Haveria como a obra adaptada, ao trazer, ainda que superficialmente, questões de cunho sociopolítico, abrir espaço para um debate mais aprofundado, haja vista que, mais de um século depois, os problemas sociais abordados por Victor Hugo no romance ainda subsistem?

CAPÍTULO 1

Tradução, cultura e expansão

Um levantamento feito em 2014 atestou que mais da metade dos filmes produzidos nos últimos 20 anos eram adaptações, em sua maioria de obras literárias¹. Linda Hutcheon já apresentara, em 2013, outros dados: as adaptações formam 83% dos vencedores do Oscar, 95% das séries feitas para TV e 70% dos vencedores do Emmy.

No teatro, por mais que os números não sejam tão altos quanto no cinema, eles existem e podem ser atestados, por exemplo, pela lista dos indicados ao Tony Awards — a premiação de teatro mais importante dos Estados Unidos — em que, para citar alguns recordistas das categorias dedicadas aos musicais², estão obras como *O Fantasma da Ópera* (1986), baseado no romance de Gaston Leroux, *A Noviça Rebelde* (1959), baseado nas memórias de Maria von Trapp, e mesmo *The Frogs* (1974), livremente adaptado a partir da comédia homônima de Aristófanes. A própria história da premiação do Tony de Melhor Musical começa com uma adaptação literária, *Kiss Me, Kate* (1948), releitura de *A Megera Domada*, de William Shakespeare.

O musical *Les Mis*, adaptação do romance *Les Misérables* (1863), de Victor Hugo, garantiu 10 indicações ao Tony Awards, ganhando 7, incluindo Melhor Musical e Melhor Libreto, e sendo indicado a 3 Laurence Olivier Awards — a premiação de teatro mais prestigiada do Reino Unido —, incluindo Melhor Musical.

No entanto, a versão para o teatro musical não foi a primeira adaptação feita do romance de Hugo. A expansão do romance do autor francês para outros meios iniciou-se no mesmo ano de sua publicação, em 1863, seguindo o afirmado pelo próprio autor de que ele escrevera um romance para todos, cuja relevância se estenderia até que os temas de crítica social contidos nele não precisassem mais ser discutidos (BELLOS, 2017, p. 237). Charles

¹ Dados disponíveis em <<https://stephenfollows.com/highest-grossing-movie-adaptations/>>. Acesso em 20 set. 2017.

² Considerando o *corpus* de análise deste trabalho, foram citadas apenas referências de peças musicais.

Hugo, filho de Victor Hugo, foi então responsável por escrever uma peça inspirada no romance do pai, e em coautoria com ele. A peça estreou em Bruxelas e, ainda em 1863, teve sua primeira montagem internacional, do outro lado do Atlântico, nos Estados Unidos.

Les Misérables também esteve presente no nascimento do cinema, quando os irmãos Lumière realizaram o curta *Victor Hugo et les principaux personnages des Misérables* (1897), no qual um único ator, tendo à disposição perucas e peças de figurino, rapidamente se transformava em variados personagens da estória³. Com esse curta é possível perceber a representação de uma das características fundamentais do romance, e também uma das que mais acarretaria dificuldades no processo de adaptação, que é a multiplicidade de personagens.

A primeira adaptação falada de *Les Misérables* foi a produção francesa de 1934, dirigida por Raymond Bernard; um ano depois, Hollywood faria a sua própria, dirigida por Richard Boleslawski, tornando-se a primeira adaptação a ser indicada ao Oscar de Melhor Filme. Desde então, adaptações de *Les Misérables* não pararam de ser realizadas, não só no eixo Europa-Estados Unidos, mas também Japão, Turquia, Índia, Brasil e, de forma recorrente, nos países do bloco da União Soviética durante o período da Guerra Fria.

Entre tantas adaptações, um marco é a criação do musical, em 1980. Surgido na França e espalhando-se em montagens por mais de 40 países⁴, é possível argumentar que esta seria a adaptação de maior expressão do romance de Hugo e a de maior alcance até agora, o que foi potencializado pela versão cinematográfica do musical em 2012.

Existe, pois, um público, tanto leigo quanto especializado, que prestigia adaptações literárias e elas são, cada vez mais, as responsáveis pela disseminação de determinado material literário adaptado, ação conjunta com o estreitamento das relações midiáticas. Os dados desmistificam a ideia de que as adaptações literárias sejam um produto apenas dos dias de hoje, mas tem ocorrido, de fato, o aumento crescente em seu número, o que, por consequência, suscitou maior atenção voltada aos estudos desse fenômeno e de como ele estaria moldando a atual percepção da literatura, mesmo de uma literatura de mais de 150 anos, como o é *Les Misérables*.

³ Adotamos, propositalmente, as grafias “estória” e “história” para não confundir o leitor a propósito do contexto dos fatos ocorridos na França e da apropriação ficcional feita por Hugo e suas releituras.

⁴ A lista completa, em ordem cronológica, das montagens de *Les Mis* pode ser conferida no Anexo B.

1.1 – Do livro ao libreto: tradução intersemiótica e transtextualidade

Quando se trata do estudo de adaptações literárias, tem-se como ponto de partida a compreensão da transmutação de uma mesma narrativa para um meio diferente. Na base dessa compreensão, está o conceito de *tradução intersemiótica*, isto é, entre signos distintos.

O estudo dos signos linguísticos encontrou seu caminho na Linguística, e a Literatura, tendo as palavras como sua matéria-prima, logo se valeu dele. Para a Linguística Estrutural, o fundamento do ato da linguagem é a associação entre significante e significado, o que pressupõe um constante ato de traduzir em palavras imagens e conceitos formulados mentalmente. Essa transformação de signos em outros signos é uma cadeia infinita, na qual

um signo “representa” algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O “representado” é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. [...] A significação de uma representação é outra representação (PIERCE, 1974, p. 99).

Dessa forma, o próprio ato de pensar e transformar o pensamento em linguagem é uma espécie de tradução intersemiótica, uma vez que as palavras são usadas para traduzir processos mentais que não necessariamente são formados pela combinação de morfemas.

Roman Jakobson, conhecido principalmente pela definição das 6 funções da linguagem, foi o primeiro a usar o termo tradução intersemiótica, em 1959. Segundo ele,

distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas:

- 1) A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlíngua ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1995, p. 64).

Desta última, Jakobson exemplifica, “da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (1995, p. 72).

Considerando que cada signo possui seus próprios códigos que os regem e estruturam, a transmutação de um para outro visa encontrar uma solução para essa representação. Uma

pintura não é uma dança, a um primeiro olhar, as duas artes não poderiam ter dinâmicas mais distintas; Edgar Degas, no entanto, encontrou uma maneira de capturar a impressão de movimento em seus quadros de bailarinas. De forma análoga, ainda que um romance e o libreto de uma peça se utilizem ambos de palavras, estas estão rearranjadas de forma diferente, segundo a solução encontrada pelo libretista para moldar a essência da obra que lhe serve de base e de acordo com o sistema de códigos de cada uma das artes.

O conceito de tradução intersemiótica seria mais tarde expandido por Julio Plaza, que vê o século XX como “rico em manifestações que procuram uma maior interação entre as linguagens” (1987, p. 11), tendo em vista, principalmente, as produções Modernistas, que de fato não procuravam se enquadrar em apenas um conjunto de signos e estilo, a exemplo da Poesia Concreta. No contexto contemporâneo, Plaza considera que o conceito de Tradução Intersemiótica não mais se refere somente à passagem de um signo linguístico para um não-linguístico,

não apenas essa oposição verbal \times não-verbal foi por nós descartadas, aqui, mas também estamos evitando deliberadamente pensar a Tradução nos diversos meios a partir de uma estratificação prévia ou demarcação de fronteiras nítidas entre os diversos e diferenciados sistemas sógnicos, dividindo-os em códigos separados, tais como: verbal, pictórico, fotográfico, fílmico, televisivo, gráfico, musical, etc (PLAZA, 1987, p. 67).

Assimilar essa noção é essencial para este trabalho, uma vez que o teatro musical, que aqui se faz objeto de estudo, é uma arte híbrida por definição, em que música, texto e imagem se fundem, sendo decodificados simultaneamente pelo público. Um complexo sistema de tradução se faz presente, em que o romance é traduzido para um múltiplo sistema sógnico.

No estudo das adaptações literárias, além da tradução intersemiótica, outro conceito se faz primordial, o conceito de *transtextualidade*, a partir do qual se pode analisar a relação estabelecida entre as obras trabalhadas em uma adaptação.

Gérard Genette debruçou-se sobre a análise do que chamou de transtextualidade, termo encontrado para se referir à “transcendência textual do texto”, para usar da expressão do autor, que é “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2006, p. 7).

Genette baseou-se, inicialmente, na definição de intertextualidade de Julia Kristeva, segundo a qual “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e

transformação de um outro texto”⁵ (KRISTEVA, 1974, p. 64). Genette, porém, expande o conceito de Kristeva, inserindo a intertextualidade em uma categoria mais ampla, como um dos tipos de transcendência textual.

São 5 os tipos de transtextualidade definidos por Genette, enumerados por ordem de abstração e globalidade, e que, ele chama atenção, não devem ser considerados como “classes estanques, sem comunicação ou interseções” (2006, p. 16), ao contrário, a transtextualidade depende da tessitura de relações entre seus tipos.

O primeiro deles, estabelecendo o paradigma, é a própria *intertextualidade*, a relação de “co-presença entre dois textos ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 2006, p. 8). São casos típicos a *citação*, o *plágio* e a *alusão*, elencados de forma decrescente ao quão explícita e literal é a relação.

O segundo tipo é a *paratextualidade*, de caráter mais técnico, que diz respeito à relação entre o texto e seu título, subtítulo, prefácio, posfácio, ilustrações, epígrafes, notas de rodapé, até mesmo seu rascunho, etc. É o tipo de transtextualidade bastante caro aos que fazem crítica genética da literatura, em que são estudadas as versões de um texto e seu processo de criação.

O terceiro tipo é a *metatextualidade*, que “une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo [...], até mesmo [...] sem nomeá-lo” (GENETTE, 2006, p. 11). É a experiência da crítica, mas também das inúmeras releituras, cada vez mais frequentes, de textos clássicos.

O quarto tipo é a *hipertextualidade*, e este tipo Genette deixa por último. Aqui isso também será feito, por se tratar do que parece mais relevante para o estudo das adaptações.

O quinto tipo, então, é a *arquitextualidade*, vista como de caráter puramente taxonômico em sua relação com título e subtítulo das obras, geralmente lhe definindo o gênero textual. Genette argumenta que nada obriga o texto a declarar seu gênero literário, esta é a função da crítica e do público, e mesmo quando o texto o declara, tal definição pode ser problematizada.

Retornando à hipertextualidade, esta diz respeito a “toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do

⁵ Para desenvolver o conceito de intertextualidade, Julia Kristeva baseou-se no dialogismo de Mikhail Bakhtin. Em sua acepção de romance polifônico, os personagens estariam em constante diálogo com o narrador, consigo mesmos (ao que chama microdiálogo) e com um interlocutor cuja réplica foi suprimida (o dialogismo velado), sem alteração de sentido (Cf. BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008).

qual ele brota” (GENETTE, 2006, p. 12). Encontra-se aqui, por excelência, a adaptação literária.

Como subtipos da hipertextualidade, Genette coloca a *paródia* e o *pastiche*, o *travestimento* e a *charge*, a *transposição* e a *forjação*. A transposição, segundo ele, “é, sem nenhuma dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais”, tanto por sua importância histórica e acabamento estético, quanto pela “amplitude e variedade dos procedimentos nela envolvidos” (GENETTE, 2006, p. 27); ainda segundo Genette, a forma de transposição mais evidente é o transporte de um texto de uma língua para a outra, ou seja, a *tradução*, que neste contexto se expande para incluir a tradução intersemiótica.

Em grande medida, o próprio romance *Les Misérables* conserva em sua escrita todos esses tipos de transtextualidade. O texto romance é construído de forma a manter um constante diálogo intertextual com textos clássicos, por meio de referências greco-latinas, e, ao mesmo tempo, com textos de autores contemporâneos a Victor Hugo, bem como acontecimentos de sua própria época. *Les Mis*, a adaptação musical, também transcende seu próprio texto, mesmo porque carrega em sua relação com o romance original os diálogos transtextuais previamente estabelecidos por este.

Em *Teoria e Prática da Tradução* (2006), Robert Stam analisa as adaptações⁶ como práticas intertextuais, segundo os cinco tipos de transtextualidade de Genette, o que abre espaço para a análise desta adaptação específica, o musical *Les Mis*, como forma introdutória ao que será desenvolvido a partir.

Para começar, Stam define o intertexto de uma adaptação como as alusões e referências que são expostas em sua montagem. Um amplo intertexto em *Les Mis* são as óperas, das quais Boublil e Schönberg, os criadores de *Les Mis*, são grandes admiradores. Amantes do gênero podem reconhecer nas melodias de algumas canções do musical suas respectivas inspirações operísticas, especialmente no solo de Jean Valjean (‘*Bring Him Home*’), que guarda grandes semelhanças com o ‘*Coro a boca chiusa*’ da ópera *Madama Butterfly* (1898), de Puccini⁷.

A partir do aniversário de 30 anos do musical, em 2015, passaram a ser projetados ao fundo do cenário, ajudando a compô-lo, desenhos feitos por Victor Hugo durante seu período de exílio em Guernesey, ideia que, segundo Rachel Ripani, diretora da versão brasileira do

⁶ Tem-se em mente que Robert Stam trabalha com adaptações fílmicas em seu texto, contudo a teoria, por sua neutralidade, não precisaria ser limitada a elas, sendo plausível para a análise de adaptações para outros meios.

⁷ A reverência de Alain Boublil e Claude-Michel Schönberg por Giacomo Puccini seria novamente demonstrada em seu próximo musical, *Miss Saigon* (1989), releitura de *Madama Butterfly* (1904) no contexto da Guerra do Vietnã.

musical em 2017, partiu do diretor-geral do espetáculo, John Powell⁸. Ainda que estes desenhos não tenham sido criados por Hugo especificamente como ilustrações de *Les Misérables*, esse é mais um diálogo estabelecido, desta vez entre a adaptação e a obra pictórica do autor do romance de origem.

Outra relação intertextual estabelecida por *Les Mis* diz respeito ao personagem de Gavroche, a quem será dada particular atenção neste trabalho. No musical, Gavroche, foi delineado, em seus modos e maneiras, a partir do personagem de Artful Dodger do musical *Oliver!* (1960), por sua vez adaptação do romance de Charles Dickens, *Oliver Twist* (1838). Essa relação, se hoje parece clara e inevitável, o é pela expansão de ambas as obras com o auxílio de suas adaptações, de forma a incutir-se no imaginário popular; contudo, um olhar contextualizado divisaria as diferenças de função narrativa de ambos os personagens, como ainda será abordado.

O paratexto das adaptações, segundo Stam, estaria nos materiais promocionais, como pôsteres, *trailers*, entrevistas, tudo o que está relacionado diretamente à produção e fala sobre ela, assim como o são as notas de rodapé, prefácio, posfácio, rascunhos, etc., como definido por Genette.

Em se tratando de uma megaprodução, o material promocional de *Les Mis* foi cuidadosamente pensado, visando dialogar com os países nos quais seriam feitas montagens do musical. Dessa forma, existe uma coleção de imagens da pequena Cosette, que se tornou logomarca do musical, usando acessórios tradicionais de cada país, uma forma de *marketing* que tenciona mostrar que a estória de *Les Mis* ultrapassa fronteiras nacionais e linguísticas, o que não está em desacordo com o proposto pelo próprio Hugo de escrever um romance que fosse relevante, de forma abrangente e que foi publicado, quase simultaneamente, nos mercados editoriais europeus e no Brasil.

É no paratexto que também se faz uma crítica pontual acerca do caráter mercadológico da adaptação, pois “o texto é inundado de um paratexto comercial”, dessa forma a adaptação se torna “uma espécie de marca [...] desenhada para gerar [...] produtos de consumo subordinados como brinquedos, músicas, livros e outros produtos sinérgicos dos diversos tipos de mídia” (STAM, 2006, p. 30). Para um musical com o teor de *Les Mis*, tal caráter comercial pode gerar certa reação cínica “ao ver pessoas usarem a imagem da pobre Cosette em suas camisetas superfaturadas”⁹.

⁸ A entrevista completa na qual Ripani passa essa informação está no Apêndice A.

⁹ Tradução nossa. Em inglês: “[...] seeing people wear the image of poor little Cosette on their overpriced T-shirts.” (STERNFELD, 2006, p. 219)

Passando ao caráter metatextual de uma adaptação, este é dividido em duas categorias por Stam: a *relação crítica* e a *evocação silenciosa*. A relação crítica ocorre quando adaptações “criticam ou de alguma forma expressam hostilidade, seja pelo romance original ou por adaptações anteriores” (2006, p. 31), já a evocação silenciosa lembra as adaptações “que têm uma relação mais difusa e não declarada com o romance original ou até mesmo com todo um gênero” (STAM, 2006, p. 31).

À primeira vista, não parecem existir relações metatextuais em *Les Mis*, uma vez que não se divisa hostilidade ou intenção crítica entre o musical e o romance de Hugo, e a conexão entre romance e musical é clara e bem estabelecida. Existe, porém, a relação criada entre o musical *Les Mis* e o gênero *megamusical*, do qual se tornará referência. O *megamusical*, por sua vez, em sua grandiosidade e diálogos inteiramente cantados, aproxima-se da ópera, sendo *Les Mis*, por vezes, chamado de “pop-opera”, como o fez o crítico do *New York Times*, Frank Rich, em seu comentário quando da estreia do musical na Broadway¹⁰.

O penúltimo tipo de transtextualidade analisado por Stam no âmbito das adaptações é a arquiteitualidade, referindo-se ao que é sugerido ou refutado pelos títulos e subtítulos (STAM, 2006, p. 32). Bellos ressalta o caráter dúbio do título do romance de Victor Hugo, que o torna de difícil tradução, em particular para a língua inglesa.

Um romance chamado *Les Misérables* poderia ser sobre diferentes elementos: pessoas pobres, claro, mas também pessoas dignas de pena, pessoas que houvessem pecado e patifes desprezíveis. [...] Daqui em diante, [a expressão] não significará ‘pobre’ ou ‘lamentável’ ou ‘desprezível’, nem mesmo os três ao mesmo tempo. Irá tornar-se uma forma de nomear o que esses grupos têm em comum: uma identidade moral e social que não tinha nome anteriormente. [...] É por isso que *Les Misérables* permanece *Les Misérables*¹¹.

O título do romance também foi mantido no musical e é assim comercializado na maioria dos países de montagem; países de línguas latinas costumam ser exceção, como no Brasil, sob o título traduzido de *Os Miseráveis*, e na Espanha, como *Los Miserables*, sem prejuízo a seu significado, dado o tronco linguístico comum.

¹⁰ O processo de produção do musical *Les Misérables*, bem como sua fortuna crítica serão abordados à miúdo no capítulo 2.

¹¹ Tradução nossa. Em inglês: “A novel called *Les Misérables* could therefore be about many different things: poor people, of course, but also people deserving of our pity, people who have sinned, and contemptible wretches. [...] Henceforth it will mean not ‘poor’ or ‘pitiable’ or ‘despicable’ and not even all three in turn. It becomes a way of naming what these groups have in common: a moral and social identity that had no name before. [...] That’s why *Les Misérables* remains *Les Misérables*.” (BELLOS, 2017, p. 103)

Existe ainda um *slogan* que se atém ao musical — “*the musical that swept the world*” —, podendo ser traduzido como “o musical que arrebatou o mundo”. Nesta simples frase estão implícitas três informações. Primeiro, o gênero da obra, no caso, um musical, diferenciação importante, porque as várias adaptações do romance costumam apenas reproduzir seu título, *Les Mis*, não importando o meio. Segundo, o caráter expansivo e cosmopolita desse musical em específico, servindo como propaganda ao informar ao público de sua globalidade. Por último, há um trocadilho com o verbo “*to sweep*”, ao pé da letra, “varrer”, fazendo alusão à ilustração que se tornou logomarca do musical, na qual a pequena Cosette está varrendo o chão à porta da estalagem dos Thénardier. Na cena em que a personagem canta seu solo (*‘Castle on a Cloud’*), faz-se alusão a esta ilustração e a atriz permanece no centro do palco segurando uma vassoura.

Chega-se, por fim, à hipertextualidade, “talvez o tipo mais claramente relevante para a adaptação” (STAM, 2006, p. 33) entre os tipos de transtextualidade estabelecidos por Genette. Entendendo-se a hipertextualidade como a relação entre um *hipertexto* e um *hipotexto*, que seria um texto anterior, neste sentido, as adaptações “são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação” (STAM, 2006, p. 33). Segundo este conceito, *Les Mis*, o musical, seria o hipertexto derivado do romance *Les Misérables*, de Victor Hugo, o hipotexto.

Como visto, Genette trata da tradução como um dos tipos de hipertextualidade, e *Les Mis* concentra dois tipos de tradução: a tradução intersemiótica, por se tratar de uma tradução entre meios diferentes, isto é, do romance para o teatro musical, e a tradução linguística, pois o musical que hoje se conhece e é montado ao redor do mundo deriva de um original francês, e ambos guardam diversos pontos de divergência entre si não só pelas diferenças linguísticas, mas também culturais.

Com todos os pontos de intersecção e diálogo vistos até aqui, compreende-se, então, a que se refere Gérard Genette ao utilizar o termo “palimpsesto” no título de seu trabalho sobre transtextualidade. A técnica de raspar o texto de um pergaminho para escrever outro por cima, mas ainda sendo possível entrever o que estava por baixo define perfeitamente as várias camadas que constituem o texto literário. Culturalmente, o texto não existe no vácuo e está constantemente sendo reescrito à medida que o processo histórico avança e o coloca em diálogo com outros textos, o que é inevitável. O leitor de hoje pode não ter lido uma linha sequer de Shakespeare, por exemplo, mas o drama shakespeariano transcende o texto do Bardo e se entremeia em releituras, alusões e referências concebidas por outrem. Com o fenômeno das adaptações, essa relação ficou ainda mais difundida.

1.2 – A (in)fidelidade do tradutor

Até aqui foram apresentadas as origens dos estudos intersemióticos, com Jakobson, Kristeva e Genette, a partir dos quais se concretizaram os estudos referentes às adaptações. Todavia, a pesquisa voltada para as adaptações literárias ainda é relativamente recente e visa preencher uma lacuna na produção científica, em se tratando de um fenômeno que se amplia cada vez mais.

Foram, então, selecionados autores expressivos no âmbito dos estudos de adaptação. Robert Stam e Linda Hutcheon discutem quanto aos aspectos criativos, culturais e financeiros da obra adaptada, assoma-se a eles Umberto Eco, que aborda as adaptações literárias em seus estudos de tradução. A partir deles é que o estudo da transposição de *Les Misérables* para o teatro musical será embasado, para tal apresenta-se aqui um panorama reflexivo de suas discussões.

Atualmente, voltando aos dados expostos no início, as adaptações são uma das formas mais recorrentes de compactuação entre textos, e elas estão “envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem” (STAM, 2006, p. 34). Existe um ímpeto natural de contar e recontar histórias, e as adaptações estão presentes desde o teatro grego à comparativamente recente arte cinematográfica.

Como falado no início, com o advento do cinema, ampliou-se a demanda por adaptações. O cinema surge adaptando, quando se desprendeu do caráter científico de apresentar o real, como proposto pelos irmãos Lumière inicialmente, e permitiu-se empreendimentos mais lúdicos. O teatro musical também adapta desde sua origem. Nota-se que tanto o cinema, quanto o teatro são meios híbridos por excelência, que demandam a atenção do espectador para os múltiplos aspectos imagéticos e sonoros. Isto é especialmente aplicável no teatro musical, que se realiza na imagem por meio da *mise-en-scène* e da composição dos personagens, e no som, por meio da música, cantada ou instrumental, elemento intrínseco ao texto musical.

Em meio às transformações e transmutações ocorridas no processo de adaptação, paira a questão da fidelidade para com a obra original. Quanto a isso, Umberto Eco (2007) é categórico: “toda tradução apresenta margens de infidelidade em relação a um núcleo de suposta fidelidade, [...] a decisão acerca da posição do núcleo e a amplitude das margens depende dos objetivos que o tradutor se coloca” (p. 18).

A exigência de uma adaptação que transponha *ipsis litteris* o material de origem perde força à medida que se compreende a impossibilidade de manutenção da integralidade da obra de origem no momento em que é transposta para uma mídia totalmente nova, com um sistema de códigos próprio; assim sendo, “um dado sistema semiótico pode dizer seja mais, seja menos que um outro sistema semiótico, mas não se pode dizer que ambos sejam capazes de exprimir as mesmas coisas” (ECO, 2007, p. 382). O próprio uso do termo “original” para se referir ao texto fonte reforça a ideia de hierarquia, na qual a obra adaptada estaria colocada em menor grau e em dívida para com a obra de partida. A ironia se faz quando, por algum motivo, a adaptação surpasse sua fonte ou se amalgame a ela.

No entanto, as adaptações não estão isentas de, ao menos, tentarem cultivar um diálogo que pareça sincero com a obra de origem, evitando o sentimento de decepção quando as expectativas criadas em torno do que se entende ser a narrativa não são alcançadas. Quando, por algum motivo, a adaptação fica aquém destas expectativas,

a noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nosso entendimento de que: a) algumas adaptações *de fato* não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; b) algumas adaptações *são* realmente melhores do que outras; c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes (STAM, 2008, p. 20).

Contudo, novamente se enfatiza a importância de analisar a adaptação por seus próprios mecanismos internos e por sua apresentação como obra completa, de forma que “a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da ‘fidelidade’ não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico” (STAM, 2008, p. 20). Procura-se, no lugar, compreender o motivo das mudanças operadas no processo de adaptação e quais as consequências narrativas e estéticas disto. Sem esse enfoque, os estudos de adaptação estariam fadados a um constante entrave de subjetividades, uma vez que da própria leitura do texto depreendem-se diferenças de interpretação que poderiam colocar sob perspectivas distintas a própria ideia de fidelidade.

Em lugar de apontar, acusatoriamente, as diferenças entre original e adaptação, Umberto Eco divisa quatro maneiras com que os elementos de uma obra são *manipulados* ao adaptá-la, sendo precisamente esse o termo usado por ele, que categoriza a adaptação como uma “transmutação por manipulação” (2007, p. 382), referindo-se ao caráter deliberado das escolhas criativas durante o processo de adaptação. Estas escolhas criativas implicam sempre

em interpretações feitas pelos adaptadores, uma tomada de posicionamento crítico de definir o que será ou não mostrado na obra adaptada.

Uma das possibilidades, ainda segundo Eco, é *isolar um nível do texto fonte*; isso ocorre quando o adaptador decide que determinado nível “é o único realmente importante para restituir o sentido da obra original, [...] deixando de lado todo o resto, [...] considerado inessencial ou dificilmente representável” (2007, p. 392-3). Essa escolha foi feita logo no início do processo de adaptação de *Les Misérables* para o teatro musical, que decidiu focar na estória de Jean Valjean, entre os miseráveis do título. Jean Valjean possui um arco narrativo que atrai por sua completude catártica, tornando-se de fácil transposição. Dessa forma não seria necessário preencher muitas lacunas narrativas, como possivelmente ocorreria, caso fosse escolhido outro personagem como foco narrativo.

Há também a escolha de *fazer ver o não-dito*, desfazendo certas ambiguidades ou respondendo perguntas deixadas pelo material original. Um momento que poderia passar despercebido no musical é quando Éponine informa que se lembra de Cosette. Elas cresceram juntas, Cosette sendo maltratada pelos pais de Éponine, enquanto esta última recebia os cuidados para crescer como uma criança saudável, física e mentalmente. No romance, não é informado ao leitor se Éponine, de fato, lembrou-se de Cosette quando a reencontrou anos depois, desta vez em situação inversa. Nem sempre as coincidências de uma narrativa precisam ser reconhecidas também pelos personagens, muitas ficando a cargo apenas da percepção do leitor. Ao desvelar esta informação, o musical cria uma resolução narrativa para um meio mais imediatista, como por vezes é o audiovisual, poupando-se da impressão de que, por descuido, elementos ficaram em aberto.

Diferentemente de quando a adaptação desfaz ambiguidades e revela elementos antes ocultos no texto, também pode ocorrer de uma adaptação *fazer ver outra coisa*, quando o adaptador decide modificar elementos do material original. No romance *Les Misérables*, a idade de Gavroche é informada como “onze ou doze anos” (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 34; HUGO, 2016, Tome I, p. 818), porém o musical não se restringe a esta descrição ao decidir o intérprete para o personagem. A faixa etária pedida nos testes de elenco varia de 7 a 12 anos, e pesará sobre a decisão aspectos como a duração da temporada, o local de apresentação e, principalmente, a audição prestada pelo jovem ator. A depender da escolha feita pela direção de elenco, o personagem pode ganhar contornos diversos, de pequeno inocente a criança com uma autonomia precoce, alterando a percepção que a audiência teria do personagem.

Se existe, pois, a possibilidade de *fazer ver o não-dito* e dizer mais que o material original, e de *fazer ver outra coisa* e modificar seus elementos, também é possível *não fazer ver o dito*, ou seja, dizer menos que o original.

Por vezes, cortes são necessários por motivos de orçamento ou coerência com o novo meio. Em *Notre-Dame de Paris* (1831), outro romance de Victor Hugo, o personagem Quasímodo possui problemas na fala em decorrência da surdez causada pelo barulho dos sinos. Como, então, criar uma adaptação musical? A animação da Disney, *O Corcunda de Notre-Dame* (1996), resolveu a questão retirando qualquer referência à fala do personagem. Na montagem teatral baseada na animação, apresentada nos Estados Unidos entre 2014 e 2015, a dificuldade de fala foi incluída nos diálogos não cantados, tendo sido, porém, uma decisão do próprio ator.

Em outros casos, a exclusão de conteúdo do material original corresponde à demanda de aceitação por parte do público e da crítica. Tal decisão é particularmente recorrente quando se pretende adaptar para um público amplo obras que tratem de temas considerados polêmicos ou tabu. Aqui reside o motivo de crítica mais recorrente às adaptações e causa das acusações de infidelidade.

A questão da suavização da mensagem política de *Les Misérables* em sua transmutação para o teatro musical seria um caso de não fazer ver o dito, dizendo menos que o original, o que poderia ser visto como um exemplo de “infidelidade”, negativizando a adaptação. Interessa mais, porém, entender a intenção por trás desta medida e como ela ressoa com o público.

As decisões tomadas no processo de formação de uma adaptação tornam-se incentivo a um estudo apropriado; como defende Eco,

o fato de que, na riqueza da semiótica, as sfumature possam ser muitas, não desaconselha que distinções de base sejam estabelecidas. Ao contrário, ela o exige, se a tarefa de uma análise semiótica é justamente aquela de identificar fenômenos diversos no fluxo aparentemente incontrolável dos atos interpretativos (2006, p. 404).

Para a análise de uma adaptação, Linda Hutcheon (2013) propõe que duas perguntas sejam feitas logo de início: quem adaptou e por que adaptou. Investigar as possíveis respostas para tais questionamentos poderia explicar muito do que é visto no produto final adaptado.

Quanto à primeira pergunta — *quem?* —, a resposta é relativamente simples se autor e adaptador forem a mesma pessoa. Este é o caso da primeira adaptação teatral de *Les*

Misérables, de 1863, escrita por Victor Hugo e seu filho Charles. Outros casos, porém, são mais desafiadores.

Adaptações operísticas ou musicais são intrinsecamente um processo coletivo, que envolvem um ou mais compositores e libretistas. Além disso,

peças de rádio e televisão ao vivo, espetáculos de dança, musicais e óperas – todas essas são formas de *performances* repetidas por grupos de pessoas, e quando adaptam uma obra anterior, há sempre disputa em torno de quem entre os vários artistas envolvidos realmente deveria ser chamado de adaptador(es) (HUTCHEON, 2013, p. 119).

O ator, ao imprimir sua interpretação ao personagem, torna-se também tão adaptador quanto o autor do texto dramático. O mesmo vale para os diversos diretores que uma ópera ou peça, musical ou não, venha a ter em seu histórico de apresentações.

Tendo em mente a ideia de autoria coletiva em uma adaptação musical, em *Les Mis* é possível definir, no mínimo, seis adaptadores: Alain Boublil, o libretista, e Claude-Michel Schönberg, o compositor, ambos franceses e responsáveis pela versão original do musical; Trevor Nunn e John Caird, diretores da primeira montagem no West End (Inglaterra) e na Broadway (Estados Unidos), cujas marcas foram perpetuadas em diversas instâncias; Herbert Kretzmer, tradutor — ou melhor seria dizer versionista — das letras para o inglês; e Cameron Mackintosh, o produtor, que até hoje detém os direitos de toda e qualquer montagem do musical¹².

As distintas interpretações que esses profissionais tiveram do romance de Hugo, aliadas à diferença de nacionalidade, que faria com que a leitura de um inglês fosse culturalmente diferente da leitura de um francês, moldaram o *Les Mis* que se conhece hoje, o que não ocorreu sem diferenças criativas¹³.

A segunda pergunta de Hutcheon — *por quê?* — intersecciona-se com aspectos econômicos e culturais. A adaptação muitas vezes é vista como um meio seguro de lucro, pois aposta em um público já pronto, o público da obra original. Isto é especialmente verdade no caso de produções colaborativas de alto custo, como filmes, óperas e os musicais. No caso destes últimos, os produtores precisam arrecadar dinheiro de investidores e encontrar um

¹² Sabendo das possibilidades de mudança e reinterpretações, musicais do escopo de *Les Mis*, sob fortes direitos autorais, controlam rigidamente as montagens em outros países. Uma equipe de produção é enviada ao país para acompanhar todo o processo de montagem, influenciando, inclusive, na escolha do elenco. Alguns exemplos são os musicais da Disney (*O Rei Leão*, *Wicked*, *Aida*...) e outros da Cameron Mackintosh Ltd. (*O Fantasma da Ópera*, *Mary Poppins*, *Cats*...).

¹³ Sobre isso, ver capítulo 2.

teatro para alocar a produção, o que também envolve investimento. Após a seleção do elenco, pode ser feita uma montagem prévia, em teatros menores, cujo sucesso garantirá uma temporada mais longa em um teatro centralizado.

Para compensar o custo de produção, busca-se a maior probabilidade de lucro, mesmo que isso incida em alterações para melhor acomodar as expectativas de um público e expandir a adaptação àqueles que não tiveram contato com o material de origem. Por este feito, adaptações são, muitas vezes, acusadas de didatismo em sua tentativa de se tornarem acessíveis a um público mais amplo, retirando dele a obrigatoriedade de conhecimento prévio da narrativa.

Direitos autorais também fazem parte do aspecto financeiro das adaptações, que são consideradas, por lei, obras “derivativas”. Depreende-se a partir deste fato a predileção por se trabalhar com obras do domínio público, não mais regidas por leis que limitem os usos de propriedade intelectual, e adaptadas e readaptadas tantas vezes, que o imaginário do público já mescla original e adaptado. Apesar disso, as adaptações têm, há alguns anos, garantido maior procura pelo material de origem, o que incentiva autores a venderem prontamente os direitos de suas obras.

Particularmente, questões de direitos autorais não constituíram um entrave no processo de adaptação de *Les Misérables*, considerando que o romance já estava em domínio público no momento da criação do musical. Houve, porém, a venda de direitos do musical original francês para ser feita a versão em inglês; seus criadores, Boublil e Schönberg, foram convidados a participar da nova equipe de produção, mas agora deviam responder às condições da produção inglesa. O novo ambiente de produção aponta para mais um aspecto importante no processo de adaptação de uma obra: o contexto cultural.

A globalização não permite que a arte fique confinada em um único espaço, “a natureza palimpséstica multifacetada da arte [...] opera dentro e através das culturas” (STAM, 2008, p. 35), e o mercado das adaptações visa exatamente a expansão de seu conteúdo.

Não é raro que as adaptações ganhem nova roupagem de acordo com a cultura que a está adaptando. Outras vezes, no entanto, as mudanças não são premeditadas, e sim refletem uma diferente forma de leitura condicionada por um contexto cultural e/ou temporal distinto. Sobre isso, explica Stam que

já que as adaptações fazem malabarismo entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance [...] desmascara facetas não apenas do romance e seu período e

cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação (2006, p. 48).

Isto parece particularmente verdadeiro no caso de *Les Mis*.

A influência de Charles Dickens na era vitoriana criou um parâmetro na imaginação britânica para a representação do século XIX. Dessa forma, o *Les Mis* inglês carregou consigo características dickensianas na representação de seus conflitos sociais, especialmente no que diz respeito às crianças, grupo no qual se encaixa Gavroche, interpretado mais como um órfão de Dickens do que como um *gamin*, o garoto das ruas de Paris, de Victor Hugo. As possibilidades de diálogo entre Dickens e Hugo, ainda que quando eles se encontraram pessoalmente, este diálogo não tenha se concretizado, de fato são muitas. Ambos os autores eram engajados nas questões sociais de seu tempo, como o desamparo de mulheres e órfãos, o sistema carcerário desumano e o abuso de poder. No entanto, tais questões foram discutidas cada qual segundo o contexto do próprio autor, e, apesar destes pontos de convergência, a sociedade vitoriana e a sociedade da França oitocentista possuíam marcas por demais distintas uma da outra.

O olhar dickensiano, neste caso, trouxe um modelo pronto, que funcionara nas adaptações de obras de Dickens, estas inúmeras, mas que ocorreu em detrimento de uma acurada contextualização da França do século XIX. O produtor também poderia questionar se o público de fora da França, ao programar uma ida ao teatro de entretenimento, estaria disposto a mergulhar na história do conturbado século XIX no país. Não questionando aqui o caráter provocador ou mesmo educativo da arte, retoma-se a questão do lucro, e uma peça que parecesse por demais complicada em termos de narrativa correria o risco de distanciar o espectador, não obtendo o sucesso desejado.

Até aqui foi possível definir três pontos cruciais acerca das reflexões em torno das adaptações literárias e que serão norteadores do que será tratado a partir daqui: seu caráter de tradução, de diálogo e de método de expansão. Primeiro, é necessário ter em mente a adaptação como uma tradução, especificamente, uma tradução intersemiótica. A tradução intersemiótica transpõe o conteúdo de um sistema sógnico para outro, no caso, do romance para o teatro musical, cada meio regido por seus próprios códigos. Toda tradução pressupõe um diálogo entre texto de partida e texto de chegada, o que Genette chama de uma relação hipertextual, na qual um texto posterior (hipertexto) modifica um texto anterior (hipotexto). Contudo, as modificações feitas na adaptação não se limitam apenas ao esperado pela

mudança de meios e revelam muito das intenções dos adaptadores, para quem estão adaptando e do contexto histórico e cultural no qual estão inseridos.

As adaptações são, por primazia, uma forma de expansão da obra original, atraindo para si aqueles que conheciam a obra previamente e aqueles que serão expostos a ela a partir da obra adaptada. Contudo, para um estudo íntegro da adaptação, ela não pode ser vista apenas como um trabalho derivativo, em patamar inferior ao original, e o termo “original”, por si só, poderia ser problematizado, pois dá margem à dicotomia entre original e cópia, o que não serve para classificar a transmutação criativa de uma obra.

A obra adaptada, independentemente das qualificações atribuídas ao produto final, torna-se uma nova obra — *Les Mis*, o musical —, à medida que as fronteiras de interpretação são inúmeras e cada meio contará a estória segundo sua própria forma.

CAPÍTULO 2

Não basta canções para ser um musical

A expressão “musical da *Broadway*”, característica que também se acopla a *Les Mis*, popularizou-se como descrição de obras teatrais ou cinematográficas que contam histórias entremeadas por canções acompanhadas de coreografias apoteóticas. Em tal descrição, subentendem-se ideias pré-concebidas que se atêm ao caráter dos musicais da chamada “Era de Ouro”, tradicionalmente definida como o período entre a ascensão da dupla Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II em 1943, com a estreia de *Oklahoma!*, e os anos 60, com o surgimento da música *rock* e de musicais que utilizavam o gênero. Para entender o teatro musical, no entanto, é necessário ir além de expressões cristalizadas e concepções limitadas, responsáveis, por si só, pelo estranhamento causado ao pensar que *Les Misérables*, obra extensa de Victor Hugo, com digressões filosóficas e calcada em crítica social, poderia gerar matéria para um musical.

Faz-se necessário definir o que seria um musical, pois, erroneamente, ainda se considera que basta a obra, teatral ou cinematográfica, conter músicas cantadas para sê-lo assim considerado.

Segundo John Kenrick¹,

a principal função de um musical é contar uma história [...]. Quando tudo dá certo, a mistura de música, dança e artes visuais em um musical entretém, evocando uma resposta tanto intelectual quanto emocional, mas para que qualquer um desses elementos funcione, um musical deve contar uma história instigante de uma forma instigante.²

¹ Professor adjunto de História do Teatro Musical na New York University e criador do *site* Musicals 101 – The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film & Television.

² Tradução nossa. Em inglês: “The primary job of a musical is to tell a story [...]. When all goes well, a musical’s blend of song, dance, and the visual arts entertains, evoking an intellectual as well as an emotional response, but in order for any of those elements to matter, a musical must tell a compelling story in a compelling way.” (KENRICK, 2011, p. 14)

A existência de um único período a ser alcunhado “Era de Ouro” é questionada por Kenrick, que considera que o teatro musical teve várias eras de ouro, datando desde antes da era cristã (KENRICK, 2011, p. 11). Para ele, o teatro grego, com sua mistura de diálogo, dança e música como recursos narrativos, já era uma forma de teatro musical. Séculos depois, na Idade Média, a Igreja usaria música e teatro para transmitir narrativas bíblicas para a população iletrada. No entanto, a forma de teatro musical mais próxima da que é conhecida hoje surge com as operetas do compositor Jacques Offenbach.

Nascido na Alemanha, mas fazendo carreira na França na segunda metade do século XIX, Offenbach criaria com a opereta um novo estilo musical, não tão sério e grandioso como a ópera, focando em uma forma de diversão mais leve e curta, porém mantendo o mesmo refinamento nas composições. Outra diferença entre a ópera e a opereta, e que aproxima esta última do teatro musical, é a existência de trechos falados, ao contrário da ópera, que é inteiramente cantada, ainda que os diálogos possam ser apresentados na forma de recitativos³.

Enquanto a opereta expandia-se pela Europa, os Estados Unidos, sem tradição em ópera, desenvolvia o chamado “show de variedades” — *variety shows* —, que, como o nome sugere, apresentava uma variedade de números artísticos, como acrobacias, ventriloquismo, mágica e performances musicais. Dos *variety shows*, derivariam dois gêneros que serviriam como alicerces para o desenvolvimento do teatro musical nos Estados Unidos: o *burlesque* e o *vaudeville*.

O termo *burlesque* foi tomado emprestado do teatro vitoriano e definia paródias de óperas, balés e dramas shakespearianos; por vezes, tais paródias também eram chamadas *extravaganzas*. Sua origem, porém, remonta à Commedia dell’Arte, com suas apresentações satíricas dos escândalos sociais da época, entre os séculos XV e XVII. Por sua vez, o teatro *vaudeville*, cujo nome deriva dos poemas satíricos franceses, teve grande expressão na França, a partir do final do século XVII. Também chamado *comédie en vaudevilles*, esta era uma forma de teatro popular, que mesclava acrobacias, pantomimas e números musicais.

No século XIX, nos Estados Unidos, o teatro *burlesque*, apesar de manter a veia cômica e as performances musicais, passou a ser associado a um entretenimento mais adulto com a inclusão de diálogos e danças com insinuações sexuais. O *vaudeville* tornou-se, então, uma alternativa; as mesmas apresentações de variedades eram feitas, mas sem o teor adulto, tornando-se um fácil programa familiar que, partindo de Nova York, logo se expandiu por

³ Ao contrário da ária, que é um modo estático e inteiramente cantado, “o recitativo é o lugar da narrativa, do diálogo informal, da ação cênica” (ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos*. Cia. das Letras: São Paulo, 2012.). No recitativo, o cantor, ainda que acompanhado pela orquestra ou por um único instrumento, segue o ritmo da fala, e não da música.

todo os Estados Unidos. Foi dessa forma que “veteranos dos shows de variedade e do *vaudeville* moldaram as primeiras comédias musicais da *Broadway* como entretenimento populista direcionado ao homem e mulher comuns, dando à nova e vasta classe trabalhadora uma voz cultural”⁴.

Essa herança dos musicais como forma de entretenimento popular, contrastando com a arte considerada erudita, seria retomada por alguns críticos quando da estreia de *Les Mis*, como ainda será abordado.

Continuando a relação entre Europa e Estados Unidos, que ecoa até os dias de hoje no diálogo entre *West End* e *Broadway*⁵, foi durante a *Belle Époque* (c. 1871 – 1914), na Inglaterra, que surgiria a *comédia musical*, derivada, em nomenclatura, da *ópera cômica* de Gilbert & Sullivan⁶. Sua classificação é um tanto controversa e os estilos teatrais acima descritos, em voga nos dois lados do Atlântico, já possuíam características do que viria a ser denominado comédia musical. Distingue-se, porém, a técnica vocal utilizada, menos operística e mais popular, e o uso de canções originais, à moda de *hits* da época, como apoio à construção narrativa. Até então, o costume era inserir, durante as apresentações, performances de canções famosas, que já eram de conhecimento do público (KENRICK, 2011, p. 95).

O termo “comédia musical” continuaria a ser comumente utilizado, mesmo durante o apogeu do teatro musical, entre os anos 1940 e 1960. A não diferenciação entre a forma teatro musical e o gênero comédia musical contribuiu para estigmatizar os musicais como narrativas desprezíveis pontuadas por canções. Mesmo que os musicais das décadas de 40 e 50, até meados dos anos 60, tivessem características cômicas, eles já possuíam forma definida que os diferenciava da comédia musical da virada do século. Mais tarde, com o advento dos chamados megamusicals, dos quais *Les Mis* faz parte, mesmo a característica cômica, que até então por vezes ocorria nos musicais, se perderia, dando lugar a enredos cada vez mais dramáticos. Deste modo, o teatro musical passou a ser uma forma teatral capaz de englobar

⁴ Tradução nossa. Em inglês: “Variety and vaudeville veterans shaped *Broadway*’s earliest musical comedies as populist entertainment aimed at the common man and woman, giving the new, vast working class a cultural voice.” (KENRICK, 2011, p. 99)

⁵ O *West End* de Londres, assim como a *Broadway* em Nova York, refere-se a uma área central da cidade onde se localizam vários teatros, sendo assim um centro de entretenimento artístico. No contexto do teatro musical, o *West End* e a *Broadway* são os dois maiores polos de apresentação; o sucesso de uma peça em um, geralmente, significa que será levado para o outro.

⁶ O libretista W. S. Gilbert e o compositor Arthur Sullivan tiveram uma bem-sucedida parceria na Era Vitoriana, compondo mais de 14 óperas cômicas, apresentadas até hoje, como *H.M.S. Pinafore* (1878), *The Pirates of Penzance* (1879) e *The Mikado* (1885). A total consonância entre libreto, letra e música na formação da narrativa nas obras de Gilbert & Sullivan foi de vital influência para o teatro musical em seus anos de formação. Com um esquema de rimas característico, as letras satíricas e espirituosas mostravam ser possível fazer comentários sociais e políticos sem sacrificar o entretenimento, e as cadências melódicas de fácil memorização seriam emuladas por compositores posteriores.

diversos gêneros narrativos e não seria acurado esperar que todo musical seja uma comédia ou tenha contornos cômicos⁷.

O teatro musical, mesmo que ainda sem forma bem delineada, foi resistente durante a Grande Depressão, nos Estados Unidos, nos anos 1930.

Apesar de poucas obras novas terem sido produzidas, as melhores entre elas que foram para a *Broadway* ou para o *West End* proporcionaram entretenimento excepcional, ora nostálgico, ora inventivo. *Revue*s tornaram-se menores, porém mais engraçadas, comédias musicais tornaram-se mais perspicazes e melhor elaboradas, e a opereta abriu mão de qualquer pretensão intelectual, oferecendo espetáculos mais românticos que nunca.⁸

Graças a essa sobrevivência durante o conturbado período de recessão econômica dos anos 30, foi possível, no princípio dos anos 40, que a dupla Rodgers e Hammerstein II produzisse *Oklahoma!*. Segundo Kenrick, “qualquer discussão séria sobre teatro musical nos anos 40 divide-se entre o que veio antes de *Oklahoma!* e o que veio depois”⁹. *Oklahoma!* foi responsável por criar as bases que padronizariam o teatro musical, de forma que o estilo pudesse ser alçado à categoria de gênero próprio, e o ponto de partida foi na composição das músicas.

Antes de *Oklahoma!*, compositores e letristas eram compositores de música popular — depois de *Oklahoma!*, eles eram dramaturgos, usando cada palavra e nota na partitura para desenvolver os personagens e avançar com a ação. [...] No decorrer da peça, cada palavra, número e passo de dança era uma parte orgânica do processo narrativo. Em vez de interromper o diálogo, cada canção e dança o continuava. Pela primeira vez, tudo fluía em uma sequência narrativa ininterrupta, da abertura ao fechamento das cortinas.¹⁰

⁷ A partir de *Les Mis*, pode-se listar musicais que, ao contrário, procuraram, de forma contundente, empenhar-se na discussão de problemas específicos da época em que foram criados. Seria o caso de *Assassins* (1990) e a crítica ao sonho americano, *Rent* (1994) e a epidemia de AIDS do início dos anos 90, *Next to Normal* (2009) e os transtornos psiquiátricos, *Fun Home* (2015) e a homossexualidade, *Hamilton* (2016) e os imigrantes, para citar alguns títulos das duas últimas décadas. Reconhece-se a subjetividade existente ao classificar um roteiro como sutil ou ambivalente, o questionado, porém, é a simplificação do teatro musical, enquanto gênero, como um meio que busque unicamente catarse emocional.

⁸ Tradução nossa. Em inglês: “Although fewer new works were produced, the best of those that made it to *Broadway* or the *West End* provided exceptional entertainment, sometimes nostalgic, sometimes inventive. *Revue*s got smaller but funnier, musical comedies became sharper and better crafted, and operetta gave up any pretense of intellectual content, offering more romantic spectacle than ever.” (KENRICK, 2011, p. 209)

⁹ Tradução nossa. Em inglês: “Any serious discussion of musical theatre in the 1940s breaks down into everything that came before *Oklahoma!* and everything that came after.” (KENRICK, 2011, p. 238)

¹⁰ Tradução nossa. Em inglês: “Before *Oklahoma!*, composers and lyricists were songwriters — after *Oklahoma!*, they were dramatists, using every word and note in the score to develop character and advance the action. [...] Throughout the show, every word, number, and dance step was an organic part of the storytelling

Ademais, a obra de Rodgers e Hammerstein II deu um passo importante no desenvolvimento dos personagens, agora tridimensionais, em contraposição às figuras caricatas do cenário protomusical da segunda metade do século XIX. *Oklahoma!* também inovou em outra frente, na criação da gravação das músicas para fins comerciais, o chamado *Original Cast Recording*. Anteriormente, era comum a venda de partitura das músicas das operetas, *vaudevilles* e comédias musicais, mas após o sucesso de *Oklahoma!*, o produtor Jack Kapp, da Decca Records, decidiu reunir o elenco original e a orquestra para a gravação de um álbum no qual as músicas seriam apresentadas o mais próximo possível da versão dos palcos. A ideia provou-se eficaz e a tradição se mantém até os dias de hoje. De certa forma, como será visto, foi a precedência da gravação de musicais em forma de álbum que deu origem a *Les Mis*.

2.1 – O megamusical

Apesar da afirmação de Kenrick de que houve várias “eras de ouro” no decorrer da história do teatro musical, são as duas décadas seguintes, a partir da estreia de *Oklahoma!*, nos anos 40, que veriam o surgimento de grande número de musicais que ficariam marcados no imaginário popular, nomes que seriam recorrentes quando se cita teatro musical. Musicais como *An American in Paris* (1951), *My Fair Lady* (1956), *The Sound of Music* (1959), *West Side Story* (1957), todos posteriormente transformados em filmes, sob títulos traduzidos para o Brasil como *Sinfonia de Paris* (1952), *Minha Bela Dama* (1964), *A Noviça Rebelde* (1965) e *Amor, Sublime Amor* (1961), respectivamente.

O diálogo entre *Broadway* e Hollywood facilitou a expansão do musical, porém como produto especialmente estadunidense. A década de 80 quebraria essa tendência com a chegada dos chamados megamusicais, uma “invasão britânica” que continua proeminente no cenário do teatro musical, tendo em *Les Mis* um de seus maiores expoentes.

O termo *megamusical* pode ter surgido, inicialmente, como forma de comentário depreciativo, com a intenção de expor o que era considerado exagero nos cenários, músicas e enredo. A ironia, porém, foi aceita e reutilizada, e o termo fixou-se como representativo do largo escopo desse novo gênero dentro do teatro musical.

process. Instead of interrupting the dialogue, each song and dance continued it. For the first time, everything flowed in an unbroken narrative line from overture to curtain call.” (KENRICK, 2011, p. 248)

De forma precisa, o megamusical surgiu no princípio da década de 70 com a criação de *Jesus Cristo Superstar* (1971). Andrew Lloyd Webber, que se tornaria um nome recorrente na composição de musicais — ou melhor dizendo, megamusicais —, antes de *Cats* (1981) ou *O Fantasma da Ópera* (1986), começara sua incursão no gênero com uma controversa representação da Paixão de Cristo.

Após uma primeira parceria bem sucedida com a cantata *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1968), baseada em uma narrativa bíblica do Antigo Testamento, o compositor Andrew Lloyd Webber e o letrista Tim Rice juntaram esforços para a criação de um musical completo, dessa vez focado no Novo Testamento, contando os últimos dias de Cristo.

A ideia de narrar a Paixão através da música não era de todo inusitada e data de longa tradição, levando-se em conta oratórios como *A Paixão Segundo São Mateus* BWV 244, de Johann Sebastian Bach, e a segunda parte de *O Messias* HWV 56, de Georg Friedrich Händel. As controvérsias surgiriam com a representação que Tim Rice faria de Jesus Cristo, evocando a imagem de um “superstar” do primeiro século, decepcionado com a incompreensão dos “fãs” e sendo contestado por um Judas cada vez mais desapontado com os rumos que o movimento messiânico estava seguindo. O estilo musical escolhido também foi alvo de estranhamento, mas pareceu ser o caminho natural para Tim Rice e Andrew Lloyd Webber; como explicou Rice, “nós naturalmente consideramos o rock, por conta de minha história, e a ópera, pelo conhecimento de Andrew dos clássicos. Então, tivemos uma ideia, por que não combinar os dois?”¹¹.

Para testar a recepção do público, *Jesus Cristo Superstar*, foi primeiro lançado na forma de álbum conceitual¹², com o subtítulo “A Rock Opera”, em 1970; um ano depois, teve sua estreia na *Broadway*, recebendo críticas mistas, mas sendo indicado a 5 Tony Awards. Em 1972, *Jesus Cristo Superstar* volta ao lar de seus criadores e estreia no *West End*, onde teve recepção positiva e uma temporada que durou oito anos, tornando-se o musical de maior temporada até então, lugar que seria desbancado por *Les Mis*¹³.

Apesar do caráter ainda experimental, *Jesus Cristo Superstar* foi responsável por apresentar três dos principais elementos que seriam a base do megamusical:

¹¹ Tradução nossa. Em inglês: “We naturally considered rock with my background and opera with Andrew’s knowledge of the classics. Then we had this idea. ‘Why not combine the two?’” (STERNFELD, 2006, p. 16)

¹² Em um álbum conceitual, todas as músicas da gravação fazem parte do mesmo conceito, juntas formando uma narrativa.

¹³ Assim como aconteceria com *Les Mis*, *Jesus Cristo Superstar* também foi, posteriormente, produzido em diversos países, porém em menor escala. No Brasil, sua estreia se deu em março de 1972, em São Paulo, com tradução de Vinícius de Moraes. Em 2014, houve nova montagem, também em São Paulo.

1. Cenários grandiosos e complexos
2. Enredo denso em emoções e amplo em abordagem
3. História cantada do começo ao fim, sem interrupções para diálogo falado, aos moldes da ópera

Tais são as características comuns em obras como *O Fantasma da Ópera*, em sua complicada relação de amor e obsessão entre os três protagonistas, *Cats*, baseado em alguns poemas de *Old Possum's Book of Practical Cats* (1939), do ganhador do Nobel T.S. Eliot, ou *Miss Saigon* (1989), adaptação musical da ópera *Madama Butterfly* (1904), de Puccini, transferida para os anos 70, durante a Guerra do Vietnã, apenas para citar alguns títulos.

A respeito das canções, certas particularidades composicionais se fazem notar. Se antes as canções — entendendo canção como a combinação de letra e melodia — eram pensadas como números isolados e não necessariamente intrínsecas aos personagens que as cantavam, no megamusical, motivos e temas musicais são usados como símbolos, carregando significados emocionais e sendo relacionadas a personagens específicos. Algo semelhante ao que fora introduzido por Richard Wagner (1813 – 1883) na ópera com o uso do *leitmotif*, uma frase musical curta e recorrente associada a um personagem, ideia ou lugar específico, caracterizando sua recorrência na narrativa.

Além dessa associação entre *leitmotif* e personagem, a recorrência de determinadas frases musicais no decorrer do musical cria conexões narrativas. Em *Les Mis*, por exemplo, a melodia de *'Castle on a Cloud'* compõe a canção de Cosette e de Cosette somente. Outro exemplo é o que Sternfeld alcunhou como “música de acusação” (2006, p. 195), uma frase musical ouvida pela primeira vez quando Jean Valjean é acusado pelas pessoas da vila de ter roubado a casa do Bispo de Digne e depois retomada por Javert durante a cena em que Fantine é falsamente acusada de ter atacado um cliente, que se dizia ser apenas um transeunte. Tal frase melódica continua evocando Javert em diversos momentos no decorrer do musical, até ser usada contra ele próprio, quando os estudantes o acusam de ser um espião na barricada.

Também é comum, no megamusical, que as canções recebam pequenas prévias antes de serem plenamente cantadas, como que preparando o público, que vai, conjuntamente a elas, tecendo o enredo em tela. Isso é o que ocorre com *'Empty Chairs at Empty Tables'*, o solo de Marius no final do Ato II, no qual ele relembra seus amigos mortos nas barricadas. Essa mesma melodia já havia sido brevemente cantada pelo Bispo de Digne, porém com letra diferente, no começo do Ato I, quando ele dá abrigo a Jean Valjean recém-saído da prisão, e depois, quando perdoa o furto dos talheres de prata e recomenda retidão a Valjean.

Segundo Sternfeld, “*Les Mis* foi o primeiro megamusical a usar uma rede tão extensiva e complexa de motivos, temas, contornos melódicos, partes de canções e reprises¹⁴ completas”¹⁵. Dessa forma, seria possível afirmar que as características do megamusical, introduzidas mais de uma década antes em *Jesus Cristo Superstar*, foram utilizadas e aprimoradas por Alain Boublil e Claude-Michel Schönberg na criação de *Les Mis*.

2.2 – A criação de *Les Mis*

O musical *Les Misérables* foi criado pelos franceses Alain Boublil e Claude-Michel Schönberg e passou por três fases até chegar à versão que é apresentada até os dias de hoje. Inicialmente, houve uma versão francesa idealizada por Boublil e Schönberg. A venda dos direitos para o produtor Cameron Mackintosh deu origem à versão inglesa do musical, primeiramente apresentada em Londres e depois levada para a *Broadway*, onde sofreu alterações antes de estabilizar-se e passar a ser montada ao redor do mundo.

Alain Boublil e Claude-Michel Schönberg vinham de criações musicais diferentes. Músico autodidata, Schönberg cresceu inserido em um ambiente musical, mais tarde se tornando diretor artístico da gravadora Pathé-Marconi. Em Boublil, ele encontrou alguém para dividir sua paixão pela ópera, paixão esta manifestada nas músicas de *Les Mis*. Boublil, por sua vez, sequer tivera formação musical durante a infância e a adolescência, porém crescera um amante do teatro musical estadunidense e confiante no potencial do gênero desde que vira a montagem de *West Side Story* em Paris, em 1959.

Em 1973, após assistir à estreia de *Jesus Cristo Superstar*, em Nova York, Alain Boublil sentiu-se arrebatado pela ideia de criar um musical, mais especificamente, uma ópera rock, aos moldes de *Jesus Cristo Superstar*, mesclando música contemporânea e a tradição da ópera italiana, narrando temas históricos, não de forma distanciada, mas com profundidade emocional. Sem saber, Boublil intencionava reproduzir o ainda sem nome atribuído megamusical. O tema escolhido, considerando a própria origem de Alain Boublil, foi a Revolução Francesa. Unindo-se a uma equipe formada por um colibretista, Jean-Max Rivière, e pelos compositores Raymond Jeannot e Claude-Michel Schönberg, foi criado o musical *La Révolution Française*, que estreou em Paris em 1973.

¹⁴ Em música, *reprise* se refere à repetição de uma melodia apresentada anteriormente. No teatro musical, reprises geralmente são acompanhadas de nova letra e novo arranjo, significando desenvolvimento narrativo.

¹⁵ Tradução nossa. Em inglês: “*Les Mis* was the first megamusical score to use such an extensive and complex set of motifs, themes, melodic contours, bits of songs, and full reprises.” (STERNFELD, 2006, p. 193-4)

Projetos posteriores não alcançaram a boa recepção de *La Révolution Française*, em 1977. Assistindo ao *revival*¹⁶ de *Oliver!*, o musical britânico inspirado em *Oliver Twist*, de Charles Dickens, Boublil concebeu a ideia de adaptar o mais longo romance de Victor Hugo, *Les Misérables*. Boublil definiu o projeto quase como um crime de lesa-majestade, “atrever-se a comprimir esse mundialmente famoso romance épico em uma peça de teatro musical”¹⁷. Contudo, após entrar em contato com Schönberg, ambos começaram a trabalhar ininterruptamente na criação de *Les Mis*.

Apesar da inspiração quase epifânica, a escolha de *Les Misérables* como material para um novo musical foi justificada por Boublil, conforme relata Sternfeld:

Como ele contou mais tarde ao *New York Times*, quando a peça foi para a *Broadway*, ele nunca imaginou que iria alcançar sucesso internacional. Apesar de seus temas universais, eventualmente se tornou claro que ele escolheu [*Os miseráveis*] especificamente por sua natureza francesa: “De forma a ter teatro musical sendo apresentado na França, um país onde o gênero não existe, você tem que tocar em algo que é profundo no coração das pessoas.”¹⁸

Durante dois anos, Boublil e Schönberg trabalharam em um ritmo frenético no qual Schönberg compunha as músicas pensando na cronologia narrativa e gravava as melodias em fitas que eram entregues a Boublil. A partir dessas melodias, Boublil escrevia o libreto e depois mostrava o resultado a Schönberg. Eles então discutiam o que permaneceria e o que seria retirado ou rearranjado. Esse foi um processo que Boublil descreveu como um “constante questionar de ambos texto e música”¹⁹ e resultou em um trabalho equilibradamente influenciado pelas opiniões de um e de outro.

Antes de pensar efetivamente em uma montagem teatral, foi empregada a mesma estratégia que Andrew Lloyd Webber e Tim Rice usaram para testar a recepção de *Jesus Cristo Superstar*. Em 1980, Boublil e Schönberg financiaram a gravação de uma versão de

¹⁶ No âmbito do teatro musical, um *revival* é a remontagem de determinado musical anos depois de sua estreia, “revivendo-o”.

¹⁷ Tradução nossa. Em inglês: “[...] to dare compress the world-famous epic novel into a piece of musical theatre.” (BEHR, 1996, p. 50)

¹⁸ Tradução nossa. Em inglês: “As he later told the *New York Times* when the show headed for *Broadway*, he never imagined that it would achieve international success. Although its universal themes eventually became clear, he chose it for its specifically French nature: ‘In order to be able to have musical theater performed in France, a country where the genre does not exist, you have to touch something that is deep in the heart of the people.’” (STERNFELD, 2006, p. 177)

¹⁹ Tradução nossa. Em inglês: “Constant cross-questioning of both text and music.” (BEHR, 1996, p. 51)

demonstração de duas horas de material composto, vendendo 260.000 cópias (BEHR, 1996, p. 51), um número expressivo que ajudou na consolidação de apoio financeiro para uma montagem teatral completa. Em uma estratégia mercadológica que associava visualmente o romance de Hugo à adaptação musical, foi escolhida como capa do álbum a litografia feita por Émile Bayard para a primeira edição de *Les Misérables*, na qual a pequena Cosette, com uma enorme vassoura nas mãos, encara com olhos grandes e tristes quem vê a ilustração. A litografia de Bayard se tornaria marca registrada de *Les Mis*, figurando nos pôsteres do musical, não importa qual o país da montagem²⁰. Em setembro de 1980, Robert Houssein dirigiu a primeira montagem de *Les Mis*, que ocorreu no Palais des Sports, em Paris, sendo vista por 500.000 espectadores.

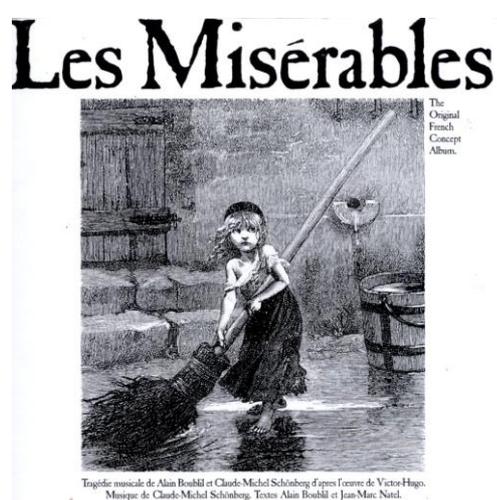


Figura 1. Capa do álbum conceitual da versão francesa de *Les Mis*, segundo idealização de Boublil e Schönberg (Fonte: allmusic.com)

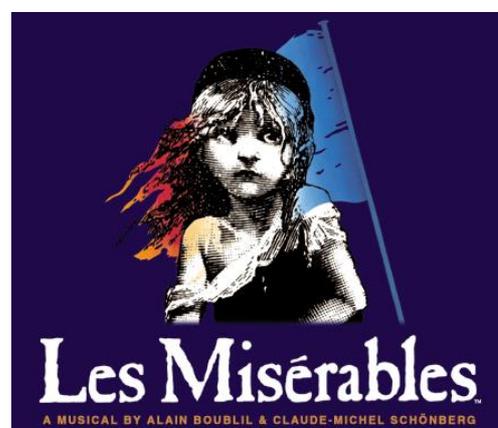


Figura 2. Logomarca oficial musical (Fonte: lesmis.com)

²⁰ Como parte da estratégia de *marketing* da produção do musical, a imagem de Cosette pode aparecer personalizada segundo o país de montagem.

Entre os ouvintes da versão demo gravada por Boublil e Schönberg, estava o diretor húngaro, radicado na Grã-Bretanha, Peter Farago. Ele manifestou interesse em criar uma montagem inglesa e levou a questão para o jovem produtor Cameron Mackintosh. Por uma coincidência que seria cara às peripécias narrativas de Victor Hugo, Cameron Mackintosh fora precisamente o produtor da montagem de *Oliver!* que inspirara Alain Boublil. Mackintosh agora se deparava não com uma, mas com duas propostas de realização de uma montagem em língua inglesa de *Les Mis*; além de Farago, James Nederlander, da Nederlander Organization, dona de vários teatros na *Broadway*, também se interessara por uma versão em língua inglesa do musical. Em janeiro de 1983, foi firmado um acordo formal entre Mackintosh e Nederlander, no qual Mackintosh produziria a montagem de *Les Mis* na Grã-Bretanha, e Nederlander financiaria uma futura produção na *Broadway* com Mackintosh como produtor executivo.

Decididas as partes legais e financeiras, Cameron Mackintosh voltou-se para as decisões criativas. Ele decidiu que a direção deveria ficar por conta de Trevor Nunn, que, junto com seu codiretor, John Caird, havia encenado uma adaptação de 8 horas e meia da obra de Charles Dickens *Nicholas Nickleby* (1839) com a Royal Shakespeare Company. Para Behr, pareceu haver uma correlação entre *Nicholas Nickleby* e *Les Misérables*, sendo o romance de Hugo, assim como o de Dickens, um “romance clássico colossal com um grande número de personagens e subenredos complicados”²¹. Considerando essa possível influência na decisão de Mackintosh, mais uma vez se fazem notar as referências cruzadas entre Charles Dickens e Victor Hugo, desde a concepção de *Les Mis*. Foi a adaptação musical de uma obra de Dickens que serviu de inspiração para os criadores do original francês. *Les Mis* continuou a ganhar mais contornos dickensianos, à medida que foi inserido na cultura inglesa a partir das decisões criativas de uma equipe de ingleses para, inicialmente, um público inglês.

No entanto, qualquer processo de adaptação pressupõe conhecimento profundo da obra a ser adaptada, o que Trevor Nunn admite não ter ocorrido com *Les Mis*, o que pode ter influenciado a composição da versão inglesa desde o início. Ao encontrar-se com Cameron Mackintosh para discutir como seria feita a nova montagem, Nunn informou-lhe que nunca havia lido o romance de Hugo; Mackintosh, então, fez-lhe um resumo que consistiu em, “essencialmente, mostra a história de um condenado, caçado e perseguido toda uma vida por um policial obcecado”, seguindo-se a comparação, “é uma versão no século XIX de *O*

²¹ Tradução nossa. Em inglês: “A mammoth classic novel with a large number of characters and complicated subplots.” (BEHR, 1996, p. 63)

Fugitivo^{22,23}. Posteriormente, Nunn descobriu que Mackintosh também não havia lido o romance e reconheceu que

seu resumo [de Mackintosh] foi, de certa forma, impreciso. Há mais fios nessa história do que isso. No entanto, eu acho que essa conversa me deixou a impressão de uma força motriz teatral e dramática bastante simples, e suspeito que *isso* ficou comigo mais tempo que a impressão da gravação original.²⁴

As diferenças entre a versão francesa e a versão inglesa ainda serão melhor detalhadas, mas adianta-se que essa impressão da qual fala Nunn, segundo descrição do enredo feita por Cameron Mackintosh, foi fundamental para o rearranjo na estrutura do musical. No original francês, os diversos personagens eram apresentados, de certa forma, pela maneira equivalente, e o tema da miséria os ligava entre si, filosófica ou socialmente. Já na versão inglesa, mudou-se o foco para um personagem e um conflito por excelência: Jean Valjean e a constante busca de Javert por seu fugitivo. Todos os outros personagens e conflitos são adjacentes, servindo como alicerces para o mote principal escolhido²⁵.

Após ter firmado o acordo para a direção da versão inglesa de *Les Mis*, Trevor Nunn solicitou John Caird como codiretor, pois ambos já haviam trabalhado juntos em outras ocasiões, e trouxe também a participação da *Royal Shakespeare Company*²⁶ na montagem, sendo Nunn e Caird ambos diretores da companhia. O comprometimento da RSC garantiu o aspecto qualitativo da produção com o aporte técnico e a *expertise* profissional da companhia. Por outro lado, por se tratar de uma companhia de teatro subsidiada pela Coroa britânica,

²² *O Fugitivo* (1993), dirigido por Andrew Davis, conta a história de um homem injustamente acusado de matar a esposa que passa a ser incansavelmente perseguido por um agente federal da polícia dos Estados Unidos. A comparação é válida em termos de um personagem ser obstinadamente perseguido por outrem, no entanto, o *páthos* da situação vivida por Jean Valjean recai sobre o crime comparativamente pequeno pelo qual foi condenado inicialmente.

²³ Tradução nossa. Em inglês: “Essentially a story about a convict hunted and chased for the whole of his life by an obsessed policeman. [...] It’s a nineteenth-century version of *The Fugitive*.” (BEHR, 1996, p. 63)

²⁴ Tradução nossa. Em inglês: “His [Mackintosh’s] was a somewhat inaccurate digest. There are more strands to the story than that. Nevertheless, I think the conversation left an impression of a very simple theatrical, dramatic motor force, and I suspect *that* stayed with me longer than the impression of the original recording.” (BEHR, 1996, p. 63 – grifo do autor)

²⁵ Não se invalida a escolha de Jean Valjean como protagonista, uma vez que o personagem perspassa o enredo desde seu início até o final, como será analisado no capítulo 3. Apenas se chama atenção para as possibilidades de escolha no momento de uma adaptação e como essas escolhas influenciam no resultado como um todo. A versão francesa pode ser tematicamente mais consonante com o romance, no entanto, em termos de roteiro, assemelhava-se a uma série de *tableaux*, o que não foi visto como muito comercial para o novo público. Por outro lado, ao escolher focar na jornada de Jean Valjean, outros subenredos foram minimizados.

²⁶ A *Royal Shakespeare Company* é considerada uma das companhias teatrais mais importantes do Reino Unido, com sede em Stratford-upon-Avon, a cidade natal de William Shakespeare. Apesar do repertório majoritariamente shakespeariano, suas produções não se atêm somente ao teatro isabelino, como pode ser comprovado pela montagem de *Les Mis*.

a ideia de teatro legítimo implicava não somente aval governamental, mas um certo peso não associado aos novos musicais populares. O próprio Nunn sempre deixou claro que ele não via divisão entre teatro comercial e o que quer que significasse o termo teatro legítimo, e ele achava incessantemente irritante que ainda persistisse um “preconceito que diz que se uma peça faz dinheiro, ela não pode ser boa.”²⁷

Sabendo que a impressão de frivolidade deixada pelas comédias musicais ainda persistia, fazendo com que o teatro musical fosse visto com ressalvas, Cameron Mackintosh logo instruiu que a Royal Shakespeare Company

deveria dispensar esse tipo de atitude para com musicais, que era tratá-los de forma despreocupada e não profissional, inapropriada para *Les Mis*. [...] Isso não era um *revue* de final de temporada só para se divertir, mas uma peça séria que, por acaso, era cantada.²⁸

Apesar de ter diretores, companhia e patrocínio definidos, Mackintosh ainda não havia se encontrado com Boublil e Schönberg para definir o acordo da venda dos direitos para a produção da nova versão de *Les Mis*. No entanto, em lugar da venda dos direitos, a proposta de Mackintosh foi diversa ao perguntar se a dupla francesa estaria disposta a refazer o musical “do começo, tudo de novo” (BEHR, 1996, p. 71); ao que Boublil e Schönberg responderam positivamente.

²⁷ Tradução nossa. Em inglês: “The idea of legitimate theater implied not only governmental endorsement, but a certain weightiness not associated with popular new musicals. Nunn himself always made it clear that he saw no real division between commercial theater and whatever was meant by the term legitimate theater, and he found it perpetually annoying that there remained a ‘prejudice that says that if a show makes money it can’t be any good’.” (STERNFELD, 2006, p. 180)

²⁸ Tradução nossa. Em inglês: “[The RSC] should dispense with its general attitude towards musicals, which was to treat them with a lighthearted and unprofessional manner, inappropriate for *Les Mis*. [...] This was no end-of-season revue for fun, but a serious play that happened to be sung.” (STERNFELD, 2006, p. 180)

2.3. – Um conto de um musical em duas cidades

Logo de início, foram notadas duas dificuldades fundamentais na construção da versão inglesa. Não surpreendentemente, ambas diziam respeito ao aspecto transcultural de transposição de uma adaptação francesa de um romance francês para os palcos ingleses.

O primeiro aspecto a ser discutido envolvia não a tradução intersemiótica, mas a tradução linguística. O musical deveria ser traduzido para a língua inglesa, o que se mostrou um trabalho complicado, pois, como explicou o codiretor, John Caird, “o libreto, em francês, era difícil de entender porque estava cheio de coloquialismos e alusões literárias”. Uma tradução prévia para o inglês foi feita, mas “estava claro que era preciso uma grande reestruturação. [...] A versão francesa não era performática como uma simples adaptação em inglês da forma como estava.”²⁹

Outra mudança a ser realizada dizia respeito à própria encenação. O *Les Mis* francês presumia que o público já era familiarizado com a história (STERNFELD, 2006, p. 180), e o musical foi montado como uma série de quadros representando cenas e personagens significativos do romance de Hugo, interpolados por peças sinfônicas durante a troca de cenário. O mesmo não se poderia esperar do público inglês, de forma que as lacunas entre esses quadros deveriam ser preenchidas. Boubllil e Schönberg admitiram que até visionaram incluir a cena que Jean Valjean carrega Marius pelos esgotos de Paris, salvando-o da barricada que caíra, mas a estrutura do *Palais des Sports*, construído como um teatro de arena, não comportaria tal empreendimento. Agora, no entanto, com a peça programada para ser encenada no teatro Barbican da RSC³⁰, as possibilidades de *mise-en-scène* se abriam (BEHR, 1996, p. 71-4; STERNFELD, 2006, p. 180).

A equipe estava, então, com dois pontos a serem trabalhados inicialmente: a nova versão das letras de *Les Mis*, quando já ficara nítido que apenas a tradução de uma língua para a outra não seria viável, e a criação de novas cenas que pudessem acrescentar material narrativo ao musical. Para tanto, o caminho mais lógico a ser escolhido foi voltar ao material de base, o romance de Victor Hugo.

²⁹ Tradução nossa. Em inglês: “The libretto, in French, was difficult to understand because it was so full of French colloquialism and literary allusions. [...] It was clear that a major piece of restructuring was needed. [...] The French version was not performable as it stood as a mere English adaptation.” (BEHR, 1996, p. 71)

³⁰ Para melhor entender as diferenças entre ambos os teatros é necessário explicar que o Palais des Sports é um estádio, no caso, aproximando-se do palco de arena; já o Barbican tem um palco italiano, hoje o tipo mais tradicional para peças. No palco italiano, o público está separado dos artistas pelo fosso da orquestra e há uma cortina que é fechada para troca de cenário, além da possibilidade dos atores transitarem pelas laterais e por trás do palco sem serem vistos pela plateia; no palco de arena, a relação entre público e quem se apresenta é mais estreita, uma vez que as arquibancadas rodeiam o palco, dificultando a criação de cenários e transições mais elaborados.

Para ser responsável pelas letras da versão inglesa, o produtor Cameron Mackintosh entrou em contato com James Fenton, poeta e crítico britânico, que fora o responsável pela adaptação para o inglês do libreto italiano da ópera *Rigoletto*, em 1980, e que muito agradara Mackintosh. A escolha de Fenton para tal tarefa, no entanto, mostrou-se um impasse, pois, com a data de estreia marcada para outubro de 1984, logo se tornou claro que, de acordo com o ritmo de trabalho do poeta, o libreto adaptado não ficaria pronto a tempo. Segundo recorda Mackintosh,

James se ajustava a prazos, mas ele era, por natureza, solitário e perfeccionista. Ele sentia que tinha muito tempo e que revisões intermináveis eram todas parte do processo criativo. Ele simplesmente tinha que trabalhar em seu próprio ritmo. [...] Sua reação à nossa tentativa de apressá-lo foi dizer ‘não se preocupem, para produzir o melhor *script* possível, nenhum atalho é possível’.”³¹

Além da relatada lentidão no trabalho de Fenton, o diretor Trevor Nunn tinha ressalvas quanto ao vocabulário usado pelo letrista, por considerá-lo muito rebuscado e intelectual, às vezes “poético demais” (BEHR, 1996, p. 79), destoando do caráter contemporâneo e mais palatável que a produção procurava, ou mesmo se tornando difícil de justapor-se às melodias.

Diante do adiamento da data de estreia por mais um ano dada a ausência do libreto, Mackintosh e os diretores decidiram substituir James Fenton. Seu lugar foi ocupado, então, por Herbert Kretzmer, letrista veterano e também crítico teatral. De início, ele havia sido contratado para auxiliar Fenton, mas a equipe decidiu encarregá-lo do trabalho total. Fenton, entretanto, conseguiu garantir parte dos *royalties* por sua colaboração, uma vez que nem todas as suas ideias foram descartadas. Nos créditos do musical, consta “com material adicional de James Fenton”, tornando-se o que o crítico e historiador de teatro Michael Coveney chamou de “o mais rico letrista que não foi cantado” (“richest unsung lyricist” – STERNFELD, 2006, p. 181).

Ao que parece, porém, a falta de conformidade em cumprir prazos não foi o único impasse entre Fenton e a equipe de produção de *Les Mis*. As insinuações políticas de suas letras podem ter incomodado, tanto quanto sua extrema poeticidade.

³¹ Tradução nossa. Em inglês: “James came to terms with deadlines, but he is by nature a loner and a perfectionist. He felt there was plenty of time, and that endless revisions were all part of the creative process. He simply had to work at his own pace. [...] His reaction to our chivvying was to say, ‘Don’t worry, in order to produce the best possible script no short-cuts are possible’.” (BEHR, 1996, p. 79)

Além de crítico e poeta, James Fenton também trabalhou como jornalista político e correspondente internacional. Um de seus primeiros trabalhos como correspondente foi no Camboja, ao final da Guerra do Vietnã, em 1973. Seus relatos foram, posteriormente, transformados em uma coletânea de poemas políticos compilados em *The Memory of War* (1982). Ainda nos anos 70, Fenton passou a trabalhar para o *The Guardian*, tornando-se correspondente na Alemanha. De lá, retornou com o poema “*A German Requiem*”, descrito como

uma elegia tanto para as vítimas como para os sobreviventes da guerra. Baseado nas observações de Fenton em Berlim e Urbino, o poema é uma narrativa oblíqua que descreve a visita a um cemitério alemão. A bordo do ‘*the Widow’s Shuttle*’, um ônibus especial, o eu-lírico é levado a comparecer a um serviço fúnebre aos mortos na guerra, e essa excursão suscitou dolorosas meditações.³²

É possível relacionar o teor desse poema com, por exemplo, a canção ‘*Empty Chairs at Empty Tables*’, uma das inserções mais significativas, em termos de desenvolvimento de personagem e exposição temática, feita por Fenton em *Les Mis*. Ao final do Ato II, Marius volta ao Café Musain, onde ocorriam as reuniões com o grupo revolucionário “Amigos do ABC”, e faz sua própria elegia aos amigos: “*From the table in the corner / They could see a world reborn / And they rose with voices ringing / And I can hear them now*”. Ao mesmo tempo, manifesta sinais da chamada culpa do sobrevivente: “*Oh my friends, my friends forgive me / That I live and you are gone*”³³. A bem da verdade, ‘*Empty Chairs at Empty Tables*’ foi escrita pelo outro letrista, Herbert Kretzmer, quando ambos ainda trabalhavam juntos nas letras do musical, mas Kretzmer é categórico ao creditar a origem do número a Fenton³⁴, que insistiu que Marius expressasse as consequências psicológicas de ser o único sobrevivente da barricada.

Também foi de Fenton a ideia de incluir um prólogo em *Les Mis*. A versão francesa começava com um número imponente na fábrica de vidrilhos na cidade de Montreuil-sur-Mer

³² Tradução nossa. Em inglês: “An elegy for both the victims and survivors of war. Based on Fenton’s observations in Berlin and Urbino, the poem is an oblique narrative describing a visit to a German cemetery aboard ‘the Widow’s Shuttle’, a special bus, to attend a memorial service for the war dead and the painful meditations this excursion elicit.” (GIOIA, Dana. *The Rise of James Fenton*. Em: <http://danagioia.com/essays/reviews-and-authors-notes/the-rise-of-james-fenton/>. Acesso em: 7 de jul. 2017)

³³ “Da mesa no canto / Eles podiam ver o mundo renascendo / E eles se levantavam soando suas vozes / E eu posso ouvi-los agora”. “Oh meus amigos, meus amigos, me perdoem / Que eu vivo e vocês se foram” (tradução nossa)

³⁴ TIMS, Anna. How We Made Les Misérables. *The Guardian*, 19 fev. 2013. (Em: <<http://www.theguardian.com/stage/2013/feb/18/how-we-made-les-miserables>> Acesso em 10 jul. 2017)

(*La Journée est Finie*), momento em que Fantine era apresentada e seguida de sua demissão; Fenton, no entanto, considerou esta uma introdução muito abrupta, em especial para um público não tão familiarizado com o romance de Hugo, como era o público francês. Dessa forma, o prólogo, que é encenado até hoje, serviria para apresentar ao público o personagem de Jean Valjean, que fora eleito, como argumentado anteriormente, o protagonista do musical. O prólogo mostra a saída de Jean Valjean das galés, sua tentativa de conseguir um teto e um trabalho até ser acolhido pelo Bispo de Digne, quando, em um ato mal pensado, rouba-lhes os candelabros de prata e, ao ser perdoado (e acobertado) pelo Bispo, inicia sua jornada de redenção.

Tanto o codiretor John Caird, quanto o produtor Cameron Mackintosh e o novo letrista Herbert Kretzmer não se esquivam em dar os créditos a James Fenton no que reconhecem como sua colaboração; isto é, a estrutura da versão inglesa de *Les Mis*. Mesmo tendo assumido a tarefa de escrever as novas letras, Kretzmer afirma que a contribuição de Fenton permanece na arquitetura do musical (cf. nota 33).

Outra contribuição particular de Fenton diz respeito às barricadas, que ocupam a maior parte do Ato II, “as cenas das barricadas têm o tipo de vida e vitalidade que possuem por causa das experiências de Fenton como correspondente internacional, baseando-se no tipo de violência que ele viu, especialmente na revolta dos estudantes na Coreia do Sul, em que alto-falantes³⁵ foram usados”³⁶. A experiência adquirida por Fenton como correspondente no sudeste asiático durante conflitos, como mostrado até aqui, influenciou sua visão daquela de como seria a nova versão de *Les Mis*; essa experiência “deu a ele uma compreensão única dos pobres — os *Gavroches* — de Paris do século XIX; ele sentiu que eles não eram tão diferentes daqueles que não tinham nada no Vitenã, nas Filipinas, no Camboja”³⁷. Não à toa, uma contribuição de grande importância para o escopo deste trabalho — e, arrisca-se dizer, também na opinião de John Caird (BEHR, 1996, p. 90) —, ainda que não encenada, diz respeito ao personagem de Gavroche.

³⁵ Refere-se ao Massacre de Gwangju, ocorrido entre 18 e 27 de maio de 1980, quando estudantes e professores iniciaram um protesto contra a lei marcial imposta pelo presidente Chun Doo-hwan, após o assassinato do presidente anterior. O movimento foi violentamente reprimido, o que fez com que mais civis se juntassem em protesto, utilizando megafones pelas ruas para chamar por mais pessoas. James Fenton rememorou o ocorrido no artigo “The Heroes of Kwangju”, no *The New York Reviews of Book*, que pode ser acessado em < <http://www.nybooks.com/articles/2001/02/22/the-heroes-of-kwangju/>>.

³⁶ Tradução nossa. Em inglês: “The barricades scenes have the kind of life and vitality they do because of Fenton’s experience as a foreign correspondent, drawing on the kind of violence he had seen, especially the student uprising in South Korea, where loud-hailers were also used.” (BEHR, 1996, p. 90)

³⁷ Tradução nossa. Em inglês: “[Fenton’s experience] gave him a unique understanding of the have-nots — the *Gavroches* — of nineteenth-century Paris; he felt they weren’t so very different from the have-nots of Vietnam, the Philippines, Cambodia.” (BEHR, 1996, p. 90)

Atualmente, Gavroche possui, ao todo, quatro participações musicais em *Les Mis*, isto é, momentos em que interage com canções³⁸. Porém, essas interações costumam sofrer cortes, que variam de produção para produção, na maioria das vezes em decorrência do cumprimento do tempo máximo de duração do espetáculo. A duração prevista de *Les Mis* era de 4 horas, mas até a estreia foi cortada por volta de meia hora (BEHR, 1996, p. 87). A versão apresentada atualmente tem 2h50, contando com 15 minutos de intervalo para troca de cenário. É válido notar, no entanto, como a participação de Gavroche tende a ser a primeira escolha para cortes na produção, fato irônico, uma vez que sua morte é construída para ser um dos momentos de catarse da peça, aquele em que o público percebe que ninguém está a salvo na barricada. É importante lembrar que as narrativas contemporâneas, ao contrário da prosa e da poesia românticas, procuram salvaguardar as crianças de situações de violência, o que vale tanto para as personagens que são crianças, quanto para as crianças leitoras ou espectadoras.

Enquanto era letrista de *Les Mis*, Tom Fenton criou duas canções exclusivas para Gavroche, *'Ten Little Bullets'* e *'You'*, ambas cortadas da versão final. *'Ten Little Bullets'* ainda ganhou uma breve aparição, com letra levemente modificada, no *revival* da *Broadway* em 2010, *'You'*, no entanto, foi inteiramente cortada.

Durante a cena em que Gavroche sai da barricada para conseguir mais munição, no Ato II, ele cantaria *'Ten Little Bullets'*, em que conta quantas balas possui na mão e informa a quem elas estavam destinadas: ao rei, à aristocracia, ao clero e à polícia. Essa canção foi substituída pela *reprise* de *'Little People'*, “mais doce e mais sentimental” (BEHR, 1996, p. 91), em que Gavroche, por meio de exemplos como Davi e Golias e um urso sendo picado por uma abelha, mostra como “pessoas pequenas” também são importantes e podem enfrentar “pessoas grandes”; um jogo com seu tamanho, pelo fato de ser uma criança, e com a desimportância que tinham os miseráveis da França, mas em uma mensagem não tão agressiva quanto *'Ten Little Bullets'* soaria.

A outra canção cortada, *'You'*, seria mais difícil de moldar³⁹:

³⁸ As canções de Gavroche serão analisadas em detalhe no capítulo 5.

³⁹ Ao contrário do tratamento dado às citações em prosa em língua estrangeira, a letra das canções serão mantidas em sua língua de origem no corpo do trabalho, com tradução nossa ao lado. Esta escolha visa a preservação das rimas e do ritmo, o que se perderia se fosse mantida apenas a tradução.

*You thought you wouldn't notice we had
nothing to eat
You thought we wouldn't mind we had to sleep
on the streets
You thought you wouldn't bother if we drank
from a ditch
You thought we wouldn't wonder what had
made you so rich*

*You made up all the rules
You must have thought us fools...*

*You kicked us in the gutter and you laughed in
our face
You dragged us through the courtroom and
you taught us our place
You preached at us on Sunday looking solemn
and sleek
You cheated us on Monday and the rest of the
week*

*We saw the coaches passing on the way to the
ball
I wonder if you noticed we had nothing at all
We smelt you coming out again with brandy
for breath
I wonder if you noticed we were starving to
death*

*Be careful as you go
You don't know what we know
You drove us to despair
You thought we didn't care*

Você pensou que não perceberia que a gente não
tem nada para comer
Você pensou que a gente não se importaria de ter
que dormir nas ruas
Você pensou que não incomodaria se a gente
bebesse da sarjeta
Você pensou que que a gente não se perguntaria o
que te fez tão rico

Você fez todas as regras
Você deve ter pensado que somos tolos...

Você nos chutou e riu na nossa cara
Você nos arrastou para o tribunal e nos ensinou
nosso lugar
Você pregou para a gente no domingo com ar
solene e polido
Você nos traiu na segunda e no resto da semana

Nós vimos as carruagens passando a caminho do
baile

Eu me pergunto se você percebeu que nós não
tínhamos absolutamente nada
Nós sentimos seu cheiro quando você saiu com
bafo de conhaque
Eu me pergunto se você percebeu que estávamos
morrendo de fome

Cuidado aonde vai
Você não sabe o que nós sabemos
Você nos levou ao desespero
Você pensou que a gente não se importava

(tradução nossa)

Segundo Behr, “essa canção, com sua mescla de fervor revolucionário do século dezanove e radicalismo moderno, foi considerada muito dura, muito ideológica para um *Les Mis* voltado ao mercado de massas”⁴⁰.

Tanto ‘*You*’, quanto ‘*Ten Little Bullets*’, ambas cortadas da produção final, apresentariam uma criança que luta, abertamente, por uma causa que não está restrita às páginas de romances do passado. Victor Hugo esperava, e lutava, por um futuro em que não mais haveria miséria, causa esta que ele defendera de todas as formas em sua vida política e que incluía em sua obra literária, com seu apogeu em *Les Misérables*. Este futuro, no entanto, não parece ter sido concretizado no presente, mesmo dois séculos depois.

⁴⁰ Tradução nossa. Em inglês: “This song, with its blend of nineteenth-century revolutionary fervor and modern radicalism, was considered too tough, too ideological for a mass-market *Les Mis*.” (BEHR, 1996, p. 91)

Os destinatários das balas de Gavroche em *'Ten Little Bullets'* também o poderiam ser hoje. As acusações feitas pelo garoto em *'You'* não seriam descabidas no contexto atual e, de forma velada, incluiriam o próprio público, que por algumas horas se compadece daqueles personagens, porém sem suscitar reflexão aprofundada e uma tomada de consciência.

A melodia de *'You'* foi mantida — de fato, uma melodia jovial, que criaria dissonância com a letra, causando desconforto no público —, mas a letra foi substituída por *'Little People'*⁴¹. Nota-se, então, o teor apolítico da abordagem escolhida pela produção da versão inglesa do musical. Não se desejava excluir totalmente a crítica social, mas suavizá-la, deixando-a mais generalizada e abstrata.

Outro exemplo dessa suavização da crítica social presente no romance diz respeito a Fantine. No original francês, o solo de Fantine no Ato I, após perder o emprego na fábrica e se ver obrigada a se prostituir para conseguir o dinheiro para o sustento da filha, é a ária chamada *'L'Air de la Misère'*. De certa forma, este solo expunha o mote principal da obra e sua melodia era recorrente, tornando-se o *leitmotif* de *Les Mis*.

⁴¹ A análise de *'Little People'* será feita no capítulo 5, juntamente às outras canções de Gavroches que foram mantidas na versão final de *Les Mis*.

*J'avais des si jolis défauts
j'étais rêveuse, j'étais coquette
un peu naïve, mais pas trop
pour ne jamais perdre la tête
et je me faisais fête
d'un chant d'oiseau, d'un jour nouveau
Je n'ai plus qu'une robe grise
qui sert aussi de couverture
quand le vent glacé de l'hiver
tourne la nuit dans ma mesure
et plus beaucoup d'honneur
de dignité au fond du coeur*

*La misère n'est mere de personne
la misère est pourtant soeur des hommes
mais personne sur terre n'en veut pour fille
comme bâtarde née dans un cachot de la
Bastille
La misère enfante la détresse
bien des vices et toutes les faiblesses
la misère lâche la bête en l'homme
et la mésange alors en chienne errante se
transforme*

*Il faut qu'on se sente survivre
dans un enfant qu'on a fait vivre
et qu'en sa source d'innocence
on noie notre désespérance
pour ne pas mettre fin
à cette vie sans lendemain*

*La misère n'est mère de personne
(etc...)*

Eu tive alguns defeitos
eu era sonhadora, eu era coquete
um pouco inocente, mas não muito
para nunca perder a cabeça
e me aprazia
do canto de um pássaro, de um novo dia
Eu tenho apenas um vestido cinza,
que também me serve de cobertor
quando o vento gelado do inverno
circula à noite por meu casebre,
e um bocado de honra e
de dignidade no fundo do meu coração

A miséria não é mãe de ninguém
a miséria é, portanto, irmã dos homens
mas ninguém sobre a terra a quer por filha
nascida como bastarda nas masmorras da
Bastilha
A miséria dá à luz angústia
assim como vícios e toda a fraqueza
a música libera a besta no homem
e o chapim em cadela errante se transforma

É preciso que se sinta sobreviver
na criança que se deu à luz
e que em sua fonte de inocência
nós afogamos nossas desesperanças
para não colocarmos um fim
a esta vida sem amanhã

A miséria não é mãe de ninguém
(etc...)

(tradução nossa)

A equipe envolvida na tradução de *Les Mis* para os palcos britânicos reconheceu em 'L'Air de la Misère' um possível *hit* e não quis retirá-la por inteiro da nova versão. O rearranjo se deu com a criação de um novo solo para Fantine, 'I Dreamed a Dream', que se tornaria uma das canções mais emblemáticas do musical, e a transferência da melodia de 'L'Air de la Misère' para o solo de Éponine, 'On My Own', no começo do Ato II. Como comentado anteriormente, é da especificidade do megamusical a recorrência de melodias no decorrer da narrativa, mesmo que cantadas por personagens diferentes em situações diversas. Isso ocorre, precisamente, com a melodia de 'On My Own', que é brevemente entoada por Fantine em seu leito de morte ao lembrar da filha, mas que só ganha forma completa na voz de Éponine, ao declarar seu amor não correspondido por Marius.

A melodia de *'L'Air de la Misère'* foi mantida na versão inglesa do musical, mas não se pode afirmar que seu conteúdo foi análogo. A miséria retratada na letra francesa só pode ser vista como subtexto em sua contraparte inglesa, seja no solo de Éponine (aquele que usa a melodia de *'L'Air de la Misère'*), em que sua condição social é um dos impasses entre o sonhado relacionamento entre ela e Marius, seja no solo de Fantine (a quem *'L'Air de la Misère'* pertencia originalmente, mas foi substituída em letra e melodia), que, diante de sua situação de mãe solteira e sem emprego, vê seu sonho de uma vida digna para ela e a filha tornar-se cada vez mais distante. Em ambos os solos, prevalecem descrições de sentimentos subjetivos, facilmente identificáveis pelo público, como frustração, solidão e injustiça. Porém, em nenhum dos dois solos a *misère* é diretamente referenciada, como o era na versão francesa.

A tarefa de adaptação de *Les Mis* para a língua inglesa não foi um empreendimento simples. Ao assumir, em definitivo, o lugar de letrista, Herbert Kretzmer definiu seu trabalho como algo que não poderia

de forma alguma ser chamado de tradução. Um terço do trabalho a ser feito consistia em uma *forma* de tradução, um terço era livre adaptação, com letras completamente novas para uma música já existente, e um terço envolvia escrever músicas completamente novas.⁴²

Ademais, havia as dificuldades impostas pelas próprias diferenças linguísticas, “música até pode ser a linguagem universal, mas customizada para acomodar as cadências de determinada língua”⁴³, e, para Kretzmer, a música composta por Schönberg era “decididamente gálica” (BEHR, 1996, p. 83); as consoantes enfáticas e o apagamento da última sílaba são características do francês, mas não possuíam um equivalente na língua inglesa.

Um aspecto importante e que pesava contra as letras altamente poéticas, porém difíceis de cantar, de Fenton, era o grau de facilidade necessário ao ator para enunciar os versos. A regra é clara: o que sai com facilidade da boca do ator, entrará com facilidade nos ouvidos do público (BEHR, 1996, p. 83). Ter isso em mente levou um letrista veterano como Kretzmer a buscar nas rimas a fluidez necessária para “entrar nos ouvidos do público”. Quanto ao teor das

⁴² Tradução nossa. Em inglês: “[...] In any way be called a translation. A third of the work to be done consisted of a *form* of translation, a third was free adaptation, with completely new words to existing music, and a third of it involved writing completely new songs.” (BEHR, 1996, p. 82 – grifo do autor).

⁴³ Tradução nossa. Em inglês: “Music may well be an international language, but fashioned to accommodate the cadences of a particular tongue.” (BEHR, 1996, p. 83)

letras das canções, Kreztnmer encontrou no melodrama a aceitação do texto com menos ressalvas, conforto que um libreto perpassado por críticas sociais e ataques ao *status quo* não traria.

O *The Oxford Handbook of the British Musical* (2016) aponta as características do meio utilizado, o teatro musical, como o responsável pelo formato que tomou a adaptação feita de *Les Misérables*, de Victor Hugo, de maneira que

não há dúvidas que o musical de Boublil e Schönberg é mais avassalador que sutil. [...] Tal é a natureza do meio escolhido, que molda a adaptação tanto quanto os próprios adaptadores. O teatro musical está aberto a grandes emoções, mas nem sempre às que são complicadas ou ambivalentes.⁴⁴

No entanto, ainda que tal argumento traga uma descrição condizente com *Les Mis*, ao dizer que este é um musical que preza mais pela resposta emocional que pela sutileza, esta é uma crítica que parece partir da concepção generalizada de que o teatro musical priorizaria narrativas sem muita profundidade. Como abordado anteriormente, esta é uma má impressão calcada na ideia de que teatro musical e comédia musical são ambivalentes. Se *Les Mis* apoiasse nas “grandes emoções” para dialogar com os espectadores, esta opção seria justificada mais como uma escolha estilística de seus adaptadores que pelo meio utilizado, no caso, o teatro musical.

Cortes à parte, muito também foi incluído na versão inglesa de *Les Mis* que não estava presente na primeira versão, em francês. Algumas dessas inclusões foram de aspecto prático, como na troca de figurino e de cenário ou na utilização do elenco, dando-lhe mais a fazer, uma vez que seus personagens não mais fizessem parte da narrativa. Esse é o caso da canção ‘*Turning*’, sobre as consequências das barricadas, cantada por um grupo de mulheres, incluindo as atrizes do Ato I que ficam de fora do Ato II, predominantemente masculino.

Outra inclusão, esta com mais peso dramático, foi o solo ‘*Bring Him Home*’, cantado por Jean Valjean no Ato II. Havia a dupla necessidade de se incluir um momento de calma em meio às turbulentas cenas na barricada e também de revitalizar a importância de Jean Valjean como protagonista. A canção, composta apenas três semanas antes da estreia, foi inicialmente pensada como uma confissão do medo de Valjean diante da possibilidade de Cosette abandoná-lo por Marius. No entanto, ouvindo a melodia composta por Schönberg,

⁴⁴ Tradução nossa. Em inglês: “There is no doubt that Boublil and Schönberg’s musical is more overwhelming than it is subtle. [...] Such is the nature of the chosen medium, which shapes the adaptation as much as the adaptators themselves. Musical theatre welcomes big emotions but not always complicated or ambivalent ones.” (GROSSMAN, Kathryn M.; STEPHENS, Bradley; GORDON; OLAF [org.], 2016, p. 396)

Kretzmer achou-a mais parecida com uma oração, de tal maneira que a canção se transformou em uma prece altruísta pela vida de Marius — “*Let him be, let him live / If I die, let me die / Let him live / Bring him home*”⁴⁵ —, mudança que o letrista considerou mais condizente com a jornada de redenção do personagem de Jean Valjean no musical.

A criação de ‘*Bring Him Home*’ mostra também outro aspecto reforçado na versão inglesa de *Les Mis*: o papel da fé religiosa na vida dos personagens. Trevor Nunn e John Caird, os diretores do musical, viam no romance de Victor Hugo um forte aspecto religioso⁴⁶, não relacionado a uma prática religiosa, mas à intervenção divina e em como crenças respaldavam as escolhas pessoais dos personagens (BEHR, 1996, p. 78).

Nesse quesito, três personagens ganharam material adicional, não só como forma de dar aos atores maior participação no Ato II, mas para ilustrar três visões teologicamente distintas. Em ordem de posição no musical, a Javert foi dado um solo — ‘*Stars*’ —, tipo de ‘*I Want Song*’⁴⁷, em que sua busca incessável por Jean Valjean é oferecida como missão divina a um Deus rigoroso como o do Antigo Testamento.

⁴⁵ “Deixa-o continuar, deixa-o viver / Se eu morrer, deixa-me morrer / Deixa-o viver / Trá-lo para casa” (tradução nossa)

⁴⁶ Apesar dos estudos feitos sobre o aspecto religioso da obra de Victor Hugo, este não é o foco deste trabalho e por isso não será aprofundado.

⁴⁷ A “*I Want Song*” refere-se à canção, comumente solos, na qual o personagem expõe quais são seus planos de vida, delineando assim seu desenvolvimento na narrativa e permitindo que o público tenha um vislumbre de seu monólogo interior. Normalmente, aparecem no primeiro ato, com uma reprise no segundo ato mostrando o desenvolvimento do personagem. São exemplos de “*I Want Song*”: ‘*Somewhere Over the Rainbow*’, de *O Mágico de Oz* (1939), ‘*If I Were a Rich Man*’, de *Um Violinista no Telhado* (1964) e ‘*The Room Where It Happens*’, de *Hamilton* (2016), esta última deferenciando-se das outras por ocorrer apenas no segundo ato, representando a dissimulação do personagem, que demora a expor o que realmente quer. Também é amplamente usada pela Disney, como em ‘*Part of Your World*’, de *A Pequena Sereia* (1989) e ‘*Be Prepared*’, de *O Rei Leão* (1994). Em *Les Mis*, outros exemplos de “*I Want Song*” são o solo de Cosette, ‘*Castle on a Cloud*’, ‘*In My Life*’, entre Cosette e Marius, o solo de Éponine, ‘*On My Own*’, e a ‘*Valjean’s Soliloquy*’.

*He knows his way in the dark
 Mine is the way of the Lord
 And those who follow the path of the
 righteous
 Shall have their reward
 And if they fall
 As Lucifer fell
 The flames
 The sword!*

Ele conhece seu caminho pela escuridão
 O meu é o caminho do Senhor
 E aqueles que seguem o caminho dos
 justos
 Terão sua recompensa
 E se eles caírem
 Como Lúficer caiu
 As chamas
 A espada!

(tradução nossa)

Na estrofe acima, Javert coloca-se como justiceiro divino, comparando a transgressão da lei com a queda de Lúficer do Paraíso, e, por isso, o castigo deve ser implacável. Com a inclusão desse solo, o personagem estaria justificando, para si e para o público, por que continuará sua busca por Jean Valjean, mesmo dez anos depois de quando se encontraram pela última vez. “Sem isso [o solo], Javert é uma cifra, uma figura obscura, e sem isso não há dimensão trágica em seu suicídio.”⁴⁸

Pode-se argumentar, no entanto, que essa visão do personagem é incongruente com aquela apresentada por Hugo no romance, na qual Javert era “respeitoso, por instinto, para com a Igreja estabelecida, ele não a conhecia senão como fragmento augusto do conjunto social; [...] colocara na polícia toda a sua religião”⁴⁹ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 653). Para os diretores, porém, pareceu ser mais interessante contrapor alguém que não crê e alguém que crê em Deus, como é visto no próximo solo incluso nesta temática, o já citado *‘Bring Him Home’*, de Jean Valjean. Ao contrário do Deus austero de Javert, em sua oração, Valjean apela a um Deus misericordioso, possível herança de sua acolhida pelo Bispo de Digne no Ato I, para que a vida de Marius seja poupada, ainda que fosse trocada pela sua própria.

O terceiro solo acrescentado trouxe o ateísmo que fora retirado de Javert e o entrega a Thénardier. Em cena análoga ao romance, Thénardier aproveita-se do tumulto para saquear os mortos durante a queda das barricadas, momento em que encontra Jean Valjean carregando Marius desacordado pelos esgostos de Paris. No musical, Thénardier expressa em seu solo *‘Dog Eats Dog’*, título que não aleatoriamente lembra a máxima de Plauto (254 – 184 a.C.), mais tarde utilizada por Thomas Hobbes, “o lobo é o lobo do homem”:

⁴⁸ Tradução nossa. Em inglês: “Without it Javert is a cypher, a shadowy figure, and without it there is no tragic dimension to his suicide.” (BEHR, 1996, p. 87)

⁴⁹ Em francês: “[...] Respectueux au contraire, par instinct, pour l’église établie, il ne la connaissait que comme un fragmente auguste de l’ensemble social; [...] il mettait dans la police à peu près toute sa religion.” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1767).

*It's a world where the dog eats the dog
Where they kill for bones in the street
And God in his Heaven
He [don't] interfere
'Cause he's dead as the stiff's at my feet
I raise my eyes to see the heavens
And only the moon looks down*

Esse é um mundo onde cachorro come
cachorro
Onde eles matam pelos ossos na rua
E Deus, em seu Paraíso,
Ele não interfere
Porque ele está tão morto quanto os cadáveres
aos meus pés
Eu levanto meus olhos pra ver os céus
E só a lua olha para baixo

(tradução nossa)

Thénardier não declara apenas a morte de Deus, mas expressa um materialismo inerente ao personagem, sempre criando esquemas em que o lucro fosse-lhe vantajoso, embora nem sempre fosse bem sucedido. *'Dog Eats Dog'* também se difere do primeiro solo de Thénardier, *'Master of the House'*, aindano Ato I. Em *'Master of the House'*, o *timing* cômico é prevacente; em *'Dog Eats Dog'*, não só a letra é desprovida de frases jocosas, como a melodia de harmonia dissonante é propícia a causar desconforto na audiência que a escuta.

Entre inclusões e cortes e um vasto trabalho de re-estruturação do Ato II, a primeira proposta de *Les Mis*, como já citado, possuía duração de 4 horas. Chegar à versão da *Broadway*, no entanto, não foi sem diferenças criativas e mercadológicas.

Enquanto o produtor Cameron Mackintosh queria que maiores cortes fossem feitos para acomodar o musical em 2h30 de duração, o diretor Trevor Nunn recusava a ideia, até mesmo usando da premissa de que se o musical iria estrear no teatro Barbican sob o nome da Royal Shakespeare Company, a palavra final deveria ser dele, diretor da companhia. Mackintosh ficaria com o encargo de fazer as mudanças que julgasse necessárias, se o musical, posteriormente, fosse para outro teatro (BEHR, 1996, p. 87).

Devido ao sucesso da montagem de Londres e uma vez que Nunn e Caird também foram responsáveis pela direção da primeira montagem de *Les Mis* na *Broadway*, o produto final permaneceu praticamente o mesmo.

É importante ressaltar que, apesar da versão da *Broadway* ser o padrão exportado para os outros países e as montagens possuírem supervisão direta da equipe do produtor Cameron Mackintosh, as produções estão livres para fazer pequenas alterações que visem aproximar o público. Sobre isso, por exemplo, a diretora da montagem brasileira de 2017, Rachel Ripani, explica que, considerando o contexto brasileiro,

a abordagem foi a de contar melhor a história dentro dos códigos culturais do nosso país, a de cada ator encontrar a motivação sincera para contar a sua história dentro da estrutura do texto, uma montagem com muita liberdade para improvisação e criação individual. O contexto brasileiro ficou como uma referência muito forte para os atores para darem verdade para a peça. Afinal, naquela época na França, a população não se sentia representada pelos seus governantes, revoltas populares viviam acontecendo, o governo não tinha assistência social ou de saúde que desse conta de ajudar a população e a situação carcerária era injusta e precária. Podemos nos relacionar com tudo isso no Brasil de hoje em dia⁵⁰ (RIPANI, Rachel, 2017).

Na tabela a seguir, comparamos os números musicais nas três primeiras versões de *Les Mis*: o original francês (1980), a versão de Londres (1985) e a versão da *Broadway* (1987), cujos dados foram retirados a partir das gravações de áudio oficiais de cada uma das montagens — *The Original French Concept Album* (1980), *Original London Cast Recording* (1985) e *Original Broadway Cast Recording* (1987) — e do *The Complete Symphonic Recording* (1989). Chamamos “números” por não se tratar apenas das músicas cantadas, as canções de *Les Mis*, mas também de músicas instrumentais utilizadas na composição de cenas sem falas, apenas com ação dramática.

Na coluna da esquerda, estão listados os números do original francês; no centro, o de Londres; à direita, o da *Broadway*. A marcação com um X indica que o número não existe naquela versão. Quando o número foi transferido para outro momento do musical, o nome da canção aparece entre parênteses e em itálico. Na coluna referente ao musical da *Broadway*, a → indica que o número foi mantido como em Londres.

⁵⁰ Entrevista concedida exclusivamente para o desenvolvimento dessa dissertação. A entrevista completa pode ser conferida no Apêndice A.

	Original francês (1980)	Primeira versão inglesa (1985)	Versão da <i>Broadway</i> (1987)
Ato I			
1.	x	Prologue / Work Song / On Parole / Valjean Arrested, Valjean Forgiven	→
2.	x	Valjean's Soliloquy	→
3.	La Journée est Finie	At the End of the Day	→
4.	x	I Dreamed a Dream	→
5.	La Nuit	Lovely Ladies	→
6.	L'Air de la Misère	<i>(transformada em On My Own)</i>	
7.		Fantine's Arrest	→
8.	J'avais Rêvé d'une Autre Vie	<i>(I Dreamed a Dream, que ficou no lugar de L'Air de la Misère)</i>	
9.	Dites-Moi Ce Qui Se Passe / Fantine et Monsieur Madeleine	<i>(Fantine's Arrest e Fantine's Death)</i>	
10.	x	The Runaway Cart	→
11.	x	Who Am I?	→
12.	x	Come to Me (Fantine's Death)	→
13.	x	The Confrontation	→
14.	Mon Prince Est en Chemin	Castle on a Cloud	→
15.	La Devise du Cabaretier	Master of the House	→
16.	Valjean Chez les Thénardier / La Valse de la Fourberie	The Bargain / The Waltz of Treachery	→
17.	Donnez, Donnez	Look Down	→
		The Robbery/Javert's Intervention	→
18.		Little People	(transferida)
19.	x	Stars	→
20.	x	Éponine's Errand	→
21.	Rouge et Noir / Les Amis de l'ABC	The ABC Café / Red and Black	→
22.	À la Volonté du Peuple	Do You Hear the People Sing?	→
23.	Dans la Vie	In My Life	→
24.	Voilà le Soir Qui Tombe	<i>(funciona como The Attack on Rue Plumet)</i>	
25.	Le Coeur au Bonheur	A Heart Full of Love	→
26.	L'Un Vers l'Autre	x	
27.	x	The Attack on Rue Plumet	→
28.	La faute à Voltaire	x	
29.	La Nuit de L'Angoisse	x	
30.	Demain	One Day More	→
Ato II			
31.	x	Upon These Stones (Building the Barricade)	→
32.		On My Own	→
33.	x	Upon These Stones (At the Barricade)	→
34.	x	Javert's Arrival	→
35.	x	x	Little People <i>(com cortes)</i>
36.	Ce n'est Rien	A Little Fall of Rain	→
37.	L'Aube du 6 Juin	Night of Anguish / The First Attack	→
38.	Noir ou Blanc	<i>(Javert's Suicide)</i>	

39.	(parte está em <i>La Nuit de L'Angoisse</i>)	Drink With Me	→
40.	x	Bring Him Home	→
41.	x	Dawn of Anguish	→
42.	La Mort de Gavroche	The Second Attack (Death of Gavroche)	→
43.	x	The Final Battle	→
44.	x	The Sewers	→
45.	x	Dog Eats Dog	→
46.	(<i>Noir ou Blanc</i>)	Javert's Suicide	→
47.	x	Turning	→
48.	x	Empty Chairs at Empty Tables	→
49.	Marius et Monsieur Gillenormand	x	
50.	x	Every Day	→
51.	L'Aveu de Jean Valjean	Valjean's Confession	→
52.	Le Mariage, "Soyez Hereux"	The Wedding Chorale	→
53.	Marchandage et Révélation	Beggars at the Feast	→
54.	Epilogue: La Lumière	Valjean's Death	→
		Finale	→

Tabela 1. Tabela comparativa, de nossa autoria, dos números musicais nas três primeiras versões de *Les Mis*. Os números à esquerda servem apenas como referência, não sendo equivalente à enumeração das cenas no roteiro.

Subdividindo a tabela acima, dos números 1 a 13 observam-se as maiores diferenças em termos de estrutura. Como já dito, o *'Prologue'* foi uma inclusão posterior, por designação de James Fenton, quando ele ainda integrava o projeto. O musical francês começava apresentando Fantine em seu trabalho na fábrica de vidrilhos em Montreuil-sur-Mer, cidade da qual Jean Valjean, sob um novo nome, era prefeito.

Quando Fantine é demitida e se prostitui para sustentar a filha Cosette, deixada aos cuidados do casal Thénardier, sua história era apresentada por uma série de “quadros”, como descrevera John Caird. Nota-se que não havia momentos transicionais, Fantine cantava dois solos *'L'Air de la Misère'* e *'J'avais rêvé d'une autre vie'* — a versão inglesa retirou o primeiro solo de Fantine e colocou o segundo no lugar deste —, ao que se seguia sua prisão na presença do Inspetor Javert, em *'Dites-Moi Ce Qui Se Passe'*, e o socorro de Jean Valjean, em *'Fantine et Monsieur Madeleine'*.

Esse, assim como a sequência nos esgostos de Paris, é um dos momentos em que a tecnologia do palco giratório, ou *revolving stage*, fez-se essencial. Os diretores Nunn e Caird decidiram pelo uso do palco giratório como uma forma de maximizar a impressão de movimento no decorrer da narrativa, com passagens de tempo, cenas de perseguição e trocas rápidas de cenário (STERNFELD, 2006, p. 184).

Os números 10 a 13 foram adições exclusivas da versão inglesa, seguindo o parâmetro estabelecido de gravitar a narrativa em torno de Jean Valjean. Após o *'Prologue'* apresentar

ao público não familiarizado com a trama quem era Jean Valjean e como sua jornada se iniciara, ele próprio, em *'Who am I?'*, expõe para a audiência quem é — sua *"I am Song"*⁵¹ —, ao debater consigo mesmo se deve entregar-se à justiça e revelar ser Jean Valjean, ou se deixa outro ser preso em seu lugar, para assim poder cumprir a promessa feita a Fantine de cuidar de Cosette. A isso segue-se *'The Confrontation'*, que reforça o antagonismo entre Valjean e Javert.

A ida de Valjean ao encontro de Cosette para colocá-la sob sua tutela é a mesma em ambas as versões, guardadas as diferenças linguísticas. A partir do número 17, a ação se desloca para Paris, nove anos depois, e introduz novos personagens, como Éponine, Marius e Gavroche. *'Donnez, Donnez'* e sua contraparte inglesa *'Look Down'* servem para apresentar esses personagens e a nova situação, sendo que a versão inglesa inclui versos adicionais para os estudantes revolucionários. Seguindo uma das características do gênero megamusical, na versão inglesa há recorrência de melodia, pois

quando chegamos ao número *'Look Down'*, sua música já foi ouvida na abertura da peça [...]. No entanto, quando a melodia e seu acompanhamento marcante surgem com um coro completo em *'Look Down'*, parece que essa música encontrou seu lugar certo.⁵²

Essa correlação melódica também serve para pontuar o desespero de quem as canta, antes os prisioneiros das galés, agora os mendigos de Paris.

Na versão francesa, a *'Donnez, Donnez'* seguia-se o número em que eram apresentados os Amigos do ABC e sua causa revolucionária. Na versão de Londres, havia um interlúdio com o solo de Gavroche, *'Little People'*, precisamente o solo que perdera a letra de cunho denunciador de Fenton e cujo equivalente na versão francesa, *'La faute à Voltaire'* (o

⁵¹ Enquanto a *"I Want Song"* reporta o que o personagem deseja, a *"I Am Song"* introduz quem o personagem é. Exemplos podem ser traçados desde *Oklahoma!*, com *'I Cain't Say No'*, assim como *'My Strongest Suit'*, de *Aida* (1998), adaptação musical da ópera homônima de Verdi. São também tradicionais nas animações musicais, havendo algumas desconstruções interessantes, como no número de abertura de *A Bela e a Fera* (1991), *'Belle'*, em que a personagem de Bela é delineada a partir do que os outros aldeões pensam dela, enquanto Bela diz como gostaria que sua vida fosse diferente, mesclando-se, então, *"I Am"* e *"I Want"*. Outra desconstrução ocorre em *O Príncipe do Egito* (1998), Moisés só sente necessidade de reafirmar quem é, em *'All I Ever Wanted'*, quando começa a duvidar de sua própria identidade como filho do Faraó. Em *Les Mis*, outros exemplos de *"I Am Song"* são o número da estalagem dos Thénardier, *'Master of the House'*, o solo de Fantine, *'I Dreamed a Dream'* e os versos de Javert em *'The Confrontation'*.

⁵² Tradução nossa. Em inglês: "By the time we reach the number *'Look Down'* itself, its music has already been heard in the opening of the show (...). Nevertheless, when the melody and its distinctive vamp accompaniment receive full choral treatment in *'Look Down'*, the song feels like this material's true home." (STERNFELD, 2006, p. 194)

número 28 da tabela), utilizava a letra criada pelo próprio Victor Hugo para uma das canções que Gavroche canta no romance (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 565-6; HUGO, 2016, Tome II, p. 1632-4). Fazendo valer o acordo estabelecido com Nunn, Mackintosh não pediu mais cortes na versão a ser apresentada em Londres, deixando as possíveis alterações para quando o musical fosse levado para a *Broadway*; quando isso ocorreu, *'Little People'* foi a canção que sofreu as maiores alterações. Sua posição no musical foi alterada, sendo transferida para o Ato II, no momento em que Gavroche expõe Javert como espião dentro da barricada; a canção também sofreu cortes, restando apenas uma estrofe e o refrão.

O Ato I termina da mesma forma em todas as versões, no número mais complexo de todo o musical.

'One Day More' combina reprises, retrabalhava referências a números anteriores, material novo e vários motivos musicais que levam a seu clímax inflamado. Ele [o número *'One Day More'*] tem lugar em algo como um momento congelado no tempo, no qual todas as linhas narrativas alcançaram seu máximo de tensão, e dá a cada um dos personagens a oportunidade de refletir sobre as escolhas que farão.⁵³

O Ato II sofreu tantas remodulações quanto a parte do Prólogo, em grande medida suscitadas pela falta de estrutura apropriada no Palais des Sports, e que impediu que Boublil e Schönberg explorassem o momento das barricadas. O teatro Barbican, em Londres, no entanto, poderia dar o suporte necessário, assim a maior parte do Ato II se passa dentro da barricada erguida pelos Amigos do ABC.

O antigo solo de Fantine, *'L'Air de la Misère'*, foi dado a Éponine e transferido para o princípio do Ato II, em seguida, ocorre todo o desenrolar da revolta malsucedida de 5 e 6 de junho de 1832. Foi acrescentado o momento específico da chegada de Javert, fingindo-se de revolucionário e passando informações falsas (*'Javert's Arrival'*) e sendo exposto por Gavroche. No musical francês, esse desenlace ficava subentendido em *'L'Aube de 6 juin'*, que era seguido pelo suicídio de Javert em *'Noir ou Blanc'* (números 37 e 38 da tabela, respectivamente). O suicídio de Javert foi inteiramente recomposto para a versão inglesa, sob o título claro de *'Javert's Suicide'* (número 46 da tabela), com nova letra, nova melodia e reposicionamento para, como no romance hugoano, depois da queda da barricada e de seu último encontro com Valjean, nos esgostos de Paris.

⁵³ Tradução nossa. Em inglês: “*'One Day More'* combines reprises, re-worked references to earlier numbers, new material, and several motifs en route to its rousing climax. It takes place in something of a frozen moment, when all the plot lines have reached maximum tension, and gives each character the opportunity to reflect on choices to be made.” (STERNFELD, 2006, p. 205)

A sequência no “intestino do Leviatã” (números 44 a 46 na tabela), como Hugo chama os esgostos de Paris no romance, foi uma adição devido, provavelmente, à estrutura do novo palco. Ela inclui o resgate de Marius por Jean Valjean, o solo de Thénardier (*‘Dog Eats Dog’*), o encontro final com Javert e seu posterior suicídio.

No musical francês, após a queda da barricada, seguia-se a reconciliação de Marius com seu avô, M. Gillenormand, em *‘Marius et M. Gillenormand’*. A rusga entre os dois não é citada na versão inglesa e, no lugar da cena de reconciliação, foi colocado o solo de Marius, *‘Empty Chairs at Empty Tables’*, outra das idealizações de Fenton.

Dos números 51 a 54, as versões permanecem equivalentes, com Jean Valjean confessando seu passado para Marius e seu posterior afastamento, o casamento de Marius e Cosette, a chantagem de Thénardier na festa de casamento e a epifania de Marius: ele fora salvo por ninguém menos que o próprio Jean Valjean, a quem julgara inapropriado permanecer no seio da família por conta de seu passado. Ao perceber o engano, Marius decide reparar o erro indo ao encontro de Valjean, que está em seu leito de morte, dando início ao número final do musical.

O musical francês termina com as últimas palavras de Jean Valjean para Cosette, na versão inglesa, Valjean é acolhido pelas mãos de Fantine, ao lado de Éponine, que repetem a melodia de *‘On My Own’*, a antiga *‘L’Air de la Misère’*. Uma das características das melodias recorrentes no megamusical é que elas podem reaparecer com letras diferentes e ser cantadas por personagens diferentes. No entanto, o tema central pode ser afim. A melodia de *‘On My Own’* — assim referida por ser somente nessa canção que ela parece em sua forma completa — tornou-se, na versão inglesa, a melodia que simboliza não a miséria, mas a entrega; a entrega de Fantine ao pedir que Jean Valjean cuide de Cosette, a entrega de Éponine arriscando-se na barricada à procura de Marius e, por fim, a entrega espiritual de Jean Valjean no último passo de sua jornada.

A versão inglesa manteve-se fiel à tradição do teatro musical de terminar com um número de coro e, na sequência do leito de morte de Jean Valjean, o elenco surge cantando uma reprise de *‘Do You Hear the People Sing?’*, terminando em um verso de esperança do que surgirá no amanhã. Para o público acostumado aos *grand finales* apoteóticos, o curto e íntimo diálogo entre Jean Valjean e Cosette do original francês poderia parecer incompleto, o que não seria, especialmente, desejável para o número final de um megamusical.

Contrastando o musical francês e o musical inglês, ratifica-se o que foi argumentado pelos envolvidos na produção sobre as possibilidades que surgiram diante de estruturas de palco diferentes e nota-se, também, as consequências da diferença cultural de nacionalidade,

uma vez que o musical francês funcionava como cenas isoladas para um público que já conhecia a obra de Victor Hugo, o que não seria comercialmente favorável pensando no público inglês, estadunidense e, posteriormente, de outros países.

2.4 – Recepcionando *Les Mis*

Em Londres, mantendo a alcunha de “*the longest-running musical*” — o musical há mais tempo em cartaz — *Les Mis* não deixa de ser apresentado, rotineiramente, desde sua estreia, em 8 de outubro de 1985. A crítica, no entanto, teve reações mistas, o que, pelas regras do *marketing*, pode ter sido fator de influência para a venda recorde de 5000 ingressos no dia seguinte à estreia, em 9 de outubro.

No jornal *Times*, de Londres, Irving Wardle, mesmo admitindo que as músicas eram relativamente boas, esboçou opinião contrária aos musicais em geral, que “trivializavam tudo” (STERNFELD, 2006, p. 186). Novamente, é possível notar o estigma criado em torno da comédia musical na primeira metade do século XX, considerando que, no começo dos anos 80, o megamusical, que dá preferência a conteúdos mais dramáticos e no qual *Les Mis* está inserido, ainda estava se consolidando. Em contrapartida, o historiador teatral Michael Coveney, em crítica para o jornal *Financial Times*, viu em *Les Mis* o exemplo de um novo gênero de teatro musical em ascensão. Não se valendo da expressão “megamusical”, ainda por ser cunhada, Coveney descreveu *Les Mis* e seu estilo teatral como uma mescla entre musical/ópera/ópera rock, algo entre Verdi e Andrew Lloyd Webber (STERNFELD, 2006, p. 187).

Michael Billington, do *The Guardian*, em reverência à obra de Hugo, considerou o musical “um bom entretenimento médio mais do que grande arte”, no entanto, apreciou a “música ambiciosa, ainda que imperfeita”⁵⁴, bem como o elenco e o efeito criado pelo palco giratório (STERNFELD, 2006, p. 186). A discussão entre o que poderia ser considerado baixa e alta forma de arte continuou com Michael Ratcliffe, no jornal semanal *Observer*, que questionou por que a tradicional Royal Shakespeare Company aceitara participar da produção (STERNFELD, 2006, p. 186). Em tais abordagens críticas, nota-se não a análise do espetáculo em si, mas o constante embate criado em torno das adaptações. Esta resistência à adaptação é especialmente recorrente quando envolve obras consideradas canônicas. O cânone literário, por vezes, é tratado sob parâmetros que o colocam sob risco de se tornar

⁵⁴ Tradução nossa. Em inglês: “A fine middlebrow entertainment rather than great art”. [...] “Ambitious if imperfect music.” (STERNFELD, 2006, p. 186)

inacessível pelo excesso de zelo, considerando que hoje, como abordado no primeiro capítulo, a adaptação seria uma das principais formas de expansão de uma obra.

Com o sucesso financeiro de *Les Mis* em Londres, Mackintosh viu a possibilidade de levar o musical para a *Broadway* concretizar-se. Ele procurou investidores que não estivessem diretamente envolvidos na produção, contrariando a regra da época na qual os próprios donos dos teatros eram patrocinadores, mas que, não se limitando à parte financeira, intervinham nas áreas artísticas nem sempre de sua competência.

Les Mis estreou na *Broadway* dois anos depois de Londres, em 12 de março de 1987. A crítica estadunidense encontrou menos ressalvas na produção, com Frank Rich, do *New York Times*, considerando uma boa adaptação, que mantinha o “espírito temático” da obra de Hugo. Ele também encontrou correlação entre o musical e a tradição operística, chamando *Les Mis* de “uma envolvente pop opera” com influências musicais diversas, como madrigais, rock, Bizet, Kurt Weill e sintetizadores, e que fundia “drama, música, design de personagem e movimento, que ligam essa adaptação inglesa de uma peça francesa à mais alta tradição da produção da *Broadway* moderna”⁵⁵. Essa também seria uma das poucas vezes que o musical francês seria lembrado como ponto de partida do *Les Mis* inglês.

Veio de Jack Kroll, da revista *Newsweek*, a previsão de que *Les Mis* seria um grande *hit* na história do teatro musical, em grande parte devido ao *marketing* de “boca a boca”. Cameron Mackintosh também não se intimidou na publicidade, iniciando a venda de produtos relacionados à trama do espetáculo e pesada estratégia de divulgação. Outra previsão de Kroll diz respeito não apenas ao retorno financeiro do musical, mas à forma como seus temas principais ressoariam no público. Para ele, “o que pode parecer para nós uma adaptação agradável e sentimental de um clássico antigo poderia, genuinamente, provocar pessoas a empreender ação política e mudanças sociais em outros países”⁵⁶.

A equipe criativa de *Les Mis* já havia planejado difundir musical para o resto do mundo com todo o amparo técnico necessário, o que envolvia o libreto completo, uma barricada móvel e uma equipe de apoio para supervisionar e auxiliar no que fosse necessário. Mais do que com outros megamusicals, “eles esperavam que esse iria se adaptar bem. Temas

⁵⁵ Tradução nossa. Em inglês: “A gripping pop opera” que fundia “drama, music, character design and movement that links this English adaptation of a French show to the highest tradition of modern *Broadway* production.” (STERNFELD, 2006, p. 207-14)

⁵⁶ Tradução nossa. Em inglês: “[...] which might seem a delightfully sentimental adaptation of an old-fashioned classic to us, would genuinely stir people to political action and social change in other countries.” (STERNFELD, 2006, p. 215).

como religião, perdão e revolução pelo bem da liberdade pareciam universais, apesar do contexto especificamente francês”⁵⁷.

Corroborando com o prognóstico de Kroll, *Les Mis*, o musical, não desencadeou reações políticas, mas foi referenciado em diversas manifestações desde sua estreia. Na Polônia, a estreia de *Les Mis* se deu ainda durante os anos da Cortina de Ferro, e à imagem da esquálida Cosette, logomarca do espetáculo musical, foi adicionada a bandeira do movimento Solidariedade — *Solidarność* —, que buscava a reabertura política no país (STEYN, 1999, p. 157). Em Vienna, em 1989, os atores dedicaram a performance à memória dos chineses mortos durante o Protesto na Praça da Paz Celestial, em junho daquele mesmo ano (STERNFELD, 2006, p. 219). Recentemente, a canção ‘*Do You Hear the People Sing?*’ foi usada em diversas manifestações na Ásia e na Turquia, como nos protestos pró-democracia em Hong Kong em 2014⁵⁸, incluindo uma versão da música em cantonês, e em Istambul, em 2013, a canção título foi entoada em protesto contra a destruição do Parque Taksim Gezi e transformou-se símbolo de protestos antigovernamentais⁵⁹.

Apesar dos contornos políticos do romance *Les Misérables* terem sido mantidos e captados pelo público, como mostram os exemplos acima, examinando o desenvolvimento de *Les Mis*, o musical, desde sua criação por Boublil e Schönberg, na França em 1980, até a versão que é montada hoje, derivada da versão inglesa do musical, nota-se a tentativa de suavizar os aspectos da crítica hugoana mais incisivos na narrativa. O motivo, como argumentado, em muito tem a ver com o público alvo, isto é, espectadores que buscam sobretudo entretenimento musical e pouca reflexão. Havia também a preocupação com a forma com que o musical poderia ser recepcionado em outros países, com regimes políticos diferentes, e por vezes totalitários, nem todos afeitos à liberdade de expressão.

Nesse ínterim, muitas das nuances da obra se perderam, e um dos personagens emblemáticos do romance, o pequeno Gavroche, tornou-se uma espécie de um alívio cômico do espetáculo, distanciando-se tanto da forma como a figura da criança era representada na literatura do século XIX, de maneira geral, quanto da função do personagem no romance de Victor Hugo.

⁵⁷ Tradução nossa. Em inglês: “They hoped this one would translate well. Its themes of religion, forgiveness, and revolution for the sake of freedom seemed universal, despite their specifically French context.” (STERNFELD, 2006, p. 217)

⁵⁸ MOORE, M. How a song from *Les Misérables* became Hong Kong’s protest anthem. *The Telegraph*, Beijing, 30/11/2014. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/hongkong/11130092/How-a-song-from-Les-Miserables-became-Hong-Kongs-protest-anthem.html>>. Acesso em 22 jul. 2017.

⁵⁹ Manifestantes cantam canção de *Les Misérables* em praça de Istambul. *O Globo*, Istambul, 13/8/2013. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/mundo/manifestantes-cantam-cancao-de-les-miserables-em-praca-de-istambul-8675429>>. Acesso em: 22 jul. 2017.

CAPÍTULO 3

A criação da criança

O conceito de infância, assaz arraigado na contemporaneidade, é uma construção relativamente recente. Em *História Social da Criança e da Família* (1981), estudo pioneiro acerca da construção da ideia de infância, Philippe Ariès data a mudança de postura em relação à criança no século XVII.

De início, tratados pseudocientíficos da Idade Média dispunham as chamadas “idades do homem”, muito antes da expressão tornar-se poema de William Shakespeare. Para definir as “idades do homem”, ou “idades da vida”, era empregada uma terminologia hoje já assimilada pela linguagem cotidiana. Termos como “infância”, “juventude” e “velhice” subdividiam as etapas da vida de maneira diversa ao que se é usado atualmente. A exemplo, a “juventude” cobria a faixa etária dos 28 aos 45 anos, período em que a pessoa teria força e disponibilidade para se pôr a serviço de outrem. A infância, considerada a primeira idade, deriva do latim *infans*¹ e quer dizer “sem fala”; ela cobria o período do nascimento até os sete anos, subsequentemente a ela, vinha a *pueritia*, que ia até os 14 anos (ARIÈS, 1981, p. 6-7).

Na descrição das “idades do homem” retirada por Ariès da edição de 1556 do *Le Grand Propriétaire de toutes choses*², pouco destaque se dá à fase inicial da vida, corroborando com o argumento de que, à época, a criança vivia quase que em anonimato.

Um sentimento superficial [...] era reservado à criancinha em seus primeiros anos de vida, enquanto ela ainda era uma coisinha engraçadinha. (...) Se ela morresse, então, como muitas vezes acontecia, alguns podiam ficar desolados, mas a regra geral era não fazer muito caso, pois uma outra criança logo a substituiria (ARIÈS, 1981, Prefácio, p. 10).

Até o fim do século XIII, a criança, quando representada, o era na forma de um adulto em tamanho reduzido. Ainda segundo Ariès, uma representação mais acurada da criança existia

¹ Palavras associadas à infância, como *enfant* (“criança” em francês) e infante possuem a mesma etimologia.

² Protótipo latino de enciclopédia traduzido para o francês que visava reunir todo o conhecimento sacro e secular.

na arte grega, mas desapareceu junto com outros temas helenísticos (ARIÈS, 1981, p. 18). Foi no século XIV que a ideia de infância começou a evoluir, ganhando atenção especial na arte sacra com a representação cada vez mais frequente da figura do Menino Jesus. No entanto, apenas no século XVII, a criança passou a ser representada “sozinha e por ela mesma” (ARIÈS, 1981, p. 25), também se tornando o centro da composição de retratos familiares. Pintores como Velázquez, Van Dyck, Rubens e os irmãos Le Nain, para citar alguns, eram contratados para pintar filhos de reis ou burgueses ricos. Naquele momento, as famílias queriam eternizar a imagem de seus filhos enquanto crianças, costume que nasceu no século XVII e prevaleceu, sendo somente substituído pela fotografia no fim do século XIX.

O século XVII viu, então, uma mudança de postura em relação à criança não apenas em sua representação iconográfica, mas também na literatura. A literatura daí nascente e subsequente poderia ser dividida em dois pontos de vista: a literatura *para* criança e a criança *na* literatura.

Na literatura para criança, os contos de fadas se destacam como gênero expoente no século XVII. Recontados nos salões literários da alta sociedade francesa, os contos de fadas foram primeiramente retirados da *Bibliothèque bleue*, coleção de livros de literatura popular, editada entre 1600 e 1830, que, entre poesias, histórias de cavalarias e previsões astrológicas, publicava narrativas da literatura oral como aquelas contadas para crianças por suas babás. Não demorou muito, porém, para que contos autorais começassem a surgir, muitos deles escritos por mulheres, que projetavam “seus desejos e suas frustrações em suas heroínas, arquétipos de suas próprias ambições feministas”.³

Nessa mesma época, Charles Perrault iniciou sua compilação de contos da tradição oral que formariam o volume *Os contos da mãe gansa* (1697) — *Les Contes de ma Mère l'Oye*, no original —, especialmente voltado para crianças, o que lhe renderia o título de “Pai da literatura infantil”. Os contos de Perrault tinham uma particularidade que muito diz sobre a função social de tais histórias; ao final de cada narrativa, havia uma lição de moral, a “moral da história”, com o claro propósito de instruir aqueles que as lessem, especificamente as crianças.

³ Tradução nossa. Em francês: “[Les femmes projettent] leurs désirs et leurs frustrations dans des héroïnes, archétypes de leurs propres ambitions féministes”. Em: <<https://www.lescontesdefees.fr/>> (acesso em 21 de abril de 2017).

Mme. D'Aulnoy deu origem ao termo “contos de fadas” ao chamar suas histórias de *contes de fées*; seu conto mais conhecido é *O Pássaro Azul* (1697), mais tarde utilizado por Tchaikovsky no ballet *A Bela Adormecida* (1890). Outras duas escritoras que marcaram esse período inicial dos contos de fadas são Mme. de Villeneuve e Mme. de Beaumont, que, no século XVIII, foram responsáveis por *A Bela e a Fera*, escrito por Villeneuve, em 1740, e revisitado por Beaumont, em 1757.

A partir de Perrault, outros escritores voltaram sua atenção para os chamados contos de fadas. As compilações de contos de fadas não se limitaram à França, tendo se espalhado pela Europa. O Romantismo, no século XIX, mais de um século depois da publicação de *Os contos da mãe gansa*, revelou o interesse por narrativas folclóricas nacionais⁴, o que incentivou os irmãos Grimm a criarem sua própria coletânea de contos de fadas germânicos, intitulada *Contos da infância e do lar — Kinder-und Hausmärchen*, no original —, mas amplamente divulgado apenas como *Contos de Grimm*. O primeiro volume, publicado em 1812, foi bastante criticado por, apesar do título, não conter histórias consideradas apropriadas para crianças. Relacionamentos familiares abusivos e subtextos sexuais estavam presentes em vários contos, o que foi devidamente alterado em edições posteriores.

Tal reação às primeiras versões dos contos dos irmãos Grimm revelam a crescente preocupação com o bem-estar não só físico como psicológico da criança. A criança evoluíra de um quase anonimato no Medievo para tornar-se ponto de prioridade no discurso literário e na política pública do século XIX.

No decorrer deste capítulo, será analisada a inserção cada vez maior da criança na literatura ocidental até atingir seu apogeu no século XIX, e as várias facetas que ela adquiriu no processo, inclusive na própria obra de Victor Hugo, que em *Les Misérables* apresentou um considerável número de personagens infantis, entre eles um dos mais memoráveis em sua obra, o pequeno Gavroche.

3.1 – XIX, o século da criança

Se da Idade Média até o início da Idade Moderna, a infância era vista como uma fase a ser superada rapidamente, o Romantismo no século XIX trouxe um sentimento exatamente oposto. A frase de William Wordsworth “*the child is the father of the man*” — a criança é o pai do homem —, em seu poema “My Heart Leaps Up” (1802), exprime de forma sucinta a concepção da infância que prevaleceria no Romantismo como o momento mais genuíno na vida do ser humano. A criança, em sua pureza e ainda não moldada pela sociedade, carregaria a sabedoria que falta ao adulto. Tal é a definição — e o fardo — da Criança Romântica.

O idealismo romântico encontrara na criança o protótipo perfeito para discutir a questão da natureza do ser humano.

⁴Além de nomes conhecidos como Charles Perrault e Jacob e Wilhelm Grimm, a atenção dada aos contos folclóricos estendeu-se às ilhas britânicas, com Joseph Jacobs, e para além do continente, com Alexander Afanasyev, na Rússia, e Yei Theodora Ozaki, no Japão, para citar alguns.

Essa nova poética [...] só pareceu possível em um tempo de relativa saúde e bem-estar. [...] Tal vulnerabilidade emocional não se encaixava, era intolerável em uma era de índices altos de mortalidade infantil, e era exatamente esse fator que estava mudando rapidamente durante o período romântico.⁵

O ideal romântico em torno da figura da criança começou a ser construído, de fato, antes do Romantismo. No Iluminismo, no século XVIII, duas ideias se opunham quanto à natureza infantil. John Locke (1632 – 1704) apropriou-se da expressão latina *tabula rasa* para definir o estado do conhecimento humano ao nascer; para Locke, a mente era uma folha em branco no momento do nascimento e caberia ao país ou responsáveis pela criança provir-lhe de conhecimento adequado enquanto elas eram jovens e mais suscetíveis à assimilação de conhecimento. Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778), por sua vez, defendia o argumento de que o ser humano nascia bom, mas era corrompido pela sociedade; uma forma de minimizar tal degeneração seria afastar as crianças dos centros urbanos para que elas pudessem desenvolver suas habilidades naturais, como discutido em seu *Emílio, ou Da Educação* (1762).

A criança de Rousseau, alcunhada na língua inglesa de *Child of Nature*, inculcou-se no gênio dos autores românticos, criando as bases para a definição da Criança Romântica. A evocação da criança e da infância na ode “Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood” (1807), de William Wordsworth (1770 – 1850), demarca o que posteriormente viria a se tornar lugar-comum ao se tratar da figura infantil: um ser puro e inocente, alegre e livre, possuidor de uma sabedoria da qual nem se dá conta.

Contemporâneo a Wordsworth, o irreverente e multifacetado William Blake (1757 – 1827) fez da criança tema de sua obra em diversas ocasiões. Porém, não em conformidade com o que já havia sido apresentado até então. A criança de Blake, embora inocente e muitas vezes uma representação de Cristo e em associação com Deus⁶, não é sentimentalizada pelo poeta (McGILLIS [org. Gavin], 2012, p. 106). Em sua coletânea *Songs of Innocence and of Experience* (1794), os títulos e a imagética dos poemas — crianças, flores e animais — e seu ritmo simples são contrastados com a sátira e a crítica argumentativa de seu conteúdo.

⁵ Tradução nossa. Em inglês: “Such a new poetics [...] only seems possible in a time of relative health and well-being. [...] Such emotional vulnerability was non-adaptive and intolerable in an era of high infant mortality rates, and this is one material factor that was changing rapidly during the Romantic period.” (STROUP, 2004, p. 2)

⁶ A associação entre a criança e a figura de Cristo na poesia de William Blake ficaria bem ilustrada no poema “The Lamb”, em *Songs of Innocence and of Experience*.

Songs of Innocence and of Experience encontra-se em uma intersecção entre a literatura para crianças e a literatura sobre crianças; Blake, porém, recusou-se a incluir qualquer espécie de moral em seus poemas, desfecho comum na literatura voltada para o público infantil, como já abordado com os contos de Charles Perrault. O que Blake questiona com sua recusa é a ideia expandida pelo puritanismo inglês de que a criança seria uma portadora, ainda sem consciência, do pecado original.

Não vendo maldade imanente nas crianças, Blake voltou-se para os problemas que elas enfrentavam. Na linha de Rousseau, de que a sociedade corrompe o ser humano, o poeta defenderia que a criança era, sim, *inocente*, porém não imune às mazelas do mundo, que se encarregariam de forçá-la a ganhar *experiência*. De tal forma se dá a dicotomia no título de sua coleção de poemas. Não é à toa que uma das imagens mais reproduzidas durante o Romantismo seria a da criança morta e, portanto, cristalizada em sua inocência; o que será discutido mais adiante.

Uma vez firmado o interesse pela infância, o século XIX estabeleceu discussões cada vez mais frequentes quanto à identidade da criança e a isso seguiram-se diversos debates quanto ao seu bem-estar e direitos.

Na Inglaterra, os vitorianos iniciaram discussões complexas quanto à natureza e à forma mais adequada de se cuidar de uma criança, isso se refletiu nas obras da época, que engajaram em conflitos quanto à construção da imagem da criança. O conflito se dava entre os que viam a criança como um ser angélico, superior aos adultos, a exemplo da poesia de Wordsworth, e os que as viam como criaturas primitivas que precisavam ser moldadas (WOOD [org. Gavin], 2012, p. 116).

William Blake, de certa forma, já explorara as carências sociais da criança em alguns de seus poemas⁷, mas seriam os romancistas do século XIX os responsáveis por explorar o papel da criança, em especial da criança desafortunada, em todos os sentidos.

Neste quesito, a literatura inglesa se destaca, tendo Charles Dickens como seu principal emissário. Dickens escreveu aquele que é considerado como primeiro romance não só com uma criança como protagonista, mas que leva em seu título o nome de um garoto: *Oliver Twist* (1838). Conta a história de uma criança órfã, nascida e crescida em um orfanato onde era alvo

⁷ Ao tratar da crítica social feita por William Blake, lembra-se do poema “The Chimney Sweeper”, no qual o autor aborda a exploração do trabalho infantil na Inglaterra, no caso sendo empregadas como limpadores de chaminé, por conta do tamanho diminuto. O poema também se encontra em *Songs of Innocence and of Experience*, mostrando assim a dualidade de seu título, a inocência infantil contraposta à intromissão de uma experiência precoce.

de maus-tratos e que, ao fugir e ir parar nas ruas de Londres, se vê fazendo parte de uma gangue de crianças batedoras de carteira e controladas por um homem ambicioso.

Em termos de protagonismo, qual seria a diferença entre Oliver e, por exemplo, o Emílio de Rousseau ou o Wilhelm Meister (1796) de Goethe, ambos personagens de obras anteriores ao romance de Dickens? Primeiramente, *Oliver Twist* é, de fato, uma obra de ficção, o que já a diferencia do caráter filosófico de *Emílio, ou Da Educação*. Por outro lado, Oliver permanece criança durante todo o tempo da narrativa, o que não ocorre em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* e nem poderia, uma vez que a obra de Goethe é considerada o primeiro romance de formação, pressupondo o crescimento não só em idade, como psicológico.

Contudo, não é porque Oliver permanece criança durante todo o romance que ele seja um personagem estacionário, ao contrário, “uma das formas mais populares de se construir a criança vitoriana na literatura do século XIX era dar a ela uma crise espiritual ou peregrinação junto à sua problemática jornada social e cultural”⁸. A ideia da peregrinação está presente no próprio título alternativo de *Oliver Twist*, hoje nem sempre reproduzido, que diz *The Parish Boy's Progress* — “O progresso do garoto da paróquia” —, em uma alusão satírica à obra alegórica cristã de John Bunyan, *The Pilgrim's Progress* (1678).

A Oliver seguiram-se outras tantas crianças protagonistas, mantendo a dicotomia entre literatura com crianças e literatura para crianças, mesmo que por vezes essa divisão não tivesse contornos bem definidos. Do próprio Dickens, sucederam-se *Nicholas Nickleby* (1839), *David Copperfield* (1850) e *Grandes Esperanças* (1861), para citar alguns. Mas, embora todos apresentem a infância de seus protagonistas, nenhum é focado unicamente nesse período, como é o caso de *Oliver Twist*. Charlotte e Emily Brontë também transitaram pela infância de seus protagonistas, como se pode constatar em *Jane Eyre* (1847) e *O morro dos ventos uivantes* (1847); sendo parte de *Jane Eyre* dedicada à exposição denunciadora do tratamento abusivo para com as crianças em internatos e no seio de algumas famílias. Do outro lado do Atlântico e mais próximo do final do século XIX, Mark Twain deu voz às crianças em seus romances *As aventuras de Tom Sawyer* (1876) e *As aventuras de Huckleberry Finn* (1884), que de forma satírica retratavam a vida no sul dos Estados Unidos no período anterior à Guerra de Secessão (1861 – 1865). No Brasil, mesmo antes de *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia, crianças já haviam sido retratadas em romances como *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, ainda que apenas em parte da narrativa. Na virada do século, Machado de Assis enraíza

⁸ Tradução nossa. Em inglês: “One of the most popular modes of construction of the Victorian child in 19th century literature was to give the child character a spiritual crisis and pilgrimage along their troubled social and cultural journey.” (MALKOVICH, 2013, p. 3)

o conflito de *Dom Casmurro* (1899) na infância dos personagens de Bentinho e Capitu; e aqui se nota mais uma vez a evolução do retrato da criança na literatura, que deixou de ser um arquétipo angélico e ganhou profundidade psicológica, com vontades e manias.

Dos romances acima citados, apenas os de Mark Twain são classificados pela crítica como “literatura juvenil”, ainda que sua leitura, hoje, possa apresentar desafios para o público mais jovem. Contudo, a literatura do século XIX não apresentou apenas crianças como personagens, mas também desenvolveu uma literatura infantil, que fugia das compilações de contos de fadas ou alegorias religiosas.

Na Dinamarca, Hans Christian Andersen empenhou-se em escrever contos de fadas originais, destacando-se *A sereiazinha* (1837), *A Rainha da Neve* (1844) e *A pequena vendedora de fósforos* (1845), para citar alguns títulos com protagonistas exclusivamente infantojuvenis. Seus contos apresentam desfechos que, hoje, seriam considerados impróprios para crianças, acostumadas com o “felizes para sempre”, que passou a prevalecer à medida que a atitude para com as crianças foi ficando cada vez mais protecionista.

Lewis Carroll, apesar de ter escrito outras obras, consagrou-se como o autor de *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Alice através do espelho* (1871). Apesar do teor claramente fantástico de ambas as obras, pode-se argumentar que o retrato da criança feito por Carroll na figura de Alice não deve em nada à realidade, “Alice é, ao mesmo tempo, voraz, rebelde, obediente, adaptável, convencional e imaginativa”⁹. Carroll coloca em confronto a rígida educação vitoriana da criança com seu mundo imaginário interior.

Aproximando-nos do fim do século XIX e entrando no começo do século XX, quando o conceito de infância e os cuidados necessários a essa fase da vida já estavam melhor definidos, a frequência de obras não só com crianças como protagonistas, mas voltadas para elas aumentou e se expandiu pela Europa e Estados Unidos. São obras como *Heidi* (1881), da suíça Johanna Spyri, *A ilha do tesouro* (1883), do escocês Robert Louis Stevenson, *As aventuras de Pinóquio* (1883), do italiano Carlo Collodi, os romances da anglo-americana Frances Hodgson Burnett, *O pequeno lorde* (1886), *A princesinha* (1888) e *O jardim secreto* (1911), e *O maravilhoso mágico de Oz* (1900), do estadunidense L. Frank Baum.

O ápice do culto à infância, no entanto, poderia ser bem definido com a publicação de *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up*, de J. M. Barrie, primeiro como peça teatral (1904), depois como romance, *Peter and Wendy* (1911). Uma estória voltada para o público infantil, com um protagonista criança e as próprias bases da infância como tema.

⁹ Tradução nossa. Em inglês: “Alice is at once voracious, rebellious, obedient, adaptable, conventional, and imaginative.” (WOOD, 2012, p. 124)

Existe, de fato, no século XIX, uma prevalência anglófona, especialmente britânica, na construção tanto da literatura propriamente voltada para crianças, quanto na literatura em que crianças são personagens de destaque. Isso se deve, em parte, a Dickens, que “se tornou conhecido como um dos, senão o autor mais popular da Inglaterra vitoriana”¹⁰, e com a expansão do império britânico no período neocolonial, enquanto outros países da Europa passavam por conflitos internos; houve transposição de fronteiras não só territoriais como culturais. Ainda hoje, a imagem que se tem do século XIX é carregada de vitorianismos, em especial no que concerne à criança, imaginário que as inúmeras adaptações de obras de Charles Dickens ajudaram a construir, como abordado no primeiro capítulo.

Deve-se reconhecer, no entanto, que mesmo que outros autores, como os citados até aqui, se interessassem em abordar em suas obras as mazelas às quais as crianças estavam sujeitas no período, poucos o fizeram com o mesmo empenho de Dickens. Contudo, como que vivendo seu próprio *Um conto de duas cidades* (1859), em que o britânico Sydney Carton encontra seu duplo na França revolucionária, Charles Dickens, de certa forma, também teria um duplo do outro lado do Canal da Mancha.

3.2 – Victor Hugo e a criança

Injustamente, ao se tratar de Victor Hugo, não é dada a atenção merecida à figura da criança em sua obra monumental. Se analisados sua poesia e prosa, incluindo ainda seus discursos registrados e causas defendidas em sua vida política, bem como sua obra teatral, epistolar e seus diários, nota-se que a criança está sempre presente¹¹.

¹⁰ Tradução nossa. Em inglês: “[Dickens] has come to be known as one of, if not *the*, most popular authors of Victorian England.” (MALKOVICH, 2014, p. 2, grifo do autor)

¹¹ Uma lista completa dos poemas de Hugo, além daqueles que aqui serão citados, nos quais a figura da criança faz-se presente seria:

- *Odes et Ballades* (1822): “Mon enfance”, “À l’ombre d’un enfant”, “Mon Enfance”, “A une Jeune Fille”, “Le portrait d’une enfant”
- *Les Orientales* (1829): “L’enfant”
- *Les feuilles d’automne* (1831): “Laissez-tous ces enfant son bien là”, “Lorsque l’enfant paraît”, “Souvenir d’enfance”
- *Les rayons et les ombres* (1840): “Mères, l’enfant qui joue à votre seuil joyeux”, “Écrit sur le tombeau d’un petit enfant au bord de la mer”
- *Les châtements* (1853): “Souvenir de la nuit du 4”
- *Les contemplations* (1856): “L’enfance”, “À la mère de l’enfant mort”, “L’enfant, voyant l’aïeule”, “Aux feuillantines”
- *La légende des siècles* (1859): Capítulo 23 – Les Petits
- *Les chansons des rues et des bois* (1865): “Oiseaux et enfant” (Capítulo 2, Livro 12, Sagesse)
- *L’année terrible* (1872): “À l’enfant malade pendant le siège”, “Les innocents”, “À petite Jeanne”
- *L’art d’être grand-père* (1877)

As personagens infantis também estão presentes nos romances hugoanos. Isto ocorre, por exemplo, ao serem mostradas as infâncias de Quasímodo e Esmeralda, em *Notre-Dame de Paris* (1831), e Gwynplaine e Dea, em *O Homem Que Ri* (1869). Estes personagens, no entanto, não permanecem crianças no desenrolar da trama.

Em seu *Odes et Ballades*, juvenília de Victor Hugo publicada em 1828 e contando com poemas escritos entre 1822 e 1827, encontram-se três poemas específicos sobre a infância. Em “Le Portrait d’une enfant” (1825), Hugo explicitamente relaciona a criança à imagem de um anjo:

*C’est bien le délicat mélange;
Poëte, j’y crois voir un ange,
Père, j’y trouve mon enfant
(v. 5-7)*

Esta é uma mistura delicada
Poeta, creio que vejo um anjo
Pai, aqui encontro minha criança

(tradução nossa)

Em *Odes et Ballades* predomina o teor monarquista e católico do qual Hugo tanto se distanciaria no futuro; nota-se a imagem idílica da infância condizente com os moldes da poesia romântica para a construção da Criança Romântica.

Sua próxima obra poética publicada, *Les Orientales* (1829), seria marcada pelo filohelenismo e carregaria referências específicas à Guerra de Independência da Grécia contra o Império Turco-Otomano (1821 – 1829), fato que se consumou no mesmo ano de publicação da obra. *Les Orientales* traria um Hugo mais em consonância com o futuro autor de *Les Misérables*, e em seu único poema dedicado à criança nesta obra, “L’enfant”, já é possível entrever o fervor revolucionário do pequeno Gavroche.

“L’enfant” aborda, em específico, o massacre na ilha de Quios¹², quando, em março de 1822, cerca de 20.000 pessoas foram mortas e o exército turco recebeu, entre outras ordens, a de matar todas as crianças com menos de 3 anos e todos os meninos acima de 12 anos.

Victor Hugo traz a imagem de

*Un enfant aux yeux bleus, un enfant
grec, assis,
Courbait sa tête humilié
[...]
Ah! Pauvre enfant, pieds nus sur les
rocs anguleux!
(v. 8-9; 13)*

Uma criança de olhos azuis, uma criança
grega, sentada,
Curvou sua cabeça humilhada
[...]
Ah! Pobre criança, os pés descalços sobre
as rochas angulares!

(tradução nossa)

¹² A guerra de independência que ocorria na Grécia interessou bastante aos românticos em seu penhor nacionalista. Eugène Delacroix retratou o episódio do massacre na ilha de Quios em sua tela *Scènes de massacres de Scio* (1824); Lorde Byron, por sua vez, envolveu-se tanto na questão que foi à Grécia ajudar nos esforços de guerra, onde morreu no mesmo ano em que Delacroix expôs sua obra.

Ao final do poema, surge o contraste, quando o eu-lírico pergunta: “*Que veux-tu? Fleur, beau fruit, ou l’oiseau merveilleux?*” (v. 34; “o que queres? Flor, belo fruto, ou pássaro maravilhoso?”), assumindo que a criança gostaria de comida ou de algo bonito e pastoril, como um pássaro ou uma flor; a criança, no entanto, rebate ferozmente: “*Je veux de la poudre et des balles*” (v. 36; “eu quero pólvora e balas”). Com esse diálogo, é possível lembrar de quando Gavroche desafia o ar condescendente de Enjolras, o líder da barricada da rua Saint-Merry, e insiste em ter uma espingarda para também lutar nas barricadas (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 467). Ainda na associação entre Gavroche e o garoto grego do poema, Victor Hugo também constrói, desde aqui, a relação entre crianças em contexto de luta armada e munição, relação esta que viria a ser fatal para Gavroche.

A criança continuará presente nas próximas obras poéticas de Victor Hugo e com características cada vez mais melancólicas e/ou políticas. Em “*Écrit sur le tombeau d’un petit enfant au bord de la mer*”, em *Les rayons et les ombres* (1840), é traçada a imagem da criança morta, mas conservada em sua inocência, uma imagem essencialmente romântica, também evocada pelos outros poetas do período, em que, paradoxalmente, a morte da criança também é sua salvaguarda contra a inevitável corrupção humana (WOOD, 2012, p.128). A figura da criança morta aparecerá novamente em *Les châtiments* (1853), no entanto, em contexto diverso.

Os poemas satíricos que compõem *Les châtiments* foram escritos durante o conturbado período do golpe de Luís Napoleão, sobrinho de Napoleão Bonaparte, que se tornaria Napoleão III, iniciando o chamado Segundo Império (1852 – 1870), ao qual Victor Hugo se opôs abertamente e se viram, ele e sua família, perseguidos politicamente. Quando a situação se tornou insustentável, Hugo exilou-se na Bélgica e de lá foi para a ilha britânica de Jersey até se fixar na ilha vizinha, e francófona, Guernesey. De lá, ele só sairia ao fim do Segundo Império, quando a França não mais estava sob o domínio de Napoleão III¹³.

“*Souvenir de la nuit du 4*”, o terceiro poema de *L’ordre est rétabli*, o segundo livro de *Les châtiments*, começa de maneira brutal, descrevendo os ferimentos que uma criança recebeu: duas balas na cabeça. Junto à criança está sua avó, que segura o corpo do neto em uma alusão à Pietà, reforçada pela imagem do braço da criança pendendo para fora do colo da senhora e da possibilidade de colocar o dedo em suas feridas. A própria avó reafirma a comparação ao descrever seu neto “*bon et doux comme un Jésus*” (v. 36; “bom e doce como um Jesus”). Ao tomar a palavra, a avó pede para morrer no lugar do neto, mas não sem antes ironizar em desespero: “*Est-ce qu’on va se mettre / À tuer les enfants maintenant? Ah! Mon*

¹³ Será abordado no capítulo 4 a vida política de Victor Hugo e como ela foi fator de influência na composição de *Les Misérables*.

Dieu!” (v. 30-1; “vamos começar a matar as crianças agora? Ah! Meu Deus!”). A resposta para a avó viria ao final do poema, quando se diz que para manter o governo de Napoleão III é que avós “*cousent dans le linceul des enfants de sept ans*” (v. 60) — costumam mortalhas para crianças de sete anos.

A “noite do 4” referida no título do poema diz respeito ao levante popular que ocorreu nos dias seguintes ao golpe de Estado de Luís Napoleão, na noite do dia 1 para o dia 2 de dezembro de 1851, com dissolução da Assembleia Nacional e ocupação militar dos principais pontos da cidade de Paris. Na tarde do dia 4 de dezembro, as tropas de Luís Napoleão abriram fogo contra a população, “hostil, mas desarmada”, incluindo aqueles que estavam nos balcões e janelas. Poucos minutos depois, havia cerca de 300 mortos (LATTA, 2002, p. 18). Victor Hugo iria lembrar do ocorrido em *Napoleão, o Pequeno* (1852), obra de caráter panfletário, escrita durante o exílio de Hugo, condenando o regime instaurado por Luís Napoleão.

Apesar do crescente engajamento político, ainda havia espaço para o lúdico na obra de Victor Hugo. Com a morte de seu filho Charles Hugo, em 1871, Victor Hugo ficou com a guarda de seus dois netos, Georges e Jeanne. Neles foram inspirados e a eles foram dedicados os poemas que constituem a antologia *L'Art d'être grand-père* (1877).

À primeira vista, uma obra como *L'Art d'être grand-père* pode remeter à imagem da pessoa que se torna dócil com o passar dos anos, em especial na presença de netos, depois de uma vida conturbada e gênio impetuoso. Essa noção, entretanto, seria uma análise errônea dos últimos anos de vida de Victor Hugo, que apenas alguns anos antes continuava participante ativo da política na França e da discussão de questões sociais cruciais em outras culturas, como a pena de morte nos Estados Unidos, a abolição da escravidão no Brasil, etc.

Os poemas em *L'art d'être grand-père* não se afastam do teor denunciador de sua obra, apesar da imagética pueril. Não se discute aqui que Victor Hugo estivesse, de alguma forma, incluindo sentido ocultos em seus poemas, é apenas difícil dissociar sua persona familiar de sua persona política, mostrando que sua opinião, nem sempre bem assimilada por seus contemporâneos, revestia em tudo sua vivência.

Toma-se como exemplo o poema “Le pain sec”, no qual o avô carinhoso suaviza o castigo imposto à neta ao dar a ela um pote de biscoitos. Essa cena familiar já foi vista sobre pano de fundo político¹⁴. Segundo esta análise, o avô amoroso torna-se o Victor Hugo do

¹⁴Para análise mais pormenorizada da intertextualidade, inclusive política, de *L'art d'être grand-père* ver “L'intertextualité dans *L'art d'être grand-père* de Victor Hugo: De l'évocation du passé à la perspective de l'avenir”, de Claire Montanari (Em: <<http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/doc/03-10-18Montanari.pdf>>). A questão da figura de autoridade nos poemas pode ser vista, sob viés mais psicológico, em “Une douce autorité, ou

Parlamento, contestando a autoridade dos governantes da França e, em específico, criticando a recusa de anistia aos envolvidos na Comuna de Paris, da qual Hugo fora contra os meios usados, porém se opunha ainda mais às consequências capitais impostas aos *communards*.

A representação da criança não ficou limitada apenas à obra de Victor Hugo, passando também a suas ações. Em carta em resposta às mulheres da *Société pour l'amélioration du sort des femmes*, o autor justifica que “o homem foi o problema do século XVIII; a mulher é o problema do XIX. E quem diz a mulher, diz a criança, ou seja, o futuro”¹⁵.

Durante o exílio em Guernesey, a partir de 1862, ou seja, um ano antes da publicação completa de *Les Misérables*, Victor Hugo iniciou uma prática que iria se expandir pela Europa e pelos Estados Unidos, com repercussões até os dias de hoje. Semanalmente, em sua casa Hauteville-House, Hugo era o anfitrião de um jantar para as crianças indigentes da ilha de Guernesey. No começo, eram oito crianças, depois o número subiu para quinze até se fixar em quarenta crianças jantando juntas. Elas eram “católicas, protestantes, inglesas, francesas, irlandesas, sem distinção de religião nem de nação”¹⁶. Hugo afirmava veementemente que não se tratava de dar esmola, mas de um ato de fraternidade que colocava em prática a “santa fórmula democrática: Liberdade, Igualdade e Fraternidade” (HUGO, 1985, p. 540).

Cinco anos depois, em 1867, o jantar semanal já dera resultados além das águas de Guernesey. Outros países imitaram a atitude de Hugo e criaram seu próprio “jantar das crianças pobres”, entre eles Suíça, Inglaterra e Estados Unidos. A Inglaterra impressionou Hugo muito positivamente, como ele relataria em cartas, quando na paróquia de Marylebone foi estabelecido um jantar para crianças, inicialmente em número de 300, mas que foi crescendo exponencialmente até chegar ao número de 7.850, somadas às 115.000 crianças assistidas em Londres pela *Childrens' Provident Society* (HUGO, 1985, p. 605-6; 615-6). David Bellos traça à criação desse costume de alimentar as crianças em jantares comunais à introdução de cantinas nas escolas públicas e o estabelecimento da merenda escolar, mas que só haveria de se tornar um direito no século XX (BELLOS, 2017, p. 225).

Victor Hugo fundamentou sua carreira política na luta pelo fim da miséria na França. Ele advogava pelas causas em prol da igualdade social, defendendo, por exemplo, os direitos da mulher, o fim da escravidão e com especial atenção voltada à proteção e correta instrução

l'art d'être grand-père”, por Jean Louis le Run (Em: <<https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2003-2-page-16.htm>>).

¹⁵ Tradução nossa. Em francês: “L’homme a été le problème du dix-huitième siècle; la femme est le problème du dix-neuvième. Et qui dit la femme, dit l’enfant, c’est-à-dire l’avenir.” (HUGO, 1985, p. 854)

¹⁶ Tradução nossa. Em francês: “[Ils sont tous confondus], catholiques, protestants, Anglais, Français, Irlandais, sans distinction de religion ni de nation.” (HUGO, 1985, p. 539)

da criança. Em seus discursos feitos e cartas trocadas sobre o assunto, Victor Hugo deixa claro que, para ele, as crianças eram o futuro, elas que construiriam o século XX, e deveriam ter o amparo para tal; “se a criança tem saúde, o futuro será bom; se a criança é honesta, o futuro será bom”, portanto “amem-nas, nutram-nas, vistam-nas, deem a elas pão e sapatos, curem-nas, iluminem-nas, *venerem-nas*”¹⁷. E é precisamente essa atitude de veneração que faz Hugo afirmar que “eu sou do partido da inocência. Sobretudo, do partido da inocência punida pela miséria”¹⁸. Vê-se, então, novamente o tema da miséria, ou *misère*, sendo explicitamente apontado por Victor Hugo.

3.3 – O musical surge a partir da criança

Há obras que conseguem ser intrinsecamente associadas a certos signos, visuais ou linguísticos, e mesmo quem não as conhece por completo, as reconheceria por tais signos, e esse é o caso de *Les Misérables*. A ilustração feita por Émile Bayard, o primeiro ilustrador de *Les Misérables*, da pequena Cosette varrendo a calçada da estalagem dos Thénardier com uma vassoura maior do que ela própria tornou-se icônica ao ser usada nos pôsteres promocionais do musical *Les Misérables*, transformando-se em sua marca registrada, repercutida em todos os países nos quais houve montagem do musical. Dessa forma, a relação crianças e *Les Misérables* já se cristaliza a partir da relação semiótica entre a imagem promocional e a obra.

¹⁷ Tradução nossa. Em francês: “Si l’enfant a la santé, l’avenir se portera bien; si l’enfant est honnête, l’avenir sera bon.” [...] “Aimons-la, nourrissons-la, vêtissons-la, donnons-lui du pain et des souliers, guérissons-la, éclairons-la, vénérons-la.” (HUGO, 1985, p. 616; 637, grifo nosso)

¹⁸ Tradução nossa. Em francês: “Je suis du parti de l’innocence. Surtout du parti de l’innocence punie par la misère.” (HUGO, 1985, p. 616)



Figura 3. Ilustração de Cosette feita por Bayard para a primeira edição de *Les Misérables* (1863).

(Fonte: <http://gavroche.org/vhugo/>)

Apesar de tanto, o grande número de personagens crianças em *Les Misérables* é algo que parece ainda pouco notado. Pensamos em Cosette, como evocado acima, e Gavroche, mas a presença infantil tem importância desde as páginas iniciais do romance. Na verdade, consideramos que ela é que impulsiona o enredo.

Com uma trama complexa e um grande número de personagens, pode ser difícil definir um único protagonista para *Les Misérables*. A obra é tecida de tal forma que se pode abordá-la sob o ponto de vista de qualquer um dos personagens principais. Victor Hugo, em um primeiro esboço da obra, havia delineado, de forma breve, os seguintes termos (BELLOS, 2017, p. 30):

“A estória de um santo
 A estória de um homem
 A estória de uma mulher
 A estória de uma boneca”

Encontra-se aí um fino fio condutor do que viria a ser a estrutura da primeira metade de *Les Misérables*, considerando-se que o ‘santo’ seria M. Myriel, o bispo de Digne, que acolhe Jean Valjean e dá-lhe os candelabros que iniciariam sua redenção. O ‘homem’ seria o próprio Jean Valjean, Fantine seria a ‘mulher’, e a ‘boneca’, uma referência ao brinquedo que Cosette, a filha de Fantine, tanto admirava na vitrine e que lhe é dada de presente por Jean Valjean quando partem da casa dos Thénardier. Nota-se, desde então, o enredo intrincado que já estava

sendo planejado, com múltiplos personagens inter-relacionados, às vezes com anos de distância entre eles. A versão final de *Les Misérables*, manteria, até certo ponto, este roteiro que Hugo delineara inicialmente. O romance foi dividido em 5 partes, aqui listadas em ordem: “Fantine”, “Cosette”, “Marius”, “O idílio da Rua Plumet e a Epopeia da Rua Saint-Denis”, e “Jean Valjean”. Nota-se que três delas levam o nome dos personagens que surgiriam a partir do esboço acima apresentado.

Apesar da múltipla possibilidade de focos narrativos, Jean Valjean sobressai-se como fio condutor, aquele personagem no qual todo o enredo converge. No entanto, a narrativa de *Les Misérables* não começa apresentando Jean Valjean¹⁹, mas aquele que seria responsável pelo início de seu processo de redenção, o bispo de Digne, Monsenhor Myriel, carinhosamente apelidado de Monsenhor Bienvenu. Essa técnica narrativa pode parecer um artifício para ludibriar o leitor e fazê-lo focar em algo paralelo, mas, na verdade, serve para explorar de antemão temas e personagens que serão importantes na narrativa. Essa disposição permite apresentar o cerne do romance antes mesmo que seu protagonista entre em cena, expondo os temas da pobreza, do crime, da penalidade judicial e toda a história política e religiosa do século, como listado por Guy Rosa (HUGO, 2016, Tome I, p. 21). Jean Valjean só irá aparecer, de fato, no segundo livro da primeira parte, e é apenas no capítulo 6, que leva seu nome como título, que sua estória é contada.

Ele próprio órfão de mãe e de pai, ainda cedo, foi morar com a irmã mais velha, Jeanne, logo que ela se casou. Quando Jeanne ficou viúva, com sete crianças para cuidar, o mais velho com oito anos e o mais novo com um, mesmo trabalhando ela e o irmão, a fome se abateu sobre a casa, e Jeanne tirava da tigela de sopa do irmão, Jean Valjean, “o melhor que havia, um pedaço de carne, ou de toucinho, um pouco de couve, para dar a alguma das crianças”; ele, por sua vez, “fingia não perceber e não se importava²⁰” (HUGO, 2002, Tomo 1, p. 95). Como conta enfaticamente o narrador, “aconteceu, porém, um inverno mais rigoroso que os demais. Jean não encontrou trabalho. A família não tinha o que comer. Sete crianças completamente sem pão!²¹” (HUGO, 2002, Tomo 1, p. 95). Para ajudar, a solução encontrada por Jean Valjean foi, em um domingo à noite, roubar um pão na padaria, no que foi pego no ato e condenado a cinco anos de trabalhos forçados. Após sucessivas tentativas de fuga, a pena totalizou-se em dezenove

¹⁹ Segundo nota de Guy Rosa para a edição comentada de *Les Misérables* da Librairie Générale Française (2016, p. 21), a primeira versão do romance, de fato, começava com a entrada de Jean Valjean para só depois ser apresentado o bispo de Digne.

²⁰ Em francês: “[Jeanne lui prenait] le meilleur de son repas, le morceau de viande, la tranche de lard, le coeur de chou; [...] [Jean Valjean] avait l’air de ne rien voir et laissait faire.” (HUGO, 2016, Tome I, p. 131)

²¹ Em francês: “Il arriva qu’un hiver fut rude. Jean n’eut pas d’ouvrage. Pas de pain. À la lettre. Sept enfants.” (HUGO, 2016, Tome I, p. 131).

anos de prisão, o que, em termos de história da França, atravessou da instauração do Diretório até a queda de Napoleão²².

Vê-se aqui como a jornada de Jean Valjean esteve desde o início interligada ao destino de uma criança. Victor Hugo se serviria de dois propósitos com essa relação: gerar precedente que ajude a justificar a decisão de Jean Valjean de tirar Cosette da casa dos Thénadier e criá-la como sua própria filha e elucubrar, de forma denunciativa, sobre a questão penal²³, na figura de Valjean, e sobre a questão da criança e das medidas tomadas por famílias em situação extrema para cuidar delas.

Segundo levantamento feito por Rachel Fuchs²⁴ (1984), entre as medidas mais extremas, ainda que comuns, que uma família poderia ter com relação a uma criança estava o abandono. O motivo mais frequente para o abandono: a ilegitimidade da criança. No começo do século XIX, na França, mais de 95% das crianças abandonadas eram ilegítimas, número que decresceu em apenas dez pontos percentuais até o final do século (FUCHS, 1984, p. 66); em contrapartida, das crianças legítimas abandonadas, grande parte era órfã, e esse número aumentou no período de 1832-33 em decorrência da epidemia de cólera²⁵ (FUCHS, 1984, p. 70).

A marca da ilegitimidade afetou Cosette de forma particular desde as primeiras páginas de *Les Misérables*. Ao se referir a uma “marca de ilegitimidade”, trata-se precisamente da noção que se tinha à época de que uma criança de pais considerados viciosos — e ter uma criança fora do casamento se enquadrava como comportamento vicioso — já nasceria marcada e destinada a ter uma sina parecida, uma *dépravation des mœurs* (depravação de moral) hereditária (FUCHS, 1984, p. 38).

Cosette foi deixada aos cuidados do casal Thénardier, donos de uma taverna nos arredores de Montfermeil, a quem Fantine, sua mãe, como última opção, delega, mediante pagamento mensal, os cuidados da filha pequena diante da impossibilidade de conseguir

²² Diretório refere-se ao regime criado em 1795, quando, aproveitando a instabilidade política, os girondinos, ou seja, a alta burguesia, assumiram o poder. Em 1799, Napoleão dá o golpe do 18 de Brumário, ficando no poder até 1815, com sua derrota definitiva na Batalha de Waterloo. É a isso, em parte, que David Bellos se refere ao chamar *Les Misérables* de “romance do século”, atravessando da fase final da Revolução Francesa até a Monarquia de Julho, e ainda refletindo acontecimentos posteriores, como a Revolução de 1848 e o golpe de Napoleão III, que resultou no exílio de Hugo.

²³ Muito antes da publicação de *Les Misérables*, Hugo já mostrava interesse em relação ao sistema penitenciário e advogava abertamente contra a pena de morte. Em sua obra ficcional esses foram os temas de *Charles Gueux* (1834) e *O último dia de um condenado* (1829).

²⁴ Rachel Fuchs (1939 – 2016) foi professora da Arizona State University (ASU), editora da French Historical Studies e presidente da Society of French Historical Studies. No prefácio de seu *Abandoned Children: Foundlings and Child Welfare in Nineteenth-century France* (1984), ela conta que seu interesse em pesquisar sobre as crianças abandonadas no século XIX surgiu logo após a leitura de *Les Misérables*, pois queria saber se situações como as de Gavroche e Cosette eram comuns na época, na França.

²⁵ As origens e consequências dessa epidemia de cólera e como ela foi abordada em *Les Misérables* serão discutidas no capítulo 4.

emprego caso fosse com ela para a cidade. O pai de Cosette era um certo Tholomyès, um estudante com quem Fantine se envolvera e que a abandonara. Uma vez sob cuidados dos Thénardier, Cosette é transformada em uma espécie de Cinderela²⁶, tornando-se criada da casa, constantemente humilhada e comparada desfavoravelmente às outras filhas do casal.

Vestiram-na com as roupas velhas de suas filhas, isto é, com trapos. Alimentavam-na com os restos dos outros pratos, pouco melhor que o cão, pouco pior que o gato. [...] Bastava que Cosette fizesse um movimento e já chovia sobre sua cabeça uma saraivada de castigos violentos e imerecidos²⁷ (HUGO, 2002, Tomo 1, p. 160).

Ao tirar Cosette do domínio dos Thénardier, Jean Valjean mais uma vez se arrisca pelo bem-estar de uma criança, uma vez que se tornara novamente fugitivo ao revelar sua verdadeira identidade ao juiz de Montfermeil. Ainda assim cumpre a promessa feita a Fantine.

No musical, a estória de como Valjean tornou-se prisioneiro ao roubar pão para alimentar os sobrinhos é meramente citada. Porém, Cosette ainda criança ganha papel de certo destaque, com um solo próprio — *'Mon prince est en chemin'*, no original francês, e *'Castle on a Cloud'*, na versão inglesa —, tornando-se a marca registrada do musical, a menina de olhar triste e com os cabelos balançando ao vento.

No ambiente da taverna do casal Thénardier, outras três crianças se fazem presentes, duas delas de suma importância para a narrativa. Éponine, Azelma e Gavroche são os filhos do casal Thénardier dos quais sabemos o nome. O narrador conta também que o casal teve outros filhos homens, todos rejeitados por Mme. Thénardier; sobre eles ainda será abordado.

Enquanto os filhos homens eram relegados, Mme. Thénardier “amava apaixonadamente suas duas filhas” (HUGO, 2002, Tomo 1, p. 160) e enchia as meninas, Éponine e Azelma, de cuidados. Durante o encontro entre Mme. Thénardier e Fantine, quando Cosette é deixada aos cuidados da primeira, Fantine percebe o quão alegres e saudáveis as duas filhas da outra mulher pareciam, o que lhe dá a esperança de que Cosette recebesse os mesmos cuidados. Como visto

²⁶ A estória de Cosette segue a jornada arquetípica de “rags to riches”, dos trapos à riqueza, que caracteriza o conto de Cinderela, um dos enredos mais recorrentes nos contos folclóricos e considerado um dos 7 modelos narrativos básicos, segundo levantamento do junguiano Christopher Booker (2004).

²⁷ Em francês: “On l’habilla des vieilles jupes et des vieilles chesmises des petites Thénardier, c’est-à-dire de haillons. On la nourrit des restes de tout le monde, un peu mieux que le chien, et un peu plus mal que le chat. [...] Cosette ne faisait pas un mouvement qui ne fit pleuvoir sur sa tête une grêle de châtimens violents et immérités.” (HUGO, 2016, Tome I, p. 230-1)

anteriormente, não foi isso o que ocorreu, e “como Mme. Thénardier era abrutalhada para com Cosette, Éponine e Azelma tornaram-se igualmente más”²⁸ (HUGO, 2002, Tomo 1, p. 160).

Após Cosette deixar a casa dos Thénardier, o foco narrativo fecha-se novamente em Jean Valjean, e o leitor só irá reencontrar Éponine e Azelma já crescidas, quase dez anos depois. Durante esse tempo, a sorte da família Thénardier mudara, o negócio na taverna falira e a família mudou-se de Montfermeil para Paris, indo morar em um cortiço conhecido como pardieiro Gorbeau.

Uma vez em Paris, a família levava a vida à margem da lei e à beira da miséria. A diferença entre o que era antes e o que está sendo agora é melhor compreendida se colocadas lado a lado as descrições de Éponine.

Em Montfermeil, Éponine e sua irmã estavam “graciosamente vestidas e até com certo esmero, estavam radiantes; dir-se-iam duas rosas caídas num montão de ferro velho; seus olhos eram um verdadeiro triunfo e suas faces frescas sorriam” (HUGO, 2002, Tomo 1, p. 152). Em Paris, Éponine, então com dezesseis anos,

era uma criatura pálida, franzina, descarnada; apenas uma blusa e uma saia cobrindo uma nudez trêmula e gelada. [...] Tinha os ombros pontudos descobertos, [...] mãos vermelhas, boca entreaberta e triste, alguns dentes de menos [...], formas de jovem abortada, olhar de uma corrompida; cinquenta anos e quinze anos misturados²⁹ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 158).

Éponine tinha noção de sua própria decadência, pois afirma, em conversa com Marius, que “eu e minha irmã fomos bem-educadas. Não fomos sempre como agora. Não nascemos para...”, frase que fica inconclusa no que é descrita como “uma entonação que continha todas as angústias sufocadas por todos os cinismos”³⁰ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 161).

Em *A Victor Hugo Encyclopedia* (1999), John Andrew Frey vê em Éponine um paralelo com a personagem de Fantine, duas mulheres decadentes aos olhos da sociedade, mas que encontram redenção em um amor profundo, Éponine, em sua devoção por Marius; e Fantine,

²⁸ Em francês: “La Thénardier était méchant pour Cosette, Éponine et Azelma furent méchantes.” (HUGO, 2016, Tome I, p. 231).

²⁹ Em francês: Em Montfermeil, “le deux enfants, du reste gracieusement attifées, et avec quelque recherche, rayonnaient; on eût dit deux roses dans de la ferraille; leurs yeux étaient un triomphe; leur fraîches joues riaient.” (HUGO, 2016, Tome I, p. 218). Éponine em Paris, “c’était une créature hâve, chétive, décharnée; rien qu’une chemise et une jupe sur une nudité frissonnante et glacée. [...] Des épaules pointues sortant de la chemise, [...] des mains rouges, la bouge entre’ouverte et dégradée, des dents de moins [...], les formes d’une jeune fille avortée et le regard d’une vieille femme corrompue; cinquante ans mêlés à quinze ans” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1011).

³⁰ Em francês: “Nous avons reçu de l’éducation, ma soeur et moi. Nous n’avons pas toujours été comme nous sommes. Nous n’étions pas faites... [...] [En disant] avec une intonation qui contenait toutes les angoisses étouffées par tous les cynismes.” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1015)

em seu amor materno por Cosette. Essa análise, no entanto, poderia ser revista, uma vez que, apesar do motivo narrativo do amor que leva à redenção ser recorrente na obra de Victor Hugo, aqui parece reduzir o papel da sociedade na decadência dessas personagens, seja na condenação das mães solteiras, no caso de Fantine, ou na falta de amparo ao menor, no caso de Éponine, que deixava como saída o roubo e a prostituição. Ao leitor, não é dado saber, com certeza se Éponine chegou a se prostituir, mas esse foi o caminho seguido por sua irmã, Azelma, que pouco aparece no romance.

Éponine poderia ser vista como uma espécie de duplo de Cosette. Ambas partem do mesmo lugar, a taverna dos Thénardier, mas em posições diversas, uma vez que Éponine era favorecida. Anos mais tarde, elas tornam a se encontrar, ainda que não se saiba se uma reconheceu a outra, mas dessa vez Cosette é a melhor afortunada. Uma interpretação simplória poderia ver um maniqueísmo que não tem vez em *Les Misérables*. Em lugar, fica aparente a preocupação em explorar questões sobre o bem-estar e o desenvolvimento saudável das crianças, mesmo havendo leis que os garantissem³¹ na França do século XIX; é a esse tipo de exposição de fatos que Hugo se vale.

Intrincando o jogo de relação entre seus personagens, Victor Hugo aloja no pardieiro Gorbeau, no quarto ao lado do da família de Éponine, Marius Pontmercy. O personagem de Marius, diga-se um dos protagonistas do romance, traz em sua estória as três vertentes políticas majoritárias da época em que o romance se passa (o que, no entanto, será abordado em detalhes, mais adiante). No momento, foca-se na forma como Marius aparece na estória: “entre a Srta. Gillenormand e esse velho havia naquela casa *uma criança*, um rapazinho sempre trêmulo e mudo na presença do Sr. Gillenormand, que não lhe falava senão com voz severa, às vezes até ameaçando-o com a bengala. [...] Ele o idolatrava. Era seu neto³²” (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 45 – grifo nosso). Novamente, um personagem central em *Les Misérables* é apresentado ao leitor desde sua infância, escolha narrativa que seria impensada antes do século XIX, quando a criança ganhou, pela primeira vez, lugar de destaque na literatura.

³¹ Com o decreto de 19 de janeiro de 1811, o Estado assumiu a custódia das crianças abandonadas, definindo as instituições responsáveis e os procedimentos necessários para garantir a criação dessas crianças. Uma das medidas tomadas foi a garantia de que as fundações hospitalares acolheriam qualquer criança abandonada, sem distinção de origem, ou seja, se era legítima ou ilegítima. Depois dessa primeira acolhida, as crianças eram enviadas para o interior, sob os cuidados de amas de leite, onde passariam o resto da infância e a adolescência e aprenderiam um ofício, segundo política de que elas deveriam “tornar-se úteis ao Estado”, retribuindo a atenção que lhes fora delegada. Cada ama deveria cuidar de apenas uma criança, pela qual recebiam uma ajuda de custo. De tempos em tempos, as amas recebiam visitas de agentes estatais para averiguar as condições em que se encontravam as crianças sob sua custódia.

³² No original: “Il y avait en outre dans la Maison, entre cette vieille fille et ce veillard, un enfant, un petit garçon toujours tremblant et muet devant M. Gillenormand. M. Gillenormand ne parlait jamais à cet enfant que d’une voix sévère et quelquefois la canne levée. [...] Il l’idolâtrait. C’était son petit-fils.” (HUGO, 2016, Tome I, p. 838)

Marius foi criado na casa do avô, o Sr. Gillenormand em questão. Ele teve duas filhas, a mais velha, ainda solteira, vivia com o pai, chamada apenas de Srta. Gillenormand. A mais nova, mãe de Marius, morreu durante o parto, deixando a criança aos cuidados do avô. A vida de Marius com o avô é narrada durante o livro terceiro da terceira parte, intitulado “O avô e o neto³³”, até o momento em que Marius corta relações com o avô, aos dezoito anos.

Marius cresceu recebendo o que melhor poderia haver de apoio material e,

como todas as crianças, teve de estudar um pouco. Quando saiu das mãos da tia Gillenormand, seu avô entregou-o a um digno professor da mais pura inocência clássica. [...] Marius, terminando os anos de colégio, entrou para a escola de direito³⁴ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 62).

Com a entrada de Marius na narrativa, o romance contabiliza a ação três personagens desde a infância, porém infâncias distintas. Cosette, a criança afastada da mãe e maltratada por aqueles que deveriam ser seus tutores; Éponine como a criança cuja decadência da família custou-lhe o desenvolvimento; e Marius, em que é possível vislumbrar as formas da educação burguesa no período da Restauração Bourbon³⁵ (1815 – 1830).

Ainda sobre Marius, é válido notar que, em dado momento, a descrição de seu mundo é feita sob sua própria perspectiva infantil, recurso narrativo que Victor Hugo não utilizara até então com as outras crianças do romance. Ao falar das incursões de Marius no salão de Mme. de T., frequentado pelo Sr. Gillenormand e outros ultramonarquistas, o narrador conta ao leitor que

ao entrar nesse mundo estranho [a criança que] era toda alegria e luz, tornou-se bem depressa tristonha e séria, ânimo ainda mais contrário à sua idade. Rodeado de todas aquelas pessoas imponentes e esquisitas, ele olhava a seu redor com o mais grave espanto. Tudo contribuía para aumentar seu estupor. [...] O pequeno Marius a tudo presenciava com olhos espantados, julgando ver

³³ Se houver abertura para comparar autor e seus personagens, ainda que Victor Hugo e o Sr. Gillenormand fossem de personalidades e visões políticas bem diferentes, sabendo o quão devotados ambos eram aos seus netos, é possível recordar-se que anos mais tarde Hugo escreveria *L'art d'être grand-père*, mostrando como a relação entre pais e filhos e avôs e netos pode ser diferente.

³⁴ Em francês: “Marius Pontmercy fit comme tous les enfants des études quelconques. Quand il sortit des mains de la tante Gillenormand, son grand-père le confia à un digne professeur de la plus pure innocence classique. [...] Marius eut ses années de collège, puis il entra à l'école de droit” (HUGO, 2016, Tome I, p. 862).

³⁵ A Restauração Bourbon, ou apenas *Restauration*, designa o período entre a queda de Napoleão, em 1815, e a Revolução de Julho de 1830. Nesse período, a França voltou a ser uma monarquia constitucional e a família Bourbon reascendeu ao trono com Luís XVIII, irmão de Luís XVI, sucedido por Carlos X.

não mulheres, mas patriarcas e magos; não seres reais, mas fantasmas³⁶ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 55).

Tal recurso narrativo dificilmente seria utilizado se a criança não estivesse ganhando lugar de destaque no pensamento oitocentista. Se até o século XVII, a criança era como um ser anônimo (ARIÈS, 1981, Prefácio, p. 10), no século XIX, é notório o esforço em dar-lhe voz e apresentar suas especificidades. Ainda que sendo uma passagem curta, é precisamente esse vislumbre da mente de Marius durante sua formação que ajudará a justificar psicologicamente seu caráter e personalidade nos anos e páginas vindouros, o que permite Victor Hugo revelar verdadeiramente o pensamento da criança, em todo seu medo, confusão e imaginação.

Como costume em Hugo, enquanto o personagem de Marius é apresentado, há um subenredo começando a ser desenvolvido, criando essa teia de relações tão característica dos escritores românticos e em *Les Misérables*, particularmente. Trata-se da estória dos dois filhos de Magnon, que, como o leitor descobrirá adiante, não são exatamente seus filhos.

La Magnon, como é chamada, aproveitara da fama de homem que “ama apaixonadamente as mulheres” (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 41) do Sr. Gillernormand, para garantir uma renda mensal. Ela enviou ao avô de Marius dois garotos afirmando tratar-se de seus filhos. Os garotos, no entanto, morreram ainda criança, e Magnon encontrou, em um acordo com o casal Thénardier, uma forma de substituí-las. Mme. Thénardier teve mais dois filhos depois de Éponine, Azelma e Gavroche. Porém, quanto aos meninos, “detestava o mais velho [Gavroche] e execrava os outros dois”³⁷ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 329), sendo relativamente fácil “desembaraçar-se” deles, para usar a palavra de Hugo, e entregá-los a La Magnon em troca de dinheiro. Magnon é presa e os dois meninos encontram-se sem lar, apenas com um bilhete deixado pela “mãe”, com um endereço de para onde eles deveriam se dirigir. O bilhete, no entanto, em uma dessas desventuras prontamente montadas pela literatura do período, é perdido e as duas crianças acabam perdidas na rua e sozinhas.

Esse é o momento em que Gavroche as encontra e decide cuidar delas, sem saber que cuidava dos próprios irmãos. Contudo, antes de falar de Gavroche, a epítome da criança em *Les*

³⁶ Em francês: “Cet enfant, qui n’était que joie et lumière en entrant dans ce monde étrange, y devint en peu de temps triste, et, ce qui est plus contraire encore à cet âge, grave. Entouré de toutes ces personnes imposantes et singulières, il regardait autour de lui avec un étonnement sérieux. Tout se réunissait pour accroître en lui cette stupeur. [...] Le petit Marius les considérait avec des yeux effarés, croyant voir, non des femmes, mais des patriarches et de mages, non des êtres réels, mais des fantômes.” (HUGO, 2016, Tome I, p. 854)

³⁷ Em francês: “Elle détestait l’aîné; elle exécrait les deux autres.” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1277)

Misérables, abre-se espaço para uma associação entre o “abandono” de Cosette e o dos dois meninos Thénardier.

Desde a Idade Média, a França interessou-se se não pelo bem-estar da criança, por diminuir a taxa de mortalidade e tirar o maior número possível de menores das ruas, a fim de evitar o aumento da criminalidade. Do primeiro interesse, cuidavam, no geral, as casas de caridade, muitas delas ligadas à Igreja ou beneficiadas por aristocratas, até o período da Revolução Francesa. Do segundo interesse, cuidava o Estado, impulsionado pelas exigências de maior segurança e pelo medo de uma certa perda de controle.

A Constituição de 1791 “proclamou à nação a tarefa de criar as crianças abandonadas”, e uma lei de 28 de junho de 1795 encarregou a nação “da educação moral e física dos *enfant trouvés*”³⁸. Simbolicamente, essas crianças eram chamadas de *Enfants de la Patrie*, em referência à letra de “La Marseillaise”, que se tornaria o Hino da França em 1795. Durante o Império, Napoleão deu ao Estado os meios legais e financeiros para cuidar dessas crianças, na pretensão de que elas se tornassem “cidadãos úteis”, econômica e militarmente (FUCHS, 1984, p. 28).

Tendo em mente a intenção de integrar as crianças abandonadas à sociedade e torná-las contribuidoras de alguma maneira, previa-se que essas crianças fossem enviadas para amas de leite no interior do país. Sob rigoroso controle, as amas de leite recebiam uma renda mensal para as despesas da criança que, por sua vez, seria educada em um ofício e poderia crescer no seio de uma família. A importância da criação familiar era defendida pelos comentaristas sociais como a forma adequada para o crescimento saudável da criança, dispensando a fundação de orfanatos, mais em voga na Inglaterra, como Dickens bem mostraria (FUCHS, 1984, p. 31-3).

Victor Hugo, no entanto, escolheu uma abordagem diferenciada em *Les Misérables* ao não se fixar nas leis e instituições responsáveis por zelar pelas crianças, mas na realidade fora do constitucional, omissão por si só já denunciadora.

Nota-se a diferença de circunstâncias e consequências na forma como a criação de Cosette e dos dois Thénardier mais novos foram delegadas a outrem. No caso de Cosette, adveio pelo medo que Fantine tinha de não conseguir trabalho, sendo mãe solteira e ainda carregando a criança consigo. Fantine faz de tudo, desesperadamente, para conseguir sustentar Cosette; ela se deteriora, despojando-se de si mesmo ao vender seus belos cabelos, seus dentes até chegar à prostituição. Estaria aí uma crítica de Hugo quanto à marginalização da mulher. Ele, que

³⁸ Tradução nossa. Em inglês: [The Constitution of 1791] “proclaimed for the nation the task of raising the abandoned children”; [A law of June 28, 1795, charged the nation] “with the moral and physical education of *enfants trouvés*.” (FUCHS, 1984, p. 18)

advogava publicamente pelos direitos das mulheres, como se pode ver, por exemplo, na já citada resposta enviada ao comitê da *Société pour l'amélioration du sort des femmes*, em 1875, em que sustenta que uma das grandes glórias de seu século seria “dar, em contraponto ao direito do homem, o direito da mulher; ou seja, colocar as leis em equilíbrio com os costumes”³⁹. Essa, no entanto, não era a mentalidade majoritária; segundo Fuchs, em casos de ilegitimidade, como era o de Cosette, o pai da criança não poderia ser responsabilizado, nem procurado (FUCHS, 1984, p. 71).

Já o caso dos irmãos Thénardier tem origens diversas. Não se trata de ilegitimidade, mas de uma forma de lucrar mediante negligência. Como mostrado no texto narrativo, Mme. Thénardier não cultivava por seus filhos os mesmos laços afetivos que por suas filhas e quando surgiu a oportunidade de se desfazer de dois deles, garantindo bom pagamento, foi fácil para a família acatar a ideia.

Victor Hugo soube abordar a mesma questão — a entrega de uma criança para ser educada por outros — sob mais de uma ótica, fugindo de maniqueísmos e condenações fáceis. Ainda que Fantine e Mme. Thénardier, em um momento fugaz, tenham se identificado uma com a outra por meio da maternidade, a forma com que essa mesma maternidade se manifesta durante a narrativa as separa. Prevalece a questão da miséria, que viria a atingir tanto Fantine quanto os Thénardier, uma das muitas faces da miséria que aparecerá no romance.

Durante a Monarquia de Julho (1830 – 1848), houve uma série de debates quanto à origem da miséria, que era uma das principais causas do abandono de crianças, quando não era caso de ilegitimidade. Nesses debates, duas opiniões se opunham: a que via a questão da miséria como um *problema moral* e a que via como um *problema social*. Entender a miséria como um problema moral era defender que ela era resultado de uma fraqueza moral, falta de religião e declínio de laços familiares, cujas causas eram apontadas para a industrialização e o êxodo rural. Em contrapartida, entender a miséria como um problema social era buscar sua causa na própria estrutura da sociedade, concluindo que a miséria é que poderia levar ao vício e ao declínio moral, dessa forma seria um dever da própria sociedade diminuir os danos⁴⁰.

Hugo se posiciona explicitamente no segundo grupo. Ao falar da condição de Cosette e de como o tratamento dado a ela pelos Thénardier extirpava-lhe a alegria da infância, surge o

³⁹ Tradução nossa. Em francês: “[Ce sera là une des grandes gloires de notre grand siècle] donner pour contre-poids au droit de l’homme le droit de la femme; c’est-à-dire mettre les lois en équilibre avec le mœurs.” (HUGO, 1985, p. 854)

⁴⁰ Para a Sociologia de hoje, a questão da miséria não é polarizada a tal ponto, mas vê-se já nessa dicotomia atitudes que seriam amplamente discutidas nos séculos seguintes, como políticas assistencialistas e de justiça social, assim como as discussões da Psicologia quanto ao que é criação e o que é inato — *nurture vs nature*.

comentário de que “o sofrimento imposto pela sociedade começa bem cedo⁴¹” (HUGO, 2002, Tomo 1, p. 161).

Driblando os conceitos deterministas da época, o caráter moral dos personagens hugoanos em nada está atrelado às suas condições sociais; traços de personalidade poderiam destacar-se estando os personagens em uma ou outra posição social, mas não o contrário. Como exemplo primordial dessa situação está Gavroche, criado como o arquétipo do *gamin* de Paris⁴², o garoto de rua, “que tem na alma uma pérola, a inocência, e as pérolas não se dissolvem na lama⁴³” (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 17).

Entre todas os personagens infantis de *Les Misérables*, Gavroche seria quem mais se destaca e é com ele que Hugo abre o terceiro livro. Enquanto, como apresentado, crianças estão presentes no romance de Hugo desde seu início, das personagens citadas, apenas Gavroche e seus dois irmãos são representados como crianças durante toda a obra. Dos sobrinhos de Jean Valjean, nada se sabe depois que ele foi preso, e Cosette, Marius e Éponine crescem e sua importância como agentes narrativos ocorre após saírem da infância.

Gavroche, por sua vez, carrega em si a essência do “ser criança”. Era primordial para a narrativa que Gavroche assim fosse explorando, ao mesmo tempo representando a condição das crianças sem lar na França do século XIX e a crença de Hugo de que as crianças seriam o futuro, e, para tal, enquadrando Gavroche no contexto das barricadas de 5 e 6 de junho de 1832.

Uma vez criado o precedente na literatura oitocentista de colocar crianças como protagonistas, Victor Hugo, em *Les Misérables*, dá voz a Gavroche, mesmo se tratando de um personagem secundário.

Gavroche é o filho do meio, mais velho que os garotos Thénardier e mais novo que Éponine e Azelma. Assim como seus dois irmãos mais novos, Gavroche é desprezado pela mãe e o pai não se importava com ele, “era um desses garotos dignos de piedade mais do que qualquer outra criança, porque tinha pai, mãe, e era órfão⁴⁴” (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 34).

Gavroche aparece pela primeira vez, efetivamente, em um capítulo denominado “O Pequeno Gavroche” (Parte 3, Livro Primeiro, Capítulo 8), que estabelece seu parentesco como filho dos Thénardier, aqui sob o falso nome de Jondrette, e não benquisto por eles. Ao final do capítulo, é introduzido o personagem de Marius: “O quarto que os Jondrette ocupavam no

⁴¹ Em francês: “La souffrance sociale commence à tout âge.” (HUGO, 2016, Tome I, p. 232)

⁴² A formação do arquétipo do garoto de rua parisiense, o *gamin* de Paris, e a influência de Hugo e *Les Misérables* nessa construção imagética serão abordadas no capítulo 5.

⁴³ Em francês: “C’est qu’il [le gamin] a dans l’âme une perle, l’innocence, et les perles ne se dissolvent pas dans la boue.” (HUGO, 2016, Tome I, p. 794)

⁴⁴ Em francês: “C’était un de ces enfants dignes de pitié entre ceux qui ont père et mère et qui sont orphelins.” (HUGO, 2016, Tome I, p. 819)

pardieiro Gorbeau era o último, no fim do corredor. A sala contígua fora alugada por um moço muito pobre chamado Marius. Digamos quem era esse Marius⁴⁵” (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 36).

Há algo nessa estrutura do romance que deve ser ressaltado com relação à adaptação musical. Em *Les Mis*, a apresentação de Marius para o público também parte de Gavroche. No Ato I, no número ‘*Look Down*’, Gavroche apresenta o casal Thénardier e sua filha Éponine diretamente para o público. Segue-se então um diálogo entre Éponine e Marius, estabelecendo quem são esses dois personagens, a posição de Marius como estudante e o interesse que Éponine sente por ele; fatos que os levarão às barricadas no Ato II.

Na adaptação cinematográfica do musical, que não será aqui estudada, mas que merece ser notada, o diálogo entre Éponine e Marius é cortado, mas Gavroche continua sendo quem introduz Marius na estória, ainda que indiretamente. Em um jogo de câmera em um plano-sequência⁴⁶, terminada sua introdução, Gavroche sobe nas costas de Courfeyrac, um dos amigos de Marius, que o leva para o local onde os Amigos do ABC estão reunidos, Marius incluso, discursando para o povo nas ruas. De forma análoga, ainda que sutil, a transição de Gavroche para Marius não serve apenas para a introdução de mais um personagem central, mas também dá indícios da futura inserção de Gavroche na revolta política que se seguirá.

Durante duas partes do romance — *Marius e O idílio da Rua Plumet e a epopeia da Rua Saint-Denis* —, Gavroche age como um *flâneur*, vagando pelas ruas de Paris e interagindo, com sua irreverência característica, com pessoas de diversas posições sociais. O capítulo “O pequeno Gavroche tira proveito de Napoleão, o Grande” (Parte 4, Livro sexto, capítulo 2) mostra várias dessas interações. Em dado momento, Gavroche salpica lama nas botas de um transeunte, que, como era de se esperar, se enfurece, recebendo do garoto como resposta: “O senhor tem alguma queixa contra alguém? [...] A repartição está fechada, queixas só amanhã⁴⁷” (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 333). Logo após essa tirada, Gavroche encontra uma garota com roupas curtas demais para o frio e prontamente lhe entrega seu cachênê (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 334).

Mais uma vez, Victor Hugo foge de maniqueísmos. Apesar de enxergar a criança como uma alma pura e elevada, como já exemplificado, sua inocência não a exime de travessuras, ao

⁴⁵ Em francês: “La chambre que les Jondrette habitaient dans la mesure Gorbeau était la dernière au bout du corridor. La cellule à côté était occupée par un jeune homme très pauvre qu’on nommait monsieur Marius. Dison ce que c’était que monsieur Marius.” (HUGO, 2016, Tome I, p. 821)

⁴⁶ Na linguagem audiovisual, o plano-sequência é um plano que registra uma ação inteira de forma ininterrupta, sem cortes. Para o teórico e cofundador da revista *Cahiers du Cinéma*, André Bazin, essa técnica dá mais realismo à cena, pois evita as rupturas entre os *takes*.

⁴⁷ Em francês: “Monsieur se plaint? [...] Le bureau est fermé, dit Gavroche, je ne reçois plus de plaintes.” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1284)

contrário, parece corroborá-las. Em Gavroche tem lugar tanto as peraltices, quanto as boas ações de quem vive em situação de risco e faz o possível para ajudar outros em situação análoga.

Pouco depois de ajudar a garota com frio, mais uma das coincidências de Hugo se põe a trabalhar. Gavroche encontra senão seus dois irmãos mais novos, os mesmos que foram vendidos por Mme. Thénardier para se passarem por filhos do avô de Marius. O garoto, porém, não os reconhece, o que é recíproco, mas não se intimida em ajudá-los, pois choravam por não terem onde dormir.

— Que diabo têm vocês dois?

— Não sabemos onde dormir — respondeu o mais velho.

— Só isso? — disse Gavroche. — Grande coisa! E vocês chorando só por isso? Que bobocas!

E tomando, com superioridade brincalhona, um tom de autoridade comovida e de amável proteção, disse:

— Crianças, venham comigo⁴⁸.

(HUGO, 2002, Tomo 2, p. 333)

Gavroche toma para si a responsabilidade de cuidar desses dois garotos, sem saber tratar-se de seus irmãos. Ele os abriga no Elefante de Napoleão, grande escultura de gesso mandada erguer por Napoleão Bonaparte no lugar em que antes ficava a Bastilha; daí a referência do título do capítulo, que diz que Gavroche tirou proveito do antigo imperador. Essa morada inusitada serve ao duplo propósito de realçar a picardia infantil, na ousadia de alojar-se dentro da estrutura do grande elefante, e de mostrar o caráter insubmisso de Gavroche, fazendo troça do orgulho napoleônico.

Les Misérables foi estruturado de tal forma que o capítulo que se segue imediatamente após a morte de Gavroche nas barricadas cria possibilidades de como será a vida dos dois garotos sem a proteção do menino mais velho: teriam eles aprendido o suficiente para se tornarem novos Gavroches?

A morte de crianças na literatura romântica do século XIX ia além da representação da alta taxa de mortalidade infantil, e muitos escritores apegaram-se à ideia dos santos inocentes, descrevendo as crianças como seres angélicos ou mesmo representações de Cristo. Em Victor

⁴⁸ Em francês:

“ — Qu'est-ce que vous avez donc, moutards?

— Nous ne savons pas où coucher, répondit l'aîné.

— C'est ça? Dit Gavroche. Voilà grand'chose. Est-ce qu'on pleure pour ça? Sont-ils serins donc!

Et prenant, à travers sa supériorité un peu goguenarde, un accent d'autorité attendrie et de protection douce:

— Momacques, venez avec moi.” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1282)

Hugo, por exemplo, isso pode ser notado no poema “Souvenir de la nuit du 4”⁴⁹, aqui já analisado. A morte de Gavroche parece ter sido diretamente inspirada no acontecido presenciado por Hugo na revolta que se seguiu ao golpe de Napoleão III, quando uma criança foi morta pela Guarda Nacional, como descrito no poema. Não parece se tratar da tentativa de preservar a pureza da criança por meio de uma morte prematura, ou de, aos moldes do Pequeno Tim de Dickens, em *Um conto de Natal* (1843), expiar os pecados dos adultos. A morte de Gavroche expõe o contra-ataque desmedido usado contra os opositores da Monarquia de Julho, independentemente de quem fossem; e a imagem da criança nas barricadas, a imagem de um pequeno revolucionário martirizado, fixou-se no imaginário.

Gavroche andava por Paris quando a revolta eclodiu e as barricadas começaram a ser construídas, ele, então, procura uma forma de participar. Diferentemente da adaptação musical, até este momento, Gavroche não interagira com os Amigos do ABC, o grupo de estudantes revolucionários do qual Marius faz parte, mas com apenas um chamado de Courfeyrac, o pequeno integra-se à multidão (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 446).

Uma vez na barricada erguida pelos Amigos do ABC na Rua Saint-Denis, Gavroche faz tudo que pode para ser útil. Tais momentos serão devidamente analisados mais adiante, mas aqui, para melhor entender a procedência do engajamento revolucionário de Gavroche, faz-se importante pontuar que essa não era sua primeira participação em revoltas populares, como ele mesmo faz questão de informar quando pede uma espingarda, já que sua pistola estava quebrada.

[...] Estava furioso com sua pistola quebrada. Ia de um a outro, reclamando:
 — Uma espingarda! Quero uma espingarda! Por que não me dão uma arma?
 — Uma arma para você? — disse Combeferre.
 — Ora! — replicou Gavroche. — Por que não? Em 1830, quando brigamos com Carlos X, eu tinha uma⁵⁰ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 469).

Com essa réplica, Victor Hugo mostra que Gavroche não estava ali meramente por acaso, mas que seu engajamento, ainda que não fosse intelectualizado como o dos estudantes,

⁴⁹ Conferir página 78.

⁵⁰ Em francês: “[...] Il était furieux de son pistolet sans chien. Il allait de l’un à l’autre, réclamant: — Un fusil! Je veux un fusil! Pourquoi ne me donne-t-on pas un fusil?

— Un fusil pour toi! dit Combeferre.

— Tiens! répliqua Gavroche, pourquoi pas? J’en ai bien eu un 1830 quand on s’est disputé avec Charles X.” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1468)

era real e já vinha sendo cultivado, apesar da pouca idade, o que é ainda mais corroborado pelo teor das cantigas satíricas entoadas por ele no decorrer do romance.

Nem figura angelical, como idealizavam os românticos, nem pequeno fora da lei, como representavam os vitorianos em seus romances de crítica social, Gavroche é uma figura única, que mescla inocência e transgressão e revela-se um personagem completamente novo.

Em seu ensaio *A tentação do impossível* (2004), Mario Vargas Llosa define Gavroche como

uma das criações imortais de Victor Hugo, um dos personagens mais sedutores e ternos da ficção que, desde a publicação de *Os miseráveis* até os nossos dias, se gravou de maneira indelével na memória dos leitores, pulou para fora do âmbito da literatura e se transformou num personagem mítico, que atravessa as línguas, os países, os anos (VARGAS LLOSA, 2004, p. 49).

Uma das formas com que Gavroche inseriu-se na “memória dos leitores”, como se refere Vargas Llosa, foi por meio da adaptação musical. Na verdade, foi a partir de Gavroche que a peça tomou forma.

Em 1977, Cameron Mackintosh, que viria a ser o produtor da versão inglesa de *Les Mis*, produziu em Londres um *revival* de *Oliver!*, adaptação musical de *Oliver Twist*, de Dickens, como comentado no capítulo anterior. Alain Boublil, o futuro libretista de *Les Mis*, estava na plateia em uma das apresentações quando teve a epifania:

assim que o Artful Dodger apareceu no palco, Gavroche me veio à mente. Foi como um golpe no plexo solar. Eu comecei a ver todos os personagens de *Les Misérables*, de Victor Hugo — Valjean, Javert, Gavroche, Cosette, Marius e Éponine — rindo, chorando e cantando no palco.⁵¹

Nota-se mais uma vez a constante convergência entre essas duas obras e suas adaptações musicais — *Les Misérables* e *Oliver Twist* —, convergência esta que ditaria, em parte, as características de *Les Mis* quando levado para os palcos ingleses.

A lembrança que acometeu Boublil ao ver o personagem de Artful Dodger carrega em si mais do que uma simples associação imagética, até porque, em termos narrativos, a estória de Dodger e Gavroche não poderia ser mais díspar uma da outra, sendo Artful Dodger o líder

⁵¹ Tradução nossa. Em inglês: “As soon as the Artful Dodger came on stage, Gavroche came to mind. It was like a blow to the solar plexus. I started seeing all the characters of Victor Hugo’s *Les Misérables* — Valjean, Javert, Gavroche, Cosette, Marius and Éponine — in my mind’s eye, laughing, crying and singing on stage.” (BEHR, 1996, p. 50)

da gangue de jovens batedores de carteira e o responsável por levar Oliver a Fagin, responsável por treiná-los. Nessa associação está implícita a evolução do papel da criança na literatura, de seu semiapagamento até alcançar o papel principal no século XIX, não se tratando de tão somente ser protagonista, mas de ser representada sob diversos prismas.

A partir do momento em que a criança passou a ser considerada tema literário digno de atenção, todo seu campo lexical também o foi; passaram, então, a serem abordados a questão da educação, da criação e da família, e o universo onírico da criança. Com isso foi também apontado onde ocorriam falhas no cultivo desse ideal de infância, na situação das crianças carentes e órfãs, na falta de casa e alimento e na exploração de menores nas cidades recém-industrializadas. Só assim abriu-se espaço para a criação de personagens como Gavroche e Artful Dodger, personagens de personalidades diversas, ocupando espaços distintos, mas que carregam o mesmo traço de miséria e a quem seus autores escolheram dar voz, em prol de uma transformação.

CAPÍTULO 4

A revolução de *Les Misérables*

Les Misérables não se passa durante Revolução Francesa, ainda que, por vezes, isso seja afirmado¹. Contudo, o romance, assim como o século XIX, de maneira geral, lida com suas consequências políticas e sociais.

O fim do absolutismo deu lugar a uma nova autocracia na França, mas na figura de um imperador, Napoleão Bonaparte. Ironicamente, Napoleão representava aquilo ao qual a Revolução Francesa dera abertura; o general corso veio de origem humilde e se alçou à posição de poder que ocupou por mais de 10 anos, o suficiente para entrar em guerra contra as alianças europeias formadas por países como Inglaterra, Prússia, Áustria, Rússia, e forçar a fuga da família real portuguesa para o Brasil. Napoleão também promoveu, entre outras, reformas na Economia, com a criação do Banco da França e a regulamentação de impostos para produtos estrangeiros, fortalecendo a economia interna; e no Direito, com o Código Napoleônico, de 1804, que estabelecia a igualdade de todos perante a lei e que serviu de modelo, em diferentes graus, para os códigos civis nos demais países da Europa e também no Brasil.

A queda de Napoleão e seu exílio definitivo na ilha de Santa Helena, na costa da África, deu lugar ao período da Restauração Bourbon. Diferentemente do Antigo Regime, absolutista, o período da Restauração foi uma monarquia constitucional, sob a Constituição de 1814, mas de caráter conservador, com o retorno do prestígio da aristocracia. O período foi marcado pela insatisfação popular e tensões internas em que se opunham os *ultra*,

¹ A autora desta dissertação, que possui um canal literário no YouTube com atual alcance de mais de 28.000 inscritos (dados de nov/2017), tem um vídeo publicado no qual explica qual a época em que o romance *Les Misérables* se passa e qual sua factual relação com a Revolução Francesa, a fim de ajudar a desfazer essa incorreção, uma vez que seu vídeo sobre o romance de Hugo é um dos mais visualizados do canal. O equívoco quanto ao período em que o romance está ambientado é relativamente recorrente na divulgação da adaptação musical. Isto pode ser visto, por exemplo, em matéria publicada pela Veja SP quando da estreia de *Les Mis* no Brasil, em 2017 (disponível em <<https://vejasp.abril.com.br/blog/dirceu-alves-jr/les-miserables-musical-teatro-renault-marco/>>, acesso em 10 ago. 2017). Na época da estreia da versão cinematográfica do musical, em 2012, o *The Huffington Post* também cometeu este engano (disponível em <https://www.huffingtonpost.com/regina-weinreich/les-miserables-singing-fo_b_2258887.html>, acesso em 10 ago. 2017).

conservadores apoiadores da monarquia, os republicanos e os bonapartistas. A camada burguesa da população, que poderia aliar-se a um ou a outro, também tinha motivos para estar descontente, uma vez que perdera o espaço conquistado. Esse é o período em que a trama *Les Misérables* está inserida.

A Restauração Bourbon durará até a Revolução de 1830, que, ao contrário do que era esperado pelos republicanos envolvidos, perpetuou a monarquia, mas na figura de um novo rei. Tem-se início a chamada Monarquia de Julho, de caráter mais liberal que o regime anterior. A Monarquia de Julho se estenderá pelos próximos 18 anos, que serão palco de várias revoltas, incluindo a de 1832, escolhida por Victor Hugo para ser o conflito máximo do romance.

A Monarquia de Julho termina com a Revolução de 1848, que deu lugar a um governo provisório e a uma curta II República. O presidente eleito, Luís Napoleão, sobrinho de Bonaparte, a exemplo de seu tio, dá um golpe de Estado que o estabelece como novo imperador, dando início ao II Império, em 1853. Este só terá fim em 1870, com a derrota da Guerra Franco-Prussiana, em que Napoleão III é capturado e deposto.

Derrotada e sem governante, os deputados da Assembleia Nacional deram início a um novo regime, a III República Francesa, primeira democracia parlamentar a governar o país, interrompida brevemente pela Comuna de Paris², em 1871, mas que se sustentaria pelo resto do século XIX até a ocupação nazista, em 1940. A III República é o regime mais durável após da Revolução Francesa.

Quando Bellos chama *Les Misérables* de “romance do século”, em uma dupla referência à sua extensão narrativa e à sua complexidade literária e alcance social, o mesmo poderia ser dito sobre seu autor, Victor Hugo. Com uma longa vida, nascendo em 1802 e falecendo, aos 83 anos, em 1885, Hugo pôde vivenciar todas as fases do conturbado século XIX na França, e não apenas vivenciar, mas agir, de diferentes formas, em todas elas.

Para entender *Les Misérables* é necessário vislumbrar, ao mesmo tempo, o próprio Victor Hugo quando da publicação do romance, em 1863, ainda durante o exílio, e a época em que o romance se passa, com seu ápice em 1832, momento em que, biograficamente, Hugo firmava sua carreira política, sob o regime do rei Louis-Philippe.

² A Comuna de Paris foi um curto período de governo que durou de 18 de março e 28 de maio de 1871. A insatisfação com a rendição da França na Guerra Franco-Prussiana (1870 – 1871) e piora nas condições de vida e de trabalho levaram a Guarda Nacional, com o apoio de operários, artesãos e intelectuais, a tomarem o poder. A Comuna acabou após uma semana de guerra civil, a chamada *semaine sanglante* – “semana sangrenta”. A Comuna de Paris é considerada a primeira tentativa de governo socialista da História, o que só viria a se concretizar em 1917, com a Revolução Russa.

4.1 – Hugo em 30; Hugo em 48; Hugo em 63

Nascido de mãe monarquista e pai bonapartista e general do Império de Napoleão, Victor Hugo cresceu em um lar dividido ideologicamente. Hugo recorda de quando pequeno,

a criança viu um ir e vir, entre duas guerras que ele ouvia o barulho, vir do exército e partir para o exército, um jovem general, que era seu pai, e um jovem coronel, que era seu tio; esse choque paterno encantador o deslumbrou por um momento; então, com um toque de trombeta, essas visões de plumas e sabres se evanesceram, e tudo se tornou paz e silêncio naquela ruína onde havia uma aurora.³

A vida conjugal de seus pais torna-se insustentável, num misto de divergências políticas e ausência, o que possibilitou que tanto a mãe quanto o pai tivessem amantes. Em 1818, quando Victor Hugo tinha 16 anos, Sophie Trébuchet e Léopold Hugo se divorciam, e o jovem Hugo e seus irmãos, Abel e Eugène, vão morar com a mãe.

Um ano antes, em 1817, Hugo inicia publicamente sua vida de escritor ganhando o prêmio do concurso da Academia Francesa cujo tema era “*Le bonheur que procure l'étude dans toutes les situations de la vie*”. Em 1821, com a publicação de *Odes et poésies diverses*, o rei Louis XVIII concedeu a Hugo uma pensão de 2000 francos, tornando-o um escritor subvencionado pelo governo monárquico.

Durante os próximos anos, Victor Hugo viveria um período de ascensão literária, tornando-se líder do grupo de escritores proto-românticos chamado *Pétit-Cénacle*, do qual também faziam parte Théophile Gautier e Gérard de Nerval. Diz-se proto-romântico, pois as bases do movimento romântico na França seriam fundamentadas em 1827, pelo próprio Hugo, no prefácio do drama histórico *Cromwell*, no qual ele define a união entre o grotesco e o sublime como a essência do movimento nascente, postulando que seria impresso em toda sua obra a partir de então.

Em 1829, já no reinado de Carlos X, Victor Hugo teria a primeira experiência de oposição política a uma de suas obras. O drama *Marion de Lorme*, em torno da real cortesã francesa do século XVII, de quem Hugo toma emprestado apenas o nome e a profissão para construir sua trama, foi censurado com base na representação de um monarca frágil na figura

³ Tradução nossa. Em francês: “L’enfant voyait aller et venir, entre deux guerres dont il entendait le bruit, revenant de l’armée et repartant pour l’armée, un jeune général qui était son père et un jeune colonel qui était son oncle; ce charmant fracas paternel l’éblouissait un moment; puis, à un coup de clairon, ces visions de plumets et de sabres s’évanouissaient, et tout redevenait paix et silence dans cette ruine où il y avait une aurore.” (HUGO, 2014, p. 71).

de Louis XIII, mas que bem poderia ser Carlos X. Irado, Hugo escreve um prefácio para a obra, que só seria publicado dois anos depois com a reabertura da imprensa após a Revolução de Julho. Nele, o autor afirma ter sido “lançado aos dezesseis anos no mundo literário por paixões políticas”, e justifica que “suas primeiras opiniões, isto é, suas primeiras ilusões, foram realistas e *vendéennes*^{4,5}. Para acalmar os ânimos, Carlos X recebe Hugo em uma audiência particular, na qual lhe ofereceu uma posição como conselheiro do Estado e um aumento de sua pensão. Hugo recusa.

Ainda em 1829, Victor Hugo publica *O último dia de um condenado*, que é senão um manifesto contra a pena de morte, tema que iria ressurgir posteriormente em *Claude Gueux* (1834), assim como a questão do sistema carcerário voltaria a ser abordada mais tarde, estando também presente em *Les Misérables*.

Marion de Lorme não seria o único drama de Hugo a ser envolvido em polêmica. Às vésperas da Revolução de 1830, *Hernani*, sua nova peça, foi alvo de críticas acaloradas, o que ficou conhecido como “Batalha de Hernani”.

A não conformidade de Victor Hugo, que se manifestaria mais tarde em sua vida contra o regime ora imposto, já mostrava contornos, na juventude, na crítica que fazia ao engessamento que dominava o meio artístico. Em *Hernani*, Hugo coloca em prática sua teoria sobre o drama romântico exposta no *Prefácio de Cromwell* e quebra os paradigmas da dramaturgia clássica. À estreia de *Hernani*, compareceram tanto defensores do drama clássico, rigidamente hierarquizado, quanto artistas do nascente movimento romântico, que era encabeçado por Hugo. Durante a apresentação, os artistas do novo movimento, com seus coletes vermelhos, responderam às vaias dos “senhores de peruca” do antigo movimento, o que quase se tornou um embate físico, no auge de um conflito preexistente entre as duas estéticas.

Contudo, não seria apenas na literatura que haveria uma revolução. Menos de seis meses após a estreia de *Hernani*, a França viveria a Revolução de Julho, também chamada de *Trois Glorieuses*, pois em três dias de intenso embate nas ruas, o rei Carlos X ver-se-ia forçado a abdicar.

⁴ O termo *vendéenne* se refere à região da Vendéia, em francês, Vendée, departamento da França que se opôs ferrenhamente à Revolução Francesa.

⁵ Tradução nossa. Em francês: “[...] “Jeté à seize ans dans le monde littéraire par des passions politiques [...] Ses premières opinions, c’est-à-dire ses premières illusions, avaient été royalistes et vendéennes.” (HUGO, V. *Œuvres complètes: Marion de Lorme Le Roi s’amuse Lucrèce Borgia*, reunido por G. Simon, Librairie Ollendorff, 1908, Théâtre, Tomo 2, p. 7. Disponível em <https://fr.wikisource.org/wiki/Marion_de_Lorme/Préface>. Acesso em 19 ago. 2017.)

No período imediatamente anterior à Revolução de Julho, Carlos X viu seu apoio parlamentar diminuir com as eleições, que reconfiguraram o Parlamento com mais deputados liberais que *ultra*. Temendo a perda de apoio e pressentindo uma possível revolução liberal, Carlos X voltou-se para o Artigo 14 da Constituição de 1814, que autorizava a criação de decretos em caso de emergência.

Embasando-se nisso, Carlox X promulgou, em 25 de julho, as Ordenanças de Saint-Cloud, que eram quatro: o fim da liberdade de imprensa, a dissolução do parlamento, a redução do eleitorado, de forma que desestabilizasse os deputados liberais e fortalecesse o apoio dos *ultra*, e a convocação de novas eleições. A Revolução que se seguiu “foi produto da coincidência do conflito político entre o rei e os liberais na Câmara dos Deputados e da recessão econômica que começara em 1827”⁶.

Jornalistas e a seção liberal do Parlamento foram ambos atingidos pelas Ordenanças de Julho, mas estavam relutantes em desafiar o governo. Por outro lado, protestos eram recorrentes por conta da crise econômica e, naquele domingo, 26 de julho, artesãos e trabalhadores das gráficas próximas marcharam em protesto pela falta de emprego e pelo aumento do preço da comida. O grupo cresceu e barricadas foram erguidas nas ruas. Apesar de Carlos X reear que uma nova revolução se configurasse, ele não havia reforçado as tropas de segurança e as poucas que existiam se uniram aos revoltosos. Os dias 27, 28 e 29 de julho foram de intenso conflito, com número estimado de 2000 mortos (PILBEAM, 1995, p. 06).

Com Louis-Philippe no trono e a instauração da Monarquia de Julho, a censura à imprensa se abrandou e Victor Hugo celebra a liberdade conquistada. No prefácio de *Marion de Lorme*, que havia sido censurada anos antes, ele exalta que “depois da admirável revolução de 1830, o teatro conquistara sua liberdade com a liberdade geral”⁷.

Os anos da Monarquia de Julho foram prolíferos para Hugo, literária e politicamente. Nos primeiros anos, ele publica *Notre-Dame de Paris* (1831) e a primeira versão de Claude Gueux (1832), mas ele veria mais um de seus dramas, *Le roi s’amuse* (1832), ser censurado. Dessa vez, fora alegado afronta aos bons costumes, mas, em realidade, seria devido às alusões aos amantes da mãe do rei Louis-Philippe (LASTER, 1981, p. 138). Hugo, então, abriu um processo contra o Théâtre Français, no qual não obteve parecer favorável, mas transformou o autor em um grande nome pela liberdade de expressão. Ainda em 32, Hugo renunciaria à

⁶ Tradução nossa. Em inglês: “[The Revolution was] the product of the coincidence of a political conflict between the king and the liberals in the Chamber of Deputies and an economic recession which had started in 1827”. (PILBEAM, 1995, p. 95)

⁷ Tradução nossa. Em francês: “[...] Après l’admirable révolution de 1830, le théâtre ayant conquis sa liberté dans la liberté générale”. (HUGO, 1831, p. 6. Disponível em <https://fr.wikisource.org/wiki/Marion_de_Lorme/Pr%C3%A9face>. Acesso em 19 ago. 2017.)

pensão que ganhara de Louis XVIII dez anos antes, afastando-se, aos poucos, do governo de Louis-Philippe. Segundo Laster, no pensamento de Victor Hugo, “a grande palavra dos anos 1834 a 39 é ‘civilização’, e o autor fala de seu desejo de um partido que surgisse entre ‘o da Restauração’ e o ‘da Revolução’”⁸.

Amigo de Hugo, o poeta e diplomata Alphonse de Lamartine, o incentivava a entrar para a vida política, Chateaubriand, por outro lado, o aconselhou a primeiro tentar uma cadeira na Academia Francesa.

Lamartine o encorajou [a Hugo] a se apresentar para as eleições da Câmara dos Deputados, Chateaubriand o aconselhou a passar para a Academia (ela é que lhe abrirá a carreira política): é este último caminho que escolheu Hugo. [...] Depois de muitos insucessos, ele é eleito em 7 de janeiro de 1841.⁹

A cadeira na Academia Francesa, de fato, alavancou a carreira política de Victor Hugo e, em 1845, o autor é nomeado *pair de France* pelo rei Louis-Philippe. A Câmara dos Pares, criada pela Constituição de 1814, era composta por nobres (e, com a morte do irmão Eugène, em 37, Hugo herdara o título de visconde) que agiam de forma consultiva para as decisões do rei.

Apesar de enquadrado no corpo do governo de Louis-Philippe, os anos da Monarquia da Julho também apontaram para uma tendência bonapartista no pensamento político de Victor Hugo, afastando-o do alinhamento monarquista que herdara da mãe e aproximando-o ao do pai, general do exército de Napoleão. Em carta a Joseph Napoleão, irmão de Bonaparte, Hugo apresentou suas expectativas de um possível governo de Napoleão II, filho de Napoleão Bonaparte¹⁰. Já como *pair de France*, o autor pediria, em discurso na Câmara dos Pares, que a lei que ordenara o exílio da família imperial fosse revogada¹¹. Ele argumentava que muitos dos demais pares combateram junto a Napoleão nas guerras do Império e que Louis-Philippe, “o mais eminente rei da Europa” (“le plus éminent des roi de l’Europe” – HUGO, 2014, p. 89), por justiça deveria encerrar a proscrição da família Bonaparte. A essa época, Victor Hugo

⁸ Tradução nossa. Em francês: “Le grand mot des années 1834 à 39 est ‘civilisation’ et Hugo appelle de ses vœux un parti qui surgirait entre celui ‘de la Restauration’ et celui ‘de la Révolution.’” (HUGO, 1981, p. 138)

⁹ Tradução nossa. Em francês: “Lamartine l’avait fait encouragé à se présenter à des élections à la Chambre des députés, Chateaubriand lui aurait conseillé de passer par l’Académie (‘elle vous ouvrira la carrière politique’): c’est cette dernière voie que choisit Hugo. [...] Après plusieurs échecs, il est élu le 7 janvier 1841.” (LASTER, 1981, p.138)

¹⁰ Cf. Carta de Victor Hugo a Joseph Bonaparte com data de 6 de setembro de 1831. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Correspondance_de_Victor_Hugo/Tome_I/17>. Acesso em 31 ago. 2017

¹¹ A família Bonaparte fora exilada da França por intermédio da lei de 1º de janeiro de 1816, no governo de Louis XVIII.

conciliava visões contrárias em seu discurso ao elogiar governantes opostos, ressaltando méritos de Napoleão, ao mesmo tempo em que elogiava Louis-Philippe. Ele não seria, mais tarde, tão complacente.

De fato, a lei que exigia o exílio foi revogada, permitindo a volta não só do irmão de Napoleão, Jérôme Bonaparte, mas também de seu sobrinho, que viria a se tornar Napoleão III e, seguido ao golpe, em uma peculiar ironia, enviaria Hugo para o exílio.

Uma vez *pair de France*, a preocupação de Victor Hugo com as causas sociais da França de seu tempo aumentou, o que ele demonstrava tanto em sua função na Câmara dos Pares quanto em sua obra literária. Em 1838, alguns anos antes de ganhar sua posição no Parlamento, no drama *Ruy Blas*, Hugo mostrara com seu protagonist

a encarnação do sonho [...] de um poder político a serviço do povo que sofre. Mas na peça [...] a experiência foi abortada, manifestando, por sua vez, a impossibilidade de uma integração social durável [...] e de uma política que fosse ao encontro dos interesses de classes.¹²

Em 1845, já membro do governo, “diante da impossibilidade de ação política que ele desejava conquistar em favor do povo, diante da impossibilidade de até mesmo passar sua mensagem social por meio dos discursos na Câmara dos Pares, Hugo o confiou [o discurso crítico] ao romance”¹³, e o romance, no caso, é *Les Misérables*.

No primeiro rascunho, *Les Misérables* chamava-se *Les misères*¹⁴, título que foi mantido até 1853¹⁵. O novo título, nota Bellos, “muda o foco de questões abstratas de pobreza e sofrimento para os personagens aflingidas por elas” (“shifts the focus from the abstract issues of poverty and woe to characters afflicted by them” – BELLOS, 2017, p. 100). O conteúdo, no entanto, não apresentava grandes discrepâncias, ainda que incompleto. Desde o começo, já estavam presentes o ex-prisioneiro e o bispo compassivo, a mãe que se separa da

¹² Tradução nossa Em francês: “L’incarnation du rêve [...] d’un pouvoir politique au service du peuple souffrant. Mais dans la pièce [...], l’expérience avortait, manifestant à la fois l’impossible d’une intégration sociale surable [...] et d’une politique allant à l’encontre des intérêts de classe.” (LASTER, 1981, p. 139)

¹³ Tradução nossa. Em francês: “[...] devant l’impossibilité de l’action politique qu’il souhaiterait accomplir en faveur du peuple, devant l’impossibilité même de faire passer son message social à travers les discours à la Chambre des Pairs, Hugo le confiait au roman.” (LASTER, 1981, p. 139)

¹⁴ Recordar-se aqui de qual era o *leitmotif* do musical na versão francesa, a canção *L’air de la misère*, como explanado no capítulo 2. Essa canção, originalmente cantada por Fantine no Ato I, tratava da miséria enquanto conceito, ao mesmo tempo em que mostrava quais eram suas consequências.

¹⁵ Quando *Les Châtiments* foi publicado, em 1853, na página constando os próximos trabalhos do autor constava o título *Les Misérables*, em vez de *Les Misères*, com a descrição de que seria um épico sobre a pobreza (BELLOS, 2017, p. 83).

filha para garantir o sustento de ambas, o grupo estudantil revolucionário e o garoto de rua Gavroche, que primeiro se chamou Grimebodin, depois Chavroche, para então se tornar o Gavroche¹⁶.

Hugo trabalhou em *Les Misères* de 1845 a 1848, mas se viu obrigado a interromper a escrita do novo romance antes mesmo da derrota da revolta republicana inserida na narrativa; sua atenção deveria se voltar para uma revolução que ocorria na vida real.

O ano de 1848 viu a confluência de uma onda de levantes populares de caráter democrático pela Europa central e oriental, o que ficou conhecido como Primavera dos Povos. As novas divisões de trabalho ocasionadas pela Era Industrial, o aumento do preço dos bens de consumo, não acompanhados por aumento salarial, e a permanência de regimes autocráticos semi-feudais geraram uma insatisfação generalizada. Em países como Hungria, Bélgica, Polônia, Dinamarca, e as ainda não unificadas Alemanha e Itália, o povo foi às ruas com demandas múltiplas, como melhores condições de trabalho, liberdade de imprensa e o fim do absolutismo, com maior participação democrática. A França, tal como em 1789, mais uma vez seria a fonte de inspiração.

Por volta de dez anos após a instalação da Monarquia de Julho, que se iniciara em 1830, o governo de Louis-Philippe, de caráter mais liberal, a princípio, começa a se fechar, à medida que as forças da oposição aumentaram. Eram republicanos, bonapartistas e mesmo monarquistas, estes querendo a volta dos conservadores Bourbon. Aliada à crise política estava a crise econômica, e manifestações pela redução do preço do pão ocorriam desde os anos anteriores, quando a má colheita, entre 1845 e 1846, aumentou o preço dos cereais. Com a má colheita, o êxodo rural se intensificou, e logo Paris se viu com quase um milhão de habitantes e trabalho escasso (HARSIN, 2015, p. 251).

A revolução se iniciou com a *campagne des banquets*. Uma vez que Louis-Philippe tirara o direito a reuniões, grupos republicanos passaram a se reunir em jantares — os *banquets*. Um desses jantares, para se discutir a expansão do sufrágio, estava marcado para 14 de janeiro de 1848, e foi proibido pelo gabinete do primeiro-ministro, o impopular François Guizot. O jantar, então, foi adiado para a data simbólica de 22 de fevereiro, aniversário de George Washington, no que foi novamente impedido. Vários participantes, no entanto, não receberam a informação do cancelamento de última hora e marcharam em grupo para o local do encontro; mesmo a Guarda Nacional, que fora convocada para conter o grupo, findou por

¹⁶ Guy Rosa e a equipe do Groupe Hugo, da Universidade Paris 7, empreenderam um trabalho de compilação, com possibilidade de pesquisa comparativa, dos rascunhos iniciais e da primeira versão romance, quando ainda se chamava *Les Misères*. As três versões — rascunhos, *Les Misères* e *Os miseráveis* — podem ser encontradas no site do Groups Hugo, em < <http://groupugo.div.jussieu.fr/Miserables/Default.htm>>.

unir-se a ele. No segundo dia de revolta, barricadas já haviam sido erguidas por toda a cidade de Paris.

Vendo que falhara e que seria difícil conter a população revoltosa, Guizot renuncia ao cargo de primeiro-ministro. Quando os insurgentes avançaram para o Palácio das Tulherias, onde o rei vivia com a família, por medo de se repetir o que ocorrera com Louis XVI ou de iniciar uma guerra civil, como Carlos X, Louis-Philippe abdica em favor de seu neto de nove anos, com a rainha como sua regente.

O povo, no entanto, não queria uma regência e, em 26 de fevereiro de 1848, é formado um governo provisório e convocada uma Assembleia Constituinte. Proclamou-se, então, a II República Francesa.

Enquanto *pair de France*, Victor Hugo foi incumbido pelo primeiro-ministro Odilon Barrot (que assumiu por algumas poucas horas após a renúncia de Guizot) de anunciar à população que o rei havia abdicado, e que a rainha era agora a regente do neto de nove anos. A notícia, porém, não apaziguou os ânimos e, conta Hugo, quando ele tentava passar a informação, a multidão não o deixava falar, gritando “*à bas le pair de France*” — “abaixo com o *pair de France*” (HUGO, 2002, p. 566).

Mais tarde em sua vida, Hugo iria se lembrar da Revolução de 1848 de forma elogiosa em seus discursos durante o exílio em Guernesey. Em discurso no aniversário da Revolução de 1848, Hugo falaria: “uma data é uma ideia que se faz algarismo; é uma vitória que se condensa e se resume em um número luminoso, e que queima para sempre na memória dos homens.”¹⁷

Com o fim da monarquia e a instauração do governo provisório, a Câmara dos Pares foi diluída. Hugo, porém, continuaria participando ativamente da política, uma vez eleito para a Assembleia Constituinte, sendo o sétimo deputado mais votado de Paris (LASTER, 1981, p. 140). Em uma carta aos eleitores, o poeta justifica a escolha com base na popularidade de suas obras e em seus discursos na tribuna, justificando que não era um desconhecido e que possuía competência para tal encargo. Ele ali se coloca à inteira disposição do povo que o elegera.

Se meus concidadãos julgam oportuno, em sua liberdade e soberania, me chamarem a sentar como seu representante na Assembleia que terá em mãos os destinos da França e da Europa, eu aceitarai, com recolhimento, este mandato austero. Vou cumpri-lo com tudo o que tenho em mim de devoção,

¹⁷ Tradução nossa. Em francês: “Une date, c’est une idée qui si fait chiffre; c’est une victoire qui se condense et se résume dans un nombre lumineux, et qui flamboie à jamais dans la mémoire des homme.” (HUGO, 1987, p. 463)

de desinteresse e de coragem.¹⁸

Tal disposição e consideração seriam, artisticamente, análogas a *Les Misérables*, sendo Hugo pioneiro ao alçar o povo à categoria de protagonista.

O caminho da Constituinte, no entanto, não foi sem percalços. Honrando o caráter democrático da Revolução de Fevereiro, foram planejadas medidas de abertura, como a instauração do sufrágio universal, no caso, masculino. No entanto, apesar do caráter progressista, a composição da Assembleia era paradoxalmente conservadora (HARSIN, 2015, p. 284).

Desde a Revolução de Fevereiro de 1848, uma nova força se inquietava, os trabalhadores da França, e parecia só uma questão de tempo até que eles entrassem em choque com o novo governo. A insatisfação culminaria no mês de junho, em três dias de revolta cruenta.

Com a recessão econômica que assolava o país, o número de desempregados era alto e, como solução, o governo provisório criou os *ateliers nationaux* — oficinas nacionais —, que garantiriam oportunidade de trabalho. Concomitante à criação dos *ateliers nationaux*, também fora criada a Comissão de Luxemburgo para elaboração de uma nova organização trabalhista. Apesar de parecerem medidas visando maior diálogo entre governantes e trabalhadores, garantindo direitos a estes últimos, com a crescente tensão das manifestações, a Assembleia decidiu-se por novas medidas, dessa vez não tão abertas. Foi iniciado um inquérito para investigar a questão trabalhista e, em 23 de junho, os *ateliers nationaux* foram extintos por decreto. Não muito depois, em 24 de junho, segundo a data oficial, trabalhadores, revoltados com a decisão, ergueram barricadas pela cidade de Paris, e Victor Hugo seria testemunha disso.

A primeira barricada foi erguida na manhã de sexta-feira, dia 23, na Porte Saint-Denis [...]. A Guarda Nacional, mais irritada que intimidada, rumou para a barricada.

Neste momento, uma mulher apareceu no alto da barricada, uma mulher jovem, bonita, descabelada, terrível. Esta mulher, que era uma prostituta, subiu seu vestido até a cintura e gritou para os guardas [...]: — Covardes, atirem, se se atrevem, no ventre de uma mulher.

A guarda nacional não hesita. O fogo do pelotão derruba a miserável. El acai

¹⁸ Tradução nossa. Em francês: “Si mes concitoyens jugent à propos, dans leur liberté et dans leur souveraineté, de m’appeler à siéger, comme leur représentant, dans l’assemblée qui va tenir en ses mains les destinées de la France et de l’Europe, j’accepterai avec recueillement cet austère mandat. Je le remplirai avec tout ce que j’ai en moi de dévouement, de désintéressement et de courage.” (HUGO, 2008, p. 145)

com um grande grito. Houve um silêncio de horror na barricada e entre os atacantes.

De repente, uma segunda mulher apareceu. Ela era ainda mais jovem e mais bonita; quase uma criança, mal tinha dezessete anos. Que miséria profunda! Também era uma prostituta. Ela levanta seu vestido, mostra seu ventre e grita: — Atirem, bandidos! — Eles atiram. Ela cai, atravessada por balas, em cima do corpo da primeira.

Foi assim que essa guerra começou.¹⁹

Ainda que o movimento insurgente que figura nas páginas de *Les Misérables* não seja o de 1848, sua descrição só foi possível a partir de um homem que viveu este último. Contudo, como nota Bellos, “seria difícil adivinhar por filmes e adaptações teatrais de *Les Misérables* que ele foi escrito não por um homem que lutou em uma barricada, mas pelo comandante militar improvisado que derrubou uma”²⁰. O relato do ataque às duas jovens mulheres em muito lembra a brutalidade da morte de Gavroche, que também gritava contra a guarda e também foi morta, sem hesitação.

Quando o estado de sítio foi declarado ao terceiro dia, em 26 de junho, 60 membros da Assembleia Constituinte foram enviados para tentar dissuadir os insurgentes. Hugo estava entre eles. Dirigindo-se ao Faubourg du Temple, ele avisa aos revoltosos sobre o estado de sítio, como era sua incumbência, mas a multidão não se apazigua. Pelas próximas horas, Hugo esteve ao lado da Guarda Nacional, dando-lhe ordens.

Depois de 1848, demoraria para que Hugo voltasse à escrita de *Les Misérables*. A cena que ficara em suspenso no manuscrito? O primeiro ataque à barricada.

Com o fim dessa revolta operária, depois chamada de jornadas de junho de 1848, a atenção voltou-se para a necessidade de criação de uma Assembleia Legislativa, para a qual Hugo também conseguiu cadeira. O Legislativo, no entanto, era de maioria contrária ao novo presidente. Luís Napoleão, o sobrinho de Napoleão Bonaparte, que voltara à França quando da anistia concedida à família do antigo imperador e pela qual Victor Hugo tanto discursara a

¹⁹ Tradução nossa. Em francês: “La première barricade fut dressée dès le vendredi matin 23 à la porte Saint-Denis [...]. La garde nationale, plus irritée qu’intimidée, se rua sur la barricade au pas de course. En ce moment, une femme parut sur la crête de la barricade, une femme jeune, belle, échevelée, terrible. Cette femme, qui était une fille publique, releva sa robe jusqu’à la ceinture et cria aux gardes nationaux [...]: — Lâches, tirez, si vous l’osez, sur le ventre d’une femme. Ici la chose devient effroyable. La garde nationale n’hésita pas. Un feu de peloton renversa la misérable. Elle tomba en poussant un grand cri. Il y eut un silence d’horreur dans la barricade et parmi les assaillants. Tout à coup une seconde femme apparut. Celle-ci était plus jeune et plus belle encore c’était presque une enfant, dix-sept ans à peine. Quelle profonde misère! c’était encore une fille publique. Elle leva sa robe, montra son ventre, et cria: — Tirez, brigands! — On tira. Elle tomba trouée de balles sur le corps de la première. Ce fut ainsi que cette guerre commença.” (HUGO, 2002, p. 522-3)

²⁰ Tradução nossa. Em inglês: “It would be hard to guess from film and stage adaptation of *Les Misérables* that it was written not by a man who fought on a barricade but by the impromptu commander of a military unit that took one down.” (BELLOS, 2017, p. 48)

favor, fora eleito presidente em 20 de dezembro de 1848 — o primeiro presidente eleito pelo sufrágio universal masculino. Contudo, as desavenças entre os poderes Legislativo e Executivo tornaram o governo de Luís Napoleão cada vez mais autoritário. A proibição de reuniões foi novamente efetivada, assim como a censura, deputados contrários ao novo presidente foram expulsos da Assembleia, ao mesmo tempo em que ministros mais maleáveis foram nomeados.

Logo ficou claro que a Luís Napoleão interessava permanecer mais tempo no poder, porém a recente Constituição de 1848 permitia somente um único mandato de 4 anos. O presidente tenta uma proposta de reforma constitucional, porém não consegue apoio na Assembleia. Ele começa, então, uma pesada campanha nas províncias de forma a conseguir apoio da população em um futuro plebiscito.

Em 2 de dezembro de 1851, uma data simbólica por ser o dia em que Napoleão Bonaparte foi coroado em Notre-Dame em 1802, Luís Napoleão fecha a Assembleia Nacional e, em 20 e 21 de dezembro do mesmo ano, convoca um plebiscito inquirindo se o povo da França votava por sua permanência na presidência, dando-lhe o poder de estabelecer novas bases para a Constituição. Com 92,3% de votos a favor, Luís Napoleão vence e o golpe de Estado é arrematado. Começa o Segundo Império, sob o governo do agora chamado Napoleão III. Victor Hugo, contrário ao golpe desde o início, vai para o exílio, exílio este que duraria 19 anos.

A oposição de Hugo a Luís Napoleão, que culminaria em seu exílio, tem seu ápice na Assembleia, em 17 de julho de 1851. “É o grande discurso em que Hugo prevê os Estados Unidos da Europa, exalta a Revolução Francesa e exclama: ‘O quê? Porque nós tínhamos Napoleão, o Grande, devemos ter Napoleão, o Pequeno’”²¹. Com essa assertiva, o autor ironizou Luís Napoleão como uma versão inferior, que não se equiparava a seu tio, Napoleão Bonaparte. A alcunha “Napoleão, o Pequeno” também servirá de título para sua obra panfletária em que critica o II Império que Hugo publicará em 1852, já no exílio, em Bruxelas²².

Luís Napoleão enfurecia-se cada vez mais com o que considerava afrontas da parte de Victor Hugo e decidiu pela estratégia de cercear a família do autor para atingi-lo. Seu

²¹ Tradução nossa. Em francês: “C’est le grand discours où Hugo prédit les États-Unis d’Europe, exalte la Révolution française et s’écrie: ‘Quoi? Parce que nous avonseu Napoléon-le-Grand, il faut que nous ayons Napoléon-le-Petit.’” (LASTER, 1981, p. 143)

²² Um diálogo literário aqui se estabelece entre Victor Hugo e George Orwell. Na distopia de Orwell, *1984*, seu protagonista se pergunta sobre a capacidade do governo de fazer as pessoas acreditarem que $2+2 = 5$. Essa mesma expressão também é usada por Hugo ao questionar como o povo da França foi capaz de votar a favor de Napoleão III no plebiscito, como que acreditando que $2 + 2 = 5$.

primeiro alvo foi Charles Hugo, filho do autor, preso por seis meses por seu papel como editor do jornal *L'Événement*, que publicara uma crítica à pena de morte. Depois foi a vez do outro filho de Hugo, François-Victor, e de um amigo da família, Paul Maurice, presos por nove meses, por comentários feitos quanto à necessidade da França de dar asilo político aos líderes das revoltas que estavam ocorrendo pela Europa.

Victor Hugo, vendo que sua segurança e a de sua família estavam em risco, exilou-se na Bélgica. Porém, seus anos de exílio não se limitariam à capital Bruxelas. Sob ameaça de extradição, o autor, sua esposa, filhos e até sua amante, Juliette Drouet, que o acompanharia durante todo o tempo, sendo também sua estenógrafa, vão para a ilha de Jersey, onde ficarão de 1851 a 1855.

Em Jersey, ilha situada no Canal da Mancha, sob domínio da Coroa britânica, Hugo tornou-se notório na comunidade de exilados. Sua estadia, porém, assim como a dos outros exilados franceses, aos poucos deixou de ser bem-vinda, em situação assaz análoga ao que ocorre até hoje, em que “residentes comuns viam os migrantes como um tipo estranho e não confiável” (“*ordinary residents viewed the migrants as an alien and untrustworthy lot*” – BELLOS, 2017, p. 85). Quando se iniciou a Guerra da Crimeia (1853 – 1856), a França tornou-se aliada da Rússia contra a Turquia, e o Reino Unido, por sua vez, aliou-se à França. Essa foi a oportunidade encontrada por Luís Napoleão para pedir a extradição de Hugo e seus compatriotas. Hugo parte mais uma vez, agora para a ilha vizinha, Guernesey, também subjugada à Coroa britânica, mas com maior influência francesa que Jersey, devido aos antepassados normandos. Lá, ele permanecerá até o término de seu exílio, em 1870.

Em Guernesey, Victor Hugo instala-se em Hauteville-House, que será não só sua casa, mas também uma espécie de pilar para sua vasta produção enquanto proscrito. É também durante o exílio que o pensamento político de Hugo irá ganhar seus contornos mais amadurecidos, expostos em panfletos políticos, discursos, antologias poéticas e romances. Entre estes romances escritos está aquela que é a obra mais difundida do autor: *Les Misérables*.

Em 1848, Hugo interrompera a escrita de *Les Misérables*, que até então se chamava *Les misères*, em decorrência da Revolução de Fevereiro, e, com o conturbado período que se seguiu, o manuscrito permaneceu guardado. Sabe-se, no entanto, o exato momento em que o autor retoma sua obra. Escreveu Hugo na margem de seu manuscrito: “Aqui o *pair de France* se interrompeu, e o proscrito continuou. 30 de dezembro de 1860, Guernesey.”²³

²³ Tradução nossa. Em francês: “Ici le *pair de France* s’est interrompu, et le proscrit a continue. 30 décembre 1860, Guernesey.” As imagens dos manuscritos com a inscrição podem ser vistas em

Nos próximos três anos, até a publicação do romance, Hugo trabalhará arduamente para completar a narrativa, que ele interrompera antes do primeiro ataque em Paris, momento em que Gavroche sai da barricada para entregar a Cosette a carta de Marius. Ainda antes de completo o romance, sua publicação foi alvo de trâmites internacionais, uma vez que Hugo estava impossibilitado de publicar na França em consequência do exílio. Dessa forma, foi arranjado um editor belga, Albert Lacroix, que, entre outros, indagou o quão política a obra seria (BELLOS, 2017, p. 139), considerando sua própria visão liberal.

A princípio, o manuscrito estava dividido em três partes: “Fantine”, “Cosette e Marius” e “Jean Valjean”. Victor Hugo, então, decide por dividir a segunda parte em duas, formando, separadamente, “Cosette” e “Marius”. Num último momento, mais uma divisão é feita, de forma que o romance contivesse cinco partes, cada uma sendo publicada em dois volumes, o que daria o total de dez volumes. Assim nasce “O idílio da Rua Plumet e a epopeia da Rua Saint-Denis”.

Para Bellos, essa divisão dá ao romance uma estrutura similar à estrutura em cinco atos da tragédia clássica. Ele também ressalta a similitude na forma com que cada parte é composta:

A Parte 1 começa com um passo para antes do enredo ter começado, com uma retrospectiva da vida, caráter, ideias e ações do Bispo Myriel, “embora esse detalhe não afete de maneira nenhuma a essência de nossa narração”. A Parte 2 começa com um grande ensaio sobre a Batalha de Waterloo, a Parte 3 com um ensaio geral sobre as crianças de rua de Paris, e a Parte 5 (ou ainda, o passo adiante, para 1848) é, dessa forma, quase esperada, de forma que confirme o padrão estabelecido pelas precedentes. Longe de serem digressões, os capítulos ensafísticos constituem o ritmo básico do texto.²⁴

A Parte 4, omitida por Bellos em sua descrição, diferencia-se das demais por começar *in media res*, provável consequência da subdivisão feita por Hugo posteriormente. Esse é o momento em que ocorre o encontro de diversas tramas do romance, e personagens que coexistiam sem tomar conhecimento uns dos outros são levados para o mesmo lugar, isto é, as ruas de Paris no momento do levante republicano de 5 e 6 de junho de 1832.

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60009424/f447>> (primeira página) e
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60009424/f447>> (segunda página).

²⁴ Tradução nossa. Em inglês: “Part I begins with a step back even before the plot has begun, with a retrospective account of the life, characters, ideas and actions of Bishop Myriel that ‘in no way impinges on the substance of what we are about to relate’. Part II begins with a great essay on the Battle of Waterloo, Part III with general essay on the street-children of Paris and Part V (or rather, the step forward, to 1848), is, by that stage, almost expected, as it confirms the pattern set up by all that precedes. Far from being digressions, the essay chapters constitute the basic rhythm of the text.” (BELLOS, 2017, p. 153-4)

Mesmo sabendo da participação de Victor Hugo nas barricadas da Revolução de 1848, ainda que do lado contrário, e que ele fora testemunha ocular da Revolução de 1830, a questão permanece: de onde teria partido a decisão de centrar o conflito armado do enredo de *Les Misérables* em uma revolta menor, que, metanarrativamente, seria desconhecida não fosse o próprio romance?

4.2 – Por que 32?

Les Misérables narra os acontecimentos de uma insurreição que, se não fosse por Victor Hugo, talvez sequer seria lembrada para ser tachada de esquecida. Correlativamente, a trama desta insurreição ocupa o Ato II do musical de *Les Mis* em quase sua totalidade. O historiador Thomas Bouchet a chamou de “*événement sans mémoire*” — um acontecimento sem memória —, Victor Hugo disse ser um desses fatos que “pertencem a essa realidade dramática e viva que o historiador às vezes negligencia por falta de tempo ou de espaço”²⁵ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 427).

Nos relatos sobre o século XIX na França, as barricadas de 1832 não passam de uma nota de rodapé, nem ao menos existe um consenso quanto ao seu nome. Termos genéricos como “*émeutes*” e “*événement*”, mais explicativos como “*insurrection républicaine à Paris en juin 1832*”, ou simples datas como “*5 et 6 juin 1832*” ou, em inglês, “*June Rebellion*”²⁶ são algumas das formas encontradas para se referir à revolta que ocorreu nos dias 5 e 6 de junho de 1832. e que foi rapidamente abafada pelo exército, conjuntamente com a Guarda Nacional. Foram 24 horas de confronto quase sem interrupção que deixou mais de 350 mortos, em sua maioria jovens e membros da classe trabalhadora (BOUCHET, 1997, p. 4); entre os pouco mais de 200 insurgentes identificados, 34% eram predominantemente comerciantes e funcionários, e 66% eram trabalhadores, em sua maioria da construção civil (HARSIN, 2015, p. 60). Contudo, apesar dos dados, é difícil estimar com precisão quantos foram os envolvidos e quantos morreram durante os dois dias de insurreição.

As barricadas de 1832 foram “a primeira revolta pela causa republicana e social”²⁷ e o que ocorreu foi uma resposta direta à Revolução de Julho, que dois anos antes derrubara o rei Carlos X e colocara Louis-Philippe em seu lugar, mantendo o mesmo sistema monárquico de governo.

²⁵ Em francês: “[Les faits qui vont être racontés] appartiennent à cette réalité dramatique et vivante que l’histoire néglige quelquefois, faute de temps et d’espace” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1424).

²⁶ “Motins”, “evento”, “insurreição republicana de Paris em 1832”, “5 e 6 de junho de 1832” e “Rebelião de Junho”, respectivamente.

²⁷ Tradução nossa. Em francês: “La première émeute à la fois républicaine et sociale” (BOUCHET, 1997, p. 6)

Entre os republicanos, a sensação era de que “eles haviam derramado seu sangue nas barricadas de 1830 somente para terem sua revolução ‘roubada’ por um grupo de oportunistas que conseguiu coroar Louis-Philippe como rei”²⁸. Houve mudanças na forma de governo, que deixou de se basear no direito hereditário e tornou-se um governo em que prevalecia a soberania popular, ainda mais se levado em conta que fora o povo nas ruas que colocara Louis-Philippe no trono. No entanto, a monarquia permanecia.

O novo rei, agora Louis-Philippe I, encontrou uma forma bastante particular de governar e de se apresentar ao povo, mostrando-se como um soberano abertamente alinhado à cada vez mais proeminente camada burguesa da população francesa.

Ele aceitou o título de ‘Rei da França’, emprestado da Constituição de 1791, em oposição ao tradicional ‘Rei da França e de Navarra’; em seus primeiros decretos oficiais, pessoalmente suprimiu as fórmulas arcaicas e referências a ‘súditos fiéis’²⁹.

Na descrição de Victor Hugo, Louis-Philippe tinha as maneiras do Antigo Regime, mas os hábitos do novo, “uma mistura de nobreza e burguesia, tão *conveniente* em 1830”³⁰ (HUGO, 2002, Vol. 2, p. 240 – grifo nosso); Louis-Philippe era um “admirável representante da *classe média*” (HUGO, 2002, Vol. 2, p. 239 – grifo do autor).

Desde a Revolução Francesa, os Orléans viviam como uma contraparte dos Bourbon. No entanto, Louis-Philippe usou de uma estratégia inteligente ao despir-se das vestes puramente monárquicas para aproximar-se da população, no caso, a ascendente burguesia, que abrisse espaço na economia e então adentrava a política. O rei percebera que

o homem que está à testa do Estado não poderia certamente governar sem o apoio de uma numerosa classe que se encarregasse de impor respeito às suas ordens assim como de fazer que sejam executadas; e mesmo supondo que possa fazer sentir o peso do seu poder a um, ou mesmo a vários indivíduos da classe dirigente, certamente não poderia ir contra a classe como um todo ou dispensá-la inteiramente (MOSCA, 1966, p. 52).

²⁸ Tradução nossa. Em inglês: “They had spilled their blood on the 1830 barricades, only to have their revolution ‘stolen’ by a coterie of opportunists who managed to get Louis-Philippe crowned king.” (TRAUGOTT, 2010, p. 4-5)

²⁹ Tradução nossa. Em inglês: “He accepted the title of ‘King of France’, borrowed from the 1791 constitution, as opposed to the traditional ‘King of France and Navarre’; in his first official decrees he personally suppressed the archaic formulas and references to ‘faithful subjects’”. (HARSIN, 2015, p. 47)

³⁰ Em francês: “[...] mélange du noble et du bourgeois qui convenait à 1830” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1128); “[...] admirable représentant de “la classe moyenne” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1126).

Está aí Louis-Philippe I, o chamado Rei-Burguês, o Rei Cidadão.

No entanto, nem todos se sentiram representados, e a França se viu dividida entre orleanistas (os que apoiavam Louis-Philippe), legitimistas (os que queriam o retorno dos Bourbon), bonapartistas (saudosos do Império) e republicanos. Hugo teve o cuidado de retratar todas essas vertentes nos personagens de *Les Misérables*, vertentes estas pelas quais o próprio Hugo passara durante sua vida, e mais tarde recontada por ele:

...aqui estão as sucessivas fases que minha consciência atravessou, avançando sem cessar e sem recuar um dia, – eu me faço essa justiça, em direção da luz:

1818 – Realista;

1824 – Realista liberal;

1827 – Liberal;

1828 – Liberal-socioalista;

1830 – Liberal-socialista-democrata;

1894 – Liberal-socialista-démocrata-republicano³¹

Não se pode ignorar o paralelo que Victor Hugo criou entre si mesmo e sua obra. Hugo poderia ter sido um dos estudantes os quais descreve, tivesse ele feito seu *tour de force* político ainda na juventude.

Em meio às tensões, o estopim para a insurreição de junho foi a morte do General Lamarque. O ano de 1832 foi marcado por má colheita, o que levou a racionamento de comida, seguido de uma epidemia de cólera na primavera, responsável por 18.402 mortes só na cidade de Paris (HARSIN, 2015, p. 57). As proporções que a epidemia tomou foram vistas como uma prova do descaso dos governantes para com o povo, incluindo boatos de que os poços estariam sendo envenenados (HARSIN, 2015, p. 57-58). Quase que por ironia, a cólera também matou dois membros proeminentes da política: o primeiro-ministro Casimir Périer e o veterano das guerras napoleônicas Jean Maximilien Lamarque.

Segundo Hugo, em contraposição ao conservador Périer,

³¹ Tradução nossa. Em francês: “...voici les phases successives que ma conscience a traversées en s’avançant sans cesse et sans reculer un jour, – je me rends cette justice, vers la lumière:

1818 – Royaliste;

1824 – Royaliste liberal;

1827 – Libéral;

1828 – Libéral-socioaliste;

1830 – Libéral-socialiste-démocrate;

1894 – Libéral-socialiste-démocrate-républicain.” (HUGO apud LASTER, 1981, P. 136)

Lamarque era homem de renome e de ação. Ele havia demonstrado sucessivamente, sob o Império e sob a Restauração, as duas bravuras necessárias às duas épocas, a bravura dos campos de batalha e a bravura da tribuna. Era eloquente como tinha sido valente; sua palavra era como espada. [...] dava máxima importância à liberdade. Sentava-se entre a esquerda e a extrema esquerda, amado pelo povo porque aceitava as chances do futuro, amado pela multidão por ter servido bem ao Imperador. [...] Napoleão morrerá pronunciando a palavra *exército*, Lamarque, pronunciando a palavra *pátria*³² (HUGO, 2002, Vol. 2, p. 428 – grifo do autor).

Por se tratar de um “acontecimento sem memória”, existe certa dificuldade historiográfica em reconstituir os fatos de 5 e 6 de junho. As escassas fontes primárias são formadas por alguns poucos relatos de testemunhas oculares, entre eles os dos escritores George Sand e Alexandre Dumas, pai, o inquérito contra 22 insurgentes do *Cloître Saint-Merry* e a longa carta de um deles, Charles Jeanne, que era membro da Guarda Nacional.

Charles Jeanne foi o líder da barricada mais famosa da insurreição de 1832, na rua do *Cloître Saint-Merry*. A partir dela, Victor Hugo se inspirou para criar sua própria barricada, na rua Saint-Denis, em *Les Misérables*. Quando a revolta foi abafada, ele conseguiu fugir, para ser capturado quatro meses depois e levado a julgamento. Sua sentença, no entanto, não foi a pena capital, mas o aprisionamento, imagina-se que para evitar a criação de um mártir revolucionário.

Em carta à irmã³³, Charles Jeanne se faz relator do acontecimento, que “uma pena mais experiente que a minha, [poderia] dar vida e movimento ao esboço desse quadro grande e sublime”³⁴. A revolta se iniciou às 5:30 da tarde de 5 de junho, durante a procissão fúnebre do General Lamarque, pouco depois do discurso de homenagem feito pelo Marquês de La Fayette³⁵, e se estendeu até por volta das 5 da manhã do dia seguinte. Ao contrário do que ocorreria em 1848, em que era possível perceber premeditação, em 1832, o movimento foi espontâneo.

³² Em francês: “Lamarque était un homme de renommée et d’action. Il avait eu successivement, sous l’Empire et sous la Restauration, les deux bravoures nécessaires aux deux époques, la bravoure des champs de bataille et la bravoure de la tribune. Il était éloquent comme il avait été vaillant; on sentait une épée dans sa parole. [...] il tenait haut la liberté. Il siégeait entre la gauche et l’extrême gauche, aimé du peuple parce qu’il acceptait les chances de l’avenir, aimé de la foule parce qu’il avait bien servi l’empereur. [...] Napoléon était mort en prononçant le mot *armée*, Lamarque en prononçant le mot *patrie*.” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1425)

³³ A carta de Charles Jeanne à irmã está disponível, dividida em oito partes, em <<http://chanvrerie.net/history/june-1832/>>.

³⁴ Tradução nossa. Em francês: “[...] sous une plume plus exercée que la mienne, donner de la vie & du mouvement à l’esquisse de ce grand & sublime tableau.” (JEANNE, 1833, [s/p], parte 1)

³⁵ Figura emblemática da Guerra de Independência dos Estados Unidos, Gilbert du Motier, o Marquês de La Fayette, foi uma figura dúbia na França, transitava entre os meios aristocrático e republicano, que por vezes tentava conciliar os dois lados.

Os patriotas se reuniram e concordam em acompanhar o cortejo, tanto para honrar a memória do ilustre cidadão, quanto para provar ao mundo inteiro que se certos assalariados do Estado se juntaram a toda uma turba da polícia para seguir o caixão de Périer, aquele deputado fiel e consciencioso [o general Lamarque] poderia, sozinho, reunir uma população amiga do país e da liberdade. De uma cerimônia fúnebre, os patriotas queriam fazer um protesto enérgico. Eles só queriam fazer uma manifestação, uma lição no poder, e não uma revolução: para eles, o tempo ainda não tinha chegado; a monarquia ainda não estava desgastada o suficiente!³⁶

Contudo, um levante republicano já era esperado desde o dia 2 de junho, dia do funeral do matemático Évariste Galois, republicano declarado que morreria em um duelo. Três dias depois, no funeral de Lamarque, a popularidade do general entre as camadas mais pobres e sua proeminência na oposição ao regime monarquista reuniu

uma multidão imensa e compacta [...]. Um grupo de estudantes, de condecorados de Julho e de inválidos acompanham o carro fúnebre que escolta o marechal Clausel, La Fayette e Laffitte; em seguida, desfilam o irmão do defunto, os membros políticos da Restauração, os refugiados estrangeiros, os feridos e condecorados de Julho, a artilharia da guarda nacional, os guardas nacionais de Paris e dos arredores, os tintureiros, chapeleiros, impressores atrás de suas faixas e, enfim, uma desordem de milhares de pessoas.³⁷

Nesse contexto de distinta tensão, o levantamento de uma bandeira vermelha foi o suficiente para inflamar a multidão, sendo atacada, em resposta, pelo exército e pela Guarda Nacional a postos. Para Jeanne, segundo seu relato, o uso do *drapeau rouge* fora uma armadilha, pensando em um pretexto para iniciar um ataque à população. Não há consenso quanto a isso, mas depois de aberto fogo, a multidão contra-atacou erguendo barricadas pelas ruas de Paris. Alguns membros da Guarda Nacional abandonaram seus postos para se unir aos

³⁶ Tradução nossa. Em francês: “Les patriotes se réunirent et convinrent qu’ils assisteraient à son convoi, tant pour honorer la mémoire du citoyen illustre, qu’afin de prouver au monde entier que si certains salariés de l’État joints à toute la tourbe de la police avaient suivi le cercueil de Périer; celui du député fidèle et consciencieux pouvait seul réunir une population amie du pays & de la liberté. D’une cérémonie funèbre, des patriotes voulaient faire ressortir une énergique protestation. Ils ne voulaient faire qu’une démonstration politique, un enseignement au pouvoir, & nullement une révolution: pour eux le temps n’était pas encore venu; la monarchie n’était pas encore assez usée!” (JEANNE, 1833, [s/p], parte 1)

³⁷ Tradução nossa. Em francês: “Une foule immense et compacte [...]. Un groupe d’étudiants, de décorés de Juillet et d’invalides traîne le char funèbre qu’escortent notamment le maréchal Clausel, La Fayette et Laffitte; puis défilent le frère du défunt, des membres des politiques sous la Restauration, des réfugiés étrangers, des blessés et décorés de Juillet, l’artillerie de la garde nationale, des gardes nationaux de Paris et de la banlieue, des teinturiers, chapeliers, imprimeurs derrière leurs bannières et, enfin, pêle-mêle, des milliers de personnes.” (BOUCHET, 2000, p. 13)

revoltosos, Charles Jeanne sendo um deles e esperando maior apoio. Porém, a maioria manteve-se aliada ao rei e, junto ao exército, foram encarregados de abafar a revolta, para o que foi necessário mesmo o uso de canhões.

O filósofo político britânico John Stuart Mill cobriu o ocorrido e suas consequências no jornal *Examiner*. A primeira matéria é publicada somente em 10 de junho, devido às dificuldades da época para a cobertura de eventos internacionais. O comentário de Stuart Mill mostra o suspense deixado pela insurreição, da qual, no momento da escrita do relato, que coincide em grande parte com aquele feito por Charles Jeanne, ainda não se sabia as consequências.

Antes que esse jornal chegue aos olhos de nossos leitores, será de conhecimento se uma nova revolução terá ou não ocorrido em Paris. No momento em que escrevemos, sabe-se apenas que uma imensa multidão reuniu-se na terça-feira para o funeral do General Lamarque; que uma colisão, aparentemente não premeditada, ocorreu entre o povo e as tropas; que uma luta desesperada começou em quase todas as partes de Paris, que, começando à tarde, durou até a noite; que o governo, via telégrafo, anunciou no dia seguinte a supressão da insurreição, mas que, posteriormente, hostilidades eclodiram, com resultados ainda desconhecidos.³⁸

A escritora George Sand vivia, à época, do outro lado do rio em frente ao necrotério da cidade de Paris, e pôde ver quando as carroças chegavam carregando os corpos dos combatentes de ambos os lados. Ela escreve para sua amiga de infância, Laure Decerfz:

Para os homens do partido, só há assassinos e vítimas. Eles não compreendem que todos são vítimas e assassinos, cada um por sua vez. Mesmo assim, ver a cor do sangue é uma coisa terrível! Descobrir um canal vermelho no Sena, abaixo do necrotério, ver espalharem a palha que mal cobre uma charrete e perceber, por baixo do embrulho, vinte ou trinta cadavers, alguns em trajas negros, outros em casacas de veludo, todos dilacerados, mutilados, enegrecidos pela pólvora, sujos de lama e de sangue seco. Escutar os gritos das mulheres que reconheciam a seus maridos, a seus filhos, tudo era horrível; mas ainda é menos do que ver o fugitivo, que fuge meio morto, clamando misericórdia, de ouvir, debaixo de sua janela, os

³⁸ Tradução nossa. Em inglês: “Before this paper meets the eyes of our readers, it will be known whether a new revolution has or has not taken place at Paris. At the moment when we write, it is only known that an immense concourse of people assembled on Tuesday at the funeral of General Lamarque; that a collision, apparently unpremeditated, took place between the people and the troops; that a desperate struggle commenced in almost all parts of Paris, which, beginning in the afternoon, lasted till late at night; that the Government, by telegraph, the next day announced the suppression of the insurrection, but that hostilities afterwards broke out afresh, with what result it is yet unknown.” (MILL, John Stuart. “French News”. *Examiner*, Londres, p. 377, 10 jun. 1832. Disponível em <<http://oll.libertyfund.org/titles/mill-the-collected-works-of-john-stuart-mill-volume-xxiii-newspaper-writings-part-ii>>, acesso em 13 set. 2017)

feridos aos quais é proibido socorrer, condenados a trinta baionetas. Houve episódios terríveis, ferozes, de ambos os lados. [...] Minha pobre Solange estava na sacada, vendo tudo, escutando o som dos tiros e compreendendo nada.³⁹

A rápida derrota em 1832, segundo Traugott, deveu-se ao número particularmente alto de mortes, e a retomada de controle por parte do governo ocorreu porque “o povo de Paris conteve seu apoio, deixando a maioria dos insurgentes de Junho de 1832 pagar pela rebelião com suas vidas”⁴⁰. A resposta do governo foi rápida e, durante o funeral de Lamarque, considerando a popularidade do general, ali estava presente um grande contingente de seu exército e da Guarda Nacional, prontos para abafar qualquer tumulto.

O que explicaria tal apatia em uma Paris que dois anos antes derrubara um rei? Esse espaço de dois anos parece ser parte da resposta. O reinado de Louis-Philippe viu uma série de levantes populares, que culminariam na Revolução de 1848; no entanto, demorou para que tais levantes tivessem apoio suficiente para gerar alguma transformação efetiva. Esse apoio foi diminuindo à medida que o rei “tornou-se cada vez menos ansioso por lembrar [...] a origem popular de seu reinado”⁴¹. Nos idos de 1832, a insatisfação ainda não era generalizada, e Louis-Philippe soubera angariar o apoio que precisava para se manter no poder; Michael Sibalís⁴², argumenta que as barricadas de 1832 tiveram origem a partir da classe trabalhadora, mas o movimento trabalhista só ganharia força suficiente para uma reforma desse tipo 16 anos depois, enquanto uma das forças em 1848.

Se Charles Jeanne admitira não possuir uma “pena experiente” para narrar os fatos de 1832 com a vivacidade que eles mereciam, nas páginas de *Les Misérables*, Victor Hugo se encarregaria de fazer este relato. O autor dedicou toda a Parte 4 e o início da Parte 5 do

³⁹ Tradução nossa. Em francês: “Pour les hommes de parti il n’y a que des assassins et des victimes. Ils ne comprennent pas qu’eux tous sont victimes et assassins tour à tour. Voir couler le sang est pourtant une horrible chose! Découvrir sur la Seine au-dessous de la morgue un sillon rouge, voir écarter le foin qui recouvre à peine une lourde charrette, et apercevoir sous ce grossier emballage vingt, trente cadavres, ceux-ci en habit noir, ceux-là en veste de velours, tous déchirés, mutilés, noircis par la poudre, souillés de boue et de sang figé. Entendre les cris des femmes qui reconnaissent là leurs maris, leurs enfants, tout cela est horrible; mais ce l’est moins encore que de voir achever le fuyard qui se sauve à moitié mort en demandant grâce, que d’entendre râler sous sa fenêtre le blessé qu’il est défendu de secourir et que condamnent trente baïonnettes. Il y a eu des épisodes affreux, féroces de part et d’autre. [...] Ma pauvre Solange était sur le balcon, regardant tout cela, écoutant la fusillade et ne comprenant pas.” (SAND, George. Carta a Laure Deceftz, 13 de junho de 1832. Disponível em <<http://www.terresdecrivains.com/Juin-1832-l-insurrection-oubliee>>. Acesso em 9 set. 2017)

⁴⁰ Tradução nossa. Em inglês: “The people of Paris withheld their support, leaving most of the committed insurgentes of June 1832 to pay for their rebellion with their lives” (TRAUGOTT, 2010, p. 15)

⁴¹ Tradução nossa. Em inglês: “[The king] became increasingly less eager to remember [...] the popular origins of his throne.” (HARSIN, 2015, p. 47)

⁴² Professor da Wilfrid Laurier University, no Canadá, pesquisador sobre cultura e história da França Moderna, com especialidade nos períodos da Revolução Francesa e no governo de Napoleão I. O artigo “Who were *Les Misérables*?” pode ser acessado em <<http://h-france.net/ffh/the-buzz/who-were-les-miserables/>>.

romance à sua versão do 5 e 6 de junho. Assim como já comentado, inicialmente, a quarta parte estava unida à terceira, mas quando subdividida recebeu o atagônico título de “*L’idylle Rue Plumet et l’épopée Rue Saint-Denis*”.

O “idílio da Rua Plumet” refere-se ao cortejo juvenil entre Marius e Cosette, até o momento em que, julgando ser novamente descoberto por Javert, Jean Valjean decide partir para a Inglaterra, levando consigo a filha adotiva. Marius, ao saber que as possibilidades de união com Cosette estavam a ponto de serem frustradas, decide, de uma vez por todas, juntar-se à causa dos amigos, que já estavam nas ruas, passando-se, assim, para a “epopeia da Rua Saint-Denis”. Esse é o momento em que Hugo, de forma fluida, interpola a narrativa do romance entre os dois jovens à narrativa da revolta republicana, mostrando, segundo nota de Guy Rosa, “a narração dos destinos individuais com aquela dos acontecimentos históricos. Ela coloca em evidência a casualidade recíproca que une o individual ao coletivo e sua igual dignidade”⁴³.

Victor Hugo conduz um jogo de duplos entre realidade e ficção, em que a barricada fictícia na Rua de la Chanvrière, transversal à Rua Saint-Denis, reflete a barricada real na Rua do Claustro Saint-Merry, a principal barricada de 1832 e a última a ser derrubada.

Hugo sabia que decidira por construir sua barricada em um local onde, historicamente, não houvera uma em 1832, mas “a escolha da Rue de la Chanvrière exprime, na verdade, a liberdade do escritor face a seu objeto” (“le choix de la Rue de la Chanvrière exprime en effet la liberté de l’écrivain face à son objet” – BOUCHET, 1997, p. 6), e é nesse ambiente imaginário que ele desenvolve seus principais personagens, colocando-os em uma situação extrema.

Na barricada de Hugo, um dos personagens que ganha maior destaque é Gavroche. A ligação do pequeno Gavroche com a luta armada já está feita no imaginário popular, como prova a associação que é tecida entre o personagem do romance de Hugo e o personagem do quadro de Delacroix, ainda que a tela trate da Revolução de Julho. A participação de alguém tão jovem em uma revolta tão violenta não é inteira ficção da parte de Victor Hugo, e sim mais um dos reflexos de realidade. Na carta de Jeanne, não são raras as referências à participação de crianças e adolescentes, uma delas, o seu primo, que o revolucionário tentou afastar da morte certa; contudo, conta ele à irmã, “minhas súplicas foram em vão, ele me declarou, com voz firme, que permaneceria ali enquanto eu também ficasse” (“*mes instances*

⁴³ Tradução nossa. Em francês: “[...] Le récit de destins individuels avec celui des événements historiques. Elle met en évidence la causalité réciproque qui unit l’individuel au collectif et leur égale dignité.” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1111)

furent vaines; il me déclara, d'une voix ferme, qu'il resterait là tant que j'y resterais moi-même” – JEANNE, 1833, [s/p], parte 3). Resignação análoga é encontrada em Gavroche, a quem tentaram por três vezes afastar da barricada, mas que a ela sempre retornava, atraído pela esperança de futuro pelo qual ele lutava e que, enquanto criança que era, também a ele pertencia.

A pergunta, no entanto, permanece: por que 32? Para se respeitar a cronologia do romance, Hugo poderia ter se valido da Revolução de 1830, essa, sim, bem-sucedida, no que concerne a mudanças no cenário político, com maior expressão histórica. Parece existir ‘algo’ mais em revoluções mal-sucedidas que atraía o gênio dos escritores românticos; é o que Hugo classificava como sublime.

[...] É-nos impossível deixar de admirar, tenham êxito ou não, os gloriosos combatentes do futuro, os confessores da utopia. Mesmo quando abortam, são veneráveis, e é talvez no fracasso que eles têm majestade. A vitória, quando é segundo o progresso, merece o aplauso dos povos; mas uma derrota heroica merece o seu enternecimento. Uma é magnífica, outra é sublime⁴⁴ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 583).

Com 1832, também se permene um duplo olhar, é possível olhar para trás, em 1830, e para frente, 1848; e Hugo transforma a História em um palimpsesto, no qual eventos são construídos em cima de eventos passados, não muito diferente da própria construção da cidade de Paris.

A comparação entre a barricada da [Rue de la] Chavrerie e as duas grandes barricadas de junho de 1848 – “a Caribdis do *faubourg* Saint-Antoine e a Cila do *faubourg* do Temple – permite a Hugo concluir sua “educação da revolta”. Em 1832, a barricada é amplamente improvisada, construída de qualquer jeito, com o que lhes caísse à mão, continuamente sendo refeita por pequenos pedaços; dezesseis anos mais tarde, ela amadureceu, ela se tornou obra de profissionais da guerra civil.⁴⁵

⁴⁴ Em francês: “[...] il nous est impossible de ne pas admirer, qu'ils réussissent ou non, les glorieux combattants de l'avenir, les confesseurs de l'utopie. Même quand ils avortent, ils sont vénérables, et c'est peut-être dans l'insuccès qu'ils ont plus de majesté. La victoire, quand elle est selon le progrès, mérite l'applaudissement des peuples; mais une défaite héroïque mérite leur attendrissement. L'une est magnifique, l'autre est sublime.” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1658)

⁴⁵ Tradução nossa. Em francês: “La comparaison entre la barricade de la Chanvrerie et les deux grandes barricades de juin 1848 – ‘la Charybde du faubourg Saint-Antoine et la Scylla du faubourg du Temple’ - permet à Hugo de conclure sur une ‘éducation de l'émeute’. En 1832 la barricade est largement improvisée, construite de bric et de broc avec ce qui tombe sous la main, sans cesse refaite par petits bouts; seize ans plus tard elle a mûri, elle devient ouvrage de professionnels de la guerre civile.” (BOUCHET, 1997, p. 8)

Em mais um jogo entre o real e o ficcional, Victor Hugo faz uso de 1832 como comentário sobre o momento em que vivia, 30 anos depois, durante o II Império. Da mesma forma que a frustração tomara conta dos republicanos após a Revolução de 1830, quando em lugar da República prevaleceu a monarquia, com o golpe de Luís Napoleão, o curto presidencialismo da II República deu lugar a um novo império. Dessa forma, “a insurreição se apresenta, portanto, como um feito memorável, ainda perceptível em 1862 graças aos fantasmas do passado. Ela ainda dialoga, ela continua podendo ser contada, ela conserva uma atualidade.”⁴⁶

Nesse diálogo com o passado, encontra-se novamente a criança do quadro de Delacroix, marchando ao lado da Liberdade em 1830. Outras vieram em 1848 e, como atestado pelos relatos, também estavam presentes em 1832. Ela não só figuraria nas páginas do romance, como se tornaria um símbolo do conflito das barricadas narrado em *Les Misérables*.

⁴⁶ Tradução nossa. Em francês: “L’insurrection se présente donc aussi comme fait mémorable, perceptible encore en 1862 grâce aux fantômes du passé. Elle parle encore, elle reste racontable, elle conserve une actualité.” (BOUCHET, 1997, p. 7)

CAPÍTULO 5

O pequeno e politizado Gavroche

O pequeno Gavroche, mesmo não sendo o personagem principal — se é que existe um personagem a ser chamado protagonista em *Les Misérables* —, vive uma estória própria, mas que dialoga em pontos específicos com os macroeventos narrados no romance.

Não é à toa que o leitor se sinta atraído pela figura carismática e irreverente do pequeno. Gavroche foge à regra da representação da criança na literatura do século XIX, que, como explorado anteriormente, girava em torno de dois eixos, o do ser angélico, centro do culto à infância dos poetas românticos, e o de denúncia contra a exploração do trabalho infantil e o abandono do qual as crianças eram vítimas. Não se alinhando completamente a um ou a outro, Gavroche resolve em si, paradoxalmente, ambas as representações, a da criança que possui na alma uma pérola que não se macula (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 17) e a da vítima do descaso social.

O personagem de Gavroche, porém, não serve apenas ao propósito de representação narrativa, possuindo autonomia, e uma autonomia política. De forma intradieética, o personagem enxerga a provável causa para os problemas que enfrenta e se agarra à primeira oportunidade de combatê-la, ao mesmo tempo que, de forma extradieética, sua estória é um alerta e uma denúncia, e poucos desfechos poderiam ser tão impactantes quanto a morte de uma criança pelas mãos de quem não a enxergou como um indivíduo, mas sim como um outro, sem nome, a ser apenas derrubado na barricada.

5.1 – O *gamin* de Paris

Para todos os efeitos, Victor Hugo foi o responsável por inserir o termo *gamin*¹ na língua francesa corrente, ou ao menos por construir seu arquétipo. Como conta o próprio autor

¹ A palavra *gamin*, neste contexto, poderia ser traduzida como “menino de rua” ou, como na tradução que usamos, “moleque”; no entanto, levando-se em conta o caráter indizivelmente gálico deste tipo social e sua função específica na história francesa, optou-se por manter o vocábulo francês no original.

na abertura da terceira parte de *Les Misérables*, “a palavra *gamin*, vinda da língua popular, foi utilizada pela primeira vez na língua literária em 1834. Foi num opúsculo intitulado *Claude Gueux*² que o vocábulo apareceu. O escândalo foi enorme. E a palavra ficou”³. O primeiro livro da terceira parte — “Paris estudado em seu átomo” — é inteiramente dedicado a falar sobre a criança de rua, o filho da grande cidade (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 17). Nota-se, na descrição do *gamin*, a autonomia que Hugo iria desenvolver adiante na figura de Gavroche, ao dar liberdade a esse grupo da sociedade, os “moleques de Paris”, que, segundo ele, eram quase como uma classe individual (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 24), com costumes, vestimenta e linguagem próprios.

O *gamin* de Paris não é controlado por nenhuma ordem, característica reforçada pela comparação com os pardais, a qual diz que “Paris tem crianças, como as florestas têm pássaros, o pássaro chama-se pardal, a criança, *gamin*”⁴ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 18). O pássaro é um símbolo de liberdade, com seu comportamento arisco de quem não se deixará adestrar e terá facilidade para alçar voo e ir para onde quiser. O *gamin* não é melancólico como a vendedora de fósforos de Hans Christian Andersen ou peralta como os meninos de Mark Twain, ele une ambos os temperamentos, pois a pobreza lhe é realidade, e a picardia, escapismo.

Ele berra, ridiculariza, chasqueia, briga, veste-se com os trapos da criança e os farrapos do filósofo, pesca nos esgotos, caça nas cloacas, extrai alegria da imundície [...]. Admira-se pouco, assusta-se menos ainda, zomba cantando das superstições, arrasa os exageros, faz blague dos mistérios, mostra a língua às almas do outro mundo, despoetisa as grandiosidades, introduz a caricatura nos grandes acontecimentos épicos⁵ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 19).

O *gamin* está intrínseco à própria cidade de Paris e, com suas tendências revolucionárias, nele seria possível encontrar uma alegoria ao povo da França, os *enfants de*

² Trata-se de uma novela escrita de 1834 de autoria pelo próprio Victor Hugo. Seu protagonista, Claude Gueux, poderia ser visto como um protótipo de Jean Valjean.

³ Tradução nossa. Em francês: “Cet mot, *gamin*, fut imprimé pour la première fois et arriva de la langue populaire dans la langue littéraire em 1834. C’est dans un opuscule intitulé *Claude Gueux* que ce mot fit son apparition. Le scandale fut vif. Le mot a passé.” (HUGO, 2016, Tome I, p. 804 – grifo do autor)

⁴ Em francês: “Paris a un enfant et la forêt a un oiseau; l’oiseau s’appelle le moineau; l’enfant s’appelle le *gamin*.” (HUGO, 2016, Tome I, p. 793)

⁵ Em francês: “Cet être braile, raille, gouaille, bataille, a des chiffons comme um bambin et des guenilles comme um philosophe, pêche dans l’égout, chasse dans le cloaque, extrait la gaîté de l’immondice [...]. Il s’étonne peu, s’effraye encore moins, chansonne les superstitions, dégonfle les exagérations, blague les mystères, tire la langue aux revenants, dépoétise les échasses, introduit la caricature dans les grossissements épiques.” (HUGO, 2016, Tome I, p. 796-7)

la Patrie. Ele seria um símbolo “comum, ainda que instável” de identificação nacional na França, representando, no século XIX, paradoxalmente, tanto o povo quanto a nação (BROWN, 2017, p. 18).

Segundo o historiador Jean-Jacques Yvorel (2002), o *gamin* é, de fato, um tipo social construído pelo século XIX, ganhando destaque durante a Monarquia de Julho, sendo este precisamente o período em que vive Gavroche. A atenção dada à representação do *gamin* no século XIX faz com que ele “‘passeie’ pelas diferentes formas de literatura pitoresca, pelo teatro, pela canção, pela poesia e, certamente, ele é encontrado em toda sorte de representação iconográfica: pinturas, gravura, caricaturas, estampas...”⁶. Ele seria consagrado, posteriormente, na figura de Gavroche, que se tornou o significado de *gamin* por antonomásia, fundindo a expressão ao personagem, tornando Gavroche a epítome do *gamin* parisiense. Porém, antes de ser apresentado por Victor Hugo, o *gamin* já aparecera em pinturas e litografias, a maioria delas exibindo sua participação na Revolução de Julho de 1830.

Uma litografia anônima chamada *Pont d’Arcole et prise d’Hôtel de Ville le 28 juillet 1830* coloca o *gamin* no centro, segurando um pedaço de madeira em posição de ataque, rodeado de homens adultos em meio à revolta. A impressão estaria narrando os momentos anteriores a um incidente ocorrido durante a Revolução de 1830, quando um garoto avançou contra a artilharia para erguer a bandeira tricolor na ponte próxima do Hôtel de Ville. Relatos posteriores, acrescentariam que ele morreu gritando “Viva a Constituição! Viva a liberdade!” (BROWN, 2017, p. 25).

⁶ Tradução nossa. Em francês: “[Le *gamin*] ‘se promène’ dans le différentes formes de littérature pittoresque, dans le théâtre, dans la chanson, dans la poésie et, bien sûr, il se retrouve dans toutes sortes de représentation iconographiques: peintures, gravures, caricatures, estampes...” (YVOREL, 2002, p. 39).



Figura 4. Anônimo. *Pont d'Arcole et prise de Hôtel de Ville le 28 juillet 1830*. Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris (Fonte: BNF)

Este ocorrido seria registrado, com certa expansão narrativa, por Alexis Eymery em uma de suas obras pedagógicas, *Les enfants de Paris, ou Les petits patriotes* (1831), que coloca o garoto de rua parisiense no centro, como realizador de feitos heroicos.

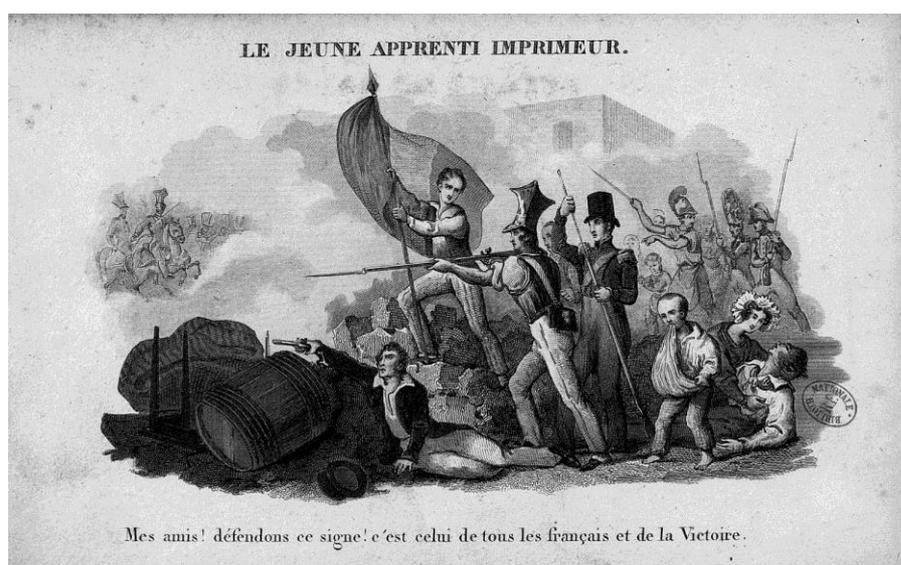


Figura 5. Frontispício anônimo de *Les enfants de Paris, ou Les petits patriotes* (1831) (Fonte: BNF)

No entanto, os relatos sobre os *gamins* em 1830 aparecem tão contraditórios e paradoxais quanto a própria visão oitocentista da criança, dividida entre a figura angelical romântica e o delinquente fruto de uma sociedade desigual.

As descrições variavam de “crianças entusiasmadas e raivosas correndo e farreando pelas ruas, quebrando placas e postes de luz” a “como um garoto desbravou balas e o caos, aproximou-se de um oficial da cavalaria real e o acertou na cabeça com uma pistola”⁷ (BROWN, 2017, p. 24-5). Chateaubriand lamentaria que “estes pequenos heróis dos três dias deram a si mesmos para serem assassinados, abandonando toda a inocência”⁸.

Uma das representações mais famosas da Revolução de Julho de 1830 é o quadro de Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (“A Liberdade guiando o povo” – 1831). Nele, pode-se ver a figura do *gamin*, tão raivoso e arredo quanto as descrições de testemunhas da Revolução o fizeram parecer.



Figura 6. DELACROIX, E. *La Liberté guidant le peuple*. 1831. 1 original de arte, óleo sobre tela, 2,6m x 3,25m. Paris, Louvre. (Fonte: <http://cartelfr.louvre.fr/>)

⁷ Tradução nossa. Em inglês: “[...] zealous and angry children running amok through the streets, breaking signs and streetlamps”; “how a boy braved the bullets and mayhem, approached a commanding officer of the royal cavalry, and struck him in the head with a pistol.” (BROWN, 2017, p. 24-5)

⁸ Tradução nossa. Em inglês: “These little heroes of the three days gave themselves over to assassinations with all abandon of innocence.” (CHATEAUBRIAND apud BROWN, 2017, p. 25)

O quadro de Delacroix apresenta a alegoria de uma mulher seminua, Marianne⁹, carregando a bandeira da França na mão direita, indicando pelo que estavam lutando, e na esquerda, uma baioneta, mostrando que a Liberdade não só era almejada pelo povo, mas também lutava com ele.

A tela de Delacroix é assaz dinâmica, porém organizada de forma a ser possível identificar as diversas origens dos participantes da Revolução de Julho de 1830. À esquerda, de pé, estão dois jovens de posições sociais claramente distintas, um operário, caracterizado por seu avental e camisa branca entreaberta, segurando um sabre da infantaria da época das Guerras Napoleônicas, e a seu lado um rapaz de paletó escuro e cartola. Próximo ao operário, no canto esquerdo, é possível ver um estudante da prestigiada École Polytechnique de engenharia, identificável pela bicorne em sua cabeça, que até hoje faz parte do uniforme tradicional.

De acordo com o posicionamento composto por Delacroix, o ponto de fuga do quadro está no pé descalço da Liberdade, “nos colocando entre os mortos, os ameaçadores insurgentes, efetivamente, dominam nosso campo de visão, como que prontos para nos pisotear”¹⁰. Ao redor dela, portanto mais centralizados na tela, estão dois garotos, dois *gamins*. Ainda à esquerda, está um adolescente levantando-se, como que ressurgindo dos mortos e olhando com veneração para a Liberdade em marcha, o único personagem do quadro a olhar para ela diretamente. O esquema de cor das roupas do adolescente sobressai-se, em consonância com as cores da bandeira tricolor, uma camisa azul com uma outra branca por baixo e uma faixa vermelha amarrada à cintura. Porém, é o garoto à direita, o único personagem em primeiro plano nessa porção do quadro, que se destaca na pintura.

Há afirmações de que o *gamin* da pintura seria inspirado em Gavroche, o que configura um problema anacrônico, pois o quadro de Delacroix foi criado 30 anos antes da publicação de *Les Misérables*, e a revolução nele pintada não se trata da mesma recriada no romance de Hugo. O revés, no entanto, seria possível, e Delacroix, em parte, ter inspirado a criação de Gavroche.

O *gamin* de Delacroix parece pego em pleno movimento, com uma pistola em cada mão, erguendo a direita colericamente no ar; a tiracolo, ele carrega uma grande bolsa com munições, provavelmente roubada da guarda real. Ambos os elementos seriam posteriormente

⁹ “Marianne” é o símbolo nacional da França, personificação da Liberdade, simbolizando o ‘Triunfo da República’. Sua origem remonta à Revolução Francesa, e é conhecida e parte da cultura francesa até os dias de hoje. A efígie da República que figura na moeda brasileira foi inspirada em Marianne.

¹⁰ Tradução nossa. Em inglês: “[...] placing us among the dead, the looming insurgents effectively dominate our visual field, as though about to trample us.” (BROWN, 2017, p. 27)

espelhados em Gavroche, que se junta à barricada da Rua Saint-Denis pedindo uma pistola a Enjolras e morre ao sair dela para recolher munição. Na cabeça, o *gamin* de Delacroix leva uma *faluche*, o barrete usado pelos estudantes franceses. De fato, a faluche como peça de vestuário específico dos estudantes da França só entraria em voga em 1888, mas seu uso pelo garoto no quadro colaborou na formação imagética da figura do *gamin*, como depois seria visto nas várias representações de Gavroche.

Como visto, as imagens do *gamin* como insurgente durante a Monarquia de Julho são muitas, tendo Gavroche sido inspirado por elas, ao mesmo tempo em que se tornou uma delas. A construção do personagem no musical, porém, não poderia se valer apenas da representação imagética, devendo agir na combinação de níveis de caracterização.

5.1.1 – O figurino

O corpo do ator é a matéria primordial do teatro, sem ele, o teatro não é possível. A cênica ocorre quando o público é confrontado pelo que é exposto pelo ator, no sentido de se engajar em uma compreensão do que está sendo transmitido em termos de figurino, cabelo e maquiagem, da fala e de gestos.

Do momento em que o ator aparece no palco, o público é convidado a tomar parte na interpretação daquele personagem, formando opinião, ainda que silenciosamente, sobre quem ele é e o que ele fará no decorrer do espetáculo. Esse horizonte de expectativas só é possível porque a audiência divide com a produção o conhecimento semiótico necessário para decodificar os símbolos que estão sendo transmitidos naquele personagem.

A aparência externa do ator é, normalmente, o primeiro elemento a ser notado, aquele a partir do qual o espectador irá relacionar a outros elementos constitutivos do personagem, como fala, gestos, postura, etc. De todos os elementos que constituem a aparência externa do ator, o figurino é o mais proeminente, por via de regra, a primeira identificação que a audiência tem do personagem é por base no figurino (FISCHER-LICHTE, 1992, p. 83-4). Uma armadura indica que o personagem é um cavaleiro, assim como um hábito o coloca como um monge ou uma freira, uma comprida capa preta forrada de vermelho tornou-se parte de um vestuário estereotipado do vampiro. Além dessa decodificação imediata da função daquele personagem, o figurino também fornece pistas de sua posição social. Dessa forma, uma senhora envolta em um casaco de pele não divide o mesmo *status* social do homem vestido em andrajos.

Estas correlações acontecem a partir do momento em que a audiência decodifica os elementos ali mostrados no figurino com base em seu próprio referencial de quem usaria aquelas roupas na vida social.

No musical *Les Mis*, a identificação de sentido no figurino dos personagens é bastante direta, ainda que historicamente incorreta em alguns pontos. Uma vez que se procurou manter uma essência geral como obra de época, mesclada a alusões aos anos 1980, em vez de se ater a detalhes específicos da moda francesa em 1815 e depois em 1830. Andreane Neofitou, que em 1985 trabalhava para a Royal Shakespeare Company, foi a responsável pelo figurino de *Les Mis*. Sua primeira preocupação foi com a escolha do esquema de cores a ser usado, uma vez que os figurinos não poderiam ficar indistinguíveis do cenário, mas também não poderiam sobressaltar-se em demasia. Para solucionar esta questão, Neofitou trabalhou com gradações de tom em momentos singulares da narrativa. No *'Prologue'*, os fazendeiros usam tons alaranjados que remetem à cor ocre do solo francês e que, sendo o laranja uma cor quente, também passaria a ideia de calor; já o ambiente da fábrica, no Ato I, onde trabalha Fantine é tingido do azul ao cinza, evocando o aspecto frio e descorado de um ambiente industrial (BEHR, 1996, p. 103).

Uma cor, no entanto, predomina em toda a *mise-en-scène* de *Les Mis*, essa cor é o cinza. Por mais imaginativo que seja o cenário e o figurino, como por exemplo na cena no distrito das prostitutas (*'Lovely Ladies'*), que lembra um *saloon* do Velho Oeste, o cinza está presente como um matizador do qual partem as outras cores.



Figura 7. Croquis do figurino original de *Les Mis* desenhados por Andreane Neofitou

(Fonte: BEHR, 1996)

Da mesma forma que a melodia de *'Look Down'* já aparecera em partes anteriores, mas só atinge sua plenitude próximo ao final do Ato I¹¹, a *mise-en-scène* acinzentada surge em todo seu potencial também neste momento, quando a ação se move para uma Paris de prédios cinzas, onde vivem aquelas pessoas de roupas cinzas desgastadas em uma realidade ainda mais sem cor. É também neste momento, em *'Look Down (Paris)'*, que Gavroche faz sua primeira aparição no musical, uma pequena criança cinza, mas com muito para falar.

Dado o motivo central da narrativa, é possível divisar com precisão o *status* social de cada um e que função os personagens de *Les Mis* representam, mesmo que haja troca de figurino, o que é recorrente durante a peça.

Entre os personagens, Jean Valjean é quem sofre a maior mudança em termos de caracterização, quando ele passa de ex-prisioneiro, ainda usando o uniforme, amplamente rasgado, das galés, para prefeito da cidade de Montreuil-sur-Mer e, mais tarde, nas barricadas, usando a sobrecasaca napoleônica da Guarda Nacional.



Figura 8. Os três figurinos de Jean Valjean (Alfie Boe), em 2010, no *Les Misérables in Concert: The 25th*
(Fonte: captura de tela)

Éponine, por outro lado, troca de figurino apenas uma vez, quando se veste com roupas masculinas para se infiltrar na barricada. O estilo e a cor do tecido, porém, são os mesmos, tornando possível reconhecê-la em meio aos outros personagens. Em *Les Mis*, é possível dizer que alguns figurinos são permanentes, enquanto outros sofrem mudanças no decorrer das produções, o que pode ser observado nas várias fotos de produções oficiais no decorrer dos anos. O figurino de Éponine é um dos que permanece o mesmo: um vestido rasgado em tom claro de marrom com um cinto prendendo-o à cintura, botas surradas e uma boina também marrom; o vestido é trocado por calças quando ela decide se disfarçar e lhe é acrescentado um sobretudo, também marrom, grande demais para ela.

¹¹ A recorrência de melodias e outras características básicas do megamusical foram discutidas no capítulo 2.

Figura 10. Lea Salonga – *Broadway*/1993
(Fonte: leasalonga.com)



Figura 9. Frances Rufelle – *Broadway*/1987
(Fonte: www.whatsonstage.com)



Figura 11. Samantha Barks – 25th Anniversary/2010
(Fonte: captura de tela)



Figura 12. Laura Lobo – Brasil/2017
(Fonte: setorvip.com.br)

O figurino de Gavroche é um dos que não se manteve o mesmo, se feita uma comparação entre a primeira montagem, em 1985, e o concerto de aniversário de 25 anos, de 2010. Existe no romance a descrição direta das roupas de Gavroche, que em sua primeira aparição “estava vestido com uma calça de homem [...] e uma blusa de mulher”¹² (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 34), e mais adiante, “um menino pálido, magro, vestido de trapos, com calças de algodão um pleno fevereiro (...), sapatos de homem que calçavam seus pés de criança”¹³ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 224). Porém, o figurino original não o seguiu à risca, se assemelhando muito mais à ilustração de Émile Bayard, o ilustrador favorito de Victor Hugo, também responsável pelo desenho da pequena Cosette que anos depois se tornaria logomarca do musical (Fig. 1 e 2, p. 43). Na ilustração, nota-se o tamanho desproporcional das roupas do garoto, assim como descrito por Hugo, o que, pode-se argumentar, não seria favorável à movimentação do ator; porém, o figurino, de fato, parece largo em suas medidas, e uma característica constante é a barra rasgada da calça, o que ajuda a transmitir a ideia de que aquelas roupas não só não eram dele, como já estavam sendo usadas há muito tempo.

¹² Em francês: “Cet enfant était bien affublé d’un pantalon d’homme [...] et d’une camisole de femme.” (HUGO, 2016, Tome I, p. 808)

¹³ Em francês: “Cet enfant était pâle, maigre, vêtu de loques, avec un pantalon de toile au mois de février [...], souliers d’homme qu’il portait que les pieds d’enfant qu’il avait.” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1108)



Figura 13. Ilustração de Gavroche feita por Bayard para a primeira edição de *Les Misérables* (1863)
(Fonte: fr.wikipedia.org)



Figura 14. Figurino original de Gavroche de Andreane Neofitou (1985)
(Fonte: Broadwayworld.com)

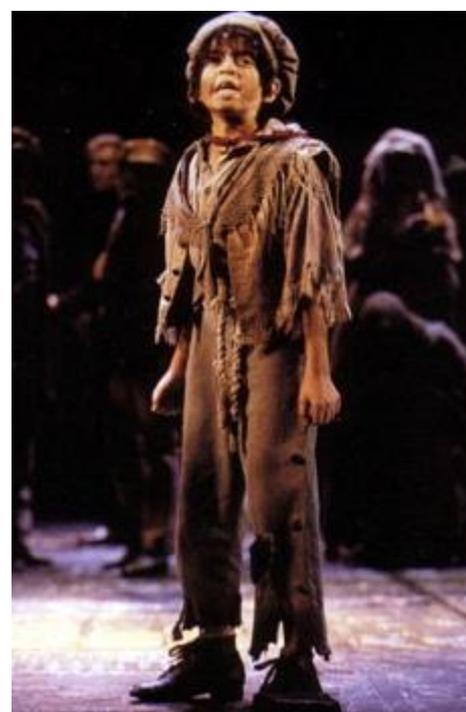


Figura 15. Evan Jay Newman como Gavroche (*Broadway*/1997)
(Fonte: princelingpup.jimdo.com)

Em seu romance, Hugo não faz menção a qualquer espécie de chapéu sendo usado por Gavroche, Bayard, no entanto, coloca-lhe uma faluche na cabeça. A faluche em Gavroche poderia ser uma referência ao *gamin* de Delacroix, colaborando com a confabulação entre o jovem revolucionário do pintor e o de Victor Hugo.

Na montagem especial de aniversário, *Les Misérables in Concert: The 25th Anniversary* (2010), Gavroche aparece vestido de forma totalmente distinta de sua caracterização prévia. Em vez das roupas puídas e acinzentadas, ele veste calça, colete e um pequeno casaco em tons que vão do marrom ao verde-musgo; desgastadas, sim, mas não trazendo nelas a esqualidez da vida nas ruas. Em sua cabeça, uma boina, mais moderna e ajustada que a faluche original.



Figura 16. Gavroche (Robert Magde) no *Les Misérables in Concert: The 25th Anniversary* (2010)

(Fonte: captura de tela)

No Gavroche do *Les Misérables in Concert: The 25th Anniversary* parece haver um eco da, anteriormente abordada, inspiração dickensiana de *Les Mis*, em especial no que concerne a esse personagem em específico. Gavroche assemelha-se menos a um garoto que

vive nas ruas do subúrbio de Saint-Michel, como ele mesmo se apresenta, e mais a uma espécie de Phillip Pirrip com sua melhor roupa indo visitar o casarão desolado de Miss Havinsham em *Grandes esperanças* (1861), de Dickens.

5.1.2 – A personalidade

Postulou-se que a primeira percepção do personagem pelo público vem, normalmente, a partir de sua aparência externa, com especial atenção dada ao figurino, que indica quem aquele personagem é, qual sua posição social e sua possível função na estória. Diz-se possível função, pois

a aparência externa fornece apenas o delineado de uma identidade, esboçando os contornos de um papel que, em sua forma concreta, levanta expectativas que devem ser alcançadas. Esta concretização é realizada pelo ator por meio de suas ações. Estes signos linguísticos e paralinguísticos, mímico, gestual e proxêmico que ele [o ator] produz preenchem o papel delineado pela aparência externa com uma vida concreta e individual.¹⁴

No musical *Um violinista no telhado* (*Broadway*, 1964), por exemplo, quando Tevye e os outros habitantes da vila de Anatevka aparecem em cena, pressupõe-se que se trata de uma comunidade judaica, o que logo se confirma no número de abertura (*'Tradition'*), em que Tevye explica as tradições de seu povo e como a vida em Anatevka é organizada. Por outro lado, no musical *Spamalot* (2004), paródia da lenda do rei Arthur inspirado no filme *Em Busca do Cálice Sagrado* (1974), do grupo de comédia britânico Monty Python, os personagens são apresentados com ar de seriedade para só então serem desconstruídos satiricamente.

Em *Les Mis* não existe pretensão de ambiguidade com relação a seus personagens, e as expectativas quanto a quem eles são se confirmam no decorrer do musical. O figurino de Gavroche e o fato de ser interpretado por um ator-mirim o caracterizam como uma criança de rua, o que é confirmado em sua primeira fala no musical, quando aparece no Ato I (*'Look Down (Paris)'*):

¹⁴ Tradução nossa. Em inglês: “The external appearance only provides the outline of an identity, sketching the contours of a role that, in concrete form, arouses expectations which have to be met. This concretization is performed by the actor through his actions. This linguistic and paralinguistic, mimic, gestural, and proxemic signs he produces fill the role outlined by external appearance with concrete, individual life.” (FISCHER-LICHTE, 1992, p. 91)

This is my school, my high society

Esta é minha escola, a minha alta sociedade

Here in the slums of Saint-Michel

Aqui no subúrbio de Saint-Michel

(tradução nossa)

Gavroche ironiza, por contraposição, se referindo ao subúrbio onde vive como sua escola, lugar no qual uma criança, de fato deveria estar, e como exemplo da alta sociedade parisiense do Quartier Latin. Este temperamento sardônico e a língua ferina irão acompanhar Gavroche por todo o musical.

Segundo a enfática descrição feita por Hugo, Gavroche era

um rapaz ruidoso, pálido, ágil, esperto, divertido, de aspecto vivaz e doentio. Ia, vinha, cantava, jogava, metia-se pelas enxurradas, roubava um pouco, mas como os gatos e passarinhos, alegremente; ria-se quando o chamavam de garoto, zangava-se quando o chamavam de vadio¹⁵ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 34).

Este é o *gamin* hugoano, a menor partícula da cidade de Paris, aquela que a impulsiona e a torna um organismo vivo. Da mesma forma, o musical precisava, de alguma maneira, manter essa vivacidade. Quando questionada sobre o que procuravam para Gavroche no processo de escolha do elenco, a diretora de *Les Mis* no Brasil respondeu que “Gavroche é um menino corajoso e com atitude. É o que procurávamos, e achamos!”.

Coragem e atitude são palavras precisas para definir Gavroche. Existem personagens que reagem aos acontecimentos do enredo e existem personagens que parecem operar para que este aconteça, como agentes autoconscientes da própria ação narrativa. Gavroche alinha-se ao segundo tipo, e em todos os seus momentos no romance, ele se encontra no meio de uma ação. Irrequieto, ora está caminhando, ora está provocando um transeunte ou passando a seus irmãos o manual de sobrevivência à vida nas ruas. Sua atitude máxima encontra-se quando, contrariando a ordem de Courfeyrac, “*Gavroche [leva le nez]*”, levanta o nariz, e sai da barricada (HUGO, 2016, Tome II, p. 1631), para então ser morto pela guarda.

Por motivos anteriormente comentados (cf. p. 51), como duração e foco narrativo, nem todas as ações de Gavroche foram transportadas para o musical. Suas poucas participações, no entanto, são pontuadas por sua proatividade e sutil insolência de suas

¹⁵ Em francês: “C’était un garçon bruyant, blême, leste, éveillé, goguenard, à l’air vivace et maladif. Il allait, venait, chantait, jouait à la fayousse, grattait les ruisseaux, volait un peu, mais comme les chats et le passereaux, gaïment, riait quando on l’appelait galopin, se fâchait quand on l’appelait voyou.” (HUGO, 2016, Tome I, p. 819)

maneiras, não aceitando ordens ou respeitando autoridades apenas porque são autoridades, confirmando o caráter livre do *gamin*, o pardoal que sobrevoa Paris.

5.2 – As canções de Gavroche: uma forma de discurso

Como abordado no capítulo 2, o teatro musical, enquanto gênero teatral, comporta mais de uma forma de utilização da música cantada. As canções podem surgir em momentos pontuais, como nos musicais dos anos 40 e 50, tradicionalmente, ou nas animações da Disney, ou o musical pode ser inteiramente cantado, com o uso de recitativos no intermédio de solos, duetos e números de grupo, como em uma ópera. Este último modelo é característico do chamado megamusical, estilo pelo qual *Les Mis* é definido. Independentemente da forma escolhida, as canções em um musical têm a função primordial de servirem como discurso dos personagens e levarem a narrativa adiante, o que diferencia o teatro musical de uma peça ou filme *com* música.

Quando Angela Lansbury canta ‘*Good-bye, Little Yellow Bird*’ no filme *O retrato de Dorian Gray* (1945), a canção serve para ilustrar a profissão de sua personagem como atriz de *vaudeville*, mas não necessariamente é essencial para o desenvolvimento da trama. O contrário ocorre quando a mesma Angela Lansbury interpreta Mrs. Lovett, no musical *Sweeney Todd* (1979), e as canções cantadas por ela revelam a personalidade, os anseios e os pensamentos de sua personagem.

Para a análise de uma obra de teatro musical, é fundamental perceber as músicas cantadas não como interlúdios, mas como texto integrante da peça, e a partir delas interpretar a obra. Em se tratando de um personagem secundário, Gavroche possui apenas quatro canções na versão inglesa, a que se tornou padrão, uma a mais que na versão francesa. Isso não significa que ele deixe de estar presente em outros momentos, pois, de fato, permanece em cena durante a maior parte da sequência nas barricadas.

Na tabela a seguir, comparamos a participação de Gavroche em cinco produções diferentes¹⁶: o original francês; as primeiras montagens em Londres e na *Broadway*; o concerto de aniversário de 25 anos e a montagem brasileira de 2017¹⁷.

¹⁶ Uma planilha comparativa das letras completas das canções de Gavroche em *Les Mis* pode ser conferida no Anexo A.

¹⁷ As referências à versão brasileira foram feitas com base na apresentação vista em 25/3/2017, uma vez que, no Brasil, não se faz gravação oficial das músicas. Contudo, uma vez que a montagem de *Les Mis* é estritamente acompanhada e controlada de forma a manter o padrão visto nas outras, raramente são feitos cortes que não tenham sido previstos em Londres ou na *Broadway*.

		Original French Concept Album (1980)	Original London Cast (1985)	Original Broadway Cast (1987)	25th Anniversary Concert (2010)	São Paulo, Brasil (2017)
1.	Ato I CENA 7 #9 – The Beggars	‘Donnez, Donnez’	‘Look Down (Paris)’	‘Look Down (Paris)’	‘Look Down (Paris)’	‘Olhai, Olhai’
2.	CENA 7 #11 – “Stars”	—	Resposta ao final do solo de Javert (‘Stars’)	Resposta ao final do solo de Javert (‘Stars’)	Resposta ao final do solo de Javert (‘Stars’)	Resposta ao final do solo de Javert (‘Estrelas’)
3.	Ato II CENA 3 #19 – Javert at the Barricade	‘La Faute à Voltaire’	‘Little People’ (v. longa)	‘Little People’ (v. curta)	‘Little People’	Exposição de Javert (sem título oficial)
4.	CENA 3 #22 – The second attack	‘La Mort de Gavroche’	‘Death of Gavroche’	‘Death of Gavroche’	‘Death of Gavroche’ (off-stage)	‘Morte de Gavroche’

Tabela 2 – Tabela comparativa das canções cantadas por Gavroche em *Les Mis*.

‘*Look Down (Paris)*’ (número 1 na tabela), próximo ao final do Ato I, é o primeiro número do qual Gavroche participa; propositadamente ou não, isto ocorre de forma análoga ao romance. Victor Hugo inicia a Parte 3 — “Marius” — com um ensaio sobre a natureza do *gamin*, de sua função social como um todo, até chegar especificamente a Gavroche. É também na Parte 3 que a narrativa dá um salto temporal de 10 anos e muda sua ambientação para a cidade de Paris. Dessa forma, no musical, assim como no romance, Paris em 1832 é introduzida a partir de Gavroche.

Les Mis é um musical em que os próprios personagens se encarregam de dizer quem são, seja no ‘*Prologue*’, no agressivo diálogo entre Jean Valjean e Javert:

JAVERT:

*Five years for what you did
The rest because you tried to run
Yes, 24601*

VALJEAN:

My name is Jean Valjean

JAVERT:

*And I'm Javert!
Do not forget my name
Do not forget me
24601*

JAVERT:

Cinco anos pelo que você fez
O resto porque tentou fugir
Sim, 24601

VALJEAN:

Meu nome é Jean Valjean

JAVERT:

E eu sou Javert!
Não se esqueça do meu nome
Não se esqueça de mim
24601
(tradução nossa)

Ou na desajeitada troca de nomes quando Éponine leva Marius para cortejar Cosette
(*'A Heart Full of Love'*):

MARIUS:

*[...]
I do not even know your name
Dear Mad'moiselle
Won't you say?
Will you tell?
[...]*

MARIUS:

*[...]
Nem ao menos sei seu nome
Cara mademoiselle
Não vai me dizer?
Vai me contar?
[...]*

MARIUS:

My name is Marius Pontmercy

MARIUS:

Meu nome é Marius Pontmercy

COSETTE:

And mine's Cosette

COSETTE:

E o meu é Cosette
(tradução nossa)

Essas apresentações, no entanto, ocorrem dentro do limite narrativo, envolvendo apenas os personagens em cena, passando a importante informação de seus nomes para o público. Gavroche foge a essa regra.

Dez anos após cena anterior, quando Jean Valjean leva Cosette embora da casa dos Thénardier, o pequeno é responsável não só por contextualizar o novo ambiente, isto é, Paris em 1832. Ainda em *'Look Down (Paris)'*, a Gavroche também cabe apresentar os novos personagens que entram em cena, a começar por ele mesmo:

*'ow do you do? My name's Gavroche
These are my people, here's my patch*

Como vão vocês? Meu nome é Gavroche
Esse é meu povo, aqui é meu lugar
(tradução nossa)

Após o refrão, cantado pelos mendigos e prostitutas, Gavroche volta para mais uma estrofe, dessa vez apresentando Éponine e alguns personagens antigos que retornam:

*Watch out for old Thénardier
All of his family is on the make
[...]
That's Éponine, she knows her way about
Only a kid, but hard to scare*

Cuidado com o velho Thénardier
Sua família só quer se dar bem
[...]
Essa é Éponine, ela sabe se virar
É só uma criança, mas difícil de assustar
(tradução nossa)

A diferença majoritária entre os exemplos de apresentação de personagem acima mostrados está nos interlocutores envolvidos. Ao contrário dos diálogos entre Javert e Jean Valjean e entre Marius e Cosette, em *'Look Down'*, Gavroche não está falando com outros personagens em cena, mas sim quebrando a quarta parede e dirigindo-se diretamente ao público. Isto poderia parecer um ato de pouca sutileza e um diálogo bastante expositivo. Um outro olhar, contudo, revela nesta atitude uma transgressão.

Na teoria teatral, a metáfora da quarta parede sugere uma divisão entre a *mise-en-scène* e o público depois do procênio, usando o palco italiano como referência; “na quarta parede, os atores não olham para o público, ignorando sua presença e criando, assim, um susposto afastamento espaço-temporal entre cena e plateia” (PAVIS, 2007, p. 316). No drama realista, o público funciona como um *voyer*, assistindo a vida daqueles personagens no palco que, por sua vez, não se dão conta de que estão sendo observados. A quebra da quarta parede ocorre quando essa barreira imaginada é rompida, o que pode acontecer quando a ficcionalidade dos personagens é reconhecida, uma ação considerada metateatral, ou quando o ator dirige-se diretamente para o público, como Gavroche faz em *Les Mis*.

Ao se dispor a assistir um espetáculo teatral, o público está preparado para suspender sua incredulidade e diluir a linha que divide a ficção da realidade. Dessa forma, quando lhe é diretamente dirigida a palavra, o público é pego desprevenido, o que lhe causa desconforto. Por vezes, o efeito desejado é o cômico, mas em *Les Mis* a comparação irônica de Gavroche soa como uma acusação que insere o público no papel de colaborador na perpetuação da desigualdade social.

No final da estrofe, Gavroche propõe um desafio, convidando o espectador a acompanhá-lo para encarar a realidade vivida por aqueles personagens:

*Think you're poor
Think you're free
Follow me! Follow me!*

Pensa que é pobre
Pensa que é livre
Siga-me! Siga-me!

(tradução nossa)

O *gamin*, que não seria contido por uma barricada, também não é contido pela convenção tradicional da quarta parede, e só poderia caber a ele a ousadia de tirar o espectador da zona de conforto, caso o convite feito se estendesse para fora da proteção lúdica do teatro e o público traçasse paralelos com sua própria realidade.

A segunda aparição de Gavroche (número 2 na tabela) serve como reafirmação do que fora mostrado em *'Look Down'* no que diz respeito à sua personalidade irreverente. Após o solo de Javert (*'Stars'*), em que o inspetor renova seus votos de servir a lei e a ordem, julgando agir como cumpridor da justiça divina, Gavroche surge em um canto, como se estivesse lá todo o tempo a escutar o juramento de Javert e usa do momento para ironizá-lo.

*That Inspector thinks he's something
But it's me who runs this town
And my theatre never closes
And the curtain's never down
Trust Gavroche, have no fear
You can always find me here*

Esse inspetor pensa que é alguma coisa
Mas sou eu quem manda nessa cidade
Meu teatro nunca fecha
E a cortina nunca desce
Confie em Gavroche, não tenha medo
Você sempre vai me encontrar por aqui

(tradução nossa)

Essa participação de Gavroche pode ser um tanto anticlimática, se não dado o tempo necessário entre o final do solo de Javert e a resposta do garoto, porém ela serve ao propósito de estabelecer uma relação entre os dois personagens, mostrando que Gavroche sabe quem é Javert, garantindo a coesão narrativa quando ele desmascarar o inspetor como um espião na barricada.

A estrofe também reforça traços já demonstrados da personalidade de Gavroche, que mais uma vez diz seu próprio nome, enfatizando sua identidade para o público, ênfase que pode estar ligada ao aumento da empatia para a resposta catártica esperada no momento de sua morte. Ao responder Javert, ainda que longe dos ouvidos do inspetor, Gavroche desafia sua autoridade, inclusive, colocando-se acima dela, ao dizer que é ele “quem manda na cidade”. Victor Hugo diz que Paris “às vezes zomba dos que ela subjuga [...], seu riso é uma

boca de vulcão que convulsiona toda a terra, seus esgares são faíscas”¹⁸ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 31). Se o *gamin* é a parte central de Paris, seu átomo, a ele também cabe tais características, ou talvez seja o mesmo que as transmite à cidade. Gavroche faz a sua parte e, além de dar uma resposta sardônica a Javert, ele o faz usando a própria melodia associada ao personagem do inspetor, à qual Sternfeld chama de “música de acusação” (STERNFELD, 2006, p. 195), desta vez com um arranjo musical mais leve, ilustrando o desprendimento da criança

A terceira participação de Gavroche seria a mais importante, mas também a mais problemática. Trata-se do que veio a ser o solo do personagem, ‘*Little People*’ (número 3 na tabela), mas que aos poucos foi sendo podado até se transformar em uma curta estrofe. Esta penúltima participação também se liga à sua última, em que a mesma melodia é cantada, em forma de *reprise*, no momento em que Gavroche está coletando munição fora da barricada e é alvejado.

Gavroche é um personagem musicalizado pelo próprio Victor Hugo, que colocou na boca do personagem canções e modinhas.

Gavroche aliás conhecia todas as cantinelas populares em moda, acrescentando a elas a sua própria inspiração. Diabrete e malandro, fazia um pot-pourri das vozes da natureza e das vozes de Paris. Combinava o repertório dos passarinhos com o repertório das oficinas”¹⁹ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 441).

Todas as canções cantadas por Gavroche durante o romance parecem apontar para aquela que seria a sua última. Enquanto recolhia munição dos corpos dos combatentes mortos, Gavroche inicia uma melodia cuja letra traçaria um comentário acerca da aparente ineficácia da Revolução Francesa, que prometera mudanças, mas que a França de 1832 parecia dar passos de retrocesso, com a instauração de uma nova monarquia e pouca melhoria na situação do povo.

Gavroche, então, acusa:

¹⁸ No original: “Son rire est une bouche de volcan qui éclabousse tout ela terre. Ses lazzis sont des flammèches.” (HUGO, 2016, Tome I, p. 814)

¹⁹ No original: “Gavroche d’ailleurs était au courant de tout le fredonnement populaire em circulation, et il y mêlait son propre gazouillement. Farfadet et galopin, il faisait un pot-pourri des voix de la nature et des voix de Pairs. Il combinait le répertoire des oiseaux avec le répertoire des ateliers.” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1444)

*On est laid à Nanterre,
C'est la faute à Voltaire,
Et bête à Palaiseau,
C'est la faute à Rousseau.*

*Je ne suis pas notaire,
C'est la faute à Voltaire;
Je suis petit oiseau,
C'est la faute à Rousseau.*

(HUGO, 2016, Tome II, p. 1632-4)

São feios em Naterre,
Por culpa do Voltaire,
E bobos em Palaiseau,
Por culpa de Rousseau.

Não sou nenhum notário,
Por culpa do Voltaire;
Mas sou um passarinho,
Por culpa de Rousseau.

(HUGO, 2002, Tomo 2, p. 565)

Uma interpretação possível seria que Gavroche traria o nome dos filósofos iluministas inspiradores da Revolução Francesa atrelado às mazelas vividas por ele e crianças como ele. Outra interpretação colocaria Gavroche não como o eu-lírico da canção, como se as acusações partissem dele, mas como uma crítica àqueles que, contrários à Revolução, culpavam o pensamento iluminista pela Revolução Francesa e suas consequências.

O musical original francês de 1980 utilizou a letra escrita por Victor Hugo, tal como consta no romance, e criou-lhe uma melodia. Este era o solo de Gavroche, cantado após sua apresentação em *'Donnez, Donnez'*, a versão original de *'Look Down'*. Nota-se que sua posição na narrativa teatral era diferente que no romance, aparecendo muito antes, porém um tanto deslocada no meio da ação do enredo.

Durante o processo de criação da versão inglesa, a canção de Gavroche foi alvo de desacordos com relação a seu conteúdo. Como abordado no capítulo 2 (cf. p. 52), James Fenton proporia uma letra bastante incisiva, sob o título de *'You'*, que confrontaria o interlocutor com o descaso relegado aos miseráveis de Paris. Como essa canção não consta na montagem final, não se sabe como seria a direção da cena. Pode-se inferir, no entanto, que Gavroche poderia novamente quebrar a quarta parede, chamando o público para uma tomada de consciência.

Taxativa e com o poder de transformar a experiência de entretenimento em uma encenação com contornos brechtianos, a letra foi descartada e em seu lugar Herbert Kretzmer, o novo versionista, escreveu *'Little People'*. A melodia jovial em Ré Maior, que antes apresentava uma desconcertante, porém significativa, dissonância com sua letra, agora acomodava a descrição dos feitos de “gente pequena”, daí o título da canção, face a gigantes, metafóricos ou não.

*They laugh at me, these fellas,
Just because I am small
They laugh at me because I'm not hundred feet
tall!
I tell 'em there's aot to learn down here on the
ground
The world is big, but little people turn it
around!*

*A worm can roll a stone
A bee can sting a bear
A fly can fly around Versailles
'Cos flies don't care!
A sparrow in a hut
Can make a happy home
A flea can bite the bottom
Of the Pope in Rome!*

[...]

*Be careful where you go
'Cos little people grow...*

*And little people know
When little people fight
We may look easy pickings but we got some
bite!
So never kick a dog because he's just a pup
You better run for cover when the pup grows
up!*

*And we'll fight like twenty armies
And we won't give up*

Eles riem de mim, esses caras
Só porque sou pequeno
Eles riem de mim porque não tenho 30 metros
de altura!
Eu digo a eles que tem muito o que aprender
aqui embaixo no chão
O mundo é grande, mas gente pequena que faz
ele girar!

Um verme pode rolar uma pedra
Uma abelha pode ferroar um urso
Uma mosca pode voar em Versailles
Porque moscas não se importam!
Um pardal num barraco
Pode fazer um lar feliz
Uma pulga pode morder o traseiro
Do Papa em Roma!

[...]

Cuidado aonde vai
Porque gente pequena cresce...

E gente pequena sabe
Que quando gente pequena luta
Podemos parecer alvo fácil
Mas a gente morde
Então nunca chute um cachorro
Só porque ele é um filhote

Vamos lutar como vinte exércitos
E não vamos desistir

(tradução nossa)

'*Little People*' possui uma dupla conotação. A canção funciona como uma autoafirmação de Gavroche, um garoto pequeno em uma luta de adultos, apesar de seus argumentos de que "em 1830, quando brigamos com Carlos X, eu tinha uma [arma]"²⁰ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 469). Por ironia, será justo seu tamanho diminuto que o impulsionará para fora da barricada, a fim de fazer o serviço que uma pessoa adulta não poderia. Por outro lado, as pessoas pequenas às quais se refere Gavroche podem ser vistas como o próprio povo de Paris enfrentando o Leviatã do governo. Em certa medida, isso traz de volta a dimensão política do papel de Gavroche, mas seu efeito estaria diminuído pela falta de assertividade da nova letra da canção e seu posicionamento anticlimático na peça, tanto

²⁰ Em francês: "J'en ai bien eu un 1830 quand on s'est dispute avec Charles X." (HUGO, 2016, Tome II, p. 1468)

prova que para a montagem na *Broadway*, dois anos após a estreia em Londres, '*Little People*' seria quase inteiramente cortada e então realocada.

A versão de *Les Mis* apresentada na *Broadway* em 1987 tornou-se o modelo padrão para todas as outras montagens dentro e fora do país. Uma das maiores alterações foi o corte do solo de Gavroche, que aparece completo apenas na gravação oficial do elenco britânico, o *Original London Cast Recording* (1985). Para a *Broadway*, '*Little People*' foi resumida a uma estrofe e o refrão, sendo este último opcional; a letra da estrofe foi alterada de acordo com seu novo posicionamento na narrativa.

Assim que a barricada foi erguida, logo após o primeiro ataque, Javert aparece disfarçado, dando informações falsas quanto ao próximo ataque. Gavroche, que está por perto, reconhece o inspetor e o expõe, o que ele faz na antiga melodia de '*Little People*', transformando a terceira estrofe da música original em refrão.

Liar!

*Good evening, dear inspector
Lovely evening, my dear
I know this man, my friends
His name is inspector Javert
So don't believe a word he says
'Cause none of it's true
This only goes to show
What little people can do!*

*And little people know
When little people fight
We may look easy pickings
But we've got some bite
So never kick a dog
Because he's just a pup
We'll fight like twenty armies
And we won't give up
So you'd better run for cover
When the pup grows up!*

Mentiroso!

Boa noite, caro inspetor
Que noite adorável, meu caro
Eu conheço este homem, amigos
Seu nome é Inspetor Javert
Então, não acreditem em nada que ele diz
Porque nada disso é verdade
Isto só mostra
O que gente pequena pode fazer!

E gente pequena sabe
Que quando gente pequena luta
Podemos parecer alvo fácil
Mas a gente morde
Então nunca chute um cachorro
Só porque ele é um filhote
Vamos lutar como vinte exércitos
E não vamos desistir
Então é melhor correr e se seconder
Quando o filhote crescer!

(tradução nossa)

Sem a apresentação prévia da música completa, esse momento, que seria uma espécie de reprise, pode parecer desconexo, uma vez que o *megamusical* é montado segundo a repetição de motivos melódicos recorrentes e associados a personagens específicos. Houve, no entanto, um esforço para se manter a mensagem do pequeno enfrentando alguém maior do que ele. Como em Davi e Golias, ou como a criança que aponta a nudez do Imperador em *A roupa nova do Imperador* (1837), Guy Rosa indica ser esta uma mensagem primordial a

Hugo, que deu a Gavroche o mérito de reconhecer Javert (HUGO, 2016, Tome II, p. 1494).

Ao se verem sem munição para defender a barricada, Gavroche se propõe como voluntário para sair à procura de balas. Enquanto faz sua coleta, Gavroche canta despreocupadamente, mas também em tom de desafio; sua canção, no entanto, queda-se incompleta após o último tiro, suspensão proposital que chocaria tanto o leitor do romance quanto o espectador do musical.

Em *Les Mis*, o refrão de ‘*Little People*’ é escutado uma última vez neste momento, e Gavroche reafirma, com cada vez mais dificuldade na fala, o menosprezado poder das “pessoas pequenas”. Ao contrário da primeira vez, a música é cantada quase *a cappella*²¹, e o único acompanhamento é um acorde de tensão que prenuncia o que virá.

O *revival* da *Broadway* de 2006 fez uma alteração significativa na cena da morte de Gavroche ao trazer de volta a canção ‘*Ten Little Bullets*’, criada por James Fenton, primeiro versionista do musical inglês, que foi cantada no lugar da reprise de ‘*Little People*’. Como abordado no capítulo 2 (cf. p. 53), ‘*Ten Little Bullets*’ era mais um exemplo da agudez política das letras de Fenton, o que estaria em desacordo com a agenda mercadológica da produção.

Os diretores do *revival*, John Caird e Trevor Nunn, os mesmos da produção original, não comentaram a respeito da mudança; porém, a letra mordaz de ‘*Ten Little Bullets*’, cantada na melodia da primeira aparição de Gavroche em ‘*Look Down*’ e que apontava para quem, entre os poderosos do país, estavam direcionadas cada uma das balas, reavivaria o ímpeto não conformista de Gavroche, que se faz tímido na pueril ‘*Little People*’.

Um último ponto é válido ressaltar quanto ao discurso de Gavroche. As camadas discursivas vão além do conteúdo da mensagem, importando não só o que ela diz, mas como ela é dita, o que inclui a análise, em sua fala, do sotaque e do uso de gírias e expressões idiomáticas, o que serve como indicativos sociolinguísticos, informando de qual meio sociocultural o falante provém.

A despeito da Norma Padrão, utopicamente vista como a língua do cânone literário, escritores estão dispostos a subvertê-las em prol da caracterização de seus personagens e do desenvolvimento do enredo. A peça *Pigmalião* (1913), de Bernard Shaw, não teria o mesmo efeito se a maneira de falar de Eliza Doolittle não a diferenciasse socialmente do Prof. Higgins; assim como o vasto uso de gírias em *O apanhador no campo de centeio* (1951), de J.D. Salinger, corrobora na construção do personagem de Holden Caulfield como um

²¹ Expressão de origem italiana, remontando à tradição do canto gregoriano, para designar quando a música é cantada sem acompanhamento instrumental, utilizando apenas a harmonia das vozes.

adolescente de sua época, o que poderia se tornar um desafio de compreensão para leitores de épocas posteriores.

Mesmo com personagens de tantas origens e meios diferentes, em *Les Misérables*, a maneira de falar dos personagens não está registrada, mantendo-se sintaxe e ortografia padrão. Contudo, as individualidades discursivas são descritas pelo narrador; um sotaque, por exemplo,

pode ser “decisivo”, “humilde”, “orgulhoso”, “lúgubre”, “inocente”, “natural”, “queixoso”, “puro”, “respeitoso”, “altivo”, “feroz”, “frio”, “comedido” e “suplicante”. Nestes casos, “sotaques” se referem não por pronúncia, mas pela dimensão emocional da forma com que algo é ditto, o efeito expresso no tom de voz.²²

Bellos propõe que esta foi uma escolha deliberada da parte de Hugo para esconder a identidade linguística de Jean Valjean, de forma que não seria incongruente que ele não fosse reconhecido a partir de seu sotaque²³.

Mais uma vez expressando a singularidade do personagem, Gavroche é o único a ter sua maneira de falar alterada ortograficamente, a fim de ilustrar a acústica de seu idioleto. Ele também demonstra consciência de seu próprio falar no momento em que toma a iniciativa de ensinar para seus dois irmãos o *argot*, a linguagem da vida nas ruas (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 349). Hugo inseriu em *Les Misérables* um ensaio acerca das características do *argot*, considerando-o “ao mesmo tempo um fenômeno literário e um resultado social” (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 345-50) e os exemplos linguísticos são dados apenas pela família Thénardier, pai e filhos, no que se incluiu Éponine e Gavroche.

Este aspecto tão pontual sobre o personagem de Gavroche foi levado em consideração no momento de sua transmutação para o teatro musical. Por se tratarem de características sobremaneira intrínsecas a determinada língua, a tradução de gírias e expressões idiomáticas e a transposição de sotaques e dialetos configura um desafio, e há sempre o risco de se estereotipar o falar e de perpetuar concepções de variantes de prestígio e variantes estigmatizadas de uma língua.

²² Tradução nossa. Em inglês: “[Accents] may be ‘decisive’, ‘humble’, ‘proud’, ‘lugubrious’, ‘naïve’, ‘natural’, ‘plaintive’, ‘pure’, ‘respectful’, ‘haughty’, ‘fierce’, ‘cold’, ‘measured’ and ‘besseching’. In these usages, ‘accent’ refers not to pronunciation, but to the emotional import of the way something is said, the affect expressed in a tone of voice.” (BELLOS, 2017, p. 156)

²³ Cf. BELLOS, David. Sounding Out Les Misérables. In: **Dix-Neuf Journal**, Vol. 20, nº 3-4, 2016, p. 1-11. (Disponível em <https://www.academia.edu/30504448/Sounding_Out_Les_Mis%C3%A9rables_Preprint_>. Acesso em 11 out. 2017)

O Gavroche da versão inglesa de *Les Mis* fala com um distinguível sotaque *cockney*. Este sotaque é característico do *East End* de Londres e foi por muito tempo associado a classes sociais mais baixas, especialmente em representações midiáticas. Sua primeira aparição descritiva na literatura é devida a Charles Dickens²⁴; a partir do século XIX, o sotaque *cockney* passaria a ser usado por personagens que teriam sua origem social também caracterizada na fala.

Em um musical britânico, alguém como Gavroche vem de uma longa linhagem de personagens de sotaque *cockney*, como Bert, o limpador de chaminés de *Mary Poppins* (1964), Toby Ragg, o aprendiz de barbeiro de *Sweeney Todd* (1974) e, claro, o Artful Dodger de *Oliver!* (1960), cuja importância como inspiração para a criação do Gavroche do musical já foi aqui amplamente estabelecida.

Dar a Gavroche um sotaque *cockney* pode ser visto como sagacidade da parte da produção ao se deparar com o impasse linguístico de encontrar um equivalente inglês ao *argot* francês; por outro lado, tal escolha também poderia influenciar na perpetuação de estereótipos que associam o *cockney* à falta de instrução, descartando as bases sociolinguísticas que prezam pela não construção de juízos de valor sobre a língua falada.

Com a expansão de *Les Mis* com montagens em línguas diversas, buscar o que poderia ser uma equivalência de sotaques seria imprático. Uma direção atenta, com escolha acurada de atores, conseguiria transmitir a vivência e a personalidade de Gavroche sem precisar ater-se a transposições de sotaque, afinal, em uma montagem tradicional, a estória continua se passando na França, independentemente do país de produção.

5.3 – Os vários laços de Gavroche

Seria impossível a Gavroche, como *gamin*-passarinho que é, limitar-se a um único espaço. Com a mesma rapidez com que percorre Paris, o garoto também cria laços com vários personagens do romance, entremeando-se em uma complexa teia de tramas e subtramas.

Como visto, é com Gavroche que a Parte 3 do romance se abre, introduzindo ao leitor a ambientação desta segunda fase do romance. Seu parentesco com os Thénardier o coloca próximo a Marius, vizinho da família de trapaceiros no pardieiro Gorbeau, além de seus irmãos mais novos serem justamente as crianças vendidas para se passarem como filhas do

²⁴ Cf. SANTIPOLO, M. On the opposite sides of the continuum: Standard British English and Cockney. A Historical Outline of the Parallel Developments of the Two Varieties. In: **Studi Linguistici e Filologici Online**, Vol. 1, 2003, p. 403-441. (Disponível em <<http://www.humnet.unipi.it/slifo/articolosantipolo.pdf>>, acesso em 11 out. 2017)

avô de Marius, mesmo que este fato nunca venha à tona. Durante a revolta, Gavroche se une aos Amigos do ABC na barricada, expõe o embuste de Javert e sai para entregar a carta de Marius para Cosette, momento no qual conhece Jean Valjean.

Apesar de não profundamente desenvolvidos, devido às limitações de tempo, todos estes laços de Gavroche figuram no musical, tornando-o figura constante para quem se dispuser a seguir seus passos. Esta também é uma forma de maximizar o impacto de sua morte, que marca o início do fim da luta de 5 e 6 de junho, o principal conflito do Ato II e, poder-se-ia dizer, de toda a narrativa.

5.3.1 – Gavroche e seus irmãos

Existe uma fina ironia, proposital ou não, em ser Gavroche o responsável por apresentar a própria família em *'Look Down'*, o que ele faz com adjetivos pouco elogiosos, mesmo que o texto do musical nunca deixe explícito esse parentesco. Contudo, a principal relação familiar de Gavroche seria inteiramente cortada do musical, aquela em que ele se torna o responsável por seus dois irmãos mais novos. Para Vargas Llosa, esse é “um dos mais emotivos episódios da vida de Gavroche [...], o aparecimento dos dois meninos desamparados que o garoto recolhe por acaso nas ruas e leva para dormir no “seu” elefante da Bastille, sem saber que são os próprios irmãos” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 47-8).

Gavroche, ele próprio uma criança, apesar da maturidade forçada, acolhe as outras duas e passa a agir *in loco parentis*, dando a elas um lugar para dormir, no caso, dentro do ‘Elefante da Bastilha’, e ensinando-lhes os segredos para sobreviverem, agora que estavam sozinhos na rua.

Entre as lições dadas por Gavroche a seus irmãos está a maneira correta de se comunicar em seu novo meio, o *argot*. Os dois meninos foram criados se passando como filhos de um senhor de classe média-alta, e por isso falavam e se vestiam como tais. Como pássaros que viveram engaiolados e que se tornam presas fáceis uma vez libertados, a ingenuidade dos dois pequenos poderia atrapalhar-lhes. Gavroche se vê na incumbência de transformar as duas crianças bem-apegoadas em garotos de rua como ele, uma espécie de Fada Madrinha às avessas, mas com a mesma preocupação de garantir o melhor a seus protegidos, e garante que “você não precisam mais abrir a boca por nada. Eu cuido de você. Você vai ver como a gente se diverte”²⁵ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 346). Quanto aos meninos,

²⁵ Em francês: “Il ne faut plus geindre jamais pour rien. J’aurai soin de vous. Tu verras comme on s’amuse.” (HUGO, 2016, Tomo II, p. 1302).

olhavam com respeito e espanto o garoto intrépido e cheio de iniciativas, vagabundo como eles, sozinho como eles, magro como eles, que tinha algo de miserável e poderoso, parecendo-lhes sobrenatural, cuja fisionomia se compunha de todas as caretas de um velho saltimbanco aliadas ao mais ingênuo e encantador dos sorrisos²⁶ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 345).

A picardia das andanças dos três meninos se tornaria motivo pelo artista maltês Antonio Sciortino, que esculpiu em bronze os três meninos de rua, dois menores sendo levados por um maior, obra à qual deu o nome de *Les Gavroches* (1904).



Figura 17. SCIORTINO, A. **Les Gavroches.** 1904. Bronze.

(Fonte: Flickr.com/dalbera)

A singela relação entre Gavroche e seus irmãos atrai por sua sinceridade e altruísmo, pois sua solidariedade não estava atrelada a nenhum parentesco, mas à genuína empatia na miséria que lhes era característica.

²⁶ Em francês: “Les deux enfants considéraient avec un respect craintif et stupéfait cet être intrépide et inventif, vagabond comme eux, isole comme eux, chétif comme eux, qui avait quelque chose d’admirable et de tout-puissant, qui leur semblait surnaturel, et dont la physionomie se composait de toutes les grimaces d’un vieux saltimbanque mêlées au plus naïf et au plus chamant sourire.” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1301).

5.3.2 – Gavroche e os *Amis de l'ABC*

“General Lamarque morreu”, estas são as palavras que incitam a revolta que dominará a maior parte da ação do Ato II de *Les Mis*. Quem as profere? Gavroche.

No romance, esse papel foi dado ao narrador, que informa sobre a morte do general e de todo o contexto por trás dos acontecimentos de 5 e 6 de junho²⁷. Quanto a Gavroche, não há indicação de que ele estivesse por perto e sua participação não é imediata, estando o garoto no meio da rua quando viu os insurgentes se mobilizando para construir barricadas pela cidade.

Eles vinham do cais Morland, sem gravata, sem chapéu, cansados, molhados pela chuva, com os olhos brilhando de emoção. Gavroche perguntou-lhes com a maior calma.

— Para onde vamos nós?

— Venha — respondeu Courfeyrac²⁸ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 446).

Este é o momento em que a estória de Gavroche se une à estória dos Amigos do ABC, grupo de revolucionários cujo nome abriga um jogo de homofonia com a palavra “*abaissé*”, que significa “rebaixado”, “humilhado”, num referencia ao povo.

Quem eram esses Amigos do ABC? O *abaissé* era o povo. Queriam levantá-lo. [...] Os Amigos do ABC não eram muito numerosos; era uma sociedade secreta ainda em embrião; diríamos quase uma quadrilha, se as quadrilhas produzissem heróis. [...] A maior parte dos Amigos do ABC era composta de estudantes [...]. Eis aqui os nomes principais. De certo modo, pertencem à história: Enjolras, Combeferre, Jean Prouvaire, Feuilly, Courfeyrac, Bahorel, Lesgle ou Laigle, Joly, Grantaire²⁹ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 81).

Devido ao caráter constrito da adaptação e do gênero, o musical não poderia seguir com as várias tramas paralelas do romance. Dessa forma, uma vez cortado o subenredo de Gavroche com seus irmãos, foi necessário inserir o personagem em outros momentos da narrativa. Para que sua participação nas barricadas não parecesse sem precedentes, Gavroche

²⁷ Como visto no capítulo 4, p. 112.

²⁸ Em francês: “Ils arrivaient du quai Morland, sans cravates, sans chapeaux, essoufflés, mouillés par la pluie, l’éclair dans les yeux. Gavroche les aborda avec calme.

— Où allons-nous?

— Viens, dit Courfeyrac. (HUGO, 2016, Tome II, p 1452)

²⁹ Em francês: “On se déclarait les amis de l’ABC. — l’*Abaissé*, c’était le peuple. On voulait le relever. [...] Les amis de l’ABC étaient peu nombreux. C’était une société secrète d’embryon; nous dirions presque une coterie, si les coterie aboutissaient à des héros. [...] La plupart des amis de l’ABC étaient des étudiants. [...] Voici les noms des principaux. Ils appartiennent dans une certaine mesure à l’histoire: Enjolras, Combeferre, Jean Prouvaire, Feuilly, Courfeyrac, Bahorel, Lesgle ou Laigle, Joly, Grantaire.” (HUGO, 2016, Tome I, p. 893).

foi, possivelmente, associado aos Amigos do ABC desde o início, quase como um membro honorário e revelando-se mais engajado que Marius Pontmercy, que só decidirá por acompanhar os amigos ao final do Ato I (*'One Day More'*).

Gavroche, que já se apresentara em *'Look Down'*, reaparece durante a reunião dos Amigos do ABC no Café Musain para anunciar a morte do general Lamarque; segue-se a esse anúncio o chamado para uma nova revolução com o número *'Do You Hear the People Sing?'*, o hino revolucionário de *Les Mis*.

Essa sequência de cenas composta pela reunião dos Amigos do ABC, discutindo seus planos (*'ABC Café/Red & Black'*), e pela incitação a um levante popular (*'Do You Hear the People Sing?'*) prenunciam a ação principal do Ato II, preparando o público para o que está por vir. No entanto, não obstante o clima de revolta ser palpável, este pouco é especificado, e a notícia que traz Gavroche sobre a morte de Lamarque adiciona um elemento possivelmente confuso, apesar de historicamente correto, pois o nome de Lamarque fora apenas citado por Marius como alguém que “fala pelas pessoas aqui de baixo” (*“speaks for the people here below”* – *'Look Down'*).

Apesar das datas e locais serem projetados no fundo do cenário a cada novo momento da narrativa, o caráter obscuro da insurreição de 5 e 6 de junho de 1832 não permite a rápida associação do contexto histórico que 1830, 1848 ou mesmo 1789 fariam. A caracterização dos Amigos do ABC também daria poucos indicativos, uma vez que a causa revolucionária seria por eles discutida sem contornos precisos, mas sim com frases de ordem geral, como *“the times is near”*, *“the army we fight is a dangerous foe / With the men and the arms that we never can match”* e *“let us take to the streets with no doubt in our hearts”* (“a hora está próxima”, “o exército contra quem lutamos é um inimigo perigoso / Com homens e armas que não temos igual”, “vamos tomar as ruas sem dúvida em nossos corações”). Isto poderia ser interpretado como mais uma estratégia visando a expansão de *Les Mis* para outros mercados, de forma que a estória pudesse ser assimilada em outros países e o público pudesse identificar não o fato histórico, mas o ato revolucionário em si.

O *finale* do Ato I (*'One Day More'*) une todas as linhas narrativas em aberto, com Gavroche mais uma vez associado aos revolucionários, nos ombros de um deles, cena que se tornaria icônica em *Les Mis*.



Figura 18. *'One Day More'*: finale do Ato I. Third Nation Touring Company, USA
(Fonte: joanmarcusphotography.com)

Durante o Ato II, Gavroche permanece na barricada e é testemunha dos principais acontecimentos, como a morte de Éponine, a chegada de Javert e a adesão voluntária de Jean Valjean. Mesmo com sua pequenez, Gavroche é realçado ou por uma faixa tricolor amarrada à cintura, ou por uma roseta também nas cores da França ajustada em seu barrete; por vezes pelos dois. Essa peça de figurino reforça sua relação com os outros personagens na barricada, todos portando faixas ou rosetas em vermelho, branco e azul.

Dos Amigos do ABC listados no romance, apesar de todos os nove constarem no texto do roteiro, apenas quatro são diretamente nomeados durante o musical: Enjolras, o líder, Courfeyrac, Combeferre e Grantaire. Fora Enjolras, por sua posição como líder, Grantaire seria o mais distinguível entre os Amigos do ABC em seu comportamento ruidoso, constantemente alterado pelo álcool, e é com ele que Gavroche mais interage.

A interação entre eles pode ser primeiramente notada quando Gavroche expõe Javert, ação prontamente elogiada por Grantaire (*"Bravo little Gavroche, you're the top of the class!"* – *'Little People'*) e depois durante a morte de Éponine, em que Grantaire permanece ao lado de Gavroche. Durante *'Drink with Me'*, após a explosão de Grantaire diante da ineficácia da revolta, Gavroche parte para consolá-lo, e quando Gavroche é morto, seu corpo é entregue a Grantaire.

A dinâmica entre os dois personagens foi criada especificamente para o musical, pois no romance não há indicações de que Gavroche e Grantaire se conhecessem e eles não

chegam a interagir durante as barricadas. A explicação, segundo Ripani, estaria na relação entre o bêbado, “como o arquétipo do bobo da corte nos textos de Shakespeare”, e a criança, “aquela que vê a verdade e a entende além das normas sociais”. Retoma-se aqui o ideal que dominara a poesia romântica acerca da infância, o da Criança da Natureza — *Child of Nature* —, que em sua inocência seria capaz de alcançar a razão além da visão corrompida do adulto.

5.3.3 – Gavroche e seu sacrifício

A morte de Gavroche seria um dos momentos mais marcantes da narrativa *Les Misérables*. Não que a morte de todos os Amigos do ABC, à exceção de Marius, fosse esperada, mas ter uma criança como alvo é particularmente cruel aos olhos da maioria. Victor Hugo não buscava chocar o leitor às custas da vida de um infante; o romance apresenta situações baseadas no que poderia ser visto na vida real, e se o leitor não fosse capaz de simpatizar com o relato jornalístico, talvez o fosse com o relato ficcional, que individualiza, dá nome e personalidade àquela criança, que na morte representaria todas as outras que tiveram o mesmo destino.

Analisando a estrutura narrativa do romance hugoano, percebe-se que Gavroche sai três vezes da barricada, o que, olhando em retrospecto, dar-lhe-ia, pelo menos, duas chances de ter sido poupado. Da terceira vez, ironicamente, talvez fosse melhor que ele tivesse permanecido por detrás da fortificação.

Nos contos folclóricos, é comum que acontecimentos ou personagens venham em número de três. Em seu estudo seminal *Morfologia do Conto Maravilhoso* (2006), Vladimir Propp afirma que, para favorecer a triplificação, um elemento pode ser negado duas vezes para se repetir três (p. 41); de certa forma, isto é o que Hugo fez ao permitir que Gavroche saísse três vezes da barricada, ele consegue retornar duas vezes para na terceira não mais conseguir. A negação, no caso, seria a sobrevivência do personagem, que já estava ligado ao sacrifício que faria.

Na primeira saída, Enjolras, aproveitando o tamanho diminuto de Gavroche, pede que ele saia para observar o que se passava pelo resto da cidade, ao que o garoto responde sarcasticamente “então os pequenos são bons para alguma coisa, hein?”. E lança um alerta, “confie mais nos pequenos e desconfie dos grandes...”³⁰ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 475). Ele aí se refere a Javert, que acabara de entrar, escondendo sua identidade. Há aqui um paralelo entre a letra de ‘*Little People*’ no musical e a pergunta retórica que Gavroche dirige a Enjolras

³⁰ Em francês: “Les petits sont donc bons à quelque chose! [...] En attendant fiez-vous aux petits, méfiez-vous des grands...” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1494)

acerca da utilidade dos pequenos. Depois disso, “o moleque fez a saudação militar e saiu alegremente pela abertura da grande barricada”³¹ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 477).

A segunda saída é proporcionada por Marius. Antes de morrer, Éponine entregara-lhe a carta escrita por Cosette informando que ela e o pai partiriam para a Inglaterra. Marius, aflito porém decidido, escreve-lhe em resposta informando da impossibilidade de ficarem juntos e que, por isso, decidira dar sua vida na luta pela França; um ímpeto de veras romântico, no sentido literário da palavra. O jovem, então, chama Gavroche e pede para que ele entregue a carta a Cosette. Gavroche, porém, não aceitaria tão fácil desta vez, pois as instruções de Marius exigiam que o pequeno se ausentasse até o outro dia, condição que ele não estava disposto a cumprir para não se afastar do centro do combate. Por fim, após ponderar, Gavroche aceita, pois já traçara uma estratégia, “ainda é meia-noite [...], levarei a carta e estarei de volta a tempo”³² (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 506).

Havia no pedido de Marius um intento de salvar a vida de Gavroche. Logo ao chegar à barricada, Marius já o salvara da baioneta de um guarda municipal, mas após descobrir que se tratava do irmão de Éponine, informação que ela lhe confidenciara pouco antes de morrer, ele teria um motivo pessoal para tentar impedir a morte certa de Gavroche, caso ele permanecesse na barricada. A ligação entre Marius e a família Thénardier torna-se plena de paralelos no desenrolar da insurreição, e o seguimento da última saída de Gavroche seria mais um deles.

Em sua terceira e última saída, Gavroche não precisou acatar pedidos de ninguém, além do seu próprio intuito de colaborar com a causa republicana. Gavroche estava por perto quando Enjolras dizia que, dentro em pouco, não haveria mais munição para as armas; ominoso, o narrador informa que “pelo que parece, Gavroche ouvira essas palavras” (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 564). Este é o fatídico momento tantas vezes já aludido até aqui. Gavroche sai com um cesto de por garrafas e se põe a coletar a munição que encontrava entre os corpos. Em nota, Guy Rosa aponta que Gavroche age como reflexo do pai em Waterloo; porém, se Thénardier pilhava os cadáveres para lucro próprio após a batalha, Gavroche o faz “em plena batalha e pela liberdade” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1633). Quando os guardas nacionais começaram a atirar contra ele, Gavroche “com os cabelos ao vento, as mãos nos quadris, os

³¹ Em francês: “Le gamin fit le salut militaire et franchit gaîment la coupure de la grande barricade.” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1497)

³² Em francês: “Il est à peine minuit [...], je vais porter la lettre tout de suite, et je serai revenu à temps.” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1543)

olhos fixos nos guardas que atiravam”³³ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 565) pôs-se a cantar. Ele desviava das balas, “era o pardal debicando os caçadores” e “a cada descarga respondia com um verso”³⁴ (HUGO, 2002, Tomo 2, p. 566). Uma bala o atinge, mas ele continua; uma segunda bala, e a peripécia tem fim. Para citar Brière, Gavroche canta no momento de morrer como ele apareceu na vida gritando”³⁵ (2005, p. 3).

No musical *Les Mis*, não existe tempo para as três saídas, permanecendo apenas a última delas. A depender da montagem, a cena da morte de Gavroche pode ocorrer no palco ou fora dele. Utilizando as vantagens do palco giratório, que era padrão até as montagens após o aniversário de 25 anos, quando Gavroche escala a barricada, a estrutura gira dando à audiência a visão completa do que acontece do outro lado.



Figura 19. Morte de Gavroche (Braden Danner), *Broadway*, 1987

(Fonte: Flickr.com/lesmizkidz)

Quando o palco é estático, é ouvida apenas a voz de Gavroche, intercalada com os tiros. Outra possibilidade é quando Gavroche consegue subir na barricada de volta, mas é morto pelas costas antes de conseguir passar para o outro lado³⁶. A mensagem final é a mesma, mas os meios de transmissão são diferentes.

Com o palco giratório, o público acompanha Gavroche e é testemunha de sua morte; no palco estático, o público está na mesma posição que os personagens, atrás da barricada, não sabendo o que ocorre fora dela; podemos apenas conjecturar a partir do que se escuta. Na

³³ Em francês: “[...] Les cheveux au vent, les mains sur les hanches, l’oeil fixé sur les gardes nationaux qui tiraient, et il chanta.” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1632)

³⁴ Em francês: “C’était le moineau becquetant les chasseurs. Il répondait à chque décharge par un couplet.” (HUGO, 2016, Tome II, p. 1633)

³⁵ Em francês: “Gavroche [...] chante au moment de mourir comme il est apparu dans la vie en criant.” (tradução nossa)

³⁶ Esta foi a escolhida para a montagem brasileira de 2017.

primeira opção, ver em primeira mão o garoto, antes tão confiante e eloquente, ser silenciado, geraria uma resposta direta do público, tal como ler a cena no romance, narrada de forma onisciente. Na segunda opção, a reação é antes moldada pelos próprios personagens em cena: o público vê a reação dos Amigos do ABC e reage a ela. Nesta opção, há o risco de distanciar a morte de Gavroche do próprio personagem, isto é, desfecho de seu arco narrativo, e ser mais sobre o que ela causou em seus companheiros e como eles se apegarão a ela como fato motivador. Contudo, não mostrar a morte permite que o espectador preencha as lacunas, o que seria uma forma de tirar o público da zona de conforto, uma vez que o não mostrado tende a ganhar contornos mais extensos na imaginação do receptor. A opção de deixar Gavroche escalar de volta a barricada para só então ser morto, e que poderia ser considerada a mais melodramática das três, traz uma resposta de tensão imediata ao dar esperança de que Gavroche conseguiria se salvar.

No romance de Hugo, Marius se encarrega de resgatar o corpo de Gavroche e de colocá-lo entre os corpos dos que morreram nos ataques do dia anterior, da mesma forma que Thénardier, o pai de Gavroche, retirara o pai de Marius do meio dos cadáveres em Waterloo. O resultado, porém, é outro, pois Gavroche não pode ser salvo, ao passo que a ação, quase involuntária, de Thénardier é o que possibilitou a própria existência de Marius Pontmercy.

Sobrepondo os acontecimentos, em outro lugar, nos Jardins de Luxemburgo, o narrador entrega ao leitor o momento preciso em que o maior dos dois irmãos de Gavroche, a partir do que lhe fora ensinado pela criança mais velha, passa a ocupar o papel de pai que Gavroche assumira anteriormente. Perpetua-se assim a situação dos *gamins* de Paris, influenciados, dentro e fora da narrativa, pelo pequeno Gavroche.

Gavroche não grita apenas no momento de sua morte. Gavroche grita a todo momento de sua curta existência. Ele grita por não ter o que comer, ele grita por não ter onde dormir e pela única forma de instrução que lhe é possível ascenda das ruas. Livrando-se do descaso de seus pais, Gavroche encontra o descaso de um governo que fechava os olhos para a miséria do povo pelo qual era responsável e via no uso da força a única forma possível de evitar uma nova guinada política. Porém, mesmo pequeno em existência e tamanho, Gavroche tinha forças para combater, força que lhe fora acordada por seu criador, Victor Hugo, para clamar por liberdade.

Quando se ignora este aspecto fortemente politizado do personagem de Gavroche, sua própria existência narrativa corre o risco de esvaziar-se de sentido. É quando a despolitização entra em cena, abafando o grito da criança para torná-lo menos incômodo aos ouvidos mais (in)sensíveis do público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

ou o legado do pequeno que gritava no livro primeiro da segunda parte

Desde o primeiro momento, nos propusemos a analisar o processo de adaptação do romance *Les Misérables*, de Victor Hugo, para o musical homônimo, que aqui chamamos *Les Mis*, para fins de diferenciação. Interessava-nos examinar a suavização do teor político da obra de Hugo no momento de sua transposição para o teatro musical.

Esta pesquisa também pretendeu suprir, em certa medida, a falta de estudos acadêmicos, no Brasil, envolvendo o teatro musical. Em específico, em torno da adaptação de um texto literário cujo teatro musical foi eleito como seu meio narrativo, o que é o caso de *Les Mis*. Interessa-nos, ainda, o resgate do teatro musical nos palcos brasileiros, nos últimos anos, conforme o modelo popularizado pela *Broadway*, nos Estados Unidos, e pelo *West End*, em Londres — e do qual *Les Mis* faz parte.

Precindiu-se, logo a princípio, da discussão quanto à questão da fidelidade para com a obra original. Esta seria uma noção por demais obsoleta e que agregaria pouca substância à análise da adaptação literária, além de ser passível de desenvolvimento de frustrações envolvendo a expectativa de transposição exata de conteúdo entre meios tão distintos. Em lugar de apenas apontar para a mudança de elementos na narrativa, buscamos examinar as possibilidades de escolha que se apresentam no momento de criação de uma adaptação. Escolhas essas que podem ser justificadas por objetivos pessoais do adaptador ou por objetivos e fatores externos, como por exemplo, visando a resposta positiva do público e da crítica e o retorno financeiro.

A adaptação musical de *Les Misérables* surgiu de uma produção francesa. O sucesso dessa montagem chamou atenção de produtores britânicos, que decidiram por criar uma versão em inglês para o musical, e que hoje é apresentada ao redor do mundo, com suas respectivas versões. Neste caso, em particular, existe um duplo processo de tradução: a tradução intersemiótica, do romance para o teatro musical, e a tradução linguística, do francês para o inglês, e para outras línguas, posteriormente.

O musical francês levava em conta o conhecimento que o público tinha do romance, podendo, então, apenas apresentar quadros de momentos chave da narrativa. Uma vez transferido para os palcos britânicos, o roteiro precisou ser refeito, de forma a ser mais

esclarecedor para um público, presumidamente, não tão familiarizado com o romance de Victor Hugo.

Argumentamos, aqui, que a diferença entre culturas no momento da criação da nova versão do musical foi essencial na formação do produto final. Baseando-se na obra de Charles Dickens, que, por sua vez, também era denunciador das injustiças sociais de sua época, foi possível à produção inglesa criar referências mais próximas de seu público, fomentando um diálogo não totalmente explícito entre os dois autores — Hugo e Dickens, o francês e o britânico. Isto, de certa forma, torna *Les Mis* um musical bastante dickensiano na maneira com que representa a pobreza, em tons acinzentados, como na Londres industrial, e os personagens, especialmente seus órfãos, como a pequena Cosette e o pequeno Gavroche, este último particularizado em nossa análise.

Esta seria uma das características da adaptação: expandir os horizontes de comunicabilidade, criando um diálogo sincrônico entre culturas e épocas diferentes. De mesmo modo, a adaptação literária, cada vez mais em voga e procurada nos dias de hoje, carregaria, de forma intrínseca, a capacidade de resgatar e ressaltar a relevância de obras literárias de outrora, mesmo de uma obra tão difundida como o romance de Victor Hugo.

O principal desafio na produção de uma adaptação de *Les Misérables* encontrava-se na necessidade de isolamento de uma trama principal em meio à mescla de uma narrativa ficcional com diferentes focos, referências e comentários históricos, além de ensaios sociopolíticos que formam o romance. No musical, prevaleceria a jornada de redenção de Jean Valjean, em torno da qual a narrativa se desenvolve. Para a audiência, esta seria uma estória instigante de se acompanhar e capaz de fornecer uma esperada experiência catártica ao final.

Durante a formação do musical, no entanto, a assertividade crítica de Victor Hugo com relação à precariedade da situação do povo da França e à ineficácia, ou mesmo descaso, do poder do Estado em pensar soluções para esta condição teriam sido esvanecidas, o que aqui chamamos de ‘despolitização’.

O caráter político e a crítica sociológica da obra de Victor Hugo foram explicados no romance também com base nas asserções do próprio autor, tendo em vista sua própria jornada política. Hugo vivenciou todas as mudanças de regime político da França no século XIX — nascido no primeiro período da Era Napoleônica e falecendo nos tempos da III República —, sendo marcado profundamente por elas, cada qual a seu tempo. Em sua carreira, tanto política quanto literária, o poeta não se deixava amordaçar, defendendo diversas causas, sempre visando a liberdade e a igualdade entre homens e cidadãos.

Victor Hugo advogava pelo direito da mulher, pela abolição da escravidão, pelo fim da pena de morte, pela reforma do sistema carcerário, mas dentre suas causas, a da criança e a da miséria eram-lhe, particularmente, caras. Para a criança, Hugo queria que existisse segurança social, instrução e o acolhimento familiar saudável e afetuoso, tão necessários para seu pleno desenvolvimento, físico, cultural e psicológico. As crianças eram o futuro pelo qual Victor Hugo lutava, e era também para elas que ele se empenhava.

Em *Les Mis*, o musical, os pontos políticos do romance foram trabalhados de forma a deixá-los vagos. Não há pormenorizações quanto ao período em que a narrativa se passa, o que, por vezes, levou à divulgação equivocada de que a trama se passa durante a Revolução Francesa. Ainda que a insurreição republicana de 1832 seja um período obscuro mesmo para historiadores, o musical apenas expõe, de forma genérica, que aqueles personagens viviam a expectativa de uma nova revolução. Quando o movimento é mal-sucedido, o próprio texto do musical argumenta que aquela já era uma luta perdida, um anseio infrutífero de juventude.

Há abertura para a interpretação de que a pretensão de expandir o musical para novos mercados, e pensando no público que consome este entretenimento, uma mensagem política assaz incisiva poderia afastar aquele espectador que busca um espetáculo que não cause muito incômodo, ainda que fosse questionador do *status quo*.

Para que um musical como *Les Mis* tivesse a aceitação esperada, o público deveria sentir-se chamado a fazer parte do povo enfurecido, que não mais seria escravizado, como se clama na canção '*Do You Hear the People Sing?*', em vez de se sentir acusado como responsável ou omissos diante da miséria e negação de direitos básicos vividos pelos personagens. É neste sentido que um personagem como o pequeno Gavroche precisaria ser contido.

Ao primeiro contato com o romance *Les Misérables*, é possível perceber que Gavroche é uma criança atípica. Sábio para além de sua idade, esta, de fato, era uma característica dos infantes que povoaram a literatura do século XIX, quando a infância e a figura da criança ganharam primazia. A criança na literatura oitocentista poderia representar ou o ser inocente, lançado a este mundo para lembrar os adultos de, por vezes, vestirem as vestes de criança, ou poderia encarnar o delinquente em formação, vítima da sociedade em que vive. O primeiro, mais afeito aos poetas românticos; o segundo, aos romancistas. Gavroche, no entanto, não serviria apenas como fonte de lucidez inusitada perante os adultos, tampouco representaria somente a corrupção e interrupção de potencial a que a criança desamparada estava sujeita. Gavroche é um amálgama de ambos.

Victor Hugo deu autonomia ao seu *gamin* ao não enquadrá-lo em uma única tradição de representação narrativa; este não enquadramento tornar-se-ia um desafio no momento da adaptação de *Les Misérables*. Um Gavroche por demais confiante e sardônico poderia causar pouca empatia no público, acostumado a crianças vulneráveis. Um Gavroche cândido e afável escaparia da firmeza de suas decisões, faltando o empenho com que o garoto empreende suas observações no romance, em sua grande maioria, de teor político.

Não desconsideramos que direção e atores diversos podem trazer Gavroches distintos (o que também estaria atrelado à idade do ator escolhido), mas o musical *Les Mis* — após o que aqui foi exposto sobre os cortes sofridos e as mudanças de letra das canções —, teria deixado clara sua versão do personagem. *Les Mis* teria escolhido o mais seguro: Gavroche seria representado como uma criança corajosa e proativa, que ganharia a simpatia do público por sua jovialidade e prestatividade nos momentos cruciais da insurreição, mas não seria aquela criança arisca, consciente e denunciadora do romance hugoano.

Todavia, no decorrer desta pesquisa, notamos que, ainda que não fosse a intenção dos produtores, a não exposição amiúde dos motivos da insurreição popular apresentada em *Les Mis* e das especificidades da época em que a trama se passa deu ao público abertura para ali identificar suas próprias lutas, históricas ou contemporâneas, independentemente de país de origem ou época de montagem. Isto seria corroborado pelo extenso uso de canções do musical em manifestações populares ou na inserção, nas várias montagens, de referências a acontecimentos contemporâneos análogos, como nas homenagens às vítimas de regimes totalitários.

Em uma época de busca pelo belo e pelo prazer suscitado pelo efêmero, mesmo temas como a miséria correm o risco de se tornarem espetacularizados, de serem postos sob uma máscara de falso comprometimento. No entanto, uma visão, confessemos, de certa forma romântica, distinguiria que *Les Misérables* possui, em essência, a voz firme de seu autor entremeadada no próprio fio do tecido narrativo. A convicção que Victor Hugo revelava nas causas por ele defendidas não as deixariam se perder completamente no processo de tradução de meios. Ainda que seja suavizado, o teor insubmisso de *Les Misérables* permanece indelével, uma obra que não se escusou em expor suas causas sociais, dando ao povo voz própria para contar seu relato de injustiça — e mesmo o relato saído da boca do pequeno que gritava.

Referências bibliográficas

- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1981.
- BARRETO, Junia (Org.). **Victor Hugo: disseminações**. Vinhedo: Nova Horizonte, 2012.
- BEHR, Edward. **Les Misérables: History in the Making**. UK: Pavilion Books Limited, 1996.
- BELLOS, David. **The novel of the century: The extraordinary adventure of Les Misérables**. UK: Penguin Random House, 2017.
- BOUCHET, Thomas. **Le roi et les barricades – Une histoire de 5 et 6 juin 1832**. Paris: Éditions Seli Arslan, 2000.
- BROWN, Marilyn R. **The Gamin de Paris in Nineteenth-century Visual Culture – Delacroix, Hugo and the French Social Imaginary**. Routledge: New York, 2017.
- ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa — experiências de tradução**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **The Semiotics of Theater**. Trad.: Jeremy Gaines e Doris L. Jones. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- FREY, John A. **A Victor Hugo Encyclopedia**. Londres: Greenwood Press, 1999.
- FUCHS, Rachel. **Abandoned Children: Foundlings and Child Welfare in Nineteenth-Century France**. Nova York: Sunny Press, 1986.
- GAVIN, Adrienne E (org.). **The Child in British Literature**. Palgrave Macmillan: UK, 2012.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: A literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.
- GORDON, Robert; OLAF, Jubin. **The Oxford Handbook of the British Musical**. Londres: Oxford University Press, 2016.
- HARSIN, Jill. **Barricades: The War of the Streets in Revolutionary Paris, 1830–1848**. New York: Palgrave, 2002.
- HUGO, Victor. **Actes et Paroles (Les 4 volumes): Nouvelle édition augmentée**. Paris: Arvensa Editions, 2014.
- _____. **Choses vues**. Paris: Gallimard, 2002.

_____. L'Art d'être grand-père. In: **Œuvres complètes de Victor Hugo**. Edição publicada sob direção de Jacques Seebacher e Guy Rosa, pelo Groupe inter-universitaire de travail sur Victor Hugo. Paris: Robert Laffont, « Bouquins », 1985.

_____. **Les misérables**. Tome I et II. Paris: LGF, 2016.

_____. **Os miseráveis**. Trad.: Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Cosac Naify e Casa da Palavra, 2002

_____. **Œuvres complètes de Victor Hugo: Poésie I**. Edição publicada sob direção de Jacques Seebacher e Guy Rosa, pelo Groupe inter-universitaire de travail sur Victor Hugo. Paris: Robert Laffont, « Bouquins », 1985.

_____. **Œuvres complètes de Victor Hugo: Politique**. Edição publicada sob direção de Jacques Seebacher e Guy Rosa, pelo Groupe inter-universitaire de travail sur Victor Hugo. Paris: Robert Laffont, « Bouquins », 1985, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013, 2ª edição.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad.: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 19ª edição, 2003.

JEANNE, Charles (org. Thomas Bouchet). **À cinq heures nous serons tous morts! – Sur la barricade Saint-Merry, 5-6 juin 1832**. Collection Généalogies. Paris: Vendémiaire, 2011.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KENRICK, John. **Musical Theatre: A History**. Nova York – Londres: Continuum, 2011.

KING, Margaret L. Concepts of Childhood: What We Know and Where We Might Go. In: **Renaissance Quarterly**, v. 60, nº 2, p. 371-407, 2007.

LASTER, Arnaud. **Pleins Feux sur Victor Hugo**. Paris: Comédie-Française, 1981.

MALKOVICH, Amberyl. **Charles Dickens and the Victorian Child: Romanticizing and Socializing the Imperfect Child**. Nova York: Routledge, 2013.

MOSCA, Gaetano. “A classe dirigente”. In: SOUZA, Amaury de (org.). **Sociologia política**. Zahar: Rio de Janeiro, 1966, p. 51-69.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIERCE, Charles Sanders. **Escritos Coligidos**. Coleção: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

PILBEAM, Pamela M. **Republicanism in Nineteenth-Century France, 1814 – 1871**. Londres: Macmillan Press, 1995.

PLAZA, Julio. **Introdução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

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

STAM, Robert. **A literatura através do cinema – Realismo, magia e arte da adaptação**. Trad.: Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro: A journal of English language, literatura in english and cultural studies**. Florianópolis: UFSC, 2006, n° 51.

STERNFELD, Jessica. **The Megamusical**. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

STEYN, Mark. **Broadway Babies Say Goodnight: Musicals Then and Now**. Nova York: Routledge, 1999.

STROUP, William. The Romantic Child. In: **Literature Compass**, v. 1, p. 1-5, 2004.

TRAUGOTT, Mark. **The Insurgent Barricade**. Berkeley: University of California Press, 2010.

VARGAS LLOSA, Mario. **A tentação do impossível**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

Referências eletrônicas

BOUCHET, Thomas. **Les émeutes des 5 et 6 juin 1832: Comment travailler sur un événement sans mémoire?**. Disponível em <<http://www.afsp.msh-paris.fr/activite/2006/germmgrhispo06/txt/bouchet.pdf>>. Acesso em 17 nov. 2016.

_____. **Les 5 et 6 juin 1832: L'évenement et Les Misérables**. Comunicação no Groupe Hugo em 1997. Disponível em <<http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/groupugo/doc/97-03-22Bouchet.pdf>>. Acesso em 17 nov. 2016.

BRIÈRE, Chantal. “Mourir dans Les Misérables”. Comunicação no Groupe Hugo, 26 nov. 2005. Disponível em <<http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/05-11-26briere.htm>>. Acesso em 16 out. 2017.

YVOREL, Jean-Jacques. De Delacroix à Poulbot, l'image du gamin de Paris. In: **Revue d'histoire de l'enfance “irrégulière”**. No. 4, 2002, pp. 39-72. Disponível em <<https://rhei.revues.org/52>>. Acesso em 16 out. 2017.

Referências filmicas e de áudio

Les Misérables in Concert: The 25th Anniversary. Direção: Nick Morris. Produção: Cameron Mackintosh. Universal Pictures, 2010. 170 min, cor.

Les Misérables (1985 Original London Cast Recording). Compositor: Claude-Michel Schönberg e Alain Boublil. Regência: Martin Koch. Londres: First Night Records, 1985. 2 CD.

Les Misérables (1987 Original Broadway Cast Recording). Compositor: Claude-Michel Schönberg e Alain Boublil. Regência: Robert Billig. Califórnia: Geffen Records, 1987. 2 CD.

Les Misérables – The Complete Symphonic Recording. Compositor: Claude-Michel Schönberg e Alain Boublil. Regência: Martin Koch. Estados Unidos: Red Ink Records, 1989. 3 CD.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Entrevista com Rachel Ripani

A entrevista a seguir nos foi exclusivamente concedida por Rachel Ripani, diretora da montagem brasileira de Les Misérables de 2017, apresentada de março a dezembro no Teatro Renault, em São Paulo.

PERGUNTA 1: *Les Misérables* seria um dos pilares do teatro musical. Podemos dizer que grande parte dos musicais, a partir dos anos 80, devem algo a *Les Mis*. Se pensarmos em *Hamilton*, por exemplo, último sucesso absoluto da Broadway, existem ali elementos de *Les Misérables*. Com um musical desse escopo, e já adaptado para mais de 40 países, como foi a abordagem da montagem brasileira, principalmente em termos de aclimatação para a nossa cultura, o nosso contexto, mesmo se tratando de uma obra de época?

R. RIPANI: A abordagem foi a de contar melhor a história dentro dos códigos culturais do nosso país, a de cada ator encontrar a motivação sincera para contar a sua história dentro da estrutura do texto, uma montagem com muita liberdade para improvisação e criação individual. O contexto brasileiro ficou como uma referência muito forte para os atores para darem verdade para a peça. Afinal, naquela época na França, a população não se sentia representada pelos seus governantes, revoltas populares viviam acontecendo, o governo não tinha assistência social ou de saúde que desse conta de ajudar a população e a situação carcerária era injusta e precária. Podemos nos relacionar com tudo isso no Brasil de hoje em dia.

PERGUNTA 2: Para a montagem, foi usado apenas o próprio musical como base ou o romance de Victor Hugo também serviu de referência? Entendo que algumas adaptações preferam uma abordagem à parte do material de origem, mas algum dos atores entrou em contato com o romance para ajudar a compor o personagem?

R. RIPANI: O romance é a maior referência da montagem, e tínhamos uma pesquisa histórica e o romance sobre a mesa disponíveis para os atores durante os ensaios.

PERGUNTA 3: Imagino que, geralmente, as pessoas queiram falar sobre Jean Valjean, mas vamos falar sobre Gavroche. Para a escolha dos atores infantis que interpretam o personagem, o que vocês buscavam?

R. RIPANI: Gavroche é um menino corajoso e com atitude. É o que procurávamos, e achamos!

PERGUNTA 4: Existe alguma especificidade para dirigir as cenas de Gavroche? Ele é o único personagem (com exceção do Thénardier no casamento) que fala diretamente com o público. Como se dá esse jogo de interação entre Gavroche e o público, Gavrochee os demais personagens?

R. RIPANI: Os personagens que se dirigem ao público diretamente são Gavroche, os Thénardiens e Eponine em seu solo, de uma certa forma. Eles têm um relacionamento com o público. Para a direção claro que temos que pensar em como falar com uma criança e como eles entendem técnica teatral. Nossas crianças tem uma vocação clara para serem atores e reagiram muito bem à direção. Serão grandes artistas um dia.

PERGUNTA 5: Eu reparei que houve uma mudança na letra da entrada de Gavroche em *'Look Down'*. Saiu a referência a Saint-Michel e entrou a ironia com os ideais da Revolução Francesa, de uma forma que lembra muito os versos adicionais de Gavroche no filme de 2012. Como se deu a opção por essa mudança? Isso é algo que o Claudio Botelho e você conversaram?

R. RIPANI: Sim, os versos foram adicionados na nova montagem e foram co-criados pelo diretor da montagem brasileira, Adrian Sarple. A opção pela mudança é para falarmos nos ideais da revolução francesa contrapostos à realidade do que se passa depois que a revolução acontece. E sim, conversamos com Claudio, pois houveram várias pequenas mudanças, pequenos cortes e ajustes no texto, e isso teve que se refletir na versão.

PERGUNTA 6: Eu assisti ao musical em Londres, agora em fevereiro, e lá não teve a cena em que o corpo de Gavroche é colocado ao lado do de Enjolras. Esse é um simbolismo muito interessante, foi uma escolha da versão brasileira? A amizade entre Gavroche e Grantaire também está bem forte na montagem brasileira. A ideia era mostrar uma relação paternal entre Gavroche e um dos estudantes, ou Grantaire foi uma escolha específica?

R. RIPANI: Em Londres a versão em cartaz é a original. Essa mudança é da nova versão e há um simbolismo entre Enjolras, que quer um futuro melhor, e a criança, que representaria esse futuro, um futuro que não virá na história. A amizade entre Grantaire e Gavroche é parte da história - não houve atenção diferente a isso do que é em qualquer outro país. Mas sim, o bêbado, como o arquétipo do bobo da corte nos textos de Shakespeare (e essa montagem é muito Shakespiriana), tem ligação forte com a criança, aquela que vê a verdade e a entende além de normas sociais. A direção do James usou isso para deixar claros momentos como, quando Eponine morre, quem vê primeiro é a criança, e a falta de sentido que é morrer alguém tão jovem nos dói mais quando a percebemos através da inocência que ela tem. Em cada país existe liberdade criativa para os atores e diretores no *Les Mis* criarem, desde que, claro, servindo a história e respeitando a concepção.

PERGUNTA 7: Depois do aniversário de 25 anos, notei que começaram a ser projetados no fundo do palco alguns dos desenhos feitos pelo próprio Victor Hugo. De onde partiu essa ideia? Como conseguiram essa seleção de imagens?

R. RIPANI: A ideia veio de James Powell, diretor do *Les Mis*, que esteve no Brasil para dirigir o show na parte final dos ensaios, em conjunto com Cameron, que aprova tudo, é claro. Não sei como conseguiram as imagens.

ANEXOS

<p>Original French Concept Album (1980) Resposta ao final do solo de Javert ("Stars")</p> <p>..... não consta.....</p>	<p>Original London Cast (1985)</p> <p>..... não consta.....</p> <p>Nessa versão, o solo de Javert vinha depois da barganha de Jean Valjean com os Thénardier ("The Thénardier Waltz of Treachery"), antes da passagem para 1832, quando Gavroche aparece pela primeira vez no musical.</p>	<p>Original Broadway Cast (1987)</p>	<p>25th Anniversary Concert (2010)</p>	<p>São Paulo, Brasil (2017)</p>
<p>..... não consta.....</p>	<p>GAVROCHE That inspector thinks he's something But it's me who runs this town! And my theater never closes And the curtain's never down Trust Gavroche, have no fear Don't you worry, auntie dear, You can always find me here!</p>	<p>GAVROCHE That inspector thinks he's something But it's me who runs this town! And my theater never closes And the curtain's never down Trust Gavroche, have no fear Don't you worry, auntie dear, You can always find me here!</p>	<p>GAVROCHE That inspector thinks he's something But it's me who runs this town! And my theater never closes And the curtain's never down Trust Gavroche, have no fear Don't you worry, auntie dear, You can always find me here!</p>	<p>GAVROCHE O inspetor se acha muito Mas quem manda aqui sou eu Meu teatro nunca fecha Se a cortina não desceu Sou Gavroche, creia em mim Eu tô sempre aqui assim</p>

Original French Concept Album (1980)	Original London Cast (1985)	Original Broadway Cast (1987)	25th Anniversary Concert (2010)	São Paulo, Brasil (2017)
<p>Morte de Gavroche</p> <p><i>Gavroche</i> C'ette fois, Javert, t'arrièra plus persome la mort t'a coiffé à perpétuité j'espère qu'là-haut, on s'ra pas dans l'même cachot sur terre déjà, on était pas du même combat</p> <p><i>Comffeyrac</i> Sacré Gavroche, t'as toujours l'mot pour rire</p> <p><i>Marius</i> Ah! les salauds, ils ont tiré sur un enfant ils ont, sans savoir, abattu le printemps quel dieu cruel s'abreuve au sang des innocents et combien faudra-t-il pleurer d'combattants?</p> <p><i>Gavroche</i> Notre drapeau était par terre rouge de honte et bleu Sali moi, j'ai bandi blanc de colère 'alions, enfants de la patrie'</p> <p>Un mec m'a vu, qui m'a crié: 'qui vive' j'ai dit: 'Révolution française' ça lui a pas plus ma franchise: m'a mis un pruneau dans la fraise c'est comme ça, on gagne pas à chaque fois domez, dommez, ma casquette aux copains c'est tout ce que j'ai et j'en ai plus besoin . . .</p> <p>je suis tombé par terre, c'est la fête à Voltaire le nez dans le ruisseau c'est la fête à . . .</p>	<p>"The Second Attack (Death of Gavroche)"</p> <p>_____ não consta _____</p> <p>A morte de Gavroche está inserida no momento do segundo, e penúltimo, ataque à barricada, por ser um momento relativamente rápido, as primeiras gravações oficiais do musical substituíram a importância do momento e o deixaram de fora, apesar dele constar nas montagens. A primeira vez que "Death of Gavroche" foi gravada foi no The Complete Symphonic Recording, e é a partir dele que tiramos a letra.</p> <p>GAVROCHE And little people know, When little people fight, We may look easy pickings But we've got some bile! So never kick a dog Because he's just a pup We'll fight like twenty armies And we won't give up. So you'd better run for cover When the pup grows--</p> <p>A versão cortada de James Fenton chamava "Ten Little Bullets" e seguia a melodia de "Look Down" essa versão foi reincorporada no <i>revival</i> da Broadway em 2006, porém não foi mantida</p> <p>GAVROCHE Ten little bullets in my hand Ten little snipers neat and clean-- One for the king of this great land Two for the aristocracy Three for the bishops and the clergymen Four for the prefects of police--</p> <p>Give me a chance, I'll take the lot of them-- Ten little chances to be free Close your eyes, I'll say when count to ten.</p>	<p>"The Second Attack (Death of Gavroche)"</p> <p>_____ não consta _____</p> <p>Por se tratar de um concerto em homenagem ao aniversário de 25 anos do musical, muitas cenas são apenas simbolizadas, muito por conta da estrutura do palco.</p>	<p>"The Second Attack (Death of Gavroche)"</p> <p>GAVROCHE Sou pequeno, sou Mas sei como fazer Meus dentes são pequenos Mas eu sei morder Os dentes do filhote Vão rasgar seu pé E ele cresce e não esquece nunca O seu chu--</p>	<p>"Segundo Ataque (Morte de Gavroche)"</p>

ANEXO B – Lista de montagens de *Les Misérables* em ordem cronológica

Os dados que seguem são aqui apresentados conforme nos foi enviado pela Delfont Mackintosh Theatre, produtora de Cameron Mackintosh, que detém os direitos do musical

LES MISERABLES - CHRONOLOGICAL PRODUCTION HISTORY

	<u>Preview</u>	<u>Open</u>	<u>Close</u>
Paris , Palais des Sports (Not CM)	107 shows	17.09.80	14.12.80
London , Barbican Theatre	30.09.85	08.10.85	23.11.85
London , Palace Theatre (transfer)		04.12.85	27.03.04
Washington Opera House, Kennedy Center	20.12.86	27.12.86	14.02.87
New York , Broadway Theatre		12.03.87	13.10.90
Tokyo , Imperial Theatre	11.06.87	17.06.87	30.11.87
Tel Aviv , Cameri Theatre Subsequently to Jerusalem Haifa closed 31.03.89	26.07.87	09.08.87	31.03.89
Hungary, Szeged , Open Air Theatre		14.08.87	21.08.87
Budapest , Vigzinhaz Theatre (seasonal performances)		14.09.87	30.12.93
Sydney , Theatre Royal (678 performances)	20.11.87	27.11.87	15.07.89
Boston , Shubert Theatre (Co.1)	05.12.87	15.12.87	26.06.88
Reykjavik , National Theatre of Iceland		26.12.87	05.06.88
Nagoya , Chunichi Theatre (Japan tour)		03.03.88	25.03.88
Oslo , Det Norsk Teatret	10.03.88	17.03.88	31.12.88
Osaka , Umeda-Koma Theatre (Japan tour)		09.04.88	26.05.88
Los Angeles , Shubert Theatre (Co.2)	21.05.88	01.06.88	23.07.89
Tokyo , Imperial Theatre (Japan tour)		06.06.88	31.08.88

Washington , Kennedy Centre (Co.1)	05.07.88	09.07.88	08.10.88
Vienna , Raimund Theatre	08.09.88	15.09.88	31.03.90
Philadelphia , Forrest Theater (Co.1)	15.10.88	20.10.88	11.03.89
Tampa , Tampa Bay PAC (Co.3)		28.11.88	11.12.88
Miami Beach , Jackie Gleason TOPA (Co.3)		12.12.88	22.01.89
Orlando , Bob Carr PAC (Co.3)		23.01.89	29.01.89
Sydney , Domain Park (Australia Day Concert) (attended by 125,000 people)		26.01.89	Concert
St Petersburg , Bayfront Center (Co.3)		30.01.89	05.02.89
Atlanta , Fox Theatre (Co.3) 26.02.89		06.02.89	
Kansas City , Midland Theatre (Co.3)		27.02.89	12.03.89
Nagoya , Chunichi Theatre (Japan tour)		01.03.89	31.03.89
St Louis , Fox Theatre (Co.3)		13.03.89	19.03.89
Toronto , Royal Alexandra Theatre	07.03.89	15.03.89	26.05.90
Columbus , Ohio Theatre (Co.3)		20.03.89	26.03.89
Chicago , Auditorium Theatre (Co.1)	18.03.89	25.03.89	02.09.89
Grand Rapids , DeVos Grand Center (Co.3)		28.03.89	02.04.89
Cincinnati , Taft Theatre (Co.3)		04.04.89	09.04.89
East Lansing , Wharton Centre (Co.3)		10.04.89	16.04.89
Bloomington , Auditorium Theatre (Co.3)		17.04.89	23.04.89
Louisville , Kentucky Center (Co.3)		24.04.89	30.04.89
Nashville , Tennessee PAC (Co.3)		02.05.89	07.05.89
Birmingham , Civic Center Concert Hall (Co.3)		08.05.89	14.05.89
Jacksonville , Civic Auditorium (Co.3)		16.05.89	21.05.89
New Orleans , Saenger Auditorium (Co.3)		22.05.89	28.05.89
Houston , Jones Hall (Co.3)		30.05.89	11.06.89
Tokyo , Imperial Theatre (Japan tour)		05.06.89	31.08.89
Memphis , Orpheum Theatre (Co.3) 18.06.89		12.06.89	
Dallas , Music Hall (Co.3)		20.06.89	09.07.89
Gydnia , Teatr Muzyczny (in repertory to date)		30.06.89	06.97
Pittsburgh , Heinz Hall (Co.3)		10.07.89	30.07.89
Cleveland , State Theatre (Co.3)		01.08.89	13.08.89
Toronto , Skydome (Concert perf) (attended by 52,011 people)		14.08.89	Concert

St Paul , Ordway, Theatre (Co.3)		15.08.89	03.09.89
Denver , Denver Center (Co.3)		04.09.89	24.09.89
Detroit , Fisher Theatre (Co.1)	08.09.89	13.09.89	31.12.89
Iowa City , Hancher Auditorium (Co.3)		25.09.89	01.10.89
Des Moines , Civic Center (Co.3)		02.10.89	08.10.89
Champaign , Assembly Hall (Co.3)		09.10.89	15.10.89
Schenectady , Proctors Theatre (Co.3)		16.10.89	22.10.89
Syracuse , Landmark Theatre (Co.3)		23.10.89	29.10.89
Providence , Providence PAC (Co.3)		30.10.89	05.11.89
San Francisco , Curran Theatre (Co.2)	21.10.89	01.11.89	27.01.91
New Haven , Shubert PAC (Co.3)		06.11.89	26.11.89
Hartford , Bushnell Auditorium (Co.3)		27.11.89	03.12.89
Scranton , Masonic Temple Auditorium (Co.3)		04.12.89	10.12.89
Osaka , Umeda Koma Theatre (Japan tour) 25.01.90			09.12.89
Melbourne , Princess Theatre (Australian tour) (341 performances)	07.12.89	09.12.89	29.09.90
Rochester , Temple Civic Center (Co.3)		11.12.89	24.12.89
Columbus , Ohio Theatre (Co.3)		25.12.89	31.12.89
Pittsburgh , Benedum Center (Co.3)		01.01.90	14.01.90
Baltimore , Morris A. Mechanic Theatre (Co.1)	06.01.90	10.01.90	10.03.90
Indianapolis , Clowes Memorial Hall (Co.3) 21.01.90			16.01.90
Knoxville , Civic Center (Co.3)		22.01.90	28.01.90
Norfolk , Chrysler Auditorium (Co.3) 04.02.90			29.01.90
Richmond , Mosque Theatre (Co.3)		05.02.90	11.02.90
Nashville , Tennessee PAC (Co.3)		13.02.90	18.02.90
Charlotte , Ovens Auditorium (Co.3) 25.02.90			19.02.90
Orlando , Bob Carr PAC (Co.3)		26.02.90	04.03.90
Jacksonville , Civic Auditorium (Co.3)		05.03.90	11.03.90
Miami Beach , Jackie Gleason TOPA (Co.3)		12.03.90	25.03.90
Boston , Shubert Theatre (Co.1)	16.03.90	22.03.90	30.06.90
Clearwater , Ruth Eckerd Hall (Co.3)		26.03.90	01.04.90
Atlanta , Fox Theatre (Co.3)		02.04.90	15.04.90
Cincinnati , Taft Theatre (Co.3)		16.04.90	22.04.90
East Lansing , Wharton Centre (Co.3)		23.04.90	29.04.90
Buffalo , Shea's Buffalo Theatre (Co.3)		30.04.90	06.05.90
St Louis , Fox Theatre (Co.3)		07.05.90	13.05.90
Louisville , Kentucky Center (Co.3)		14.05.90	20.05.90
Lincoln , Lied Center (Co.3)		21.05.90	27.05.90
Denver , Denver Center (Co.3)		28.05.90	10.06.90
Oklahoma , Music Hall (Co.3)		11.06.90	17.06.90

Calgary , S.Alberta Jubilee Aud. (Can. tour1)	09.06.90	13.06.90	07.07.90
Dallas , Music Hall (Co.3)		18.06.90	01.07.90
Sendai , Miyagi Kenmin Theatre (Japan tour)		01.07.90	06.07.90
Houston , Jones Hall (Co.3) 15.07.90		02.07.90	
Washington , National Theatre (Co.1)	06.07.90	10.07.90	15.09.90
Sapporo , Hokkaidou K. Theatre (Japan tour)		12.07.90	23.07.90
Tulsa , Chapman Hall (Co.3)		16.07.90	22.07.90
San Antonio , Majestic Theatre (Co.3)		23.07.90	29.07.90
Vancouver , Queen Elizabeth Theatre (Can tour 1)	19.07.90	25.07.90	06.10.90
Kansas City , Music Hall (Co.3)		30.07.90	05.08.90
St Paul , Ordway Music Theatre (Co.3)		07.08.90	18.08.90
Milwaukee , Uihlein Hall (Co.3)		20.08.90	02.09.90
Omaha , Orpheum Theatre (Co.3)		03.09.90	09.09.90
Austin , UT PAC (Co.3)		10.09.90	16.09.90
Fort Worth , Tarrant County Convention (Co.3)		18.09.90	23.09.90
New Orleans , Saenger Theatre (Co.3)		24.09.90	30.09.90
Philadelphia , Forrest Theatre (Co.1)	21.09.90	25.09.90	05.01.91
Memphis , Orpheum Theatre (Co.3)		01.10.90	07.10.90
Raleigh , Civic Center Memorial (Co.3)		08.10.90	14.10.90
Stockholm , Cirkus Theater	04.10.90	12.10.90	14.12.91
Hershey , Hershey Theatre (Co.3)		15.10.90	21.10.90
Perth , His Majesty's Theatre (Australian tour) (77 performances)	11.10.90	17.10.90	22.11.90
New York , Imperial Theatre (Transfer from Broadway Theatre) (6,680 performances when it closed)	N/A	17.10.90	18.05.03
Portsmouth , Willett Hall (Co.3)		22.10.90	28.10.90
Providence , Providence PAC (Co.3)		29.10.90	04.11.90
Hartford , Bushnell Auditorium (Co.3)		05.11.90	11.11.90
Cleveland , State Theatre (Co.3)		12.11.90	18.11.90
Dayton , Memorial Hall (Co.3)		19.11.90	25.11.90
Schenectady , Proctors Theatre (Co.3)		28.11.90	02.12.90
Detroit , Fisher Theatre (Co.3)		03.12.90	30.12.90
Wilmington , Playhouse Theatre (Co.3)		31.12.90	13.01.91
Adelaide , Festival Theatre (Australian tour) (69 performances)	01.01.91	02.01.91	03.03.91
Springfield , Sagamon University (Co.3)		15.01.91	20.01.91

Los Angeles , Pantages Theatre (Co.1)	13.01.91	20.01.91	09.03.91
Albuquerque , Popejoy Hall (Co.3)		23.01.91	27.01.91
Montreal , Theater St Denis (Can. tour 1)	17.01.91	24.01.91	23.06.91
Sacramento , Community Center (Co.3)		30.01.91	10.02.91
Portland , Civic Center (Co.3)		13.02.91	24.02.91
Seattle , 5th Avenue Theatre (Co.3)		25.02.91	14.04.91
Amsterdam , Carre Theater	19.02.91	28.02.91	20.10.91
Brisbane , Lyric Theatre (Australian tour) (78 performances)	08.03.91	09.03.91	18.05.91
Chicago , Auditorium Theatre (Co.1)	16.03.91	24.03.91	29.09.91
Spokane , Opera House (Co.3)		15.04.91	21.04.91
Odense , Odense Teater		20.04.91	22.06.91
Salt Lake City , Capitol Theatre (Co.3)		23.04.91	04.05.91
Tucson , Centennial Hall (Co.3)		06.05.91	12.05.91
Tempe , Gammage Center (Co.3)		13.05.91	02.06.91
Auckland , Aotea Centre (Australian tour) (94 performances)	28.05.91	29.05.91	17.08.91
Denver , Denver Center (Co.3)		04.06.91	08.06.91
Toronto , Royal Alexandra	07.06.91	11.06.91	25.07.92
San Jose , Center for the Arts (Co.3)		10.06.91	16.06.91
Costa Mesa , Orange County PAC (Co.3)		17.06.91	07.07.91
Tokyo , Imperial Theatre		02.07.91	31.08.91
Winnipeg , Centennial Concert Hall (Can tour 1)	02.07.91	04.07.91	03.08.91
San Diego , Civic Theatre PAC (Co.3)		09.07.91	20.07.91
Fort Worth , Tarrant County (Co.3)		22.07.91	28.07.91
Nashville , Tennessee PAC (Co.3)		29.07.91	04.08.91
St Paul , Ordway Music Theatre (Co.3)		05.08.91	18.08.91
Ottawa , National Arts Centre (Canadian tour 1)	10.08.91	14.08.91	14.09.91
Madison , Oscar Mayer Theatre (Co.3)		19.08.91	25.08.91
Milwaukee , Uihlein Hall (Co.3)		27.08.91	01.09.91
Little Rock , Robinson Center Music Hall (Co.3)		02.09.91	08.09.91
Peoria , Civic Center Theatre (Co.3)			09.09.91
	15.09.91		
Iowa City , Hancher Auditorium (Co.3)		16.09.91	22.09.91
Grand Rapids , DeVos Hall (Co.3)		24.09.91	29.09.91
Buffalo , Shea's Buffalo Center (Co.3)		30.09.91	06.10.91

Philadelphia , Forrest Theatre (Co.3)		07.10.91	03.11.91
Paris , Mogador Theatre	12.10.91	23.10.91	24.05.92
East Lansing , Wharton Center (Co.3)		04.11.91	10.11.91
Rochester , Auditorium Theatre (Co.3)		11.11.91	17.11.91
New Haven , Shubert PAC (Co.3)		18.11.91	01.12.91
Pittsburgh , Benedum Center (Co.3)		02.12.91	08.12.91
Scheveningen , Cirkustheater (transfer from Amsterdam)		06.12.91	08.03.92
Hershey , Hershey Theatre (Co.3)		09.12.91	15.12.91
Detroit , Fisher Theatre (Co.3)		16.12.91	12.01.92
Cincinnati , Taft Theatre (Co.3)		13.01.92	19.01.92
Charlotte , Ovens Auditorium (Co.3)		20.01.92	
	26.01.92		
Raleigh , Civic Center (Co.3)		27.01.92	
	02.02.92		
Cleveland , State Theatre (Co.3)		03.02.92	09.02.92
Westpoint , Civic Center Auditorium (Co.3)		10.02.92	16.02.92
Boston , Wang Center (Co.3)		17.02.92	01.03.92
Indianapolis , Clowes Memorial Hall (Co.3)		02.03.92	
	08.03.92		
Des Moines , Civic Center (Co.3)		09.03.92	15.03.92
Columbus , Ohio Theatre (Co.3)		16.03.92	22.03.92
Toledo , Masonic Auditorium (Co.3)		23.03.92	29.03.92
St Louis , The Fox Theatre (Co.3)		30.03.92	05.04.92
Baltimore , The Mechanic Theatre (Co.3)		06.04.92	03.05.92
Manchester , Palace Theatre (UK tour)	06.04.92	14.04.92	01.05.93
Richmond , Mosque Auditorium (Co.3)		04.05.92	10.05.92
Atlanta , The Fox Theatre (Co.3)		11.05.92	17.05.92
Orlando , Bob Carr PAC (Co.3)		18.05.92	24.05.92
Tampa , Tampa Bay PAC (Co.3)		25.05.92	31.05.92
Fort Lauderdale , Broward Center (Co.3)		01.06.92	14.06.92
Houston , Jones Hall (Co.3)		15.06.92	21.06.92
Winnipeg , Centennial Concert Hall (Can tour 2)	18.06.92	20.06.92	04.07.92
San Antonio , Majestic Theatre (Co.3)		22.06.92	28.06.92
Prague , Vinorhady Theatre	18.06.92	25.06.92	13.09.92
Wichita , Century II PAC Concert Hall (Co.3)		29.06.92	05.07.92
Phoenix , Civic Plaza Symphony Hall (Co.3)		06.07.92	12.07.92
Edmonton , N. Alberta Jubilee Aud (Can tour 2)	09.07.92	10.07.92	25.07.92
Salt Lake City , Capitol Theatre (Co.3)		13.07.92	09.08.92
Ottawa , National Arts Centre	30.07.92	31.07.92	15.08.92
Seattle , 5th Avenue Theater (Co.3)		10.08.92	
	30.08.92		

Vancouver , Queen Elizabeth Theatre (Can tour 2)	20.08.92	21.08.92	26.09.92
Portland , Civic Centre (Co.3)		31.08.92	13.09.92
San Diego , Civic Theatre PAC (Co.3)		14.09.92	27.09.92
Madrid , Teatro Nuevo Apolo		16.09.92	29.05.94
Costa Mesa , Orange County PAC (Co.3)		28.09.92	04.10.92
Calgary , S. Alberta Jubilee Auditorium (Can tour 2)	01.10.92	02.10.92	17.10.92
San Francisco , Curran Theatre (Co.3)		05.10.92	06.12.92
Hamilton , Hamilton Place Theatre (Can tour 2)	22.10.92	23.10.92	07.11.92
Honolulu , Blaisdell Centre (Canadian tour 2)	11.11.92	12.11.92	22.11.92
Los Angeles , Pantages Theatre (Co.3)		07.12.92	03.01.93
Regina , Saskatchewan Centre for the Arts (Can tour 2)	10.12.92	11.12.92	27.12.92
Copenhagen , Ostre Gasvaerk Teater		27.12.92	31.12.93
Toronto , Royal Alexandra Theatre (Can tour 2)	30.12.92	31.12.92	06.02.93
Sacramento , Convention Center (Co.3)		04.01.93	17.01.93
Spokane Opera House (Co.3)		18.01.93	24.01.93
Boise , Morrison Center (Co.3)		25.01.93	31.01.93
Fresno , Saroyan Theatre (Co.3)		01.02.93	07.02.93
Cupertino , Flint Center (Co.3)		08.02.93	14.02.93
Palm Desert , Bob Hope Cultural Center (Co.3)		15.02.93	21.02.93
Las Vegas , Cashman Theatre (Co.3)		22.02.93	28.02.93
Denver , Buell Theatre (Co.3)		01.03.93	07.03.93
Lincoln , Lied Center (Co.3)			08.03.93
	14.03.93		
Oklahoma City , Music Hall (Co.3)		15.03.93	21.03.93
Kansas City , Music Hall (Co.3)		22.03.93	28.03.93
Memphis , Orpheum Theatre (Co.3)			29.03.93
	04.04.93		
Madison , Oscar Mayer Theatre (Co.3)		05.04.93	11.04.93
Kalamazoo , Miller Auditorium (Co.3)		12.04.93	18.04.93
Louisville , Kentucky Center (Co.3)		19.04.93	25.04.93
Philadelphia , Forrest Theatre (Co.3)		26.04.93	23.05.93
Dayton , Memorial Hall (Co.3)		24.05.93	30.05.93
Chattanooga , Auditorium Theatre (Co.3)		31.05.93	06.06.93
Little Rock , Robinson Center Music Hall (Co.3)		07.06.93	13.06.93
Tulsa , Tulsa PAC (Co.3)		14.06.93	20.06.93
Dallas , Music Hall (Co.3)		21.06.93	04.07.93
Dublin , Point Theatre (UK tour)	24.06.93	30.06.93	28.08.93
Tucson , Music Hall (Co.3)		05.07.93	11.07.93
Tempe , Gammage Auditorium (Co.3)		12.07.93	18.07.93
Salt Lake City , Capitol Theatre (Co.3)		19.07.93	08.08.93
Milwaukee , Uihlein Hall (Co.3)		09.08.93	15.08.93
St Paul , Ordway Theatre (Co.3)		16.08.93	05.09.93

Mobile , Mobile Civic Center (Co.3)		06.09.93	12.09.93
Greenville , Peace Center (Co.3)		13.09.93	19.09.93
Edinburgh , Playhouse (UK tour)	16.09.93	23.09.93	19.02.94
Atlanta , Fox Theatre (Co.3)		20.09.93	26.09.93
Huntsville , Von Braun Civic Center (Co.3)		27.09.93	03.10.93
Knoxville , Civic Center (Co.3)		04.10.93	10.10.93
Manila , Meralco Theatre		07.10.93	31.10.93
Champaign , Assembly Hall (Co.3)		11.10.93	17.10.93
Columbus , Ohio Theatre (Co.3)		18.10.93	24.10.93
Pittsburgh , Benedum Center (Co.3)		25.10.93	31.10.93
Cleveland , State Theatre (Co.3)		01.11.93	07.11.93
Roanoke , Civic Center Auditorium (Co.3)		08.11.93	14.11.93
Raleigh , Civic Center (Co.3)			15.11.93
	21.11.93		
Syracuse , Crouse-Hinds Concert Theatre (Co.3)		22.11.93	28.11.93
Rochester , Auditorium Theatre (Co.3)		29.11.93	05.12.93
Buffalo , Shea's Buffalo Center (Co.3)		06.12.93	12.12.93
Detroit , Fisher Theatre (Co.3)		13.12.93	09.01.94
Pasadena , Pasadena Civic Auditorium (Co.3)		10.01.94	23.01.94
Singapore , Kallang Theatre (Co.3)	29.01.94	03.02.94	17.04.94
Nagoya , Chunichi Theatre (Japan tour)		22.02.94	31.03.94
Osaka , Hiten Theatre (Japan tour)		10.04.94	25.05.94
Cupertino , Flint Center (Co.3)		18.04.94	01.05.94
Halifax , Neptune Theatre (MTI)		22.04.94	10.07.94
St Louis , Fox Theatre (Co.3)		02.05.94	08.05.94
West Palm Beach , Kravis Center (Co.3)		09.05.94	15.05.94
Orlando , Bob Carr PAC (Co.3)		16.05.94	22.05.94
Miami , Jackie Gleason TOPA (Co.3)		23.05.94	29.05.94
Tampa , Tampa Bay Pac (Co.3)		30.05.94	05.06.94
Fort Myers , Barbara Mann PAC (Co.3)		06.06.94	12.06.94
Jacksonville , Civic Auditorium (Co.3)		13.06.94	19.06.94
Charlotte , Ovens Auditorium (Co.3)			20.06.94
	26.06.94		
Baltimore , Mechanic Theatre (Co.3)		27.06.94	24.07.94
Tokyo , Imperial Theatre (Japan tour)		06.07.94	30.08.94
Nashville , Tennessee PAC (Co.3)		26.07.94	31.07.94
Charleston , Gaillard Municipal Auditorium (Co.3)		02.08.94	07.08.94
Saskatoon , Centennial Auditorium (Co.3)		10.08.94	21.08.94
Regina , Centennial Theatre (Co.3)		23.08.94	28.08.94
Duluth , Ent. Convention Center Auditorium (Co.3)		31.08.94	04.09.94
Kitchener , Centre in the Square (Co.3)		06.09.94	18.09.94
Hartford , Bushnell Auditorium (Co.3)		19.09.94	25.09.94
Providence , Providence PAC (Co.3)		26.09.94	02.10.94
State College , Eisenhower Auditorium (Co.3)		04.10.94	09.10.94
Cincinnati , Taft Theatre (Co.3)		11.10.94	16.10.94

Toledo , Masonic Auditorium (Co.3) 23.10.94		18.10.94	
Indianapolis , Clowes Memorial Hall (Co.3) 30.10.94		25.10.94	
Springfield , Hammons Hall (Co.3)	31.10.94		06.11.94
Omaha , Orpheum Theatre (Co.3)	08.11.94		13.11.94
Des Moines , Civic Center (Co.3)	15.11.94		20.11.94
Chicago , Auditorium Theatre (Co.3)	22.11.94		01.01.95
Green Bay , Weidner Center for the Arts (Co.3)	03.01.95		08.01.95
Peoria , Civic Center Theatre (Co.3) 15.01.95		10.01.95	
East Lansing , Wharton Center (Co.3)	17.01.95		22.01.95
Iowa City , Hancher Auditorium (Co.3)	24.01.95		29.01.95
Detroit , Fisher Theatre (Co.3)	31.01.95		19.02.95
St Paul , Ordway Theatre (Co.3)	21.02.95		05.03.95
Memphis , Orpheum Theatre (Co.3) 12.03.95		07.03.95	
Austin , UT Performing Arts Center (Co.3)	14.03.95		19.03.95
Houston , Brown Theatre (Co.3)	21.03.95		26.03.95
New Orleans , Saenger Theatre (Co.3)	28.03.95		02.04.95
Birmingham , Civic Center Concert Hall (Co.3)	04.04.95		09.04.95
Clearwater , Ruth Eckerd Hall (Co.3)	11.04.95		16.04.95
Boston , Colonial Theatre (Co.3)	17.04.95		18.06.95
Cleveland , State Theatre (Co.3)	19.06.95		25.06.95
Ottawa , National Arts Centre (Co.3)	26.06.95		09.07.95
Edmonton , Jubilee Auditorium (Co.3)	10.07.95		23.07.95
Calgary , Jubilee Auditorium (Co.3)	24.07.95		06.08.95
Winnipeg , Centennial Concert Hall (Co.3)	07.08.95		13.08.95
Salt Lake City , Capitol Theatre (Co.3)	14.08.95		10.09.95
Denver , Buell Theatre (Co.3) 17.09.95		12.09.95	
Colorado Springs , Pikes Peak Center (Co.3)	19.09.95		24.09.95
Reno , Pioneer Centre (Co.3)	27.09.95		01.10.95
Sacramento , Convention Center (Co.3)	02.10.95		15.10.95
London , Royal Albert Hall (10th Anniversary) (4,418 people attended)	08.10.95		Concert
Portland , Civic Center (Co.3)	17.10.95		29.10.95
Wichita , Century II PAC (Co.3)	30.10.95		05.11.95
Lubbock , Municipal Auditorium (Co.3)	07.11.95		12.11.95
Fort Worth , Will Rogers Theatre (Co.3)	14.11.95		19.11.95
San Antonio , Majestic Theatre (Co.3)	21.11.95		26.11.95
El Paso , Civic Center (Co.3)	28.11.95		03.12.95
Escondido , CA Center (Co.3)	06.12.95		10.12.95
Thousand Oaks , Civic Auditorium (Co.3)	12.12.95		23.12.95
Long Beach , Terrace Theatre (Co.3)	27.12.95		07.01.96
Fresno , Saroyan Theatre (Co.3)	09.01.96		14.01.96
Las Vegas , Cashman Theatre (Co.3)	16.01.96		21.01.96
Bakersfield , Bakersfield Civic Auditorium (Co.3)	23.01.96		28.01.96
Duisburg , Musical Theater	26.01.96		28.11.99
Kansas , Kansas City Music Hall (Co.3)	31.01.96		04.02.96
Washington , National Theatre (Co.3)	08.02.96	14.02.96	28.04.96

Singapore , Kallang Theatre (Asian/African tour)	21.02.96	28.02.96	31.03.96
Hong Kong , Cultural Centre (Asian/African tour)	06.04.96	09.04.96	19.06.96
Richmond , Mosque Auditorium (Co.3)		30.04.96	05.05.96
Pittsburgh , Benedum Center (Co.3)			07.05.96
12.05.96			
Evansville , Vanderburgh Auditorium (Co.3)			14.05.96
19.05.96			
St Paul , Ordway Music Theater (Co.3)		22.05.96	01.06.96
Denmark, Haslev , Gissselfeld Castle (3 concert perfs)	31.05.96	01.06.96	02.06.96
Tempe , Gammage Auditorium (Co.3)		04.06.96	09.06.96
Reno , Pioneer Center (Co.3)		11.06.96	16.06.96
Spokane , Spokane Opera House (Co.3)		18.06.96	23.06.96
Seattle , Fifth Avenue Theatre (Co.3)			25.06.96
27.07.96			
Seoul , Arts Centre (Asian/African tour)	27.06.96	28.06.96	31.07.96
San Jose , San Jose Center (Co.3)		30.07.96	11.08.96
Cape Town , Nico Opera (Asian/African tour)	10.08.96	11.08.96	13.10.96
Salt Lake City , Salt Palace Theatre (Co.3)		14.08.96	07.09.96
Honolulu , Blaisdell Center (Co.3)	11.09.96	12.09.96	28.09.96
Iowa , Hancher Auditorium (Co.3)		02.10.96	06.10.96
Cincinnati , Taft Theatre (Co.3)		08.10.96	13.10.96
Karlstad , Karlstads Teater (Wb)		09.10.96	27.04.97
Buffalo , Shea's Buffalo Center (Co.3)		15.10.96	20.10.96
Providence , Providence PAC (Co.3)		22.10.96	27.10.96
Syracuse , Crouse-Hinds Hall (Co.3)			29.10.96
03.11.96			
Scranton , Masonic Temple Theatre (Co.3)		05.11.96	10.11.96
Indianapolis , Murat Theatre (Co.3)		13.11.96	17.11.96
Aalborg , Aalborg Teater (Wb)		14.11.96	04.01.97
Springfield , Sangamon State University Auditorium (Co.3)			20.11.96
24.11.96			
Louisville , Whitney Hall (Co.3)		26.11.96	01.12.96
Hershey , Hershey Theatre (Co.3)		03.12.96	08.12.96
Rochester , Auditorium Theatre (Co.3)		10.12.96	15.12.96
Philadelphia , Forrest Theatre (Co.3)	17.12.96	18.12.96	25.01.97
New York City , Imperial Theatre (Co.3)		28.01.97	01.03.97
Tallahassee , Tallah-Leon County Civic Center (Co.3)		04.03.97	09.03.97
Fort Lauderdale , Broward Center (Co.3)		11.03.97	22.03.97
Savannah , Johnny Mercer Theatre (Co.3)		25.03.97	30.03.97
Greensboro , War Memorial Auditorium (Co.3)		01.04.97	06.04.97
Greenville , Peace Center for PA (Co.3)		08.04.97	13.04.97
Huntsville , Von Braun Civic Center (Co.3)		15.04.97	20.04.97
Fort Wayne , Embassy Theatre (Co.3)		22.04.97	27.04.97

Grand Rapids , De Vos Hall (Co.3)		29.04.97	04.05.97
Boston , Colonial Theatre (Co.3)	07.05.97	08.05.97	05.07.97
Plymouth , Theatre Royal (UK tour)	06.05.97	12.05.97	14.06.97
Tokyo , Imperial Theatre		08.06.97	28.10.97
Birmingham , Hippodrome (UK tour) 04.10.97	19.06.97	23.06.97	
Atlanta , Fox Theatre (Co.3)		08.07.97	19.07.97
Dallas , Music Hall (Co.3)		22.07.97	02.08.97
Vancouver , Queen Elizabeth Theatre (Co.3)	06.08.97	07.08.97	24.08.97
Chelmsford , Hylands Park (Concert)		24.08.97	
Seattle , Fifth Avenue Theatre (Co.3) 31.08.97		26.08.97	
Boise , Boise State Uni, Morrison PAC (Co.3)		02.09.97	07.09.97
Eugene , Hult Center (Co.3)		09.09.97	14.09.97
Rapid City , Rushmore Plaza (Co.3)		17.09.97	21.09.97
Lincoln , Lied Center (Co.3)		23.09.97	28.09.97
Chattanooga , Memorial Auditorium (Co.3)		01.10.97	05.10.97
St Louis , Fox Theatre (Co.3) 12.10.97		07.10.97	
Manchester , Opera House (UK tour)	08.10.97	13.10.97	20.12.97
Baltimore , Mechanic Theatre (Co.3) 26.10.97		15.10.97	
Raleigh , Memorial Auditorium (Co.3)		28.10.97	02.11.97
Norfolk , Chrysler Hall (Co.3)		04.11.97	09.11.97
Knoxville , Civic Center (Co.3)		11.11.97	16.11.97
Des Moines , Civic Center (Co.3)		19.11.97	23.11.97
Detroit , Fisher Theatre (Co.3)	26.11.97	28.11.97	04.01.98
Sydney , Theatre Royal	18.11.97	29.11.97	13.06.98
Osaka , Hiten Theatre(Japan tour)		06.12.97	26.01.98
Bristol , Hippodrome (UK tour)	29.12.97	06.01.98	28.03.98
Chicago , Auditorium Theatre (Co.3)	06.01.98	08.01.98	28.02.98
Miami , Jackie Gleason TOPA (Co.3)		03.03.98	08.03.98
Nagoya , Chunichi Theatre (Japan tour)		03.03.98	25.04.98
Fort Myers , Barbara B Mann PA Hall (Co.3)		10.03.98	15.03.98
Gainesville , Center for the Arts (Co.3)		17.03.98	22.03.98
Myrtle Beach , Gatlin Brothers Theatre (Co.3)		24.03.98	29.03.98
Southampton , Mayflower (UK tour)	01.04.98	07.04.98	06.06.98
Pittsburgh , Benedum Center (Co.3)		01.04.98	12.04.98
Columbus , Ohio Theatre (Co.3)		14.04.98	19.04.98

Peoria , Peoria Civic Center (Co.3)		21.04.98	26.04.98
Muncie , Emens Auditorium (Co.3)		28.04.98	03.05.98
Saginaw , Heritage Theatre, Civic Center (Co.3)		05.05.98	10.05.98
Charlotte , Blumenthal PAC, Belk Theatre (Co.3)		12.05.98	17.05.98
Belgium, Antwerp , Stadsschouwburg Theater	13.05.98	24.05.98	25.04.99
Nashville , Tennessee PAC, Jackson Hall (Co.3)		19.05.98	24.05.98
Mobile , Mobile Civic Center (Co.3)		26.05.98	31.05.98
Tampa , Tampa Bay PAC (Co.3)		02.06.98	13.06.98
Tokyo , Imperial Theatre		07.06.98	30.07.98
Bradford , Alhambra (UK tour)	10.06.98	16.06.98	29.08.98
Oklahoma City , Civic Center Music Hall (Co.3)		16.06.98	21.06.98
St Paul , Ordway Music Theatre (Co.3)		24.06.98	11.07.98
Melbourne , Princess Theatre	20.06.98	27.06.98	19.12.98
Cardiff , Cardiff Castle (concert)		05.07.98	
Toronto , Princess of Wales Theatre (Co.3)	15.07.98	21.07.98	02.01.99
Denmark, Aarhus , Aarhus Theatre (Wb)		04.09.98	31.12.98
Edinburgh , Playhouse (UK tour)	15.09.98	22.09.98	12.12.98
Bermuda, Hamilton , City Hall (MTI)		05.10.98	17.10.98
Malta, Valletta , Mediterranean Conference Centre (concert) (MTI)	07.11.98		08.11.98
Liverpool , Empire Theatre (UK tour)	16.12.98	19.12.98	20.02.99
Auckland , Aotea Centre	02.01.99	07.01.99	21.03.99
Jacksonville , Times Union PAC (Co. no.3)		05.01.99	10.01.99
Melbourne , Maxwell C. King Center (Co. no.3)		12.01.99	17.01.99
Atlanta , Fox Theatre (Co no.3)		19.01.99	24.01.99
Jackson , Jackson Municipal Auditorium (Co no.3)		26.01.99	31.01.99
Little Rock , Robinson Center Music Hall (Co no.3)		02.02.99	07.02.99
St Louis , Fox Theatre (Co no.3)		09.02.99	14.02.99
Springfield , Hammons Hall (Co no.3)		16.02.99	21.02.99
Helsinki , City Theatre (1 st season)	19.02.99	25.02.99	29.05.99
Amarillo , Amarillo Civic Center (Co no.3)		23.02.99	28.02.99
Dublin , The Point (UK tour)	25.02.99	02.03.99	15.05.99
Albuquerque , Popejoy Hall (Co no.3)		02.03.99	07.03.99
Tucson , Centennial Hall (Co no.3)		09.03.99	14.03.99
Fort Worth , Will Rogers Memorial Center (Co no.3)		17.03.99	21.03.99
College Station , Rudder Auditorium (Co no.3)			23.03.99
	28.03.99		

Perth , Entertainment Centre	27.03.99	31.03.99	23.05.99
Corpus Christi , Selena Auditorium (Co..3)		30.03.99	04.04.99
Denver , Temple Buell Theatre (Co no.3)		07.04.99	24.04.99
Denmark, Herning , Kongrescenter (Wb)		15.04.99	13.05.99
Toledo , Stranahan Theater (Co no.3)		27.04.99	02.05.99
Green Bay , Weidner Center (Co no.3)		04.05.99	09.05.99
Tokyo , Imperial Theatre		08.05.99	29.08.99
Cincinnati , Aronoff Center (Co. no.3)		11.05.99	16.05.99
Kalamazoo , James W. Miller Auditorium (Co no.3) 23.05.99			18.05.99
Sheffield , Sheffield Arena (UK Tour)	21.05.99	25.05.99	19.06.99
Washington , The National (Co no.3)		26.05.99	25.07.99
Mauritius, Mahebourg , Municipal Theatre (MTI)		12.06.99	28.06.99
Brisbane , Lyric Theatre	05.06.99	09.06.99	08.08.99
Birmingham , Alexandra Theatre (UK Tour)	02.07.99	08.07.99	09.10.99
Tel Aviv , Performing Arts Centre (in rep)	14.07.99	20.07.99	04.09.99
Hartford , The Bushnell (Co no.3)		27.07.99	01.08.99
Montreal , Place des Arts/Wilfrid Pelletier (Co no.3)		03.08.99	15.08.99
Cleveland , State Theatre (Co no.3)		17.08.99	28.08.99
Spokane , Spokane Opera House (Co no.3)		01.09.99	05.09.99
Portland , Portland Civic Auditorium (Co no.3)		07.09.99	12.09.99
Tempe , Gammage Auditorium (Co no.3)		15.09.99	19.09.99
San Diego , Civic Theatre (Co no.3)		21.09.99	03.10.99
Helsinki , City Theatre (2 nd season)		24.09.99	13.05.00
Sacramento , Community Center Theatre (Co no.3)		05.10.99	10.10.99
Fresno , Saroyan Theatre (Co no.3)		12.10.99	17.10.99
Las Vegas , Cashman Theatre (Co no.3)		19.10.99	24.10.99
Newcastle , Telewest Arena (UK Tour)	15.10.99	19.10.99	13.11.99
Seattle , 5 th Avenue Theatre (Co no.3)		27.10.99	13.11.99
Salt Lake City , Capitol Theatre (Co no.3)		16.11.99	05.12.99
Budapest , Madach Theatre		20.11.99	04.02.03
Bristol , Hippodrome (UK Tour)	17.11.99	23.11.99	29.01.00
Los Angeles , Ahmanson Theatre (Co no.3)	08.12.99	12.12.99	12.02.00

Manchester , Palace Theatre (UK Tour)	02.02.00	08.02.00	24.03.00
Kansas City , Kansas City Music Hall (Co.no.3)		16.02.00	20.02.00
Iowa City , Hancher Auditorium (Co. no.3)		22.02.00	27.02.00
Atlanta , Atlanta Civic Center(Co. no.3)		01.03.00	05.03.00
Dayton , Memorial Hall (Co no.3)		07.03.00	12.03.00
Buffalo , Shea's PAC (Co no.3)		14.03.00	19.03.00
Rochester , Auditorium Theatre (Co no.3)		21.03.00	26.03.00
Argentina, Buenos Aires , Teatro Opera	14.03.00	22.03.00	15.10.00
Schenectady , Proctor's Theatre (Co. no.3)		28.03.00	
02.04.00			
Providence , PAC (Co. no.3)		04.04.00	
09.04.00			
Baltimore , Morris A. Mechanic Theatre (Co. no.3)		11.04.00	23.04.00
Philadelphia , Forrest Theatre (Co no.3)	25.04.00	28.04.00	04.06.00
Sweden, Gothenburg , Opera House (Wb)		22.04.00	23.09.00
St Paul , Ordway Music (Co no.3)		07.06.00	24.06.00
San Francisco , Curran Theatre (Co no 3)	28.06.00	05.07.00	16.09.00
Greenville , Peace Center (Co no 3)		20.09.00	
24.09.00			
Nashville , Tennessee PAC (Co no.3)		26.09.00	01.10.00
Memphis , Orpheum Theatre (Co no.3)		03.10.00	08.10.00
New Orleans , Saenger Theatre (Co no.3)		10.10.00	15.10.00
San Antonio , Majestic Theatre (Co no.3)		18.10.00	22.10.00
Houston , Jones Hall (Co no.3)		24.10.00	29.10.00
Malmo , Musikteater (Wb)		30.11.00	04.03.01
Cleveland , State Theatre (Co no.3)		01.11.00	12.11.00
Bloomington , Indiana University Auditorium (Co no.3)		14.11.00	19.11.00
Des Moines , Civic Center (Co no.3)		21.11.00	26.11.00
Green Bay , Weidner Center (Co no.3)		28.11.00	03.12.00
Tokyo , Imperial Theatre		03.12.00	21.02.01
Detroit , Fisher Theatre (Co no.3)	05.12.00	07.12.00	13.01.01
Louisville , Palace Theatre (Co no.3)		16.01.01	21.01.01
Greensboro , War Memorial Auditorium (Co no.3)		23.01.01	28.01.01
Raleigh , Memorial Auditorium (Co no.3)		30.01.01	04.02.01
Orlando , Bob Carr Performing Arts Centre (Co no.3)		07.02.01	11.02.01
Tampa , Tampa Bay Performing Arts Centre (Co no.3)		13.02.01	25.02.01
Knoxville , Civic Center (Co no.3)		28.02.01	04.03.01
St Louis , Fox Theatre (Co no.3)		06.03.01	11.03.01
Fort Wayne , Embassy Theatre (Co no.3)		13.03.01	18.03.01
Evansville , Vanderburgh Auditorium (Co no.3)		20.03.01	25.03.01
State College , Milton Eisenhower Auditorium (Co no.3)		27.03.01	01.04.01
Syracuse , Crouse-Hinds Concert Theatre (Co no.3)		03.04.01	08.04.01
Bonn , Oper Bonn (Wb) (in rep)		08.04.01	31.07.03
Boston , Colonial Theatre (Co no.3)	11.04.01	12.04.01	03.06.01

Brazil, Sao Paolo , Teatro Abril	17.04.01	25.04.01	31.03.02
Heidelberg , Patton Barracks, Roadside Theater (MTI) 14 perfs.	11.05.01		10.06.01
Hartford , Bushnell Performing Arts Center (Co no.3)		05.06.01	10.06.01
Kitchener , Center in the Square Theatre (Co no.3)		12.06.01	23.06.01
Dallas , Music Hall at Fair Park (Co no.3)		26.06.01	08.07.01
Tempe , Gammage Auditorium (Co no.3)		10.07.01	21.07.01
Milwaukee , Uihlein Hall (Co no.3)		25.07.01	29.07.01
Peoria , Peoria Civic Center (Co no.3)		31.07.01	05.08.01
Winnipeg , Manitoba Centennial Concert Hall (Co no.3)		08.08.01	12.08.01
Calgary , Southern Alberta Jubilee Auditorium (Co no.3)		15.08.01	19.08.01
Edmonton , Northern Alberta Jubilee Auditorium (Co no.3)		21.08.01	26.08.01
Vancouver , Queen Elizabeth Theatre (Co no.3)		29.08.01	09.09.01
Belfast , Odyssey Arena (Concert)		07.09.01	08.09.01
Eugene , Hult Center (Co no.3)		11.09.01	16.09.01
Las Vegas , Aladdin Theatre (Co no.3)		19.09.01	23.09.01
Bakersfield , Convention Center (Co no.3)		25.09.01	30.09.01
Long Beach , Terrace Theatre (Co no.3)		02.10.01	07.10.01
Pasadena , Civic Center (Co no.3)		09.10.01	14.10.01
Thousand Oaks , Civic Auditorium (Co no.3)		16.10.01	21.10.01
Chemnitz , Theater Chemnitz (Wb)		27.10.01	05.07.04
San Diego , Civic Theatre (Co no.3)		23.10.01	28.10.01
Kalamazoo , Miller Auditorium (Co no.3)		31.10.01	04.11.01
Estonia , Tallinn, City Hall Theatre		01.11.01	25.11.01
Madison , Oscar Mayer Theatre (Co no.3)		06.11.01	11.11.01
South Bend , Morris Center (Co no. 3)		13.11.01	18.11.01
Pittsburgh , Benedum Center (Co no.3)		20.11.01	02.12.01
Hungary , Győr, National Theatre of Győr (in rep)		01.12.01	01.12.03
Akron , Thomas Performing Arts Center (Co no.3)		04.12.01	09.12.01
Rockford , Coronado Theatre (Co no.3)		11.12.01	16.12.01
Omaha , Orpheum Theatre (Co no.3)		18.12.01	23.12.01
Chicago , Auditorium Theatre (Co no.3)		26.12.01	02.02.02
Scranton , Masonic Auditorium (Co. no.3)		05.02.02	10.02.02
Roanoke , Roanoke Civic Center (Co. no.3)		12.02.02	17.02.02
Toledo , Stranahan Theatre (Co. no.3)		19.02.02	24.02.02
Detmold , Landestheater (Wb)		21.02.02	30.05.07
Charleston , North Charleston PAC (Co. no.3)		26.02.02	03.03.02
Charlotte , Ovens Auditorium (Co. no.3)		05.03.02	10.03.02
Norfolk , Chrysler Hall (Co. no.3)		12.03.02	17.03.02
Birmingham , Birmingham-Jefferson Civic Center (Co no.3)		20.03.02	24.03.02
Tulsa , Tulsa Performing Arts Center (Co. no.3)		27.03.02	31.03.02
Salt Lake City , Capitol Theatre (Co. no.3)		03.04.02	20.04.02
Lubbock , Municipal Auditorium (Co no.3)		23.04.02	28.04.02

El Paso , Abraham Chavez Auditorium (Co no.3)		30.04.02	05.05.02
Fort Worth , Bass Performing Arts Hall (Co no.3)		07.05.02	12.05.02
San Francisco , Curran Theatre (Co no.3)	15.05.02	16.05.02	14.06.02
Shanghai , Grand Theatre (Co. no.3)		22.06.02	07.07.02
Denmark, Varde , Arnbjerg (Wb)		30.06.02	13.07.02
Seoul , Sejong Cultural Centre (Co. no.3)	12.07.02	16.07.02	04.08.02 St
Paul , Ordway Center (Co no.3)		07.08.02	31.08.02
Columbus , Ohio Theatre (Co no.3)		03.09.02	08.09.02
Lincoln , Lied Center (Co no.3)		10.09.02	15.09.02
Kansas City , Starlight Centre (Co no.3)		17.09.02	22.09.02
Austin , Performing Arts Center (Co no.3)		24.09.02	29.09.02
Cincinnati , Aronoff Center (Co no.3)		01.10.02	06.10.02
East Lansing , Wharton Center (Co no.3)		08.10.02	13.10.02
Indianapolis , Murat Theatre (Co no.3)		15.10.02	20.10.02
Cardiff , Stanwell School (UK launch of Schools edition)		14.10.02	20.10.02
Bournemouth , bic Pavilion (1 Concert perf.)		20.10.02	20.10.02
Wallingford , Oakdale Theatre (Co no.3)		22.10.02	27.10.02
Copenhagen , Parken (1 concert performance)		26.10.02	Concert
Providence , Performing Arts Centre (Co no.3)		29.10.02	03.11.02
Stockholm , Globen (2 concert performances)		01.11.02	02.11.02
Richmond , Landmark Theater (Co no.3)		05.11.02.	10.11.02
Oslo , Spektrum (8 concert performances)		06.11.02	11.11.02
Ottawa , National Arts Center (Co no.3)		13.11.02	17.11.02
Helsinki , Hartwall Areena (3 concert performances)		14.11.02	16.11.02
Mexico City , Teatro 1, Centro Cultural Telmex	05.11.02	14.11.02	29.08.04
Hershey , Hershey Theatre (Co no.3)		19.11.02	24.11.02
Oslo , Spektrum (2 concert performances)		19.11.02	20.11.02
Gothenburg , Scandinavium (3 concert performances)		22.11.02	23.11.02
Oslo , Spektrum (2 concert performances)		26.11.02	27.11.02
Washington , National Theatre (Co no.3)		27.11.02	04.01.03
Saarbrücken , Staatstheater (Wb)		07.12.02	31.12.03
Miami , Jackie Gleason Theatre (Co no.3)		07.01.03	12.01.03
Melbourne , King Center (Co no.3)		14.01.03	19.01.03
Fort Myers , Barbara B. Mann (Co no.3)		21.01.03	26.01.03

Gainesville , UFL Center for the Performing Arts (Co no.3) 02.02.03		28.01.03	
Baton Rouge , Centroplex (Co no.3)		04.02.03	09.02.03
Augusta , William Bell Auditorium (Co no.3)		11.02.03	16.02.03
St Louis , Fox Theatre (Co no.3)		18.02.03	23.02.03
Tucson , Centennial Hall (Co no.3)		26.02.03	02.03.03
San Jose , Center for the Performing Arts (Co no.3) 23.03.03			05.03.03
Dessau , Anhaltisches Theatre (Wb)		21.03.03	31.07.03
Seattle , 5 th Avenue Theatre (Co no.3)	25.03.03	27.03.03	05.04.03
Costa Mesa , Orange County PAC (Co no.3)		08.04.03	20.04.03
Sacramento , Community Center Theatre (Co. no.3)		23.04.03	04.05.03
Tempe , Gammage Auditorium (Co no.3)		06.05.03	11.05.03
Denver , Buell Theatre (Co. no.3)		14.05.03	24.05.03
Portland , Keller Auditorium (Co no.3)		27.05.03	01.06.03
Salt Lake City , Capitol Theatre (Co no.3)		04.06.03	15.06.03
Tokyo , Imperial Theatre	06.07.03	11.07.03	28.09.03
Norway, Bomlo , Moster Amfi (Wb)		08.08.03	16.08.03
Atlanta , Fox Theatre (Co no.3)		09.09.03	21.09.03
Prague , Goja Music Hall	11.09.03	16.09.03	31.12.07
Berlin , Theater des Westens 31.12.04		16.09.03	26.09.03
Dayton , Shuster Center (Co no.3)		23.09.03	05.10.03
Cleveland , Allen Theatre (Co no.3)		07.10.03	12.10.03
Flint , Whiting Auditorium (Co no.3)		14.10.03	19.10.03
Springfield , Sangamon Auditorium (Co no.3)		21.10.03	26.10.03
West Point , Eisenhower Hall Theatre (Co no.3)		28.10.03	02.11.03
Boston , Colonial Theatre (Co no.3)	05.11.03	06.11.03	07.12.03
Detroit , Fisher Theatre (Co no.3)	09.12.03	11.12.03	04.01.04
Denmark, Aarhus , Musikhuset (Wb)		22.12.03	04.01.04
Fukuoka , Hakata-za Theatre 26.01.04			02.01.04
Des Moines , Civic Center (Co no.3)		06.01.04	11.01.04
Copenhagen , Falconer Salen (Wb)		08.01.04	24.01.04
Greenville , Peace Center (Co no.3)		14.01.04	18.01.04
Memphis , Orpheum Theatre (Co no.3)		20.01.04	25.01.04
Columbia , Koger Center (Co no.3)		27.01.04	01.02.04
Denmark, Herning , Kongrescenter (Wb)		02.02.04	07.02.04
Denmark, Aarhus , Musikhuset (Wb)		11.02.04	21.02.04
Myrtle Beach , Palace Theatre (Co no.3)		03.02.04	08.02.04

Raleigh , Memorial Auditorium (Co no.3)		10.02.04	15.02.04
Schenectady , Proctor's Theatre (Co no.3)		17.02.04	22.02.04
Rochester , The Auditorium Theatre (Co no.3)		24.02.04	29.02.04
Denmark, Aalborg , Kongres & Kultur Center (Wb)		28.02.04	06.03.04
Philadelphia , Academy of Music (Co no.3)	02.03.04	05.03.04	28.03.04
Denmark, Vejle , Musikteatret (Wb)		11.03.04	27.03.04
Buffalo , Shea's Center (Co no.3)		30.03.04	04.04.04
London , Queen's Theatre (transfer)	03.04.04	15.04.04	
New Haven , Shubert Theatre (Co no.3)		06.04.04	11.04.04
Baltimore , Hippodrome (Co no.3)		13.04.04	25.04.04
Huntsville , Von Braun Civic Center (Co no.3)		27.04.04	02.05.04
Charlotte , Ovens Auditorium (Co no.3)		04.05.04	09.05.04
West Palm Beach , Kravis Center (Co no.3)			11.05.04
	16.05.04		
Tampa , Tampa Bay Performing Arts Center (Co no.3)		18.05.04	29.05.04
Fort Worth , Bass Hall (Co no.3)		01.06.04	06.06.04
Newark , New Jersey Performing Arts Center (Co no.3)		09.06.04	13.06.04
St. Paul , Ordway Center for Performing Arts (Co no.3)		16.06.04	04.07.04
Tokyo , Metropolitan Art Space (26 concert perfs)		02.07.04	20.07.04
Osaka , Umedakoma Theatre (10 concert perfs)		22.07.04	28.07.04
Exeter , Powderham Castle (Wb) (1 concert performance)		01.08.04	01.08.04
Romsey , Broadlands (Wb) (1 concert performance)		15.08.04	15.08.04
Lubbock , Municipal Auditorium (Co no.3)		15.10.04	17.10.04
Albuquerque , Popejoy Hall (Co no.3)		19.10.04	24.10.04
San Diego , Civic Theatre (Co no.3)		26.10.04	31.10.04
Las Vegas , Cashman Theatre (Co no.3)		02.11.04	07.11.04
Vancouver , Queen Elizabeth Theatre (Co no.3)		10.11.04	14.11.04
Spokane , Opera House (Co no.3)		16.11.04	21.11.04
Windsor , Windsor Castle (Special concert)		18.11.04	18.11.04
Saskatoon , Centennial Auditorium (Co no.3)		23.11.04	28.11.04
Matsudo , Matsudo Mori no Hall (2 concert perfs)		02.12.04	02.12.04
Los Angeles , Pantages (Co no.3)	02.12.04	03.12.04	01.01.05
Chiba , Chiba City Civic Hall (3 concert perfs)		03.12.04	04.12.04
Ichihara , Ichihara City Civic Hall (2 concert perfs)		05.12.04	06.12.04
Tachikawa , Amyu Tachikawa Hall (1 concert perf)		07.12.04	07.12.04
Kawasaki , Muza Kawasaki (3 concert perfs)		09.12.04	10.12.04
Nagoya , Chunichi Theatre (8 concert perfs)			15.12.04
	19.12.04		
Kobe , Kobe International House (1 concert perf)		21.12.04	21.12.04
Takamatsu , Kagawa Prefectural Hall (1 concert perf)		23.12.04	23.12.04
Matsuyama , Matsuyama City Civic Hall (1 concert perf)		24.12.04	24.12.04

Hiroshima , Aster Plaza (2 concert perfs)		25.12.04	26.12.04
Milwaukee , Marcus Center (Co no.3)		04.01.05	09.01.05
Pittsburgh , Benedum Center (Co no.3)		11.01.05	16.01.05
Green Bay , Weidner Center (Co no.3)		18.01.05	23.01.05
Sioux City , Orpheum Theatre (Co no.3)		25.01.05	30.01.05
St Louis , Fabulous Fox (Co no.3)		01.02.05	13.02.05
Shreveport , Strand Theatre (Co no.3)		15.02.05	20.02.05
Houston , Hobby Center (Co no.3)		22.02.05	06.03.05
Tokyo , Imperial Theatre (2000 th performance – 24.05.05)		08.03.05	29.05.05
Bloomington , Indiana University Auditorium (Co no.3)		09.03.05	13.03.05
Chicago , Cadillac Palace Theatre (Co no.3)	15.03.05	16.03.05	24.04.05
Champaign , Assembly Hall (Co no.3)		26.04.05	01.05.05
Orlando , Bob Carr PAC (Co no.3)		03.05.05	08.05.05
Sarasota , Van Wezel PAC (Co no.3)		10.05.05	15.05.05
Fayetteville , Walton Arts Center (Co no.3)		18.05.05	22.05.05
Grand Rapids , DeVos Hall (Co no.3)		24.05.05	29.05.05
Louisville , Kentucky Center (Co no.3)		31.05.05	05.06.05
San Francisco , Curran Theatre (Co no.3)		09.06.05	14.08.05
Toronto , Princess of Wales Theatre (Co no.3)		12.09.05	22.10.05
Toronto , Canon Theatre (Co no.3)		25.10.05	05.11.05
Kansas City , Music Hall (Co no.3)		08.11.05	13.11.05
Lunenburg , Theater Lunenburg (Wb)		19.11.05	25.06.07
Wilmington , Playhouse Theatre (Co no.3)		22.11.05	04.12.05
Washington , National Theatre (Co no.3)	07.12.05	08.12.05	21.01.06
Osaka , Umeda Arts Theater (53 perfs)		08.12.05	15.01.06
Regensburg , Regensburg Theater (Wb)		22.12.05	10.07.06
St Paul , Ordway Center (Co no.3)		24.01.06	12.02.06
Boston , Opera House (Co no.3)	15.02.06	17.02.06	26.02.06
Norway, Trondheim , Trondelag Theater (Wb) (120 performances)		25.02.06	24.06.06
Philadelphia , Forrest Theatre (Co no.3)	01.03.06	02.03.06	19.03.06
Dessau , Anhaltisches Theater (Wb) 20.06.07			01.03.06
Nagoya , Chunichi Theatre (41 perfs)		01.03.06	26.03.06
Waterbury , Palace Theatre (Co no.3)		21.03.06	26.03.06
Detroit , Fisher Theatre (Co no.3)	28.03.06	29.03.06	16.04.06
Tokyo , Nissay Theatre		02.04.06	25.04.06
Cleveland , State or Allen Theatre (Co no.3)		18.04.06	23.04.06
Cincinnati , Aronoff Center (Co no.3)		25.04.06	30.04.06
Denver , Buell Theatre (Co no.3)		03.05.06	07.05.06

Tucson , Music Hall (Co no.3)		09.05.06	14.05.06
Tempe , Gammage Auditorium (Co. no.3)		16.05.06	21.05.06
Seattle , 5 th Avenue Theatre (Co no.3)		24.05.06	04.06.06
Los Angeles , Pantages Theatre (Co no.3)		07.06.06	18.06.06
Dallas , Music Hall (Co no.3)		21.06.06	02.07.06
Tecklenburg , Freilichtspiele (Wb)		24.06.06	26.08.06
Memphis , Orpheum Theatre (Co. no.3)		04.07.06	09.07.06
Indianapolis , Murat Theatre (Co. no.3)		11.07.06	16.07.06
St Louis , Fox Theatre (Co no.3) <i>end of tour</i> 23.07.06			18.07.06
Austria, Staats , Felsenbuhne Staats (Wb)		21.07.06	08.08.06
Denmark, Hillerod , Fredericksborg Centret (Wb)		04.08.06	26.08.06
Hof , Stadtebundtheater (Wb) 17.07.07			27.10.06
New York , Broadhurst Theatre (7176 performances on Broadway)	24.10.06	09.11.06	06.01.08
Gera , Theater Altenburg-Gera (Wb) 04.07.08			11.06
Norway, Lillestrom , Lillestrom Kultursenter 01.04.07 (120 performances)	(Wb)		20.01.07
Baden , Stadttheater Baden (Wb)		17.02.07	25.03.07
St. Gallen , Theater St Gallen (Wb) (in rep)		16.03.07	26.12.07
Salt Lake City , Pioneer Theatre (MTI)		26.04.07	07.07.07
Tokyo , Imperial Theatre (20 th Anniversary performances)		08.06.07	27.08.07
Chanhassen , Chanhassen Dinner Theatre (MTI)		17.06.07	04.11.07
Bad Hersfeld , Bad Hersfelder Festspiele (Wb)		03.07.07	02.08.07
Sacramento , California Musical Theatre (MTI)		10.07.07	22.10.07
Thun , Thunerseespiele (Wb)		17.07.07	28.08.07
Steyr , Stadttheater Steyr (Wb)		26.07.07	18.08.07
Juelsminde , Palsgaard Sommerspil (Wb)		02.08.07	12.08.07
Fuessen , Festspielhaus (Wb)		03.08.07	19.08.07
Denmark , Hillerod, Frederiksborg Castle, Mastodonterne (Wb)		04.08.07	26.08.07
St Louis , The MUNY (MTI)		06.08.07	15.08.07
Maribo , Norregade Theatre (Wb)		16.08.07	25.08.07
Xanten , Arena Theater (Wb)		23.08.07	25.08.07
Lubeck , Theater Lubeck (Wb)		21.09.07	22.11.08
Belgrade , Madlenianum Opera & Theatre (Wb)		18.10.07	2013
Beverly , North Shore Music Theatre (MTI)		23.10.07	18.11.07

Meiningen , Sudthuringisches Staatstheater (Wb)	07.12.07	06.07.08
Graz , Opernhaus (Wb)	15.12.07	28.06.08
Pforzheim , Stadttheater Pforzheim (Wb)	31.12.07	11.07.08
Klagenfurt , Stadttheater (Wb)	09.02.08	12.08.08
Lincolnshire , Marriott's Lincolnshire (MTI)	13.02.08	18.05.08
Bournemouth , bic Pavilion (2 Concert perfs.)	16.02.08	16.02.08
Holstebro , Musikteatret (Wb)	21.02.08	09.03.08
Rotterdam , Luxor Theatre (Joop Van den Ende)	20.04.08	04.01.09
Philadelphia , Walnut Street Theatre. (MTI)	13.05.08	03.08.08
Ivins , Tuacahn Centre For The Arts. (MTI)	12.06.08	18.10.08
Dominican Republic, Santo Domingo , Encarte (MTI)	13.06.08	29.06.08
Augusta , Barn Theatre (MTI)	17.06.08	06.07.08
Auburn , Merry Go Round Playhouse. (MTI)		25.06.08
	18.07.08	
Tigard , Broadway Rose Theatre Company. (MTI)	27.06.08	20.07.08
Walhallia , Frost Fire Summer Theatre (MTI)	28.06.08	03.08.08
Gananoque , Thousand Islands Playhouse (MTI)	03.07.08	31.08.08
Quebec , Theatre du Capitole, (Lcq Prods) (MTI)	27.06.08 14.07.08	19.10.08
New Bedford , New Bedford Festival Theatre. (MTI)	25.07.08	03.08.08
Weston , Weston Playhouse (MTI)	31.07.08	23.08.08
Wichita , Music Theatre (MTI)	01.08.08	10.08.08
Brunswick , Maine State Music Theatre. (MTI)	04.08.08	24.08.08
Los Angeles , Hollywood Bowl (3 concert perfs)	08.08.08	10.08.08
Coeur D'Alene , Coeur D'Alene Summer Theatre. (MTI)	09.08.08	23.08.08
Baden , Stadttheater (Wb)	19.08.08	24.08.08
Vista , City Of Vista-Moonlight Amphi. (MTI)	20.08.08	30.08.08
West Point , Theater of the Stars. (MTI)	23.08.08	25.08.08
Vienna , Wolf Trap Performing Arts Centre (MTI)	29.08.08	07.09.08
Guernsey, Beau Sejour , St John Loveridge Hall (2 concert perfs)	05.09.08	06.09.08
Bergen , Det National Scene (Wb)	06.09.08	31.12.08
Little Rock , Arkansas Repertory Theatre. (MTI)	09.09.08	12.10.08
Kansas City , Kansas City Starlight (MTI)	10.09.08	16.09.08
Ogunquit , Ogunquit Playhouse (MTI)	10.09.08	12.10.08
Arvada , Arvada Center (MTI)		16.09.08
	19.10.08	
Atlanta , Theater of the Stars (MTI)	19.09.08	28.09.08
Arlington , Signature Theatre (MTI)	02.12.08	14.12.08
		22.02.09
Hilton Head , Arts Center of Coastal Carolina (MTI)	03.12.08	23.12.08
White River Junction , Northern Stage (MTI)	09.12.08	11.01.09
Amsterdam , Theater Carre	21.01.09	22.02.09

Oslo , Nye Teater (Wb) (in rep)		05.02.09	20.06.09
Klagenfurt , Stadtheater, Austria (Wb)		12.02.09	12.08.09
Brno , Mestské Divadlo (in rep)		13.02.09	02.11
Phoenix , Phoenix Theatre (MTI)		20.02.09	05.04.09
Coral Gables , Actors Playhouse (MTI)		03.03.09	12.04.09
Nagoya , Chunichi Theatre		03.03.09	29.03.09
Jersey , Fort Regent (Milton Morrissey Prod) (2 concert perf) (Wb)		20.03.09	
	21.03.09		
Houston , Theatre under the Stars (MTI)		24.03.09	05.04.09
Santa Maria , Hancock College/PCPA (MTI)			09.04.09
	10.05.09		
Kanazawa , Ishikawa Kouseinen Kinkaikan		11.04.09	12.04.09
Matsumoto , Matsumoto Performing Arts Centre		17.04.09	19.04.09
Hilton Head IS , Arts Center of Coastal Carolina (MTI)		22.04.09	24.05.09
Sendai , Tokyo Electron Hall		23.04.09	26.04.09
Vancouver , Arts Club (MTI)		07.05.09	09.08.09
Santa Maria , Hancock College / PCPA (MTI)		05.06.09	12.07.09
Lancaster , Fulton Opera House (MTI)		10.06.09	19.07.09
Solvang , Festival Theatre (MTI)		11.06.09	12.07.09
Quebec , Theatre du Capitole (LCQ Prods) (MTI)		17.06.09	26.07.09
Daytona Beach , Seaside Music Theatre (MTI)		02.07.09	24.07.09
Paris , Drama (MTI)		02.07.09	03.07.09
Pittsburgh , Civic Light Opera (MTI)			07.07.09
	19.07.09		
Forestburgh , Forestburgh Playhouse (MTI)			07.07.09
	19.07.09		
Rochester , Geva Theatre (MTI)		14.07.09	04.10.09
Montgomery , Alabama Shakespeare Festival (MTI)		19.07.09	30.08.09
Isle of Wight , Osborne House (1 concert perf) (Wb)		26.07.09	26.07.09
Lausanne , Theatre Palais de Beaulieu (Wb)		11.09.09	03.10.09
Copenhagen , Det Ny Teater, Denmark (Wb) 250 perfs		17.09.09	17.12.09
Tokyo , Imperial Theatre		06.10.09	20.11.09
Oslo , Nye Teater (Wb) 120 perfs		13.11.09	31.12.09
Cardiff , Wales Millennium Centre (UK Tour)	11.12.09	22.12.09	16.01.10
Reykjavik , City Theater (Wb)		28.12.09	31.12.10
Manchester , Palace Theatre (UK Tour)	19.01.10	21.01.10	13.02.10
Norwich , Theatre Royal (UK Tour)	16.02.10	18.02.10	20.03.10
Birmingham , Hippodrome (UK Tour)	23.03.10	25.03.10	17.04.10

Edinburgh , Playhouse (UK Tour)	20.04.10	22.04.10	15.05.10
Paris , Chatelet (UK Tour)	26.05.10	28.05.10	04.07.10
Montreal , Salle Wilfrid Pelletier (LCQ Prods) (MTI)		08.06.10	19.06.10
Bristol , Hippodrome (UK Tour)	13.07.10	15.07.10	07.08.10
Salford , Lowry (UK Tour)	10.08.10	12.08.10	21.08.10
Southampton , Mayflower (UK Tour)		24.08.10	26.08.10
11.09.10			
London , Barbican Centre (UK Tour)	14.09.10	23.09.10	
02.10.10			
Finland, Turku , Abo Svenska Teater (Wb)	22.09.10	23.09.10	
Hungary, Kecskemet , Katona Jozsef Szinhaz (Wb)		09.10	
Warsaw , Teatr Muzyczny Roma		25.09.10	
London , O2 Arena (2 25 th Anniversary Concerts)		03.10.10	Concerts
Kuwait, Safat , BSK Campus		21.10.10	30.10.10
Madrid , Teatro Lope de Vega	06.11.10	18.11.10	24.07.11
New Jersey , Papermill Playhouse (US Tour 4)	19.11.10	28.11.10	30.12.10
Philadelphia , Kimmel Center (US Tour 4)		04.01.11	15.01.11
Fort Lauderdale , Broward Center (US Tour 4)		18.01.11	30.01.11
Chicago , Palace Theatre (US Tour 4)		02.02.11	27.02.11
Quebec , LCQ Productions Inc. (MTI)		15.02.11	01.05.11
Baltimore , Hippodrome (US Tour 4)			01.03.11
06.03.11			
Louisville , Kentucky Center (US Tour 4)		08.03.11	13.03.11
Columbus , Ohio Theatre (US Tour 4)		15.03.11	20.03.11
Detroit , Fisher Theatre (US Tour 4)		22.03.11	03.04.11
Cleveland , Palace Theatre (US Tour 4)		05.04.11	17.04.11
Tokyo , Imperial Theatre	08.04.11	12.04.11	12.06.11
Milwaukee , Marcus Center (US Tour 4)		19.04.11	24.04.11
Omaha , Orpheum Theater (US Tour 4)		26.04.11	01.05.11
Fayetteville , Walton Arts Center (US Tour 4)		03.05.11	08.05.11
Madison , Overture Center (US Tour 4)		10.05.11	15.05.11
Nashville , TPAC (US Tour 4)		17.05.11	22.05.11
Salt Lake City , Capitol Theatre (US Tour 4)			25.05.11
05.06.11			
Tempe , Gammage Auditorium (US Tour 4)		07.06.11	12.06.11
Los Angeles , Ahmanson (US Tour 4)		14.06.11	31.07.11
Portland , Keller Auditorium (US Tour 4)		02.08.11	07.08.11
Seattle , 5 th Avenue (US Tour 4)		09.08.11	27.08.11
Denver , Buell Theatre (US Tour 4)		30.08.11	10.09.11
Memphis , Orpheum (US Tour 4)		13.09.11	18.09.11
Malmö , Malmö Opera		19.09.11	02.12

Birmingham , BJCC Concert Hall (US Tour 4)		20.09.11	25.09.11
Washington , Kennedy Center (US Tour 4)		28.09.11	30.10.11
Barcelona , Teatre Musical	22.09.11	29.09.11	18.03.12
Providence , Performing Arts Center (US Tour 4)			01.11.11
	06.11.11		
Toledo , Stranahan Theatre (US Tour 4)		08.11.11	13.11.11
Appleton , Fox Cities Performing Arts Center (US Tour 4)		15.11.11	20.11.11
Dayton , Schuster PAC (US Tour 4)		22.11.11	27.11.11
Grand Rapids , DeVos Performance Hall (US Tour 4)		29.11.11	04.12.11
Minneapolis , Orpheum Theatre (US Tour 4)		06.12.11	11.12.11
Dallas , Winspear Opera House (US Tour 4)			20.12.11
	01.01.12		
San Antonio , Majestic Theatre (US Tour 4)			03.01.12
	08.01.12		
Knoxville , Tennessee Theatre (US Tour 4)		11.01.12	15.01.12
Orlando , Bob Carr Performing Arts Center (US Tour 4)		17.01.12	22.01.12
Naples , Philharmonic (US Tour 4)		24.01.12	29.01.12
Tampa , Carol Morsani Hall (US Tour 4)		31.01.12	12.02.12
Raleigh , Memorial Auditorium (US Tour 4)		14.02.12	19.02.12
Syracuse , Crouse Hinds Theatre (US Tour 4)		21.02.12	26.02.12
Buffalo , Shea Performing Arts Center (US Tour 4)		28.02.12	04.03.12
Reykjavik , National Theatre of Iceland (Wb)	03.03.12	13.03.12	23.06.12
Hartford , Bushnell Theatre (US Tour 4)		06.03.12	11.03.12
Boston , Opera House (US Tour 4)		13.03.12	01.04.12
East Lansing , Wharton Center (US Tour 4)		03.04.12	08.04.12
Indianapolis , Clowes Memorial Hall(US Tour 4)		10.04.12	15.04.12
Greenville , Peace Center (US Tour 4)		17.04.12	22.04.12
Atlanta , Fabulous Fox Theatre (US Tour 4)			24.04.12
	29.04.12		
Jacksonville , Times-Union Center for the Performing Arts			01.05.12
	06.05.12		
Cincinnati , Aronoff Center (US Tour 4)		08.05.12	13.05.12
West Palm Beach , Kravis Center (US Tour 4)		16.05.12	26.05.12
Austin , Bass Concert Hall (US Tour 4)		29.05.12	03.06.12
Albuquerque , Popejoy Hall (US Tour 4)		05.06.12	10.06.12
Costa Mesa , Segerstrom Center for the Arts (US Tour 4)		12.06.12	24.06.12
Seattle , 5 th Avenue (US Tour 4)		27.06.12	08.07.12
San Francisco , Orpheum Theatre (US Tour 4)		10.07.12	26.08.12
San Diego , Civic Theatre (US Tour 4)		28.08.12	02.09.12
Thousand Oaks , Civic Arts Plaza (US Tour 4)		04.09.12	09.09.12
Norway, Tromso , Halogaland Teater (Wb)		06.09.12	28.11.12
Tempe , Asu Gammage (US Tour 4)		11.09.12	16.09.12
Boise , Idaho, the Morrison Center (US Tour 4)		19.09.12	23.09.12
Fort Worth , Bass Performance Hall (US Tour 4)		26.09.12	30.09.12
Des Moines , Civic Center (US Tour 4)		02.10.12	07.10.12
Oklahoma , Civic Center Music Hall (US Tour 4)		09.10.12	14.10.12
St Louis , Missouri, the Fabulous Fox (US Tour 4)		16.10.12	28.10.12

Korea, Yongin , Poeun Art Hall	03.10.12	16.10.12	25.11.12
New Orleans , Mahalia Jackson Theater (US Tour 4)		30.10.12	04.11.12
Houston , Hobby Center (US Tour 4)		06.11.12	11.11.12
Chicago , Cadillac Palace Theatre (US Tour 4)		14.11.12	02.12.12
Kansas City , Music Hall (US Tour 4)		04.12.12	09.12.12
Korea, Daegu , Kelmyung Art Center 27.01.13		08.12.12	
Washington , National Theatre (US Tour 4)		12.12.12	30.12.12
Philadelphia , Academy of Music (US Tour 4)		02.01.13	13.01.13
Pittsburgh , Benedum Center (US Tour 4)		15.01.13	27.01.13
Kalamazoo (Michigan), James W. Miller Auditorium (US Tour 4)		29.01.13	03.02.13
Cleveland , Playhouse Square – Palace Theatre (US Tour 4)		05.02.13	10.02.13
Charlotte , Belk Theatre (US Tour 4) 17.02.13			12.02.13
Korea, Busan , Sohyang Art Center		14.02.13	10.03.13
North Charleston , Coliseum PAC (US Tour 4)		19.02.13	24.02.13
Miami , The Adrienne Arsht Center (US Tour 4)		26.02.13	03.03.13
Sarasota , Van Wezel Performing Arts Hall (US Tour 4)		05.03.13	10.03.13
Fort Myers , Barbara B. Mann Performing Arts Hall (US Tour 4)		12.03.13	17.03.13
Columbia , The Koger Center for the Arts (US Tour 4)		19.03.13	24.03.13
Richmond , Landmark Theater (US Tour 4)		26.03.13	31.03.13
Worcester , Hanover Theatre (US Tour 4)		02.04.13	07.04.13
Baltimore , Hippodrome (US Tour 4) 14.04.13			09.04.13
Korea, Seoul , Blue Square Musical Hall	06.04.13	10.04.13	01.09.13
New Haven , Shubert Theatre (US Tour 4)		17.04.13	21.04.13
Norfolk , Chrysler Hall at Seven Venues (US Tour 4)		23.04.13	28.04.13
Schenectady , Proctors (US Tour 4)		30.04.13	05.05.13
Tokyo , Imperial Theatre 10.07.13	23.04.13	03.05.13	
Rochester , Auditorium Theatre (US Tour 4) 12.05.13		07.05.13	
Columbus , Ohio Theatre (US Tour 4)		14.05.13	19.05.13
Denver , Buell Theatre (US Tour 4)		22.05.13	26.05.13
Sacramento , Community Center Theatre (US Tour 4)		29.05.13	09.06.13
Vancouver , Queen Elizabeth Theatre (US Tour 4)		12.06.13	23.06.13
Magdeburg , Theater Magdeburg Domplatz Open Air (Wb)		21.06.13	
Calgary , Southern Alberta Jubilee Auditorium (US Tour 4)		25.06.13	07.07.13
Edmonton , Northern Alberta Jubilee Auditorium (US Tour 4)		09.07.13	14.07.13
Regina , Conexus Arts Centre (US Tour 4)		16.07.13	21.07.13
Winnipeg , Centennial Concert Hall (US Tour 4)		23.07.13	28.07.13
Minneapolis , Orpheum Theatre (US Tour 4)		30.07.13	04.08.13
Fukuoka , Hakataza Theatre (Japan Tour)		03.08.13	31.08.13

Las Vegas , Smith Center for the Performing Arts (US Tour 4)		07.08.13	11.08.13
Osaka , Umeda Festival Hall (Japan Tour)		07.09.13	23.09.13
Tampere , Tampere Theatre (Wb)		13.09.13	
Nagoya , Chunichi Theatre (Japan Tour)		01.10.13	20.10.13
Toronto , Princess of Wales Theatre	27.09.13	09.10.13	02.02.14
Santander , Cantabria Festival Hall (Spain Tour)	17.10.13	24.10.13	27.10.13
Seville , New Auditorium Fibes (Spain Tour)			01.11.13
	17.11.13		
Tokyo , Imperial Theatre		03.11.13	22.11.13
Valencia , Palau de Les Arts Reina Sofia (Spain Tour)		21.11.13	22.12.13
Tenerife , Auditorio Adán Martín (Spain Tour)		30.12.13	05.01.14
Las Palmas , Teatro Pérez Galdós (Spain Tour)		10.01.14	02.02.14
Vigo , Auditorio Mar de Vigo (Spain Tour)		12.02.14	16.02.14
Pamplona , Palacio Baluarte (Spain Tour)		21.02.14	01.03.14
Mallorca , Auditorium de Palma de Mallorca (Spain Tour)			08.03.14
	13.03.14		
New York , Imperial Theatre	01.03.14	23.03.14	
Gijón , Teatro de la Laboral (Spain Tour)		25.03.14	06.04.14
Valladolid , Teatro Calderón (Spain Tour)		10.04.14	04.05.14
Alicante , Teatro Principal (Spain Tour)		10.05.14	07.06.14
San Sebastian , Donostia, Auditorio Kursaal (Spain Tour)		12.06.14	15.06.14
Malaga , Teatro Cervantes (Spain Tour)		20.06.14	20.07.14
Melbourne , Her Majesty's Theatre	22.06.14	03.07.14	20.12.14
Barcelona , Gran Teatre del Liceu (Spain Tour)		25.07.14	03.08.14
Bilbao , Palacio Euskalduna (Spain Tour)		21.08.14	06.09.14
Salamanca , El Caem (Spain Tour)		11.09.14	16.09.14
Logrono , Riojaforum (Spain Tour)		20.09.14	25.09.14
Zaragoza , Palacio de Congresos (Spain Tour)		02.10.14	12.10.14
Murcia , Auditorio Víctor Villegas		17.10.14	27.10.14
Valencia , Palau de les Arts Reina Sofía		04.11.14	15.11.14
Burgos , Forum Evolución		20.11.14	23.11.14
Granada , Palacio Municipal de Deportes		28.11.14	30.11.14
Seville , Auditorio Fibes		05.12.14	14.12.14
Coruña , Palacio de la Opera		01.01.15	04.01.15
Perth , Crown Theatre		31.12.14	07.01.15
	07.03.15		
Sydney , Capitol Theatre	19.03.15	26.03.15	17.10.15
Tokyo , Imperial Theatre	13.04.15	17.04.15	01.06.15

Nagoya , Chunichi Theatre (Japan Tour)		10.06.15	30.06.15
Fukuoka , Hakataza Theater (Japan Tour)		08.07.15	01.08.15
Osaka , Umeda Arts Theater (Japan Tour)		08.08.15	29.08.15
Szeged , Open Air Theatre (MTI non-replica) Co-production with Budapest		14.08.15	21.08.15
Toyama , Aubade Hall (Japan Tour) 07.09.15			05.09.15
Shizuoka City , Shimizu Cultural Hall Marinart (Japan Tour)		17.09.15	24.09.15
Daegu , Kelmyung Art Center 15.11.15		21.10.15	27.10.15
Brisbane , Queensland Performing Arts Centre	10.11.15	13.11.15	24.01.16
Seoul , Blue Square Musical Hall	26.11.15	04.12.15	
Manila , Theatre at Solaire (Asian Tour)	11.03.16	16.03.16	01.05.16
Budapest , Madach Theatre (MTI non-replica)		15.04.16	
Singapore , Esplanade Theatre	31.05.16	03.06.16	
Dubai , Dubai Opera	10.11.16	15.11.16	02.12.16
Brazil , Sao Paulo	26.02.17	09.03.17	

(MTI) = Production licensed by Music Theatre International, New York

(Wb) = Production licensed by Josef Weinberger