

FACULDADE CÁSPER LÍBERO

GERSON DA SILVA ESTEVES
(em artes, Gerson Steves)

A BROADWAY NÃO É AQUI
Teatro musical no Brasil e do Brasil:
Uma diferença a se estudar

São Paulo
2014

FACULDADE CÁSPER LÍBERO

GERSON DA SILVA ESTEVES
(em artes, Gerson Steves)

A BROADWAY NÃO É AQUI
Teatro musical no Brasil e do Brasil:
Uma diferença a se estudar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu, mestrado em Comunicação, na linha de pesquisa “Produtos Midiáticos: Jornalismo e Entretenimento”, da Faculdade Cásper Líbero.

Orientador: Prof. Dr. Claudio P. Novaes Coelho.

São Paulo
2014

Esteves, Gerson da Silva

A Broadway não é aqui. Teatro musical no Brasil e do Brasil: Uma diferença a se estudar. / Gerson da Silva Esteves. -- São Paulo, 2014

260 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Claudio Novaes P. Coelho.

Dissertação (mestrado) – Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação.

1. Produtos Midiáticos. 2. Indústria Cultural. 3. Sociedade do Espetáculo. 4. Teatro Musical. 5. Musical Brasileiro. I. Coelho, Cláudio N. P. II. Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação. III. A Broadway não é aqui.

Dedico esta pesquisa a Fernando Pinatti, o Fê, o grande amor da minha vida, parceiro de todas as horas. Meu norte, minha rocha, equilíbrio na vida e loucura no sonho.

A minha mãe, Conceição da Silva Esteves, com quem vi todos os musicais da Sessão da Tarde e que comprou a minha primeira enciclopédia, com os tostões economizados na máquina de costura. A meu pai, Adelmo da Silva Esteves, exemplo de integridade, honestidade, dignidade e hombridade – e por exigir que eu fosse o melhor possível em tudo que desejasse ser.

A minha irmã, Gisele Esteves Prado, companheira de lutas e alegrias, minha fã (espero!) e meu exemplo de seriedade e bom humor diante da vida.

A todos os artistas – homens e mulheres – que com seus corpos, mentes, vozes e espíritos, um dia pisaram sobre as tablas sagradas de um palco para contar, cantar e dançar uma história, encantar uma plateia e transformar o mundo.

Entram as alegorias da expressão cultural e do povo paulista. Em seguida, entram os outros personagens. Todos cantam para fazer conhecer a história e utilizá-la a nosso favor. Passado e presente misturam-se: há novas tecnologias e estruturas antigas mostradas no mesmo cenário. O tema é aquele velho conhecido: vamos rir de nós mesmos. Vamos rir das nossas dificuldades. Rir... Esse é o jeito brasileiro de ser.

Neyde Veneziano

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Cláudio Novaes Coelho, por ter acreditado no projeto e na minha capacidade em levá-lo a cabo. E mais: por ter me orientado em todas as inúmeras dificuldades ao longo do processo, das acadêmicas às pessoais, das profissionais às humanas. E, sobretudo, por ter me dado confiança e compartilhado conhecimento.

A todos os professores da Faculdade Cásper Líbero, em especial àqueles sob o olhar dos quais trilhei meu aprendizado: Prof. Dr. Dimas A. Künsch e Prof. Dra. Simonetta Persichetti que, ao lado do meu orientador, formaram os três pilares para a construção deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Jamil Dias pela prestimosa colaboração no momento da minha qualificação, indicando caminhos e propondo alternativas que só fizeram engrandecer este conteúdo.

Ao meu marido, Fernando Pinatti, companheiro de vida e trabalho, que me deu todo o apoio necessário – psicológico, emocional, afetivo e, por vezes, financeiro – para que eu pudesse realizar esta pesquisa e concluir este trabalho.

Obrigado à minha irmã e meu cunhado, Gisele Esteves Prado e Álvaro Camargo Prado, por terem me estimulado e ajudado desde os primeiros passos da vida acadêmica. Ainda a minha irmã, Gisele, agradeço a presença como revisora e consultora da forma final não só deste texto, mas dos muitos artigos produzidos ao longo deste início de trajetória acadêmica.

Aos muitos artistas entrevistados, alguns nem citados no texto final deste trabalho de pesquisa, que de forma ampla, auxiliaram nos rumos do pensamento e das reflexões aqui expostas. Todos são colegas de trabalho, amigos de profissão, companheiros de luta: Alessandra Maestrini, Alessandra Vertamatti, Andréa Bassitt, Andrezza Massei, Bianca Tadini, Cláudia Hamra, Cláudia Raia, Claudio Curi, Fernanda Maia, Ivan Parente, Kátia Barros, Kiara Sasso, Kleber Montanheiro, Luciana Carnielli, Jarbas Homem de Mello, Jonathas Joba, Miguel Briamonte, Paula Capovilla, Regina Galdino, Saulo Vasconcelos, Tony Germano, Zé Henrique de Paula.

Além desses, obrigado aos amigos que participaram de várias discussões e fóruns em redes sociais sobre o tema deste trabalho. Todos eles artistas reconhecidos no mercado de trabalho em suas funções: Anna Toledo, Daniel Salve,

Fábio Hilst, Fernando Souza, Ivana Sarmanho, Marcio Barone, Naíma, Rachel Ripani Roseli Lopes e Ricardo Severo.

A todos os meus muitos colegas de mestrado, e em especial àqueles com quem pude trocar informações e ao lado dos quais enriqueci minha vida pessoal, acadêmica e profissional: Adriana de Sá Moreira, Dida Bessana, Edson Rossi, Ethel Pereira e Eduardo Dieb.

A Carlos Gontow por ter me auxiliado na tradução de alguns trechos em inglês.

À família Haberkorn por terem me apoiado na reta final deste trabalho, nas figuras de seu patriarca, Ernesto, e dos filhos Patrícia, Daniela Alexandre. E à Haber Hotelaria, administradora do SPAventura onde, algumas vezes, pude sentar para escrever ouvindo apenas o canto dos pássaros.

Obrigado Arthur Medeiros por ter sido tão parceiro também na reta final do trabalho.

Agradeço a toda a equipe da Secretaria da Faculdade Cásper Líbero nas figuras simpáticas e prestativas de Daniel de Souza Brito e Luzinete Santos.

RESUMO

A pesquisa objetiva analisar a produção de espetáculos de teatro musical como fenômenos midiáticos inseridos numa sociedade em que a produção cultural está internacionalizada e espetacularizada – em função do que se poderia chamar de uma invasão estadunidense em termos de forma e conteúdo. O *american musical*, mais presente em nossos palcos, gera um produto de franquia que, pouco ou quase nada, dialoga com a tradição de um teatro musical mais brasileiro. A relevância se dá por seu ineditismo e, ainda, por: elaborar contornos para os diferentes gêneros existentes; traçar um panorama histórico e analítico de espetáculos representativos até a contemporaneidade; considerar, por meio de entrevistas, o ponto de vista de artistas e profissionais técnicos do nosso teatro musical. O diálogo teórico se dá com críticos da indústria cultural, sobretudo: Adorno & Horkheimer, Guy Debord, Gilles Lipovetsky, Frédéric Martel. E outros ligados ao nosso teatro musical: Neyde Veneziano, Jamil Dias e Roberto Ruiz. Por premissas o trabalho agrega novos componentes a discussões ainda em estágio embrionário: quais caminhos trilhados pelo musical brasileiro e em que ponto se encontra essa trajetória; como se forma o gosto das novas gerações para uma produção *'made-in Broadway'*; quais mecanismos de produção, criação e financiamento são empregados em franquias culturais; quais os caminhos para preservar uma cultura musical que está na matriz do nosso teatro; de que forma leis de incentivo à cultura fazem surgir um formato de criação/produção de teatro musical ligado quase que exclusivamente ao *'mainstream'* e ao gosto burguês. As considerações finais apuram que, entre muitos caminhos, o que falta ao musical brasileiro da atualidade é um grande conjunto de fatores que incluem, por exemplo: artistas disponíveis para composições inéditas, produtores dispostos e patrocinadores entusiasmados pelo produto nacional, convivência harmônica e não canibal entre as produções chamadas alternativas e as *mainstream*.

Palavras-chave: Produtos Midiáticos. Indústria Cultural. Sociedade do Espetáculo. Teatro Musical. Musical Brasileiro.

ABSTRACT

The research aims at analyzing the production of musical theater shows as media phenomena inserted in a society where cultural production is internationalized and spectacularized - in terms of what might be called an American invasion in terms of form and content. The American musical, which is more frequently seen on our stages, becomes a franchise product, which practically does not resonate with the tradition of a more Brazilian musical theater. The relevance of this research lies in its uniqueness, and also in developing profiles for the different existing genres, drawing a historical and analytical overview of representative shows up to contemporary times, and considering, through interviews, the point of view of artists and technical professionals in our musical theater. The theoretical resonance is done through the culture industry critics, especially: Adorno & Horkheimer, Guy Debord, Gilles Lipovetsky, Frédéric Martel, and others connected to our musical theater: Neyde Veneziano, Jamil Dias and Roberto Ruiz. By assumption, the work adds new components to discussions that are still in the embryonic stage: what paths have been taken by the Brazilian musical and at what point this trajectory is now; how the taste of the new generations for productions 'made-in Broadway' is created; which production, creation and funding systems are employed in cultural franchises; what are the paths to preserve a musical culture that is in the origins of our theater; how the laws that encourage culture give rise to a creative format / production of musical theater linked almost exclusively to the 'mainstream' and the bourgeois taste. The final considerations indicate that, among many paths, what lacks to today's Brazilian musical is a large set of factors that include, for example: artists available for new compositions, willing producers and sponsors who are excited about a national product, a harmonious and non-cannibal coexistence among the so-called alternative and mainstream productions.

Keywords: Media Products. Cultural Industry. Society of the Spectacle. Musical Theater . Brazilian Musical.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 CONCEITUAÇÃO DE GÊNEROS	22
2.1 Ópera	23
2.2 Opereta Francesa.....	24
2.3 Burlesque	25
2.4 Cabaret Francês	26
2.5 Kabarett Alemão	26
2.6 American Entertainment	27
2.7 American Musical	28
2.8 Burlata	29
2.9 Mágica.....	30
2.10 Zarzuela	31
2.11 Teatro de Revista	32
2.12 Biografias e Juke-box	34
2.13 Considerações para Definição de Objeto de Estudo.....	35
3 UM PANORAMA HISTÓRICO	36
3.1 Os primórdios – Teatro Jesuítico	37
3.2 Séculos XVII e XVIII – Um Entreato Ítalo-Hispânico	38
3.3 O Florescimento do Sec. XIX – No Primeiro Reinado, Antes do Romantismo	42
3.4 O Romantismo e o Início de um Teatro Nacional.....	47
3.5 Segunda metade do séc. XIX: Abrem-se os Caminhos para um Teatro Musical	50
3.6 O Despontar do século XX – O Conceito de Indústria Teatral e a Força da Burlata Genuinamente Brasileira	58
3.7 O Musical e as Guerras Mundiais	65
3.8 Do ‘Fervo’ da Praça ao ‘Papo-cabeça’ Burguês. São Paulo Entra na História.	74
3.9 Ditadura Militar: A Influência Brechtiana no Musical Brasileiro.....	78
3.10 Da Censura à Abertura: Musical anos 1980.....	88
3.11 Leis de Incentivo e a febre dos Musicais	90
4 INDÚSTRIA CULTURAL E MERCANTILIZAÇÃO DE CONTEÚDOS	100
4.1 Onde Acaba a Arte e Começa o Comércio	100
4.2 Teatro Musical Inserido na Lógica do Mercado de Luxo	104
4.3 A Profissionalização que as Franquias Possibilitam	116

4.4 “Só Boto o Bebop no meu Samba Quando o Tio Sam Pegar no Tamborim.”	122
4.5 <i>Brasilidade e Nacionalismo: Um Tema que não se Esgota</i>	126
4.6 <i>That’s Entertainment!</i>	136
5 O MAINSTREAM CONVIVE COM O ALTERNATIVO	147
5.1 <i>Time For Fun</i>	147
5.2 <i>Charles Möeller e Claudio Botelho</i>	152
5.3 <i>Miguel Falabella</i>	163
5.4 <i>Jorge Takla</i>	169
5.5 <i>Aventura Entretenimento</i>	171
5.6 <i>Uma produção independente, investigativa e nacional.</i>	175
5.6.1 <i>Zé Henrique de Paula e o Teatro Núcleo Experimental</i>	177
5.6.2 <i>Kleber Montanheiro e a Cia. da Revista</i>	181
5.6.3 <i>Regina Galdino e a Companhia Casca de Arroz</i>	187
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	196
APÊNDICES	203
APÊNDICE A – ALESSANDRA MAESTRINI	203
APÊNDICE B – ALESSANDRA VERTAMATTI	207
APÊNDICE C – ANDRÉA BASSIT	211
APÊNDICE D – ANNA TOLEDO	214
APÊNDICE E – CLÁUDIA RAIA	219
APÊNDICE F – CLÁUDIO CURI	222
APÊNDICE G – FERNANDA MAIA	225
APÊNDICE H – JARBAS HOMEM DE MELLO	239
APÊNDICE I – KÁTIA BARROS	249
APÊNDICE J – KIARA SASSO	252
APÊNDICE K – KLEBER MONTANHEIRO	254
APÊNDICE L – RICARDO SEVERO	262
APÊNDICE M – MARCOS TUMURA	263
APÊNDICE N – MIGUEL BRIAMONTE	265
APÊNDICE O – LUCIANA CARNIELLI	268
APÊNDICE P – REGINA GALDINO	270
APÊNDICE Q – SAULO VASCONCELOS	282
APÊNDICE R – TONY GERMANO	286
APÊNDICE S – ZÉ HENRIQUE DE PAULA	288
ANEXOS	293

ANEXO A – NEM MUSICAIS, NEM BRASILEIROS.....	293
ANEXO B – POR MUSICAIS MAIS BRASILEIROS.....	294
REFERÊNCIAS	295

1 INTRODUÇÃO

O presente projeto tem por objetivo pesquisar, avaliar e analisar a produção de espetáculos de teatro musical como fenômenos midiáticos inseridos numa sociedade em que a produção cultural se encontra, cada vez mais, internacionalizada e espetacularizada, no sentido debordiano. Isso, muito em função do que se poderia chamar de uma invasão estadunidense em termos de forma e conteúdo. O chamado musical de Broadway (também presente no West End londrino) cada vez mais presente em nossos palcos, na maioria das vezes, gera um produto de *franchising* que, em pouco ou quase nada, dialoga com a tradição de um teatro musical genuinamente brasileiro.

Como a música sempre foi elemento presente e esteve constantemente ligada à nossa cena, mesmo que em formatos menos convencionais, tal análise se dará a partir de um olhar panorâmico e da tentativa de uma retrospectiva histórica que permitam determinar as principais diferenças entre diversos gêneros e subgêneros: ópera, opereta, burlesque, cabaré francês e alemão, *american entertainment*, *american musical*, mágica, zarzuela, teatro de revista e a Revista de Ano. Tudo, objetivando a construção de um sentido para esse tipo de teatro musical que se vê hoje – conceituação, que servirá de instrumento fundamental para a definição do objeto do estudo. Equivale dizer que, nos aspectos estético e histórico, a intenção é de desbastar uma imensa matéria-prima em busca dos contornos que fazem sobrar somente a forma que o teatro musical tem no Brasil e mais: a forma que ele adquiriu nas últimas décadas.

Entretanto, falar de teatro abrangendo um país como o Brasil é quase impossível. Seria ingênuo pretender uma visão, ainda que somente histórica, que abarcasse o País como um todo. Para a pesquisa, será necessário, portanto, não somente um recorte temporal, mas principalmente geográfico: produção/veiculação de espetáculos em SP (e sua possível e ocasional interseção com produtos do eixo formado com o Rio de Janeiro), com foco na recente produção (1999 a 2013/14).

Como, cada vez mais, o fenômeno teatral deixa de ser artístico para ser midiático, se fará necessário um mapeamento dos principais espetáculos criados, produzidos, reproduzidos e, claro, divulgados na cidade de São Paulo, no período supracitado – quando se verifica o recente *boom* do teatro musical no Brasil. Trata-se de um levantamento seletivo e comparativo entre títulos com temática brasileira e

outros ‘importados’ com pouca ou nenhuma relação com a nossa sociedade nos nossos dias, em especial no que tange à dramaturgia; voltada especificamente para o público brasileiro – com temática e características nacionais.

Antes, é preciso que se seja esclarecido o que aqui se entende de dramaturgia. Num tempo em que nos deparamos com as várias e possíveis dramaturgias (do ator, do corpo, da luz, da música e das ações, entre outras), trata-se daquela produção de textos (ou libretos) que pretendem contar uma história. Agregam-se a isso as composições (letra e música) com capacidade narrativa para colaborar com essa história.

Com relação aos espetáculos importados, o foco recairá sobre os realizados por produtores como: Aventura Entretenimento (de Luiz Calainho e outros sócios em suas eventuais parcerias) a Möeller&Botelho (em produções próprias e associadas), Chaim Produções (de Sandro Chaim, com eventuais associações de Miguel Falabella e Cláudia Raia), a Takla Produções Artísticas e, claro, pela maior produtora de teatro musical de Broadway no Brasil, a Time For Fun (T4F).

Sem qualquer intenção de estabelecer juízos de valor, taxando de certo ou errado, ou de julgar qualitativamente os resultados artísticos de cada produto, o estudo objetiva avaliá-los inseridos na chamada sociedade do espetáculo e como fenômenos da indústria cultural no Brasil da contemporaneidade.

Vale ainda mencionar que a ideia da pesquisa surgiu a partir da procura por textos acadêmicos que lançassem luz sobre o recente e já mencionado *boom* do teatro musical no País – em especial aquele oriundo da avenida mais famosa do entretenimento mundial, a Broadway. Foi o artigo bastante esclarecedor da cantora, atriz e Professora Dra. Mirna Rubin (2010), *Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional*, que apontou um olhar interessante do ponto de vista daqueles que vivem o cotidiano do teatro musical, tanto na teoria quanto na prática.

O referido artigo – usado apenas como ponto de partida – suscita várias dúvidas sobre os caminhos e percalços dessa produção específica em nossas terras. Entretanto, a professora atém-se unicamente à formação do profissional e às questões econômicas que promoveram a nossa recente produção – sem mencionar os caminhos que conduziram a produção brasileira até aqui. O que me levou à pesquisa de outros artistas pensadores desse tipo de teatro no País. Entre eles:

Alberto Guzik, Claudia de Arruda Campos, Jamil Dias, Mario Cacciaglia, Neyde Veneziano, Roberto Ruiz, Sábado Magaldi e outros.

É de surpreender a ausência de títulos que nos apontem referenciais teóricos consistentes para a pesquisa de um recente teatro musical produzido no Brasil. Garimpando, foi possível localizar algumas obras fundamentais que tocam em momentos estratégicos da nossa produção. A atriz, diretora e pesquisadora Neyde Veneziano é uma profissional do teatro que fez da prática sua melhor forma de pensar a arte. Em seus livros *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções* e *Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!*, ela aborda as origens de um teatro musical brasileiro, mas já miscigenado pelas influências francesa, portuguesa e africana (entre outras).

Zumbi, Tiradentes, de Claudia Arruda Campos lança um olhar profundo sobre a produção musical do Teatro de Arena de São Paulo em espetáculos emblemáticos no período da instauração da Ditadura Militar – com forte influência brechtiana (portanto, alemã). Também sobre a produção teatral de esquerda no Brasil, encontramos *Teatro e Política*, de Edélcio Mostaço. Paralela aos dois primeiros está outra importante obra de referência – *TBC: A Crônica de um Sonho*, de Alberto Guzik, que estabelece parâmetros claros para o entendimento sobre como se construiu o primeiro fenômeno de *star-system* teatral brasileiro e a partir do consumo de um teatro chamado burguês na capital paulista nos idos dos anos 1950. Finalmente, o Relatório Final de Pesquisa de Pós-Doutoramento pela FAPESP – intitulado *O Teatro Musical No Brasil – Uma História à Margem da Historiografia Oficial* – do Professor Dr. Jamil Dias, em documento cedido pelo mesmo, trouxe a clareza necessária para algumas classificações de gênero e sobre uma produção recente do nosso teatro musical.

Mesmo sobre a produção teatral estadunidense, há raros registros de pesquisa publicados no Brasil. A maioria dos títulos é importada. Alguns serviram muito bem para entender como se construiu e se mantém de pé até hoje um império chamado Broadway. São eles: *Making Musicals*, *Um Século em Nova York*, *The History of North American Theatre* e *Showtime – A History of The Broadway Musical Theater*.

Também não se pode deixar de lado pensadores como: Jean-Jacques Roubine e sua *Liguagem da Encenação Teatral*, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy em *A Cultura-Mundo*, Béatrice Picon-Vallin e seu capítulo sobre o nascimento de um

teatro musical em *A Cena em Ensaios* e, claro, Adorno & Horkheimer em a *Dialética do Esclarecimento*. Finalmente, a propósito destes dois últimos, é preciso lembrar autores como o já mencionado Debord e sua *Sociedade do Espetáculo*, Roland Barthes e o olhar sobre a construção dos mitos contemporâneos, além do recente estudo de Frédéric Martel em seu livro *Mainstream* que foca justamente os meandros do entretenimento mundial na contemporaneidade.

O tema foi escolhido, inicialmente, em função da paixão pelo teatro. Em especial o teatro musical, da ópera ao vaudeville, independente de gêneros ou fronteiras! Entretanto, à medida que tantas leituras foram sendo feitas, foi possível constatar que muitos autores discursavam sobre questões que, embora não dissessem respeito diretamente à produção teatral (quanto mais de teatro musical), ainda assim tocavam diretamente em pontos de profundo interesse nestes nossos dias. São nomes como o de Walter Benjamin, Naomi Klein, Jameson, Adorno e Horkheimer e tantos outros que falaram sobre os meios de produção e o capital, sobre a transformação da arte e da cultura em moeda de troca, sobre a criação de mitos vazios (tais como ídolos de barro), sobre a perda da noção histórica e de um fio condutor na criação e elaboração de produtos culturais que perdiam, dia após dia, sua aura de objetos de arte para se transformarem em meros produtos dispostos em ‘tijolinhos’ nas páginas de cultura dos periódicos.

A partir da reflexão sobre o momento histórico por que passa o teatro (e mais especificamente o teatro musical) no Brasil, a constatação do pouco ou quase nada disponível em termos de pensamento organizado no segmento (referenciais bibliográficos), e, finalmente, a avaliação de que a nossa ‘cena teatral’ apresenta hoje uma produção bastante pitoresca – para dizer o mínimo –, foi possível concluir sobre o quanto é importante debater a forma como esses produtos, que deveriam ser artísticos, se tornam cada vez mais eventos midiáticos. E não só: pesquisar em que ponto dessa trajetória o teatro musical brasileiro cedeu espaço para uma produção majoritariamente americanizada, mas produzida com financiamentos público e federal.

Em seu artigo, Rubin explica que o teatro musical no Brasil, nos últimos 30 anos, tem vivenciado desenvolvimento bastante fértil, citando os seguintes aspectos para o sucesso do gênero em nosso País, em especial no eixo RJ-SP:

- os avanços tecnológicos que permitem maior intercâmbio e pesquisa;

- a melhoria na formação prática e teórica dos artistas brasileiros – em especial dos músicos, mas também dos cantores e preparadores vocais; e,
- o fato de vivermos atualmente numa economia estável com mais patrocínios e maior “*consciência de uma política cultural*”.

Sem dúvida, são componentes que alavancaram o teatro musical no Brasil nas últimas décadas, mas, por outro lado, contribuíram para emperrar o desenvolvimento, a modernização e a evolução de um genuíno Teatro Musical Brasileiro – como gênero, forma e com dramaturgia própria, além de todas as peculiaridades sócio-econômico-culturais e até políticas que, historicamente, concorreriam para a sua construção. Processo árduo e longo não somente da sedimentação de uma estética, mas também da formatação de um gosto por parte nas plateias brasileiras.

Como conclusão, este livro fará o exercício de buscar algumas respostas sobre de que forma se deu a verdadeira febre que invadiu os palcos paulistas (e, por extensão, brasileiros) em torno do gênero, gerando hordas de fãs (com um gosto formatado por influências externas e até por um sistema de mídia e marketing especializados). E mais: um ‘*star system*’ todo próprio e um conseqüente (e bem-vindo) aperfeiçoamento da mão de obra envolvida nos processos de criação e produção.

Assim, a premissa do presente trabalho tem por objetivo agregar novos componentes (e questões) a essa discussão que parece ainda em estágio embrionário:

- quais caminhos têm sido trilhados pelo teatro musical no Brasil (com foco na cidade de São Paulo)?
- em que ponto dessa trajetória se encontra o Teatro Musical Brasileiro?
- como se forma o gosto das novas gerações para esse tipo de produção ‘*made-in Broadway*’?
- que mecanismos de produção/criação/financiamento são empregados em produções milionárias numa espécie de *franchising* cultural?
- quais os possíveis caminhos na tentativa de preservar uma cultura teatral/musical que está na matriz do nosso teatro musical (não de forma historicista e museológica)?

- de que forma as leis de incentivo à cultura fazem surgir um formato de criação/produção de teatro musical ligado quase que exclusivamente ao ‘*mainstream*’ e ao gosto burguês?

Resumindo numa pergunta central a ser respondida: Em que o Teatro Musical no Brasil tem se transformado a partir de uma suposta interferência do musical estadunidense?

Para isso o livro, em seu Capítulo 1, busca uma conceituação que seja satisfatória para esse gênero teatral tão híbrido. Remover as camadas contidas nas muitas definições do termo, sejam elas dicionaristas – compiladas a partir de vários dicionários – ou espargidas pelos muitos livros específicos de autores diversos ao longo da história do teatro (uma vez que a música está presente no palco desde os gregos até os nossos dias). Ou seja, a pergunta inicial é: de que tipo de teatro musical este livro tratará exatamente?

Será, portanto, um capítulo com o objetivo de conceituar o gênero Teatro Musical dentro da cena contemporânea, com um viés histórico. Desbaste das muitas definições possíveis para os vários gêneros e subgêneros paralelos ou correlatos: ópera, opereta, burlesque, cabaré francês e alemão, *american entertainment*, *american musical*, mágica, zarzuela, teatro de revista, Revista de Ano e outros subgêneros. Será, portanto, a tentativa de construção de um conceito para o tipo de teatro do qual se irá tratar na pesquisa: com dramaturgia original ou não, ação teatral (ficcional ou não), composição musical original ou não, temática ligada às questões nacionais.

Mapeamentos histórico/geográficos e linhas do tempo sempre são um risco porque tendem a ser excludentes ou excessivamente abrangentes. De um modo ou de outro, o Capítulo 2 irá correr o risco e fará a tentativa de traçar um panorama das atividades do teatro musical no Brasil – com foco no eixo RJ-SP. Isso, desde os seus primórdios, quando os jesuítas catequizavam os índios por meio da dramatização de seus conflitos terrenos e divinos – graças ao gosto nato que nossos nativos tinham pela música e pela dança.

Após mais de três séculos adormecido, o teatro no Brasil começa a recuperar relevo e importância após a chegada da Família Real, no início do século XIX. Como aponta o primeiro volume de História do Teatro Brasileiro, foi com a vinda das companhias teatrais francesas, em meados do séc. XIX, que os artistas brasileiros vislumbraram o gosto de uma burguesia por um teatro musicado e

musical. Daí, nascem algumas operetas de grande sucesso, bem como o Teatro de Revista (em suas mais variadas formas já explicitadas no capítulo I).

A partir do início do século XX, o gênero musical (especialmente as Revistas de Ano) ganha o gosto popular, tanto na Capital Federal (RJ) como em São Paulo. São criadas companhias estáveis de repertório, grandes produtores alçam voos ambiciosos especialmente por conta dos cassinos e começa a nascer uma espécie de *star system* de vedetes, autores e criadores. Grande artífice desse período será Walter Pinto, responsável por trazer ao Brasil o luxo e o *glamour* das revistas francesas e do *entertainment* americano.

Com o fim dos cassinos, a proliferação das salas de cinema e o fortalecimento de um cinema nacional nos anos 1950/60 (nascido ainda nos anos 1940), o entretenimento muda de lugar e a revista (gênero musical hegemônico no País) começa a viver seu ocaso. Some-se a isso, o subsequente surgimento da televisão e a enorme penetração das grandes rádios (como a Rádio São Paulo e a Rádio Nacional). Em paralelo, claro, companhias de teatro (chamemos, convencional) começavam a fazer história – TBC (SP) e Os Comediantes (RJ) são bons exemplos.

Com o Golpe Militar de 1964 (entre os anos 1960 e 1970), os rumos do teatro no Brasil mudam severamente. O declínio do TBC e o surgimento de grupos teatrais mais nacionalistas como o Opinião, o Arena e o Oficina trazem o olhar da sociedade para um teatro mais engajado. Ao contrário do que possa parecer, o teatro musical (bem ao gosto de Brecht & Weill) é uma ferramenta para cantar e contar nossos heróis do povo em espetáculos como Arena Canta Zumbi, Arena Canta Tiradentes, Show Opinião, Roda Viva, Brasileiro Profissão Esperança, Morte e Vida Severina, culminando com Gota D'água, Ópera do Malandro e Calabar (proibida pela censura da Ditadura Militar). Em paralelo, espetáculos musicais de Broadway são encenados com enorme sucesso. My Fair Lady, Hello Dolly e O Homem de La Mancha (todos com Bibi Ferreira) e Pippin (com Marília Pera e, depois, Suely Franco) são bons exemplos disso. Com o recrudescimento da Ditadura Militar a fase nacionalista do teatro musical fica bastante apagada.

Durante os anos 1980, notam-se algumas montagens mais americanizadas. Entre elas: Hair, Godspell, Jesus Cristo Superstar, Chorus Line. Mas são montagens incipientes, em especial devido à falta de financiamentos e leis de incentivo que

ajudassem a consolidar o gênero definitivamente. Nesse período, é liberada a encenação de Calabar – montagem relativamente inexpressiva.

Por fim, o gênero irá encontrar nova fase de efervescência a partir de meados dos anos 1990. Já num Estado democrático, foi encenação de Rent (1999) e a chegada da CIE (*Compañia Interamericana de Entretenimiento*), em seguida nacionalizada com o irônico nome de Time For Fun (T4F), que o gênero começa a se estabelecer como indústria no País. Isso, graças a uma série de Leis de Incentivo e Fomento que movimentaram o mercado de musicais de forma a seduzir patrocinadores e produtores para as enormes verbas disponíveis até hoje. Chegamos aos anos 2000, em que a Time For Fun não reina absoluta no mercado, já encontrando concorrência em empreendedores menores como Sandro Chain, Miguel Falabella e a dupla Moeller & Botelho.

A partir daí, dá-se um momento em que empresas produtoras de espetáculos (em especial a Time 4 Fun) se tornam especialistas em importar e reproduzir – como produtos do mercado de luxo – espetáculos teatrais que possuem pouco ou quase nada de original. Tempos de mercantilização e indústria cultural. A partir daqui, o Capítulo Três, tendo por eixo teórico o pensamento da Escola de Frankfurt e sua teoria da Indústria Cultural, serão problematizados aspectos ligados à atual produção cultural no Brasil. Trata-se de avaliar todo um sistema de criação/reprodução de produtos, bem como sua maciça veiculação em redes de mídia fortemente articuladas e a transformação do bem artístico-cultural em bem de consumo.

Seguindo o que, no meio, se habituou a chamar de “a Bíblia”, esses produtos repetem item a item (do cenário à iluminação, da terminologia ao *modus operandi*) um jeito de fazer teatro musical idêntico ao da Broadway. Se por um lado, a aplicação desses modos e métodos de produção trouxeram profissionalismo para o artista e para o técnico brasileiro (como afirma Mirna Rubin em artigo já mencionado), por outro enfraquece a criação e limita o mercado de trabalho para criadores transformando artistas em meros executores de um produto estético já criado. Com isso, fica aberta uma brecha enorme para perda de divisas culturais tanto do ponto de vista artístico e temático, quanto do econômico-financeiro, uma vez que esses produtos são veículos para evasão de royalties. E o preço cultural que se paga é ainda maior: a perda de contato do espectador brasileiro com seus temas, sua terra, sua gente, seus problemas, seus ritmos e danças.

O Capítulo Quatro, a partir de entrevistas, pesquisa em jornais e revistas, bem como da vivência pessoal diante de espetáculos encenados aqui e na Broadway, irá traçar uma comparação entre alguns produtos e trajetórias de produtores de teatro musical no Brasil dos últimos 15 anos: Charles Möeller e Claudio Botelho, Miguel Falabella, Jorge Takla, Time For Fun, Aventura Entretenimento e ainda companhias independentes – Núcleo Experimental, Companhia da Revista, Companhia Casca de Arroz e outras.

O livro ainda traz depoimentos de artistas e produtores. Algumas entrevistas foram realizadas por e-mail, com perguntas abertas e fechadas. Outras foram presenciais, documentadas em áudio e vídeo. Além disso, foram utilizadas pesquisas aos *sites* das companhias e produtoras e consulta a fóruns de debates em redes sociais. Durante o processo de construção deste livro, foram realizadas três viagens a Nova Iorque para seleção de bibliografia, visita a teatros e espetáculos.

A redação final do projeto levará em conta leitura de periódicos (revistas, jornais e cadernos de cultura especializados, sites especializados), além de teóricos da sociologia cultural, pensadores de arte e cultura, mormente aqueles voltados para o fenômeno da indústria cultural em tempos pós-modernos.

2 CONCEITUAÇÃO DE GÊNEROS

É árdua a tarefa do escultor, diante do bloco de pedra, na tentativa de extrair dali alguma forma reconhecível para além de sua dureza (ou mesmo de sua irreduzibilidade). Antes de tudo, o artista é um pensador e, dificilmente, sai ferindo a cinzel sua matéria-prima, sem que exista em sua mente um projeto ainda que remoto. Assim, ele é, além de artesão, um avaliador de possibilidades que, muitas vezes, se esfalha na tentativa de fazer surgir na rocha dura a fugacidade de seus pensamentos e devaneios. É como abrir uma picada a foice e facão em meio à mata densa. O desbravador pode até ter uma ideia de onde pretende chegar, mas muitas vezes desconhece o melhor caminho a seguir.

Do mesmo modo, é difícil tomar milhares de anos de história e memória artística em suas mãos e sair cortando a facão tudo que, de uma forma ou de outra, “não interesse no momento”. É transformar em pó e cascalho, mármore do bom. Apenas em benefício da forma que irá sobrar, sem nem sequer saber se ela será ideal, definitiva ou minimamente satisfatória.

Assim, a primeira tarefa deste projeto foi se debruçar sobre a árdua tentativa de desbastar inúmeras definições e conceituações construídas ao longo de toda a história do teatro (e também da música). Logo de início, a Galateia pretendida é a definição ou, antes, a conceituação do que venha a ser Teatro Musical. E não só. Para, além disso, o entendimento do que seria esse tão decantado Teatro Musical Brasileiro, e o que sobrou dele nos nossos dias.

Como a música e a dança foram elementos constantemente ligados à nossa cena (desde Anchieta), mesmo que em formatos menos convencionais, o estudo se inicia a partir de uma retrospectiva histórica que permita determinar as diferenças entre diversos gêneros e subgêneros, propiciando assim, sua conceituação, que servirá de instrumento fundamental para a definição do objeto final de estudo. É uma imensa matéria-prima a ser trabalhada na busca dos contornos que fazem sobrar somente a forma que o teatro musical tem atualmente no Brasil e mais: a forma que ele adquiriu nos últimos 20 anos.

Trata-se, enfim, de uma embrenhada na densa mata das estéticas e gêneros teatrais – numa sucessão de definições estabelecendo uma espécie de glossário – considerando, de forma obrigatória, que a trilha a ser percorrida se inicia na Europa. Fundamentalmente, a fonte mais confiável para esta tarefa foi o Dicionário de

Teatro, de Patrice Pavis (1999) – apesar de outras fontes surgirem no decorrer das conceituações.

Os critérios adotados para esta sequência de definições incluem os diferentes graus de importância de cada gênero (ou subgênero) no cenário global das manifestações teatrais/musicais e certo ordenamento geográfico-temporal, partindo da Europa até o Brasil.

2.1 Ópera

Gênero híbrido, desde sua matriz histórica e estética, a ópera nasce em finais do séc. XVI com o renascimento italiano e sua exuberância criativa. Com o objetivo de resgatar valores do teatro greco-romano (ditirambo e coros), artistas do período julgaram que poderia ser interessante fazê-lo em forma de “obra musical” ou *opera in musica*.

Grandiloquente por natureza, a ópera une e amplia todas as várias linguagens do teatro (cenários, iluminação, atuação, figurinos, adereços), somados ao poder avassalador da música (partitura) e a um enredo (libreto) com tramas e conflitos normalmente intrincados e cheios de reviravoltas. Tudo, em busca de uma “obra de arte completa” (*Gesamtkunstwerk*, usando o termo Wagneriano). Em seu *Guia Ilustrado de Ópera*, Riding e Dunton-Downer (2010, p.15) esclarecem que

a ópera nasceu como teatro musicado, ou seja, música para um libreto destinado ao palco. (...) A trama pode vir da mitologia grega ou da história romana, de Shakespeare ou Schiller, de épicos históricos, dramas românticos ou das farsas da vida cotidiana; o mais importante é que se valha da poesia do idioma para expressar todo um leque de emoções.

Sobre a ópera nos nossos dias, Patrice Pavis esclarece que ela “e o teatro estão hoje mais ligados do que nunca” ressaltando o fato de que, além de ser teatro por excelência, a ópera exerce grande influência na encenação contemporânea. Em alguns casos, a música deverá reduzir seu rebuscamento em busca de uma sonoridade, digamos, mais essencial – como se averigua nas chamadas óperas de bolso, em que surgem propostas cênicas menos ambiciosas para atender a libretos igualmente cotidianos. Bons exemplos são algumas das obras de Brecht e Weill (*Aquele que Diz Sim e Aquele que Diz Não* ou *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagony*) ou ainda de Igor Stravinsky (*A História do Soldado*).

Voltando no tempo, ainda no séc. XVIII, bem antes das óperas de bolso já citadas, o gênero se subdividia em outros. Tais subgêneros tornaram-se recursos de seus autores para lhes atribuir certa nobreza ou atrativos.

Desse modo, além da conhecida e dominante *opera seria*, ainda encontramos sua correlata *opera buffa* (espécie de versão curta e farsesca dos temas já observados). Os franceses criaram a *tragédie opéra*, a *opéra comique* (com forte teatralidade e diálogos falados em lugar dos recitativos cantados, como no *singspiel* alemão) e até o termo *melodramma* foi utilizado por Verdi para designar algumas de suas óperas. São designações muito mais ligadas a questões como duração, tema, relações música/texto e características musicais do que, propriamente, com o resultado cênico.

E quando se fala em ópera, se espera que esse resultado cênico seja, no mínimo, surpreendente, quando não espetacular. Afinal, como concluem Riding e Dunton Downer (2010, p.29), “desde os primórdios da ópera, o público queria espetáculo, além de música e teatro”.

2.2 Opereta Francesa

Em sua origem etimológica, como apontam Riding e Dunton Downer (2010, p.207), a *operetta* nada mais é que uma “pequena ópera”, leve e de “efervescente comicidade, com melodias irresistíveis e muita dança.” Tal leveza pode ser observada tanto no que diz respeito à parte musical, como nos temas e assuntos abordados. Antes entendida quase como um subgênero, a opereta ganha destaque de gênero neste capítulo pela importância e influência que exerceu sobre a produção de teatro musicado, tanto nos Estados Unidos como no Brasil simultaneamente, a partir de meados do séc. XIX – assunto que será tratado a seguir.

Apesar de sua origem na *opéra bouffe* francesa, é creditado ao alemão Jacques Offenbach o mérito de ter criado o gênero em primórdios da *Belle Époque* (início da segunda metade do séc. XIX, a partir da efervescência causada pela onda de renovação artística e urbana que Paris assistia) como forma de parodiar o que se poderia chamar de ópera oficial. Surgiam os *boulevards* e Offenbach criava sua primeira opereta: *Orphée aux Enfers*, seguida do sucesso de *La Belle Hélène*. Não é

exagero dizer que suas operetas correram o mundo – de Londres a Viena, dos Estados Unidos ao Rio de Janeiro.

Na composição de óperas-bufas ou operetas de enorme sucesso, ao nome de Offenbach, juntaram-se ainda o vienense Johann Strauss Filho (*Die Fledermaus – O Morcego*), o francês Charles Lecocq (*La Fille de Madame Angot*) e o austríaco Franz Lehár (*Die Lustige Witwe – A Viúva Alegre*). Suas obras de enorme popularidade foram apresentadas em todo o mundo.

Interessante observar o que apontam Felicia Hardison Londré e Daniel Watermeier (2000) sobre como a opereta se tornou matriz e pedra fundamental do teatro musical estadunidense (e por conseguinte brasileiro), ao lado de outros gêneros também importados da Europa. O fato é que esse gênero musical leve, de berço nobre, iria viajar mundo e se popularizar ganhando versões – algumas muito pitorescas no Brasil.

Isso, porque, com o surgimento do Alcazar Lyrique – espécie de cabaré em estilo francês instalado na cidade do Rio de Janeiro – muitas companhias francesas de opereta e vaudeville chegaram à cidade. Os dramaturgos nacionais começaram rapidamente a produzir paródias e versões de títulos consagrados oferecendo ao público a possibilidade de saborear simultaneamente operetas francesas e versões brasileiras. Além disso, a popularidade das operetas criou terreno fértil para o surgimento de um novo gênero também híbrido: a Burlleta, que será a matriz de um teatro musical genuinamente brasileiro.

2.3 Burlesque

Neste gênero pouco conhecido no Brasil, impera o exagero e muitas vezes o gosto duvidoso. Personagens, cenários, figurinos e diálogos são exagerados provocando o riso e o distanciamento imediatos. Jonnie Patricia Mobley, em seu *Dictionary of Theatre and Drama Terms*, explica que “nos séculos XVII a XIX, eram paródias de populares obras de arte (...) e no séc. XX o termo foi deslocado para designar também um tipo de revista teatral com números de dança, comédia, canções e até mesmo performances de strip-tease” (MOBLEY, 1992 p. 19). O chamado burlesco tem um quê de extravagância especialmente no que tange à performance de seus artistas. Atualmente, se localiza em algum lugar entre o

cabaré, o show de variedades e entretenimento e, normalmente, associa-se a termos como ‘mau gosto’ ou ‘gosto duvidoso’.

2.4 Cabaret Francês

Enquadram-se nesta categoria nomes que povoam nosso imaginário e que serviram de inspiração para inúmeras outras obras. Impossível falar do Cabaret Francês sem mencionar casas como o *Le Chat Noir*, o *Moulin Rouge*, o *Lido* ou o *Folies Bergères* (todas nascidas na segunda metade do séc. XIX). Isso, desde os quadros de Toulouse Lautrec e Manet aos filmes de Baz Luhrmann, passando pela música de Édith Piaf e outros tantos *chansoniers* franceses. O Cabaré francês como estética e gênero depende muito do espaço físico em que se dá.

Para o *The New Penguin Dictionary of Theatre*, é “um tipo de entretenimento que combina música e várias formas teatrais num *club* ou outra espécie de atmosfera íntima” (2001). Em geral, um ambiente requintado (com certo toque de decadência), mesas e cadeiras onde os frequentadores podem sentar-se e apreciar a sequência de números musicais e humor conduzidos por um *cabaretier*, normalmente enquanto bebem e comem. Nesta categoria ainda se enquadram os cafés-concerto, os espetáculos de *music-hall* e todas as possíveis variações do gênero, tais como o Cabaré Americano e o Alemão. Incluem-se nisso os populares Choppes Berrantes do Rio de Janeiro no final do séc. XIX.

2.5 Kabarett Alemão

Segundo a Enciclopédia Britannica (1997 Volume 2 p. 702), este gênero surgido na Alemanha da virada do séc. XX descendeu do cabaré francês e floresceu durante os anos da República de Weimar. De suas origens francesas, “manteve a atmosfera íntima, o caráter improvisacional e de entretenimento, mas desenvolveu uma espécie de humor negro todo próprio”. Esse humor, conhecido como “*gallows humor*” (humor de cadafalso), trata de temas desagradáveis, sérios e até dolorosos – sem deixar de lado a sátira mordaz da política e da sociedade. Nos anos 1930, atraiu a atenção de grandes artistas como Bertolt Brecht, migrando para a Inglaterra e, posteriormente, para os Estados Unidos nos anos 1950. O gênero ainda inspirou o famoso musical estadunidense *Cabaret*, de John Kander e Fred Ebb. Além disso, o

gênero inspirou também várias obras no Brasil, como Kabarett, de Kleber Montanheiro com a Cia. da Revista.

2.6 American Entertainment

O conceito de *American Entertainment* funde uma extensa gama de subgêneros cujo objetivo é, como o nome sugere, entreter e fazer o tempo passar para uma plateia que invariavelmente espera esquecer seus problemas. Com origem em espetáculos ligeiros – no sentido italiano da palavra (*leggero*), significando leve e despreocupado, e menos ao sentido de rápido ou curto – e mambembes vindos da Europa (*minstrel, variété, revue e vaudeville*), esses *shows* possuíam rápidos números de variedades misturados a números de canto e dança, podendo incluir artistas locais.

De acordo com o *The New Penguin Dictionary of Theatre*, os sempre mencionados *Minstrel Shows* podem ter por tradução livre a expressão “shows de menestréis” com origem nos menestréis da Europa medieval (2001, p. 403). Eram espetáculos que não passavam de rápidas apresentações, muitas vezes mambembes de trios ou quartetos com números variados de canto, dança e anedotas. A principal característica dessas apresentações era o fato de se tratar comumente de artistas brancos maquiados de negros (*blackfaces*). Tal estilo foi utilizado no primeiro filme sonoro “*O Cantor de Jazz*” com All Jolson. Com a decadência do gênero (final do séc. XIX), seus artistas migraram automaticamente para os grandes espetáculos de variedades.

O *Vaudeville*, variação mais ‘familiar’ do permissivo Teatro de Variedades (*Variété, Variety*), era um gênero que não apresentava nenhuma espécie de dramaturgia ou coesão entre suas cenas. Tratava-se, exclusivamente, de uma sucessão envolvendo “dez a quinze apresentações individuais – canto dança, acrobacias, esquetes e monólogos cômicos, performances com animais e mágica” (MOBLEY, 1992 p.161). Foi a introdução do som no cinema que fez com que o gênero entrasse em decadência a partir dos anos 1920.

A *Revue Americana*, ou Revista, é muito similar ao *Vaudeville* e ao Show de Variedades, muito embora já apresente um tema conduzido por um Mestre de Cerimônias ou narrador (o equivalente ao *compère* francês) que amarrava temas políticos e satirizava acontecimentos (MOBLEY, 1992 P. 127), como o MC do

Kabarett Alemão. Nos Estados Unidos, nos idos dos anos 1930, esse gênero se aproximou muito dos espetáculos de extravagância franceses (as *féeries*), com muito luxo, sofisticação e grandes coros de mulheres – as *girls* –, semelhantes aos espetáculos do Lido.

2.7 American Musical

São muitas as definições encontradas para este gênero que será, em essência, o objeto principal deste estudo. A dicionarista teatral Jonnie Mobley é bastante econômica em sua conceituação ao dizer que se trata de um tipo de teatro que, desde os anos 1920, vem provando ser uma das mais populares formas de entretenimento teatral. Para ela, trata-se de um gênero que “funde elementos da opereta, do burlesco (dos sécs. XVII a XIX), dos *minstrel shows* e sua consequente variação para o *vaudeville* americano” (MOBLEY, 1992 p. 95).

Nesse gênero, que é um verdadeiro caldeirão de influências, é possível encontrar comédias e dramas – com muito, pouco ou nenhum diálogo falado, embora todas obedeçam a um tema e a uma dramaturgia. O musical dependerá sempre de um *plot* (ponto de partida e sucessão de acontecimentos da história) e um libreto – mesmo em obras inteiramente cantadas, como é o caso de *O Fantasma da Ópera* ou *Evita*, de Andrew Lloyd Weber. Sobre essas obras, vale dizer que fazem parte de um lote de produções inglesas que aportou em Nova Iorque por ocasião de uma crise da Broadway (como apontou Jamil Dias). Sobre o gênero, para Patrice Pavis, esta forma teatral

contemporânea se esforça para fazer com que se encontrem texto, música e encenação visual, sem integrá-los, fundi-los ou reduzi-los a um denominador comum e sem distanciar-los uns dos outros como nas óperas didáticas de Weill e Brecht.

Equivale dizer que, para Pavis, o Musical Americano – bem como suas digressões espalhadas pelo mundo – não almeja a tão decantada obra de arte total wagneriana. Por outro lado, na busca de uma identidade própria há mais de um século, procura experimentar todos os possíveis limites e “relações imagináveis entre os materiais das artes cênicas e musicais”. (PAVIS, 1996 p.392) Essa busca de identidade e esse teste de limites entre linguagens serão também observados na produção contemporânea de teatro musical brasileiro.

2.8 Burleta

Em seu artigo para a Revista de Estudos Brasileiros (2012), o Professor José Geraldo Vinci de Moraes traça um longo e saboroso estudo sobre a produção de teatro musical na *Belle Époque* paulistana. Entre seus muitos temas e a variedade de gêneros explorados, um de seus assuntos é inapelavelmente a Burleta. Segundo ele, o nosso teatro de variedades (especialmente o musicado) mantinha sob um amplo guarda-chuva estético diversas denominações genéricas: revista, opereta, burleta, vaudeville e mágica. Tais subgêneros se mesclavam e não sofriam necessariamente a imposição de uma forma predeterminada, “prática comum nas artes formais” (MORAES, 2012).

Como já visto no surgimento de um teatro musical estadunidense, foi também a popularidade da opereta no Brasil, que fez com que se assistisse ao que Vinci de Moraes chama de “tamanha misturada nos processos culturais e sociais”. Em finais do séc. XIX, às portas de sair da escravidão e de olho na criação da República, enfrentando os percalços de uma modernização ainda presa aos arcaísmos ruralistas e buscando o que seria uma “suposta alma nacional”, o teatro brasileiro – especialmente na Capital Federal (RJ) – vivia momentos de efervescência.

Em A História do Teatro Brasileiro, Rubens José Souza Brito, narra o nascimento de um novo e híbrido gênero teatral no Brasil, pela pena de Artur Azevedo, em 1897: a Burleta. “Resultado da soma de características dos gêneros cômicos e musicados então em voga.” (2012 p. 228-230) O título da obra era A Capital Federal, criada a partir de uma cena extraída de uma Revista. Entretanto, para que a justiça seja feita, vale dizer que a primeiríssima obra a fazer a interseção entre teatro e música na dramaturgia brasileira foi escrita por Joaquim Manuel de Macedo e chamou-se *Antonica da Silva*, em 1880.

Para Azevedo, entretanto, a qualificação viria três anos depois tomando de empréstimo o termo italiano do séc. XVIII que significava comédia musicada. Desse modo, surgia um formato de teatro musical que era

a síntese definitiva do teatro musical brasileiro do período e que, no séc. XX passa a ser reconhecida sob a denominação de *comédia musical* (...) com destaque para o coloquialismo e para os falares regionais que se contrapõem à norma da língua portuguesa, provocando a comicidade necessária para o sucesso desse tipo de peça. (BRITO, 2012 p 232)

2.9 Mágica

Pura fantasia. Essas duas palavras servem para conceituar temática e esteticamente o que eram as mágicas – ou *féeries* francesas –, espetáculos musicais muito populares entre europeus e brasileiros durante o século XIX. O nome francês se deve justamente à sua possibilidade fantástica – os personagens podiam ser fadas, demônios, gnomos, gigantes, seres sobrenaturais de toda espécie. Além disso, os enredos propunham um constante jogo imaginativo em que os personagens poderiam ser transportados para mundos misteriosos, terem desejos realizados – os mais estranhos, extravagantes e descabidos – e viver situações inusitadas distantes das suas realidades banais e imediatas.

Patrice Pavis, reconhecido pesquisador do teatro europeu, nos lembra que a origem pode estar presente no teatro desde o mundos das fadas de *Sonho de Uma Noite de Verão* ou a misteriosa ilha de Próspero em *A Tempestade* (ambos títulos de Shakespeare) ou nas fantasmagorias do século XVIII, que tinham a função de criar situações de ilusão e mistério em salas escuras. Pavis ainda estabelece com clareza o diferencial da *féerie* ao explicar que o gênero se impõe justamente pela oposição entre o “mundo real e verossimilhante” e “um universo regido por outras leis físicas”. E vai além ao tratar dela tematicamente, explicando que ‘o maravilhoso’

não se limita aos temas, mas diz respeito igualmente à forma, à linguagem e à maneira de contar a fábula. O prazer do espectador maravilhado é aquele de uma criança diante de um imenso brinquedo cênico que ela não compreende e que a subjuga por seu funcionamento inesperado. O ‘maravilhoso’ exige que o espectador suspenda o julgamento crítico e acredite nos efeitos visuais da maquinaria cênica. (PAVIS, 2008 p.165)

Ao tratar dos efeitos e maquinarias de palco, Pavis está evocando todo tipo de efeitos cênicos: fumaça, fogo, caixas misteriosas, telões e *tableaus*, um sobe-e-desce de elementos cenográficos capazes de mudar o ambiente em segundos, muitas vezes desafiando a percepção do público. A palavra-chave deste tipo de recurso muito usado nas mágicas era ‘mutação’. Sobre esse efeito cênico, o Dicionário do Teatro Brasileiro acrescenta que

o que mais impressionava a plateia era a mutação à vista do público, isto é, aquela que não ocultava os truques cênicos e que se oferecia como desafio à percepção dos espectadores. Exatamente como ocorre hoje com os números de mágica. Mas na metade do século XIX, os ‘mágicos’ atuavam nos bastidores. Eram os pintores dos telões, os maquinistas, os contrarregras, os figurinistas e os cenógrafos que davam vida ao espetáculo. (IDEM)

Ainda o Dicionário do Teatro Brasileiro esclarece que o gênero no Brasil foi bastante comum na segunda metade do século XIX, mas que, “apesar do apreço do público pelas mágicas, poucos autores brasileiros se dedicaram ao gênero, preferindo antes a Opereta e a Revista de Ano”. E cita Moreira Sampaio, Vicente Reis, Azeredo Coutinho, Eduardo Victorino e Augusto de Castro como sendo criadores de “algumas poucas mágicas que foram encenadas” naquele tempo. “A quase totalidade do repertório exibido no Rio de Janeiro veio da França e de Portugal.” (2009 p.188)

Embora o Prof. Jamil Dias nos lembre de que é possível considerarmos as obras de José Antonio da Silva, O Judeu como sendo seminais do gênero no Brasil, a Professora Vanda Bellard Freire, em artigo publicado nos anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM – Brasília, 2006) e intitulado As Mágicas, Segundo Periódicos e Produtores Teatrais, aponta que

A referência mais antiga à mágica que encontramos no Brasil é ao espetáculo “O Mágico em Valença” (Rio de Janeiro, janeiro de 1815): “no Real Theatro de São João a nova comedia magica, peça muito galante, além das tramóias com que o actor Luiz Xavier Pereira, maquinista actual do mesmo Theatro, pretende mostrar a tão erudito público o seu préstimo como maquinista.” (Gazeta do Rio de Janeiro). No ano seguinte, 1816, novo anúncio da mesma mágica, no mesmo periódico: “a beneficio” do maquinista do Theatro São João, “com algumas novas transformações”, “adornado também de algumas vizualidades”. Os espetáculos realizados em janeiro provavelmente sinalizam a abertura do entrudo, tradicionalmente precedido por uma comédia.

2.10 Zarzuela

Gênero espanhol por essência e excelência, a Zarzuela se aproxima em forma e conteúdo temático de vários outros gêneros europeus como nos aponta o Dicionário do Teatro Brasileiro: a *Opera Buffa* italiana, a *Opéra Comique* francesa, o *Singspiel* alemão e o *Musical Play* inglês. (2009 p.349)

Os diálogos rápidos intercalados por canções e o assunto invariavelmente cômico ou burlesco foram os ingredientes que alçaram a Zarzuela entre os gêneros líricos preferidos dos espanhóis desde o século XVII. Estudos apontam que a chegada das primeiras Zarzuelas ao Brasil data de meados do século XIX. Ao que

se sabe, as obras e companhias espanholas foram muito bem recebidas em terras brasileiras chegando a “desencadear certa influência espanhola em nossos autores de Operetas e Teatro de Revista, gêneros então em voga.” (IDEM p. 350)

2.11 Teatro de Revista

A esta altura das conceituações, é de fundamental importância separar aquilo que comumente se chama de ‘popular’ e de ‘elevado’, como nos esclarecerá Neyde Veneziano a seguir. Isso porque, enquanto a ópera se enquadra no que se poderia classificar por gênero mais elevado, a ópera-bufa e a opereta se aproximam mais (formal, musical e tematicamente) dos indivíduos comuns e sua mais concreta humanidade, sendo considerados gêneros, ditos, mais populares. Ponto a partir do qual se origina o Teatro de Revista Brasileiro com forte influência do que se pode classificar por gêneros paralelos: o *vaudeville*, o *variété*, a *revue française*, a revista portuguesa e a *féerie*. Com isso, fica mais fácil delimitar o objeto deste estudo.

Impossível escrever sobre o Teatro de Revista no Brasil, sem recorrer à minuciosa pesquisa da professora e diretora teatral Neyde Veneziano, em especial sua publicação *O Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgia e Convenções*. Na referida obra, Veneziano avalia a enorme popularidade do gênero (no Brasil e fora daqui) ao mesmo tempo em que traça um largo estudo desde as suas origens até suas possíveis variações.

Já em seu primeiro capítulo, a autora ressalta a importância de se estabelecer limites claros para termos como “teatro popular” e “cultura popular” e as consequentes controvérsias dessa empreitada. Em suas palavras sobre a popularidade do Teatro de Revista:

Há quem confunda “teatro popular” com “cultura popular”, desencadeando confusões entre teatro feito para o povo e aquele feito pelo povo. Trataremos, aqui, somente do teatro feito para o povo, o que também não quer dizer, simplesmente, para uma ampla e heterogênea plateia. (VENEZIANO, 1991 p.19)

E, mais afrente em seu estudo, já dialogando com a *Poética* de Aristóteles e suas “rígidas e severas leis”, Veneziano nos lembra de que havia uma forma artística elevada, marcada por tragédias, coalhados de personagens nobres e heroicos. Em oposição, surgem as bufonadas livres, as improvisações, calcadas no baixo cômico das ruas. Assim, são características de um teatro popular as tipificações

(especialmente aquelas baseadas em figuras largamente conhecidas do público), a crítica e o sarcasmo sobre situações comuns a todos, o não aprofundamento de temas (sem psicologizações), a mistura de gêneros musicais e interpretativos.

Voltando ao artigo de José Geraldo Vinci de Moraes e Denise Sella Fonseca (2012), eles nos lembram das origens francesas da revista como sendo uma evolução natural desde a chegada da Commedia dell'Arte naquele país no séc. XVII. Da França, já denominada como *revue de fin d'anée*, em meados do séc. XIX, o gênero se espalha pela Europa e torna-se popular em Portugal. De lá para cá, foi apenas uma questão de tempo para que surgisse uma intensa colaboração entre artistas lusitanos e brasileiros no gênero fazendo com que a Revista portuguesa e a brasileira tivessem sempre muito em comum desde finais do séc. XIX até a Segunda Guerra Mundial, como nos lembra Neyde Veneziano (1991).

É ainda da autora, uma das definições mais bem acabadas do que seria uma Revista de Ano que “pareciam procurar fixar teatral e satiricamente os instantâneos da cidade”, no caso, o Rio de Janeiro (ainda corte do Segundo Império). Para Veneziano,

ao passar em revista os acontecimentos do ano anterior, esta forma de construção dramática seguia o modelo português. Só que os assuntos, as personagens, os tipos, o humor e a irreverência já se caracterizavam como bem brasileiros. (1991 p.30-31)

Assim, como assinala Vinci de Moraes, “ao mesmo tempo em que exigia vinculação factual com a realidade, o gênero permitia aos autores extrapolar os limites criativos” (MORAES, 2012). Desse modo, a tentativa de um equilíbrio entre a crítica e o sonho, entre o sarcasmo e a fantasia de situações consideradas improváveis, aparecia tanto na música quanto nos elementos visuais do espetáculo que, na maioria das vezes, não possuía dramaturgia, mas, sim, uma espécie de roteiro unindo quadros que poderiam ir de casos de amor a eventos do noticiário político. Os processos históricos e os caminhos e descaminhos, tanto da elaboração de seus elementos estruturais e funções, como da sedimentação do gênero no Brasil e conseqüente formação de plateias, estão largamente detalhados nas obras de Neyde Veneziano – em especial, a já mencionada obra *O Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgia e Encenações* (1991).

Outra variação de nomenclatura para o gênero é Revista de Enredo que, segundo Veneziano, equivale ao mesmo que se dizer Revista de Ano. Entretanto,

fica claro, por meio de várias leituras – entre elas *A História do Teatro Brasileiro* (2012) – que foi a entrada do maranhense Artur Azevedo no cenário teatral que elevou a Revista Brasileira à categoria de gênero próprio sendo ele, também, o pai da Burleta como se conheceu no Brasil. Entretanto, o pesquisador Jamil Dias nos alerta para o fato de que É Azevedo, um dos responsáveis por dar ligação dramaturgica ao que antes era apenas um compêndio de cenas isoladas.

Equivale dizer que a Revista de Enredo nada mais é que um momento de passagem da Revista de Ano para a Burleta. Isso, a partir das paródias feitas das Operetas europeias.

2.12 Biografias e Juke-box

Como será exposto nos próximos capítulos, por volta dos anos 1970, surge um novo gênero de musical no Brasil: o biográfico. No início, uma forma de resgatar artistas e obras, na primeira década dos anos 2000 passa a ser um recurso usado por produtores e dramaturgos para aproveitar um cancionero preexistente e um nome já com ressonância no imaginário coletivo para atrair e cativar plateias. Desse modo, nomes que vão desde Noel Rosa, Chiquinha Gonzaga e Carmen Miranda, até Elis Regina, Cassia Eller, Cazuza, Gonzagão ou Tim Maia – além de tantos outros – foram e ainda vêm sendo usados para alavancar público e mídia. Claro que há um aspecto bastante positivo nisso tudo: o resgate de uma memória histórica e musical para novas gerações.

Aliada – ou paralela – ao musical biográfico, aparece uma outra variável: o chamado musical *juke-box*. É o que o próprio nome designa, uma caixa de música, dessas em que se coloca uma ficha e tudo que se pode ouvir são sucessos inequívocos. Ainda sem consenso sobre nomenclaturas, alguns críticos e estudiosos optam por chamar esses espetáculos de *revues* ou revistas – por passarem em revista um repertório específico de um compositor ou cantor – ou mesmo de um período histórico.

Normalmente essas produções – biográficas ou no estilo *juke-box*, ou ainda os dois num só – costumam ter uma dramaturgia mais esgarçada, criada apenas com o intuito de ligar as canções por meio de frases e situações. E essas canções, via de regra, não são usadas como instrumento narrativo, mas somente ilustrativo.

2.13 Considerações para Definição de Objeto de Estudo

Como exposto, essa massa estética conhecida por teatro musical constitui não apenas um campo vastíssimo, mas um terreno com fronteiras movediças. Após essa tentativa de separação e conceituação dos vários gêneros e subgêneros, falta ainda designar qual o gênero de que se pretende tratar neste estudo. Ficam excluídos, portanto, os espetáculos de ópera e seus afins (opereta, burleta e óperas-bufas), bem como aqueles espetáculos em sua origem ligados estritamente ao *divertissement* francês, tais como o *Vaudeville* e o *Burlesque*, ou as várias expressões do Cabaré (francês, alemão ou *music-hall* americano). O presente objeto de estudo será um produto teatral a ser observado e confrontado em dois vieses.

O primeiro viés trata daquele tipo de produto diretamente ligado ao *entertainment* produzido na Broadway desde os anos 1930 – mais precisamente a partir da montagem histórica de *Show Boat* (1927) – acima classificado como *American Musical*. Um teatro musical de estrutura dramática como fio condutor e permeado de números musicais que podem ou não possuir função narrativa direta dentro da história contada. Tal teatro tem influenciado o musical brasileiro que se distancia de suas origens e características mais nacionais, em forma, conteúdo e *praxis*.

De outro lado, o segundo viés é aquele teatro musical produzido no Brasil, mais brejeiro, nascido da paródia às famosas operetas (final do séc. XIX), permeado de crítica e povoado pelos inúmeros tipos brasileiros tão comuns nas Revistas. Mas não só: um teatro musical que investiga nossa dramaturgia, nossa gente e nossas questões como nação – portanto, mais nacionalista, como visto no período de 1960 a 1980. Tal teatro faz uso da nossa música e das nossas danças, da nossa língua e gírias, da nossa história e tradições e considera o jeito próprio de cantar, dançar e atuar do artista brasileiro.

Estabelecidas essas duas vertentes – não antagônicas por natureza, mas distantes em seus objetivos – o próximo capítulo traçará um olhar panorâmico sobre a produção musical no Brasil, sem nunca esquecer suas influências externas, especialmente portuguesas, francesas e estadunidenses.

3 UM PANORAMA HISTÓRICO

Como visto nas considerações que encerram o capítulo anterior, é preciso distanciar o teatro musical, como o conhecemos contemporaneamente, da ópera ou da opereta, bem como dos vários gêneros e subgêneros relacionados ao *divertissement* francês – sem jamais, é claro, desprezá-los como influência. É o que faz Patrice Pavis, em seu Dicionário do Teatro (1999), ao mesmo tempo em que aproxima o musical contemporâneo das experiências de Brecht e Weill, por integrarem música, dança e dramaturgia em forma de texto falado e não apenas cantado.

Já a diretora e pesquisadora Neyde Veneziano (1991) atribui ao teatro musical suas influências populares desde os primórdios greco-romanos, passando pelos comediógrafos latinos – italianos, franceses e portugueses, tais como Goldoni, Molière e Gil Vicente. Eles surgem como grandes influenciadores de um teatro popular do século XX – em especial na criação de um teatro de variedades e do vaudeville que irá desembocar no Teatro de Revista. Esse exemplar de um teatro musical genuinamente brasileiro, apesar de suas origens franco-lusitanas, se enriquece ainda mais a partir do encontro de tantas influências europeias como aquelas vindas de África. O que poderia ser um choque acaba por se tornar um feliz casamento de ritmos, sonoridades, tipos humanos e pontos-de-vista sobre a sociedade da época.

Tanto mapeamentos histórico/geográficos como linhas do tempo são sempre escolhas arriscadas porque tendem a ser excludentes ou excessivas e por vezes até desnecessariamente abrangentes. De um modo ou de outro, este capítulo irá correr o risco e fará uma tentativa de traçar as linhas mestras, tanto do ponto de vista temporal quanto geográfico, das atividades do teatro musical no Brasil.

Estudar profundamente todas essas manifestações ligadas ao teatro musical no Brasil seria uma tarefa árdua, especialmente diante de nossas dimensões geográficas e imensa riqueza cultural. Demandaria ampliar imensamente o recorte da pesquisa.

Seria também ingênuo pretender uma linha do tempo e um levantamento, mesmo que somente histórico, que abarcasse o País como um todo. Assim, este estudo lançará a seguir, como já mencionado, um olhar panorâmico sobre tal produção, detendo-se eventualmente em reentrâncias e saliências de relevância

histórica e/ou estética e terminará com foco ajustado para as manifestações na cidade de São Paulo.

3.1 Os primórdios – Teatro Jesuítico

Ao longo deste livro se verá repetidas vezes o quanto a atividade teatral brasileira sempre flertou com a musicalidade. Os três pilares do teatro musical sempre estiveram presentes em nossa produção: teatro (recitativo), música e dança.

De início, é importante ressaltar a ligação que o teatro, em território nacional, teve com a música e com a dança dos nativos locais. Rogério Budasz, em *Teatro e Música na América Portuguesa* (2008), lança um olhar bastante aprofundado sobre os primeiros dois séculos da produção teatral no Brasil em que menciona o fato de que

danças e canções apareciam com destaque em autos religiosos, especialmente aqueles encenados nas Américas, África e Ásia, distantes do controle dos religiosos mais conservadores. No Brasil, além das menções frequentes na correspondência jesuítica, alguns autos do século XVI atribuídos a José de Anchieta sobreviveram em um caderno de poesias guardado no Arquivo Histórico da Companhia de Jesus, em Roma. Contendo várias indicações cênicas e musicais, os autos de Anchieta eram entremeados de danças portuguesas, ameríndias e mistas – como os machatins no Auto da Assunção de Nossa Senhora. (2008, p.115)

Além dessa, são muitas as referências a um teatro processional religioso, mas com “lados francamente profanos e divertidos” como aponta Décio de Almeida Prado no livro I da *História do Teatro Brasileiro* (2012 p.24). Procissões que eram teatralizadas ou terminavam em atos teatrais, acompanhados por cortejos musicados e dançados, como nos antigos ditirambos gregos.

Um teatro brasileiro, de origem lusitana, com forte influência dos costumes dos índios locais, tanto no aspecto formal quanto no que diz respeito à temática, uma vez que eram tratados assuntos referentes aos demônios e divindades indígenas. Mas não só: esse teatro, além de ser falado em português e tupi, absorvia também o castelhano. Desse modo, a cena brasileira já nasce plurilinguista e multicultural, como aponta Sábado Magaldi em seu *Panorama do Teatro Brasileiro* (1997 p.18).

A propósito de curiosidade, vale mencionar o surgimento do primeiro ator brasileiro com reconhecimento internacional. Segundo narrativas de Fernão Cardim, o indígena Ambrósio Pires conquistara a simpatia de seus pares – bem como de

comitivas lusitanas em visita ao Brasil – por interpretar com graça e leveza o popular Anhangá (espécie de diabo sempre presente nas representações jesuíticas). Ambrósio chegou a ser levado a Lisboa pelo Padre Rodrigo de Freitas.

Ainda sobre o uso dos demônios e entidades dos índios nas representações jesuíticas, vale lembrar que o recurso foi aplicado como forma de aproximar os medos e terrores da religião portuguesa daqueles medos e terrores dos índios. Assim, em vez de um sincretismo religioso que aproximasse Jesus ou o Deus lusitano das divindades locais, a estratégia foi uma espécie de sincretismo demonológico em que a aproximação era feita entre os demônios a serem sempre rejeitados por índios e brancos. Afinal, o medo aproxima os homens. Bom exemplo disso é *Na Festa de São Lourenço* e *Na Vila de Vitória* de José de Anchieta, redigidas entre 1583 e 1586.

Décio de Almeida Prado, em seu capítulo sobre Teatro Jesuítico na já mencionada *História do Teatro Brasileiro*, conclui sabiamente apontando tal estratégia como sendo de aniquilamento da singularidade dos índios e questionando veementemente se de fato teria sido “um bem” esse processo de “substituição de culturas através do qual surgiu penosamente o Brasil”. Indo além, Prado cita Oswald de Andrade ao perguntar se em vez do português ter vestido o índio, não teria sido melhor que o índio tivesse despido o português? (2012 p. 38) Fato é que, nesse vasto projeto de dominação cultural, religiosa e militar, o teatro e a música tiveram papel de destaque.

3.2 Séculos XVII e XVIII – Um Entreato Ítalo-Hispânico

O subtítulo acima, nascido a partir de Décio de Almeida Prado (2012), serve para explicar que – diante do processo de sedimentação social e política que o País vivenciou entre os séculos XVI e XVII – saltar um centênio no que diz respeito à produção teatral não significa leviandade ou imprudência, visto os passos lentos com que as artes caminhavam por entre as matas densas deste País em construção.

Entretanto, não se podem deixar de lado iniciativas importantes e evidenciar que os tais passos lentos foram, porém, contínuos. Assim, durante o séc. XVII, aquele Brasil que surgia e se desenvolvia a partir da cultura europeia foi mais palco de lutas e conquistas do que de espetáculos por um processo histórico já anunciado e delineado desde o século anterior – especialmente quanto aos conflitos com

franceses e holandeses. Resumindo, a produção teatral local foi incipiente, para não dizer inexistente. Segundo Décio de Almeida Prado

o século XVII nada oferece além de notícias esparsas e sucintas, ora de autores nacionais cujos nomes se conservaram mas não as suas peças, ora de 'comédias' (no amplo sentido espanhol), que teriam sido encenadas sem que se saiba quem as escreveu. Tudo não chegando a somar, segundo os cálculos mais otimistas, uma dezena de representações (2012 p.39).

Embora os espetáculos jesuíticos continuassem a existir, eram realizados de forma tímida e circunscrita a certos grupos específicos. Se a produção teatral era exígua, que dizer da união entre teatro e música? Do ponto de vista da dramaturgia, o período foi marcado por uma produção com influência castelhana e do Século de Ouro Espanhol. Nota-se a presença de autores como Lope de Vega e Calderón de la Barca, especialmente nos círculos ditos mais cultos da incipiente sociedade brasileira.

Importante, ainda, salientar que foi justamente entre aqueles idos de finais do século XVI e início do século XVII, que a *Commedia Dell'Arte* chegava à França (como nos aponta Neyde Veneziano) e a Ópera nascia na Itália (de acordo com José Maurício Brandão). Para este último,

originária da Itália no final do século XVI – apesar das inúmeras manifestações artísticas baseadas na combinação de música e cena, muito anteriores a este período – a ópera chega ao Brasil com a colonização portuguesa. A propósito da estruturação cultural portuguesa, uma considerável dose de conservadorismo sempre emulou a tendência de manutenção de estruturas e processos nas atividades musicais em Portugal. Como consequência isto gerava uma defasagem por atraso nas atividades musicais portuguesas que tendiam a incorporar tardiamente práticas já comuns em outros centros e regiões da Europa. (BRANDÃO, 2012)

Como este estudo foca seu olhar unicamente nas manifestações em que são integrados teatro e música (seja na produção dramaturgica ou na encenação) em território brasileiro, ficam de lado todas as obras criadas, produzidas e veiculadas em território português. Entretanto, pelo fato desta ser essa nossa principal matriz, será sempre necessário voltar a ela na hora de falar em origens de qualquer manifestação cultural brasileira.

Assim, vale ressaltar que, em seu artigo *Ópera no Brasil: um Panorama Histórico*, o pesquisador da UFBA José Maurício Brandão deixa claro que o consumo de óperas em Portugal durante o séc. XVIII foi bastante grande, sendo que

manifestações de teatro e música já se faziam comuns em Portugal desde o século XVI, não se tratando porém de atividades de natureza operística. A atividade operística em Portugal origina-se, por um lado da prática de realização de teatro musicado e *zarzuelas* e por outro – este muito mais importante – da penetração da ópera italiana, proveniente das escolas Veneziana, Romana e Napolitana na corte portuguesa, por volta de 1730. Como nação católica, as ligações religioso-culturais com a Itália, especialmente com a cidade de Roma, eram intensas, e por isso esta cidade foi para os compositores e músicos portugueses o grande centro de formação. (BRANDÃO, 2012)

O Brasil entra o séc. XVIII ainda ouvindo os ecos daquela produção caseira e rudimentar dos tempos de catequese jesuítica: produção mista entre religiosa e jocosa, mas sempre unindo música e texto (ainda com influência castelhana) e, na maioria das vezes causando espanto e riso nos visitantes estrangeiros que deixaram em alguns documentos suas impressões sobre tais apresentações e festividades teatrais aqui presenciadas.

Mas, a partir de meados do século XVIII, o cenário se transformou. Isso, devido à chegada da ópera italiana a Portugal e a construção dos primeiros teatros públicos no Brasil, logo chamados Casas de Ópera. Como aponta Décio de Almeida Prado, nas últimas quatro décadas do séc. XVIII, o Brasil assiste à construção de teatros na Bahia, no Rio de Janeiro, em Vila Rica (hoje, Ouro Preto), no Recife, em São Paulo e Porto Alegre (2012 p.42).

Ainda em sua detalhada descrição sobre o período, Almeida Prado alerta para o fato de que, ao se falar em ópera no Brasil, é preciso não “despertar excessivas reminiscências europeias”, dada a forma improvisada e até mesmo precária em que tais peças eram encenadas por aqui. Diferentemente das obras espanholas (quase todas encenadas, supõe-se, em sua língua original), as obras encenadas em português já chegavam traduzidas ‘via’ Lisboa muitas vezes com seus “títulos modificados e quase sempre sem menção do autor”. É ainda muito esclarecedora a descrição que o estudioso faz dos atores e cantores do período. Uma descrição que em alguns aspectos indica a vocação, por vezes, marginal ou amadorística que se atribuiu a esse ofício entre os brasileiros por décadas:

O nível social dos atores e cantores improvisados, de acordo com o grupo em que atuavam, compreendia desde negros alforriados e mulatos até estudantes, professores de primeiras letras, funcionários públicos, caixeiros de lojas, modestos negociantes e militares. Entre estes, os soldados reforçavam a música com tambores, clarins, trombetas, ao passo que os oficiais, capitães, majores, não se acanhavam em subir ao palco para dançar em vestes femininas. É que as mulheres não participavam desta diversão considerada tipicamente masculina. (PRADO, 2012 p.44).

Estudiosos ainda apontam o fato de que muitas das óperas encenadas naquela virada de século incluíam elementos musicais locais, certos entreatos cantados ou recitativos improvisados. Um desses elementos musicais já teria sido a inclusão da modinha que, desde muito cedo, “penetrou na atividade cênico-musical brasileira e portuguesa” (BRANDÃO, 2012).

Apesar dessa aparente penúria que se somava a um amadorismo típico de colônia, a atividade teatral adentra o século XIX fixada no Rio de Janeiro e já com ares de um incipiente profissionalismo: companhias estabelecidas, alguns contratos firmados entre empresários e artistas com registros em cartório, surgimento de certas regras de trabalho e produção e um estreitamento nas relações artísticas entre a colônia e a metrópole. Um fato a ser ressaltado é nossa primeira cantora de ópera a fazer sucesso na Europa: Joaquina Maria da Conceição da Lapa, a Lapinha, que deu concertos em Lisboa e na Cidade do Porto durante a última década do século XVIII. Sobre ela, no ano de 2014, estreou no Rio de Janeiro, um musical com nome de *Lapinha*, tendo a atriz Isabel Fillardis no papel-título.

Voltando ao século XVIII, chegam até nossos dias abundantes relatos de uma profícua atividade teatral (no caso, operística) em todo o País. Entretanto, é de se notar que tais relatos são em sua maioria bastante desfavoráveis e não demonstram qualquer entusiasmo com exceção do Rio de Janeiro. Bom resumo sobre o teatro brasileiro nos séculos XVII e XVIII é aquele feito por Décio de Almeida Prado, para quem “o teatro colonial equilibrou-se como pôde entre três instáveis pontos de apoio: o Ouro, o Governo e a Igreja”.

E, lembrando outro importante pesquisador da história de nosso teatro, Mário Cacciaglia, em sua *Pequena História do Teatro no Brasil, o séc. XVIII* “arrastou-se até 1808, ano que marca a entrada do Brasil na história, como nação, e encerra definitivamente a época colonial” (1986 p.35). Isso, graças à invasão das tropas napoleônicas em território lusitano e a conseqüente fuga e asilo da Família Real em terras brasileiras – mais precisamente, cariocas. O que já é assunto para o próximo tópico deste estudo.

3.3 O Florescimento do Sec. XIX – No Primeiro Reinado, Antes do Romantismo

Como visto anteriormente, após mais de três séculos adormecido, o teatro em território nacional começa a recuperar relevo e importância após a chegada da Família Real ao Brasil, no início do século XIX.

É curioso notar que, em sua maioria, os pesquisadores da história do teatro brasileiro começam seus relatos mais consistentes somente a partir de 1822, data da Declaração de Independência e seu decorrente “clima que favorecia novas tendências nacionalistas.” (MAGALDI, 1997 P. 34) Mas, tanto Cacciaglia como Almeida Prado optam por iniciar seus relatos por volta de 1810, ano em que D. João VI assinou o decreto pelo qual ordenava a construção de um “teatro decente, capaz de acolher dignamente a corte e os visitantes estrangeiros” (CACCIAGLIA, 1986). Assim, foi inaugurado em 1813, o Teatro São João, com a representação de uma ópera: *O Juramento dos Numes* com libreto de Gastão Fausto da Câmara Coutinho e música do maestro Bernardo José de Souza Queiroz.

Os anos que se seguiram à Independência foram de efervescência política e poucos acontecimentos teatrais a ponto de se mandar trazer de Lisboa, em 1829, uma companhia completa com mais de 20 componentes com a então usual distribuição dos chamados *emplois*. Palavra utilizada para designar os diferentes tipos de papéis – empregos – que um ator/atriz pode desempenhar numa companhia; segundo Patrice Pavis, os *emplois* podem variar de acordo com idade, morfologia, voz e personalidade do ator e são distintos entre cômicos e trágicos. As classificações são muitas, mas destacam-se: comediantes centrais, dama galante, galã, ingênuos ou apaixonados, caricato e caricata. (2000 p.121). Fato é que a tal companhia portuguesa, acima mencionada, contaria com o apoio pessoal do Imperador e só foi encontrar concorrência em 1833, com o nascimento da primeira companhia teatral “profissional e moderna, integrada exclusivamente por atores brasileiros” (PRADO 2012 p.57) – e fundada pelo grande e renomado (até hoje) João Caetano. Além do Teatro São João – que alternava papel de fundamental importância para a história local ao mesmo tempo em que enfrentava incêndios – outros teatros menores surgiam no Rio de Janeiro

Ainda a respeito das primeiras três décadas do século XIX, o pesquisador italiano Mario Cacciaglia traça um olhar panorâmico – por ser estrangeiro – pelas atividades teatrais em solo brasileiro. Num capítulo focado na “época de João VI e

Pedro I”, que vai de 1808 a 1831, o autor relata algumas incipientes atividades teatrais Brasil afora. Detalhados em tópicos, seguem alguns dos exemplos – dos mais relevantes – citados por Cacciaglia (1986) nesse seu panorama para os primeiros trinta anos do século XIX, em alguns dos estados mais desenvolvidos do País (em especial, suas capitais):

MARANHÃO

- A cidade de São Luís só verá seu primeiro teatro em 1816, o Teatro União;
- pouco se sabe de suas atividades, mas é de supor que não fossem de “altíssimo nível”, chegando a abrigar espetáculos circenses, além de comédias ou dramas breves.

MINAS GERAIS

- As atividades no teatro de Ouro Preto, iniciadas no século anterior, continuavam dando a seus atores fama e notoriedade, mas o que se sabe de sua representação era que soava monótona e mecânica;
- no restante da província, “tinham sucesso espetáculos de caráter folclórico (...) com desfiles e danças de jovens fantasiados de marinheiros, índios, negros africanos”;
- na cidade de Sabará, registra-se a inauguração de um teatro em 1819 e que será bastante prolífico nos anos 1820, sempre representando dramas históricos e de efemérides.

PARAÍBA

- Em 1831, há a notícia do funcionamento de um “teatro modestíssimo, mas pomposamente chamado de Coliseu Paraibano, no qual foi representada uma peça intitulada *Inês de Castro*”;
- é só por volta da metade do século que a Paraíba terá seu primeiro “verdadeiro teatro, o Santa Rosa”.

PERNAMBUCO

- Nas primeiras décadas do século XIX, a vida era “modorrenta e aborrecida”, com uma população rural e mulheres segregadas a uma vida religiosa;

- continuava em funcionamento a Casa de Ópera fundada em 1772 frequentada em sua maioria por homens e algumas meretrizes;
- o repertório era, além das comédias, feito de “adaptações de dramas europeus, dramas sacros e pseudo-mitológicos”;
- destaque para a representação de *O Cruzado no Egito*, a partir de uma ópera de Mayerbeer.

RIO GRANDE DO SUL

- Cacciaglia denomina de “notável” a atividade do Padre Amaro de Sousa Machado que, mesmo antes da chegada da Família Real ao Brasil, ainda em 1805, providenciou a reforma da Casa de Ópera de Porto Alegre;
- após a morte do sacerdote, por volta de 1831, surge a Sociedade do Teatrinho, formada “por um grupo de jovens amadores da melhor sociedade de Porto Alegre”, que encenaram dramas, farsas e comédias.

RIO DE JANEIRO

- Em 1824, a encenação da ópera de Rossini *L'inganno Felice* (interpretada por uma companhia italiana);
- dois anos depois, em 1826, também de Rossini, a ópera *Tancredi*, coincidindo com o aniversário da Imperatriz Leopoldina;
- surgimento de teatros menores no Rio de Janeiro entre 1823 e 1834;
- nascimento da companhia dramática fundada por João Caetano, em Niterói, no ano de 1833;
- primeiras representações de *vaudevilles* em francês, por diletantes que trabalhavam nas lojas elegantes da Rua do Ouvidor.

SALVADOR

- A ex-capital do Brasil ainda gozava de prestígio cultural;
- a partir da chegada da Família Real, representação de peças leves com atores modestos.

SÃO PAULO

- segundo o autor, “no início do século XIX, São Paulo era ainda uma cidade provinciana e sonolenta”;
- a Casa de Ópera erguida no século anterior apresentava apenas espetáculos religiosos ou em caso de celebrações civis;
- os atores eram invariavelmente mulatos e as atrizes, meretrizes;
- a decadência do teatro foi tal que a Casa de Ópera passou de mão em mão até chegar a ser um pequeno teatrinho amador em poder dos estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco – o que, segundo Cacciaglia, teria sido a única atividade teatral da cidade por muito tempo.

Cacciaglia é mesmo bastante econômico em suas observações, tanto quanto o é Décio de Almeida Prado. Para este último, o teatro daquele momento histórico tem relevância exclusivamente na cidade do Rio de Janeiro e seu olhar foca-se mais em certo tipo de produção voltada para as elites do período. Além disso, alonga-se em descrições de encenações e sinopses de alguns textos cuja importância é quase que exclusivamente histórica. Sua narrativa descreve eventos cívicos, adaptações de dramas históricos, opção pelo classicismo “já agonizante”, comédias sentimentais e de efemérides, todas pautadas por um exagerado aristotelismo que iria “preocupar o teatro por todo o século XIX e parte do século XX”. (ALMEIDA PRADO, 2012 p.56)

Mas nem Cacciaglia, Magaldi ou Almeida Prado alongam-se quanto às práticas teatrais ligadas à música, com a devida atenção. Talvez por serem mais historiadores do teatro do que homens que viveram o dia-a-dia da produção e criação, todos três mencionam, aqui e ali, uma ópera canhestra ou uma solitária companhia portuguesa ou italiana que porventura aportasse em solo brasileiro, muitas vezes rumo a Buenos Aires. Entretanto, todos são unânimes em apontar o advento do Romantismo como um fato que levaria à cena um teatro mais nacional. Mas e quanto ao nosso teatro musical, nestes tempos que antecederam o Romantismo e as visitas mais constantes de companhias europeias já na segunda metade do século XVIII?

Sobre o nascimento da ópera em território nacional daquele período, é de grande interesse a reflexão elaborada por José Maurício Brandão que, ao averiguar certa produção de títulos operísticos em solo brasileiro quer seja de autoria de

“nativos” quer seja de “emigrados”, levanta uma dúvida sobre o que viria a ser uma Ópera Brasileira.

Seria esta, a ópera cujo libreto era escrito no idioma local, o português do Brasil? Ou seria aquela cuja música fundamentava-se em elementos nacionais, ou o argumento partia de bases originárias em tradições do Brasil? Seria ainda, aquela cujo tema abordasse assuntos, personagens ou histórias nativas, ou aquele em que todos estes elementos combinados de alguma forma e em alguma medida estariam presentes? (BRANDÃO, 2012)

Tal questionamento, que em certo sentido também move o presente estudo, será observado em várias fases da produção teatral (especialmente musical) no Brasil. Isso, da ópera ao musical contemporâneo, passando pela revista e até pela burleta. Voltando ao caso da ópera aqui produzida já naquelas primeiras décadas do século XIX – em que se poderia observar forte influência das tradições italiana, francesa ou alemã – o estudo de Brandão chama a atenção para o fato de que a geração de uma tradição e uma escola operística depende de um misto de características e elementos “combinados e ordenados.”

Sobre a ópera nos palcos cariocas, ainda nos primeiros 30 anos daquele século notam-se as presenças constantes de Rossini e também de Mozart. Além da grande aceitação por parte do público de famosos *castrati* italianos (CACCIAGLIA, 1986). Embora não cite suas fontes no corpo do texto ou em notas de rodapé, Cacciaglia dedica mais de uma centena de páginas de sua obra a um “panorama bibliográfico do teatro brasileiro” em que pesa mais seu profundo interesse pela dramaturgia (produção de textos e algumas encenações de relevância) e sua conseqüente repercussão nos veículos de comunicação da época, do que necessariamente a realização de outros fenômenos teatrais, tais como a ópera.

Não há mesmo como fugir das referências oriundas de periódicos – sejam diários ou semanais – da época. Entretanto, como nos alerta Paulo Mugayar Kühl em sua *Cronologia da Ópera no Brasil* (2003), tais fontes ficavam normalmente limitadas a noticiar certa produção de efeméride – grandes datas, aniversários, comemorações cívicas ou religiosas, coroações, casamentos. Ou, ainda, essas fontes não citavam apresentações mais cotidianas, em que não se notasse a presença da família real na plateia. Há também inúmeras outras variantes: discrepâncias entre publicações de libretos (que indicam datas de encenação) e as diversas referências em publicações de periódicos da época; cartas de leitores que reclamavam sobre sucessivos e recorrentes cancelamentos de récitas, relatos de

viajantes e memorialistas que ficavam sujeitos às questões de gosto pessoal. Sem esquecer fatalidades até corriqueiras daquele momento histórico, como “incêndios de teatros e outros estabelecimentos” (HÜHL, 2003).

Sobre o conteúdo apresentado em palcos brasileiros – especialmente na Capital Federal – é fato que, até este momento, pouco se criava e produzia em termos teatrais no Brasil. Estávamos sujeitos às companhias estrangeiras (mormente portuguesas) que aqui aportavam de mala e cuia – de atores e textos a empresários e baús de roupas. É também aí, por herança lusitana, que se forma o gosto local pelos textos mais melodramáticos e as representações com laivos grandiloquentes e sentimentais. (PRADO, 2012 – p. 76).

3.4 O Romantismo e o Início de um Teatro Nacional

Foi em meados da década de 1830 (alguns citam 1836 e, outros, 1838), que se viu no Brasil a chegada tardia do movimento revolucionário romântico em “oposição violenta ao Classicismo e à época da Ilustração” – e todo o ranço conservador que possa advir dessa expressão em seu uso estilístico – como nos apontam Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg (1978).

Cunhado em finais do século XVII, inicialmente na França e na Inglaterra, o termo Romantismo atravessa mais de um século a partir do momento em que fora tomado por um sentido pejorativo por tratar-se “de um gênero de relato ficcional meio disparatado, absurdo, cheio de lances heroicos e fantásticos, onde há muitas peripécias de amor e aventura, que ainda hoje chamaríamos de romance”. É, no entanto, já a partir do século XVIII que o contraponto ao tom aristocrático de narrativas ligadas a uma “paisagística francesa” vai colocando lentamente os ideais românticos em pauta, sobretudo: sentimentalismo burguês, um pranto generalizado, um pietismo místico, certo pessimismo quanto à sociedade e a civilização, a valorização do artista e sua autoexpressão. (GUINSBURG, 1978 p. 263-277)

Essa “onda revolucionária romântica” (ALMEIDA PRADO) já aporta no Brasil tardiamente prometendo sacudir a cena local. A partir da efervescência provocada pela abdicação de D. Pedro I (1831), em pouco tempo, as plateias cariocas puderam assistir a textos de Victor Hugo e Alexandre Dumas, misturados a melodramas duvidosos que também chegavam a reboque. E, junto com eles, um produto jornalístico e literário muito popular na França daqueles tempos: o *feuilleton*, que

acabou sendo traduzido como folhetim e é, sem dúvida, a base do gosto cotidiano do brasileiro pela crônica e pela narrativa episódica que desembocará na telenovela contemporânea. Nota-se também aí, a digressão que o Romantismo faria em terras brasileiras (por herança lusitana) para o romanesco. Entretanto, nada disso ocorre sem críticas. De acordo com Décio de Almeida Prado, os mais apaixonados pelo assunto – a exemplo dos alunos da Academia de Direito de São Paulo – chegaram a acusar o Romantismo como uma “conspiração antifrancesa que, paradoxalmente, teria partido da pátria de Corneille e Racine” (2012 p 68), considerados gênios da tragédia neoclássica.

Como mencionado anteriormente, nossa cena havia sido, nas primeiras décadas do século, povoada por melodramas e dramas históricos – gêneros distintos que facilmente podem se aproximar mediante o trato que se dê ao assunto e a gradação de sentimentalismo a que se expõe a narrativa e, sobretudo, a interpretação. E ambos “se distanciam da contenção clássica que regem as regras da tragédia”. É especialmente o drama histórico que seduz os românticos – a exemplo de Musset, Dumas e Victor Hugo. Especialmente este último, autor de um dos romances históricos mais famosos – atual até hoje – e de que o teatro musical irá se valer num estrondoso sucesso que perdura há décadas em várias mídias: Os Miseráveis.

Enquanto isso, a tragédia neoclássica também contava com seus seguidores por aqui. Entre eles, o então famoso ator João Caetano e o literato José Gonçalves de Magalhães – este último, criador de *Suspiros Poéticos e Saudades*, obra que, segundo muitos, inaugura o romantismo na literatura nacional. É de sua autoria a obra teatral que se pode considerar a primeira de “definitivo caráter nacional”: a tragédia de 1838, *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* (CACCIAGLIA, 1986 p. 45).

No mesmo ano, 1838, estreava a comédia *O Juiz de Paz na Roça*, de Martins Pena. Dono de uma extensa produção cômica, o autor produziu, além das mais de duas dezenas de comédias, cinco melodramas. Isso, apesar de sua pouca idade (1815-1847). Seu gênero como comediógrafo foi construído a partir de uma característica do teatro da época: “para aliviar o ânimo dos espectadores emocionados e perturbados pelo drama, que era o prato principal da noite, servia-se como sobremesa uma farsa.” (CACCIAGLIA, 1986 p.47) Funcionando como entreatos, essas farsas eram originariamente portuguesas e foi Pena quem as

abrasileirou aumentando sua extensão tanto em termos de duração, quanto de aprofundamento temático, dando origem à nossa genuína comédia de costumes. Seu grande mérito foi introduzir o que se pode chamar de ‘cor local’, com personagens muitas vezes tipificados, situações de época e uma leveza que poderia parecer até superficialidade. Cacciaglia nos chama atenção para o fato de que as obras de Pena estavam alinhadas com “o espírito carioca, leve, volúvel, gozador, sempre inclinado ao ‘deixa-para-lá’, absolutamente alheio a qualquer compromisso, perenemente pronto a ‘curtir’ as oportunidades que a vida pode oferecer a qualquer momento”. (CACCIAGLIA, 1986)

Essa ‘cor local’, aliada à tipificação tradicional do brasileiro, será o tom responsável pelo sucesso das Revistas e musicais a partir das últimas décadas do século XIX. Bem como esse tal espírito carioca pode ser um dos germes do gosto pelas situações disparatadas e até *non-sense* a que as plateias do nosso teatro se afeiçoaram a ponto de fazerem surgir, um século depois, por exemplo, o *Besteirol* (popular, especialmente no RJ, desde os anos 1970).

De volta ao século XIX, o mais consistente marco inicial do romantismo brasileiro ocorreu tardiamente. Foi na década de 1840, que o jovem Antônio Gonçalves Dias, produziu suas principais obras: *Patkull* (1843), *Beatriz Cenci* (1845), *Leonor de Mendonça* (1846) e *Boabdil* (1850). E, nas palavras de Décio de Almeida Prado,

dos autores românticos brasileiros, talvez seja ele o que mais de perto seguiu o receituário romântico europeu, a começar pelos temas das peças, todas passadas no Velho Continente. (...) Em seus quatro dramas, o dramaturgo combina de forma inteligente trama política com amores e traições, sempre com destaque para a intriga amorosa. De acordo com o ideário romântico, os amores postos em cena têm algo de proibido, até mesmo de sacrílego, afrontando as convenções sociais e os desígnios familiares (...) nas obras do maranhense, a sujeição feminina às imposições masculinas, paternas sobretudo, é a base dos conflitos. Amores contrariados, bem como pais e maridos tirânicos, provocam desenlaces funestos. A paixão desafia seus opositores, mas não os vence, é subjugada por eles. (PRADO, 2012 p.96)

Há outros nomes que concorreram para a construção de uma dramaturgia nacional, seja ela nos dramas, seja nas comédias. O que se poderia chamar de “figurinhas carimbadas” da nossa literatura romântica no período e nos anos que se seguiram (rumo ao realismo e ao naturalismo) fizeram suas incursões nos palcos. Fossem eles romancistas, poetas ou mesmo jornalistas, quase todos tentaram – alguns com certo brilhantismo, outros com relevância infinitamente menor que suas

produções literárias – realizar textos dramáticos. São eles: França Júnior, Joaquim Manuel de Macedo, Luís Antônio Burgain, Antônio Gonçalves Teixeira e Souza, Casimiro de Abreu, José de Alencar, Bernardo Guimarães, Paulo Eiró, Castro Alves, Machado de Assis, José Joaquim de Campos Leão (o Qorpo-Santo), entre tantos outros, todos citados por Décio de Almeida Prado em *História do Teatro Brasileiro* (2012).

Finalizando as observações sobre os liames entre teatro e literatura – em especial no século XIX –, tanto Sábado Magaldi quanto Cacciaglia e Almeida Prado, em suas histórias e panoramas teatrais sobre o período, são unânimes em citar o jovem poeta paulista, prematuramente falecido, Álvares de Azevedo (1831-1852). Dele, todos destacam Macário – obra alinhada com o romantismo byroniano – que Magaldi classifica como “tentativa dramática” e que, ainda segundo o pesquisador, possui “lampejos excepcionais” sendo uma “promessa de uma obra cênica admirável”. E mais: “a desordenada inspiração do poeta precisava de liberdade para expandir-se. E nada melhor do que um sonho que rompe sem cerimônias as fronteiras cênicas e desconsidera as limitações do espaço.” (MAGALDI 1997 p.119)

É justamente no momento (por volta de 1855) em que a Comédia de Costumes se sedimentava como gênero aprovado, tanto como literatura dramática quanto nos palcos, pela escrita de homens como Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior ou Martins Pena, que os palcos brasileiros se veem como que invadidos por uma nova forma de escrever e fazer teatro: a então chamada ‘escola realista’, de origem francesa. Eram peças nas quais se abordavam “os costumes e os problemas que afetavam a burguesia, classe com a qual se identificavam e para a qual escreviam autores como Alexandre Dumas Filho, Émile Augier, Théodore Barrière e Octave Feuillet”. (PRADO 2012) *A Dama das Camélias* é apenas um exemplo dos textos que irão inspirar autores nacionais a enveredarem pelo gênero, tratando temas como o poder pátrio, a escravidão, a república, as questões do dinheiro e da família, o trabalho da gente simples, entre outros.

3.5 Segunda metade do séc. XIX: Abrem-se os Caminhos para um Teatro Musical

Nem bem se estabelecia o realismo – como gênero de escrita e representação que tanto agradava aos jovens intelectuais da época – e já uma nova

onda tomava conta dos palcos mais populares da Capital Federal: os musicais. Em meio aos “surto de febre amarela, varíola e peste bubônica que traziam pavor à população” e que juntamente com uma “paisagem de contradições, da escravidão e da nobreza, das doenças e da festa, dos entrudos e do requinte, da dívida externa e do falso aparato, das corrupções e do moralismo” (VENEZIANO 1991) se tornaram assuntos risíveis e motivo de sátiras por parte daqueles que faziam o teatro musical brasileiro. Claro que este não era o termo utilizado na época.

Rubens José Souza Brito, em seu capítulo sobre o Teatro de Entretenimento no século XIX, na História do Teatro Brasileiro (2012), menciona o fato de que, já no início da segunda metade do século XIX, o público começa a se desinteressar pelas “preocupações literárias” do teatro romântico e realistas. E é em 1859 que o empresário francês Joseph Arnaud inaugura no Rio de Janeiro, o Alcazar Lyrique. Sobre as atividades da casa, Orna Messer Levin (em seu artigo Offenbach e a Disputa Pelo Público Brasileiro), explica que “o Alcazar se definiu como um café-concerto, espaço dedicado a atrações mistas, contendo números de música, em especial árias, sainetes e duetos bufos, acompanhadas de danças coreografadas”. (LEVIN 2012)

Eram, como indica Souza Brito, espetáculos de pequenos *vaudevilles* e cenas cômicas baseados na “música, na dança e na beleza das mulheres”, normalmente em francês, para puro entretenimento e deleite de uma plateia exclusivamente masculina – daí, a má fama do local.

Mas o Alcazar não é o primeiro contato das plateias locais com a cultura dos espetáculos de teatro musicados ao estilo francês. Anos antes, como aponta Levin em seu artigo, o Alcazar teria sido precedido pela primeira companhia dramática francesa que se apresentou no Rio de Janeiro durante alguns anos da década de 1840, dirigida por um tal Senhor Ernst.

Cabe aqui uma rápida análise sobre este primeiro momento do Teatro Musical no Brasil e um breve salto num tempo futuro. Afinal, o paralelo é inevitável. A exemplo do que vemos neste século XXI com relação à influência do chamado *American Musical* na produção nacional, parece claro que o gênero despontou e floresceu (já naquele momento do século XIX) sob a nítida influência dos gêneros e subgêneros franceses, sob seus moldes e modelos, com seus trejeitos e maneirismos, sua sonoridade e gestuais.

Afinal, foi com a vinda dessas companhias teatrais francesas, em meados do séc. XIX, que os artistas brasileiros vislumbraram o gosto de uma burguesia por um teatro musicado e musical, voltado para o puro entretenimento. O que, claro, gerou protestos dos intelectuais locais contra “o avanço do teatro cômico e musicado, que não tardaria em se tornar hegemônico nos palcos fluminenses”. (BRITO 2012 p. 219)

Neyde Veneziano, em sua extensa pesquisa sobre o Teatro de Revista no Brasil, menciona *As Surpresas do Senhor José da Piedade* (de Figueiredo Novaes) como sendo a primeira revista brasileira ainda em 1859, com características de Revista de Ano. Estavam em cena os acontecimentos do ano de 1858, o *compère* (personagem da tradição francesa), as personagens-tipo, a crônica política e a crítica à censura. Entretanto, malgrado todas as boas vontades e intenções do senhor Figueiredo Novaes, a sua peça foi um fracasso de público e proibida pela censura, tendo permanecido em cartaz apenas por três dias.

Não se pode falar no nascimento do Teatro de Revista no Brasil sem mencionar – como já mencionado anteriormente – suas raízes lusitanas, já que a Revista de Ano, bem como praticamente todas as manifestações artísticas vistas nestas terras nos chegavam via Lisboa. Em *O Teatro de Revista no Brasil*, uma pesquisa que analisa o gênero desde seu nascimento até a I Grande Guerra Mundial, Roberto Ruiz (1988) nos aponta que “a influência da cena de Portugal nos palcos brasileiros era maciça” até meados do século XX, formando

um teatro nitidamente luso-brasileiro, presente não só nos repertórios, como nas constituição dos próprios elencos, em que grande número de artistas, tidos como brasileiros, eram na verdade de origem lusa. Falava-se, pois, nos palcos brasileiros, castiçamente à portuguesa e para plateias habituadas àquele estilo de linguagem. (RUIZ 1988 p.15)

A essas influências lusitanas, vêm se juntar as francesas por meio das *revues de fin d'année*, dos *burlesques*, operetas e cabarés. Assim, em 1865, o Alcazar estreou sua primeira opereta – ou ópera bufa – *Orphée aux Enfers*, do alemão Jacques Offenbach (com libreto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy), a quem se credita o título de precursor do teatro musical moderno. Para Souza Brito, “esse espetáculo decidiu a sorte do teatro brasileiro nas décadas seguintes” abrindo caminho para outras operetas do mesmo compositor, bem como de outros, a exemplo de Charles Lecocq.

A partir daí, ainda de acordo com Souza Brito (2012), as operetas que tanto sucesso faziam entre o público carioca, iriam estimular criadores locais a traduzir,

adaptar e escrever operetas, fazendo surgir ou fortalecendo outras formas de teatro musical ou musicado naquele período. Some-se a isso, o gosto do brasileiro pela picardia, a irreverência e a iconoclastia já formatado nas populares comédias de Martins Pena, por exemplo. Resultado: muitas foram as paródias (todas deliciosas) em que se mantinham a música, mas se adaptavam os libretos para a realidade e os costumes locais. E tamanha era a rapidez com que esses artistas realizavam suas obras que, muitas vezes, era possível se ver simultaneamente a mesma partitura em seu libreto original e com o texto adaptado numa versão satírica providenciada pelo libretista local.

Famoso por sua irreverência, o ator Francisco Corrêa Vasques encenou em 1868 o seu *Orfeu na Roça*, com um sucesso ainda maior que seu original em francês. A jocosidade, que permeará o teatro brasileiro até nossos dias, gerou muitas paródias – e bastante divertidas – das operetas estrangeiras. Uma pequena lista elaborada a partir da narrativa de Souza Brito, merece ser aqui inserida:

- *La Grande-Duchesse de Gèrolstein* (de Meilhac e Halèvy, com música de Offenbach) se tornou *A Baronesa de Caiapó* pelas mãos de Caetano Filgueiras, Manoel Joaquim Ferreira Guimarães e Antônio Maria Barroso Pereira (1868);
- *Barbe-bleu* (também do trio Meilhac-Halèvy e Offenbach) ficou conhecida como *Barba de Milho*, encenada por Vasques (1869);
- *Gavault, Minard & Cie.* (de Gondinet e Edmond) foi transformada em *Vaz, Teles & Cia.* por Augusto de Castro (1870);
- *La Fille de Madame Angot* (de Siraudin, Clairville e Koning e música de Charles Lecocq) se tornou, pela aposta do empresário Jacinto Heller em Artur Azevedo, no enorme sucesso *A Filha de Madame Angu* (1876);
- *La Petite Mariée* (libreto de Leterrier e Vanloo, com música de Lecocq) é parodiada, pelo então bastante entusiasmado Artur Azevedo, como *A Casadinha de Fresco* (1876);
- *La Belle Hélène* (também do trio Meilhac-Halèvy e Offenbach) se torna, na pena de Azevedo, *Abel, Helena* (1877).

São todas obras de estreia no Brasil, seminais de um teatro que ainda procurava sua cor, seu pensamento, sua forma e afirmação – especialmente do ponto de vista da composição musical (uma necessidade que se tornará crônica e

histórica até chegar ao século XXI). Isso, porque todas as paródias citadas acima faziam uso da música original em sua totalidade, mas dos libretos ficavam unicamente com o mote ou argumento, abrindo espaço a uma dramaturgia brasileira, com forte influência das comédias de costumes.

É em meio a toda essa efervescência em que desponta e se afirma o teatro como única forma de entretenimento – especialmente o musical – que é encenada a segunda revista brasileira (*A Revista de Ano de 1874*) e a cidade do Rio de Janeiro assiste a um novo fracasso em 1875, atribuído especialmente às sátiras políticas. Outras investidas não muito bem sucedidas acontecem nos dois anos que seguem e servem unicamente para despertar o interesse do público para a novidade do gênero.

Finalmente em 1877, o bem sucedido Artur Azevedo começa, por assim dizer, a colocar as asinhas de fora e lança-se no “ofício de revisteiro” (VENEZIANO 1991). Ele foi e é, indubitavelmente, nosso maior nome e maior contribuição para a dramaturgia do teatro musical do século XIX. Sempre ao lado de compositores que apareciam em seus libretos como parceiros ou colaboradores, tais como: Lino D’assunção, Gomes Cardim, Tristão dos Santos, Abdon Milanês e muitos outros. É importante lembrar que sua primeira incursão como autor de uma opereta inédita dá-se ainda naquele ano de 1877 em que, dividindo autoria com Frederico Severo, escrevem *Nova Viagem à Lua*, com composições de Henrique Mesquita a quem Azevedo pede que componha um jongo e uma barcarola para dialogar com a música original de Charles Lecocq.

O dramaturgo, poeta, contista e jornalista maranhense Artur Azevedo nasceu no ano de 1855 e morreu aos 53 anos de idade, em 1908, na cidade do Rio de Janeiro. E os acontecimentos na vida artística do jovem Azevedo ocorreram de forma bastante concomitante. Com pouco mais de vinte anos, ao mesmo tempo em que se aventurava na criação de operetas rumo à nacionalização do gênero – o que se deu definitivamente com *A Princesa dos Cajueiros*, de 1880, em parceria com o compositor português Francisco de Sá Noronha –, o autor inicia seu tráfego pela Revista. Suas primeiras incursões no gênero foram a revista *O Rio de Janeiro de 1877* (em 1878, em parceria com Lino de Assumpção e música de Gomes Garcia) e *Tal Qual Como Lá* (revista de ano de 1879, em parceria com França Júnior). Sobre as obras pode-se dizer que a primeira não foi um sucesso e a segunda nem sequer chegou a ser encenada.

Filho de diplomata, foi numa viagem à Europa, no ano de 1882, logo após a malsucedida experiência com França Júnior, que Azevedo pôde fazer o caminho de volta do Teatro de Revista assistindo a espetáculos em Lisboa, Madri e Paris. Na volta, impregnado de ideias, convocou o amigo e parceiro Moreira Sampaio para, juntos, realizarem uma obra “dentro dos padrões que aplaudira lá fora” (RUIZ 1988 p.19). Esse é o ponto de partida de uma das mais bem sucedidas revistas brasileiras do período: *O Mandarim*, estreada em 1884, com música de J. Simões Junior.

Tanto Souza Brito, como Roberto Ruiz e Neyde Veneziano chamam atenção para o estrondoso sucesso da obra, bem como para uma peculiaridade que veio, a partir dali, fazer parte não somente da Revista, mas também do teatro cômico brasileiro para o século XX. Inclua-se nisso as chanchadas dos anos 1950 e 1960 e os humorísticos de televisão subsequentes (a partir dos anos 1970 até esta segunda década do séc. XXI). Além da preocupação com a boa carpintaria de cenas e o humor inteligente, esse novo elemento, essa nova convenção cênica, a ser introduzido em nosso teatro popular foi a caricatura pessoal. Isso significa a elaboração de uma crítica exacerbada não apenas de fatos e acontecimentos, mas de pessoas e personalidades.

Azevedo e Moreira Sampaio deram nova dimensão ao experimento já realizado anteriormente por José de Alencar. Segundo Neyde Veneziano, Alencar experimenta a caricatura em sua comédia *O Rio de Janeiro – Verso e Reverso* em meados da década de 1850. Com a ajuda e o talento do ator Xisto Baía, “um dos maiores artistas populares de seu tempo” (RUIZ 1988), *O Mandarim* colocava no palco a figura caricaturada de um ilustre cidadão fluminense, João José Fagundes de Resende e Silva, representado e ridicularizado em cena como sendo um tal Barão de Caiapó. Resultado: a revolta do caricaturado, exposta nos jornais, gerou mais visibilidade para o espetáculo. É possível se dizer que o marketing e a espetacularização dos escândalos e fofocas na mídia já despontava nesse episódio.

Foram muitas as investidas de sucesso da dupla a partir daí. Eles eram o que se poderia chamar nos nossos dias de ‘antenados’ com os acontecimentos à sua volta. E isso era um prato cheio para o sucesso das obras, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto da forma e seu resultado junto ao público. Afinal, como bem aponta Tânia Brandão em sua introdução à obra já citada de Roberto Ruiz,

uma revista interessa por sua atualidade. Operando no interior da lógica do senso comum, ela tem que acompanhá-lo, aproveitar seus impasses, realizar pequenas subversões. O que significa, ao nível do texto, dos temas e da própria fala, decalcar ideias, gírias, modas, para a obtenção do efeito cômico. Tanto no caso de cenas inspiradas diretamente pelo noticiário, como no caso de cenas imaginadas (1988).

Além de suas paródias às operetas e outras obras que este livro ainda contemplará, Azevedo escreveu 19 revistas num período de bastante instabilidade político-financeira e assistindo a fatos importantes e profundamente transformadores da sociedade brasileira: a Guerra do Paraguai, a abolição da escravatura, o fim do Segundo Reinado, o nascimento de uma República ainda incipiente e o olhar voltado para o novo século que despontava exigindo transformações de hábitos, costumes e comportamentos.

Valem ser mencionadas duas outras Revistas de Azevedo em parceria com Moreira Sampaio, além de *O Mandarim*. São elas: *Cocota* e *O Bilontra*. Ambas já trazem em seus títulos nomes que sugerem gírias ou caricaturas. Cocotas eram as meninas muito delicadas e afeitas aos modismos. Por outro lado, o neologismo 'bilontra' foi criado por Azevedo e Sampaio para designar uma espécie de malandro elegante – o termo ainda será reutilizado numa das canções da Burleta *Forrobodó*, com música de Chiquinha Gonzaga e da qual se tratará posteriormente. Ainda é mérito de *O Bilontra* tornar popular, por meio de uma caricatura factual e humana, o termo 'conto do vigário'.

A partir das obras de Azevedo e Moreira Sampaio (inclusive as produzidas exclusivamente por este último), o teatro brasileiro viu surgir uma nova geração de revisteiros criando e produzindo dezenas de textos e espetáculos até a virada do século. Entretanto, há uma revista exclusivamente escrita por Azevedo que merece destaque por sua repercussão nos anos vindouros. Trata-se de *O Tribofe*, de 1891, que, segundo declaração do próprio autor, teria sido sua 10ª Revista de Ano. O motivo da repercussão foi que, seis anos depois, em 1897, Artur Azevedo realizou um procedimento "até então inédito no teatro brasileiro: o de extrair uma peça de uma revista de ano." (BRITO 2012 p.228) A peça extraída foi *A Capital Federal*, verdadeiro marco do teatro musical brasileiro, em que Azevedo amplia, aprofunda e cria novos personagens, desdobra e elabora situações inéditas àquelas apontadas no original. Além disso, segundo suas próprias palavras no jornal fluminense *A Notícia* (fevereiro de 1897) acrescenta: "recorri também ao indispensável condimento

da música ligeira, sem, contudo descer até o gênero conhecido pela característica denominação de maxixe.”

De fato, nosso teatro musical, àquela altura, já estava inteiramente povoado por ritmos e danças bastante nossas. Além do maxixe, havia jongos e lundus, modinhas e canções brejeiras. E não era apenas a música que mudava. Naquela virada de século, mudavam também os protagonistas em cena. O Alcazar, que despontara no final dos anos 1850, via seu ocaso naquele fim de século deixando uma marca indelével em nossos palcos: a presença da vedete. São muitas as histórias sobre a bela Aimée, do período áureo do Alcazar.

E não apenas ela. Foi a chegada de uma companhia espanhola que mostrou aos artistas brasileiros a possibilidade de se cantar e dançar ao mesmo tempo. Além disso, as revistas espanholas foram responsáveis por outra grande vedete dos nossos palcos: Pepa Ruiz, que arrancava suspiros por sua plástica e pela maneira brejeira e cheia de duplos sentidos com que entoava suas canções.

As últimas três décadas do século XIX foram, ao que se pode aferir, de enorme efervescência. O que se viu especialmente no teatro musical, mas não só, foi o que Souza Brito denominou de “invasão estrangeira nos palcos” à qual respondeu positivamente uma massa de negociantes e imigrantes que constituíam “parcela significativa” do público. Os teatrólogos, dramaturgos e intelectuais da época reagiram fortemente contra essa influência, na busca de um teatro nacional “com dramaturgia, temática e realização nativas” (BRITO 2012). Qualquer semelhança com o que ora vemos em nosso teatro musical – devido às influências estadunidenses – não terá sido mera coincidência e sim, fluxo e refluxo dos movimentos históricos de invasão, dominação e aculturação, especialmente no que diz respeito a um país como o nosso que vivenciou (e vivencia) a colonização ao longo dos anos e em diversos aspectos de sua formação social, política e cultural.

Mas, voltando à polêmica instaurada naqueles últimos anos do século XIX e continuando com as semelhanças com nosso momento atual, aconteceu que por conta dessa onda internacionalizada – bem ao gosto da burguesia emergente –, foram feitos debates, publicados artigos em jornais e revistas e houve um sensível afastamento dos homens das letras do exercício da dramaturgia. Inclua-se no grupo, o nosso maior literato, Machado de Assis que, em artigo publicado já em 1873, deplorava o nível a que o teatro nacional chegara, coalhado de cantigas obscenas, canções e tudo mais que falava aos “sentidos e aos instintos inferiores”.

Toda aquela paródia, toda aquela apropriação feita por Azevedo das operetas francesas nos primeiros anos da década de 1870, rendeu a ele, na opinião de uns tantos, a pecha de principal responsável pela decadência do chamado bom teatro nacional. De fato, ele mesmo, em alguns de seus artigos foi um arguto observador e muitas vezes crítico de todo esse processo que o teatro vivia:

- a afirmação dos gêneros em busca e a favor da espetacularidade e celebração;
- o uso de múltiplos textos curtos e um anedotário presente a cada minuto;
- o pouco sentido moral com performances transgressoras tanto em canções como em coreografias;
- e o investimento no que já se poderia chamar de glamurização da cenografia e e figurinos.

Assim, em meio a polêmicas, o teatro nacional vivencia três décadas de transformações em sua estrutura e práxis. Com a libertação dos escravos, a chegada de mais e mais imigrantes e o advento da República, chega às portas do novo século nos braços de uma nova ordem política e social. E se, naquele *fin de siècle*, o grande lazer e forma de entretenimento era o teatro, os cafés-concerto e os chopes-berrantes, tudo mudaria a partir do ano de 1897, como nos aponta o pesquisador Jamil Dias – em seu já mencionado Relatório Final de Pós-Doc – ao lembrar que

o jornal Gazeta de Notícias anunciou uma nova forma de diversão com a qual o teatro musical teria de competir: o cinematógrafo. Mas, à essa altura, o teatro musical (especialmente a revista) já estava bem enraizado no gosto popular, assim como os cafés-concertos e os chopes-berrantes, e parecia preparado para enfrentar a concorrência. Mas não paravam por aí as novidades tecnológicas do final do século: tinha início, em 1900, a gravação de discos pela Casa Edson – representante da Fábrica Odeon no Brasil -, começando assim a futura indústria fonográfica, que em algumas décadas faria do teatro um trampolim para a sua produção e depois o rejeitaria em favor de formas mais amplas de divulgação.

3.6 O Despontar do século XX – O Conceito de Indústria Teatral e a Força da Burlata Genuinamente Brasileira

Ao que tudo indica – especialmente pelos escritos de Mencarelli, Brito, Ruiz e Veneziano – o novo século desponta sem grandes acontecimentos teatrais. Entretanto, para iniciar este tópico já com uma boa dose de polêmica, cabe aqui uma consideração fundamental para a melhor compreensão dos fenômenos que viriam a

ocorrer com o teatro musical nos séculos XX e XXI. Trata-se de um conflito muito elucidativo, que já despontava naqueles primeiros anos do novo século: a intenção artística *versus* a concessão ao público.

É ainda no final do século anterior, que se consolidam os gêneros ligeiros (leves) como sendo os preferidos do público e, por conseguinte, dos produtores. Como já visto, são as operetas, as mágicas, os cafés-concerto, os chopes berrantes e as revistas que irão imprimir uma nova cena teatral no País e revelarão “um novo negócio: uma indústria da cena.” como nos aponta Fernando Antonio Mencarelli em seu capítulo para o volume 1 da História do Teatro Brasileiro. (2012, p.253). Cria-se, com isso, um primeiro modelo sustentável que abrangia inúmeras produções e novas casas de espetáculo. Essas, envolvendo artistas, técnicos, criadores, cantores, escritores, compositores que faziam real sucesso de público e, com isso, ditavam tendências, eram responsáveis por mudanças de linguagem, hábitos e até costumes e tradições.

Sobre o surgimento e os caminhos trilhados pelo teatro naturalista brasileiro, muito a reboque do romantismo e do realismo, cabe aqui lançar um rápido olhar para a relação que esse teatro, chamado sério, estabeleceu com o entretenimento da época.

O ano é 1904, o cenário é mais uma vez a Capital Federal e um dos protagonistas é, como não poderia deixar de ser, o grande nome do nosso teatro musical – e, conseqüentemente, ligeiro – naqueles anos, Artur Azevedo. Figura emblemática do período, por tudo que realizou e pelo tanto que debateu seu teatro e a produção de seu período, ele representa o quanto essa geração antecipou as questões a respeito da produção cultural de massa; conforme diz Fernando Antonio Mencarelli (2012, p.254).

Algumas operetas de Azevedo chegaram ultrapassar a marca de cem apresentações, o que é muito mesmo se comparado com produções atuais (anos 2010) que permanecem em cartaz por dois ou três meses com três sessões semanais atingindo a marca pífia de 36 apresentações ao longo de uma temporada. Sim, ele era um sucesso. E não apenas ele, mas todos os seus pares – especialmente os produtores e investidores da época. Já de outro lado, como mencionado, alguns dos seus contemporâneos o acusavam de “ser um dos responsáveis pela decadência do teatro nacional”. (MENCARELLI, 2012 p.255)

Ele se defendia como podia. Homem de letras, escrevia seus artigos em jornais. Num deles, intitulado *Em Defesa*, de 1904, explica que ao chegar ao Rio de Janeiro, a cena já estava levantada e ainda toma tempo para justificar as escolhas artísticas de Jacinto Heller, notório produtor de operetas que abandona o chamado teatro sério/dramático para se dedicar à satisfação do público: o riso e a gargalhada. Mencarelli resume bem a questão ao dizer que

o conflito atribuído por Artur a Heller, entre a intenção artística e a concessão ao público, parece dar o tom de toda uma geração de escritores, atores, ensaiadores, empresários e artistas cênicos em geral. (...) Operetas, mágicas e revistas enchiam os cofres das companhias (...) os empresários descobriram a eficácia popular da fórmula do teatro musicado. (...) A internacionalização da cena local tinha seus desdobramentos também além-mar: Paris-Lisboa-Rio de Janeiro formavam o circuito principal em que transitavam esses artistas e espetáculos que apostavam nas novas fórmulas de divertimento urbano. O teatro como indústria, que Machado de Assis temia, vai prevalecer no cenário cultural da cidade nas próximas décadas. (2012 p. 256)

A despeito das constantes visitas àquela altura, na Capital Federal, das inúmeras companhias estrangeiras de 'teatro culto' e ópera, bem como do enorme sucesso das paródias do século XIX, em linhas gerais, a cena brasileira começa a conhecer um teatro musical de origens, temas e discussões de cor local. Mas nos espaços mais populares (casas de espetáculos, cabarés e circos), o que se ouvia era a sonoridade das ruas e o que se via era a reprodução de nossos tipos populares (caipiras, belas *cocottes*, malandros, aristocracia inculta).

Como sinaliza Veneziano (1991 p.45), é desde os nossos comediógrafos do século XIX – Martins Pena e França Júnior, seguidos mais tarde por Arthur Azevedo – que se pode notar o nascimento de uma reação 'regional-nacionalista'. É quando começa a ser formatado um gosto popular pelas farsas ou melodramas musicados, bem como pelas chamadas Revistas de Ano. Tal reação nacionalista é um dos valores percebidos desde o romantismo brasileiro (e depois pelo realismo e naturalismo) que iria perpassar o modernismo de '22 com seu movimento antropofágico e desembocaria no teatro de resistência do Arena ou do Oficina nos anos 1960.

Nos primeiros anos do século XX, em Território Nacional, o Rio de Janeiro era onde a produção de teatro (musical ou não) se concentrava fortemente. A cidade do Rio de Janeiro vivia uma profunda mudança não apenas de hábitos e costumes, mas principalmente urbanística. O prefeito Pereira Passos promoveu o famoso 'bota-

abaixo' propondo uma profunda alteração na paisagem urbana da cidade, muito a exemplo do que fizera no século anterior a capital francesa, com suas largas avenidas e bulevares, pela visão do arquiteto francês Barão Haussmann. É claro que a população de baixa renda não foi levada em conta nesse processo e foi alijada completamente, sobrando-lhe a periferia e, claro, os morros da cidade.

A produção dessa ainda iniciante indústria de entretenimento dividia-se entre teatro sério e ligeiro, cabendo a esse último toda a gama de espetáculos musicais e de variedades – burletas, mágicas, operetas, paródias e vaudevilles continuavam provocando o *frisson* do público. E entre esses gêneros, figurava soberana a Revista.

Nesses primeiros anos, o Rio de Janeiro já se tornara o “grande centro teatral da América do Sul, atraindo também para cá mais e mais elencos estrangeiros de excelente qualidade numa disputa saudável e enriquecedora com os artistas nacionais” (VENEZIANO, 1991 p. 37). Mas os nossos tipos permaneciam firmes e fortes cantando e dançando sobre o palco nossos ritmos e dando voz à nossa gente. Ao lundu e à modinha que, segundo José Ramos Tinhorão (2013), já figuravam entre nós desde o século XVIII, vêm juntar-se outros ritmos que muito rapidamente cruzariam oceanos: o choro, o maxixe e, sua variante “mais bem cuidada”, o tango brasileiro. Ainda segundo Tinhorão, a esses gêneros, logo no começo do século XX, agregam-se dois “gêneros de música urbana reconhecidos como mais autenticamente cariocas – a marcha e o samba” que surgiram da “necessidade de um ritmo para a desordem do carnaval” (2013 p. 139).

Como gênero, a revista cada vez mais se afastava do enredo, pois este se achegara à burleta. Também deixava de ser retrospectiva (de ano) e tornava-se mais um espetáculo de variedades contendo cenas isoladas que apenas mantinham relação com o nome da peça. E se aproximaram das festas populares, especialmente o carnaval, dada a força que as agremiações carnavalescas já haviam adquirido desde o século anterior.

Em 1908, Artur Azevedo lança sua última revista, *O Cordão*, e a primeira realmente carnavalesca, na opinião de José Ramos Tinhorão. Segundo Neyde Veneziano (1991), essa prática

se tornaria popular nas décadas seguintes e o modelo da revista carnavalesca teria, costumeiramente, um prólogo onde o Rei Momo propunha, como solução para os males do Rio de Janeiro, que se caísse na

farra. Na apoteose, vinham as atrizes representando as grandes sociedades carnavalescas. (1991 p.39)

A cidade tinha se tornado mais musical do que nunca. Roberto Ruiz (1988 p.82) menciona os cantores de período integral que levaram a música para seu dia-a-dia. Chamou-os, Ruiz, de *modinheiros* – desocupados em potencial, artistas em potencial, gente das ruas, pregoeiros de tudo que se pudesse vender, foram eles que levaram a música para a vida das pessoas comuns dos bairros distantes da Praça Tiradentes. Aliás, sobre a Praça, há que se dizer que, ainda na primeira década dos noventa, ela já se “transformara no centro revisteiro do Rio de Janeiro” (VENEZIANO 1991 p.39), num período em que se inaugurava o hábito dos espetáculos por sessões. Até três por dia, chegando a seis dias por semana!

Foram grandes os nomes da revista brasileira nos primeiros decênios do século XX. Ruiz e Veneziano citam a importância de nomes como:

- Raul Pederneiras – autor que estreou em 1904, mas que produziu até 1931;
- Pascoal Segreto – produtor italiano que fizera público cativo na Praça Tiradentes;
- José Loureiro – português dono de dois teatros que recebiam revistas vindas d'além-mar;
- os irmãos Otávio e Antônio Quintiliano;
- os músicos Paulino Sacramento, José Nunes e Costa Júnior;
- Carlos Bettencourt e Luiz Peixoto – autores que fizeram parte do grupo que veio substituir Artur Azevedo em seu papel de criador.

É destes dois últimos um dos maiores sucessos do teatro musicado popular da época: a burleta, datada de 1912, *Forrobodó*. Um ano antes, tentaram emplacar sua primeira revista, *Seiscentos e Seis*, sem muito sucesso. Mas foi com *Forrobodó* que conheceram o sucesso. Sobre a peça, há muito que se escrever. Desde seu valor artístico até a importância que tem como elemento fundador e instrumento de sedimentação dos alicerces de um teatro musical genuinamente brasileiro.

Numa saborosíssima introdução, de autoria desconhecida, e que serviu como prólogo ao texto na íntegra da burleta de Peixoto e Bettencourt, publicado na Revista de Teatro da SBAT, em 1961, se lê:

Numa pensão da rua do Catete, onde residia Luiz Peixoto, vamos encontrar este e Carlos Bettencourt dispostos a escrever uma peça. Compram dois maços de cigarros, e às oito horas da noite, põem mãos à obra. O trabalho vai pela noite adentro. Os cigarros acabam. Voltam a ser fumadas as pontas

anteriormente desprezadas. Às seis horas da manhã, quando o sol se levanta, o pano cai no final da peça. Estava escrita a burleta *Forrobodó*. Mas tudo isso era apenas o começo de uma penosa jornada. Nenhuma empresa queria montar a obra dos dois novatos. Uma a uma fecharam-se as caras, e as portas também, diante dos dois autores. Mas eles insistem. Ambos fazem malabarismos incríveis para demonstrar o mérito da peça. Por fim, o popular empresário Pascoal Segreto, vencido pela infatigável insistência dos dois rapazes, chama Alvarenga Fonseca, que então dirigia o teatro São José, e ordena-lhe: “*Vamos acabar de uma vez por todas com isto. Monte essa peça de qualquer maneira.*” A peça ia ser representada apenas por isso: para que Pascoal Segreto se visse livre daqueles importunos. Montagem... Qual nada! ... Não valia a pena perder tempo com aquilo... Havia muita fantasia velha no depósito. E ordenou-se a busca. Mesmo assim se tornou imprescindível comprar uma farda de guarda noturno para o Alfredo Silva. Quanto custava isso... Oitenta mil réis. E depois de alguma hesitação se resolveu a Empresa a gastar com a montagem de *Forrobodó* oitenta mil réis. E *Forrobodó*, com música de Francisca Gonzaga, a inolvidável protetora de todos os autores novos que revelassem qualidades, sobe à cena pela primeira vez para iniciar uma série de 1.500 representações consecutivas! (1961 p.02)

São várias as qualidades da peça. A começar pela música de Chiquinha Gonzaga, que entremeava ritmos e várias delicadezas sonoras – privilegiando o maxixe. Gonzaga já era nome consagrado desde as últimas décadas do século anterior, tendo estreado em 1885 com a opereta de costumes *A Corte na Roça*.

Com estrutura bastante aristotélica, *Forrobodó* se passa em poucas horas e num único lugar. Geograficamente, a ação da peça se dá onde seria hoje uma região compreendida entre a Praça XI, a Av. Presidente Vargas e o Bairro do Catumbi – na época, uma localidade para onde se refugiou toda aquela população excluída do centro do RJ durante o famoso ‘bota-abaixo’ de Pereira Passos. E mais: *Forrobodó* inaugura um texto escrito na base do como-se-fala indicando aos atores que se livrassem da até então usual prosódia lusitana sobre o palco. Foi quando, de fato, “a linguagem popular brasileira entrou em cena (...) as gírias e o *carioquês*” (VENEZIANO, 1991 p.40) Vale ainda um parágrafo com pretensões de sinopse para que se possa compreender melhor como, de fato, pela primeira vez se dava ouvidos àquela gente que não tinha meios sequer para frequentar os teatros da Tiradentes.

O primeiro ato acontece diante de uma agremiação carnavalesca em que notamos dois problemas aparentemente corriqueiros: uma denúncia de roubo de galinhas e a proibição dos inadimplentes de entrarem no recinto, que se assemelhava a uma gafieira. No segundo ato, encontramos os personagens já dentro do clube onde se encontram vários tipos: os componentes da banda, o valentão, a mulata, o malandro, a negra indolente, o português comerciante e a

francesa (*cocotte*) domiciliada no Brasil. O terceiro e último ato nos apresenta um conflito que se resolve com um desafio de versos improvisados, revelando que o tal ladrão de galinhas é, também, o protagonista.

Entre as muitas críticas que o texto tece, há duas ligadas ao *modus operandi* do teatro da época. Na figura da *cocotte* (Madame Petit-Pois) são comentados especialmente aos francesismos que dominavam a cena nacional – fonte em que o nosso teatro musical bebera, e muito! Já o português Barradas fala com a prosódia lusitana – curioso perceber que o texto fora escrito já com essa entonação e sotaque propondo uma embocadura ao intérprete do personagem. Há malícia e picardia em todas as cenas. Criava-se um gênero que se estenderia em nossa cena por todo o século.

Paralelamente ao sucesso da burleta – do qual *Forrobodó* é apenas um exemplo – a revista continuava firme e forte. E, por encontrar os gêneros ligeiros franceses (o Vaudeville ou o Varieté), passa a reunir sobre o mesmo palco artistas com formações, experiências e linguagens diversas, não mais importando ‘o contar de uma história’, ou seja, uma dramaturgia especialmente construída para aquele espetáculo, mas uma colcha de retalhos. Tais artistas, normalmente egressos do circo ou das companhias mambembes, deram mais uma contribuição ao nosso teatro musical. Por meio de quadros, números de música (paródias ou canções originais) e piadas que, organizados de maneira quase aleatória, influenciaram posteriormente nosso humor de rádio, cinema e mais tarde de TV.

Foi ali que nasceu a tipificação do povo brasileiro, a repetição de situações, os duplos-sentidos, trocadilhos e, claro, os bordões que povoam a história do nosso entretenimento e foram do rádio na saudosa *PRK30* ao *Zorra Total*, passando por programas como *Balança Mas Não Cai*, *Um Edifício Chamado 200* ou ainda pelas chanchadas da Atlântida ou da Cinédia, ao longo do século XX. Ou seja, o texto ainda era importante apesar da falta de dramaturgia e a sátira e a crítica não haviam sido de todo abandonadas.

Enquanto isso, como nos aponta Jamil Dias em estudo já citado, a cidade de São Paulo no ano de 1917 – às portas do final da Primeira Grande Guerra e diante de uma nova ordem social e política internacionais – “fazia as suas primeiras tentativas de estabelecer vida teatral própria (em vez de apenas consumir espetáculos produzidos na capital federal e na Europa)”. Surge na capital de São Paulo um teatro musical alicerçado em dois tipos locais: o caipira e o imigrante

italiano, cujos frutos podem ser percebidos ao longo das décadas seguintes em atuações como as de Mazzaroppi e Otelo Zelsoni (artistas das décadas de 1950/60 e 70), bem como na música – e atuação – de Adoniran Barbosa. O Professor Jamil Dias estende seu estudo citando atores, autores e compositores para valorizar um

outro veio importante a ser estudado – um estilo de interpretação, a utilização da música regionalista. É interessante notar que a possibilidade de se caracterizar este teatro como regionalista não impede também que ele seja estudado como parte do teatro musical.

Estávamos ainda nas primeiras duas décadas do século XX, o teatro ainda conviveria com duas guerras que poderiam ser devastadoras e “ainda não chegara a vez da *féerie*, do luxo e do grande show”. (VENEZIANO, 1991 p. 41) Aqui, o termo francês é certamente aplicado ao estilo feérico (louco ou alucinante) das revistas francesas de casas como o Lido ou o Folies Bergère e não à *féerie* como gênero – nas mágicas.

3.7 O Musical e as Guerras Mundiais

Há que se mencionar o fato de que os artistas – embora alguns deles envolvidos em sucessos estrondosos – não nadavam num mar de rosas. Por não serem organizados ou empregados formalmente, estavam sempre à mercê dos produtores e donos do capital. Tinham apenas uma folga semanal, faziam até três sessões diárias e, em suas horas de folga, estavam sempre ensaiando novos espetáculos. Esses, muitas vezes, eram superficiais, chulos, mal acabados e faziam todo tipo de concessão ao público.

Ainda assim, nas palavras de Neyde Veneziano (1991 p. 41), a Praça Tiradentes “fervia”. A exemplo do que se vê hoje, os espetáculos de entretenimento oferecidos atraíam público de todo o País: “provincianos, turistas (que faziam da Praça parte obrigatória de seus roteiros de viagens), imigrantes, representantes das diversas classes urbanas.”

Com a chegada da Primeira Grande Guerra Mundial (1914-1918), muita coisa mudou. Os temidos cavaleiros da guerra e da fome afastavam as companhias estrangeiras e impediam que aquelas que aqui estavam saíssem do País. A falta de influências e interferências de fora provocava ainda mais um sentido nacionalista ao produto teatral de então. Na guerra, o entretenimento passa a dar lugar ao escapismo.

Desde muito (ainda no século XIX), as lojas de música e partituras eram outro ponto de encontro e de difusão musical naqueles tempos sem rádio e com poucos fonógrafos. Era ali, em casas como a Edison ou a Odeon, que se podiam encontrar as partituras das canções compostas por nomes como Chiquinha Gonzaga, Sinhô ou Lamartine Babo. Mas o que fazia com que uma música fosse sucesso popular era ser cantarolada nas ruas e a “revista tomou para si também o papel de divulgadora de êxitos”. (VENEZIANO, 1991 p. 42)

Ao final da Guerra, entre mortos e feridos salvaram-se quase todos. No Brasil, as baixas ficaram menos por conta das trincheiras e mais por conta do cavaleiro da peste que tão bem conhecia o Rio de Janeiro. Com ele chegava a epidemia de Gripe Espanhola, responsável por dizimar milhões de vidas em todo o mundo e, aportando por aqui no ano de 1918, fazia mais uma vez da Capital Federal – já tão acostumada com epidemias – sua cidade favorita.

Na França, há muito que o formato das revista mudara. Já se iniciara a era dos *music-halls* com seus números rápidos, seu luxo, as vedetes e *clowns*. O Brasil precisava encontrar seu estilo. E a revista carnavalesca parecia ser um caminho sem volta e, naqueles dois primeiros anos da década de 1920, alguns grandes nomes fizeram história transitando entre o palco e as ruas. Entre eles, Sinhô, autor da marchinha “*O Pé de Anjo*” nome também dado a uma revista de estrondoso sucesso. Outros nomes se seguiram: Carlos Bettencourt e Cardoso Menezes, com sua “*Olelé... Olalá...!*”.

No histórico ano de 1922, chega ao Brasil a companhia de revistas francesas Ba-ta-clan, que trazia na bagagem não apenas lindas vedetes de pernas de fora, mas também o luxo da *féerie*: cenários que mudavam, coreografias impecáveis, efeitos de luz. No mesmo ano em que jovens paulistas faziam a Semana de Arte Moderna (com nenhum registro de atividade teatral), o Rio conhecia as famosas vedetes francesas em espetáculos em que

o luxo e a fantasia tornavam-se primordiais. Com belas e glamorosas *girls* sem as antigas meias grossas das nossas coristas, a *troupe* francesa influenciaria a tal ponto o teatro ligeiro brasileiro que, imediatamente, o que era chamado *nu artístico* aqui se instalou. (...) O texto e a música passaram, então, a emoldurar o real foco de interesse: a mulher. Os figurinos receberam maior cuidado, assim como a iluminação e os cenários. (VENEZIANO, 1991 p. 43)

Enquanto São Paulo conhecia o modernismo de Oswald e Mario de Andrade, Raul Bopp, Menotti Del Pichia e Alvaro Moreira – apenas para citar alguns

dos homens de letras que abrilhantaram o evento que marcou as artes do século – e o Rio de Janeiro continuava a acreditar que rir era o melhor remédio, o teatro brasileiro desconsiderava nomes que ganhavam vulto internacionalmente: Appia, Craig, Copeau e Stanislavski.

Assim, para o homem urbano daquele tempo, modernidade era poder ter acesso a espetáculos luxuosos, cenários *art-nouveaux* e mundanismo. Escreve sobre isso, ainda uma vez, Neyde Veneziano em seu capítulo para a História do Teatro Brasileiro:

A sociedade brasileira da época apresentava profundo paradoxo entre o anseio de modernização e o rebuliço dos cordões carnavalescos, maxixes, violões e serestas, que teimavam em resistir a despeito da visível europeização. Portanto, uma fusão entre o novo e o velho fazia-se necessária e urgente. (2012 p. 437)

As revistas de carnaval iriam somar a esse gosto pelo luxo, o gênio de compositores que entrariam para a história como alguns de nossos maiores nomes. Além de Sinhô, a revista pôde contar com Freire Júnior, Lamartine Babo e Ary Barroso, apenas para citar os mais notáveis. E, ao mesmo tempo em que nossa música se estabelecia nos palcos e nas ruas, sofria um novo golpe. Desta vez, a invasão de ritmos americanos: *fox-trot*, *ragtime*, *charleston*, *shimmie*. Mas, felizmente, como menciona Veneziano, “os americanos não foram levados a sério. Nada resultava perfeito: nem as coreografias, nem a harmonia, nem o inglês de nossos cantores.” (2012, p.442)

É importante salientar que, nesse período, em terras estadunidenses, a revista também tomava o mesmo caminho. O pioneiro na popularização do gênero foi Florenz Ziegfeld que, “começando com suas *Follies of 1907*, montou uma série anual de revistas até sua morte em 1932.” (LONDRE, 2000 p.290). As revistas de Ziegfeld entraram para a história do *showbiz* mundial. Por um lado, graças aos seus coros de garotas erotizadas, mas por outro devido aos seus talentosíssimos cantores, bailarinos e comediantes. As canções eram escritas por nomes como Irving Berlin e os irmãos George e Ira Gershwin. O ocaso de Ziegfeld chegou com a Depressão de 1929 e, claro, o grande sucesso dos filmes falados. E o que é pior: cantados!

No Brasil, o cinema também já era um entretenimento que caíra no gosto das massas. Mas, um ano antes do primeiro filme sonoro (*The Jazz Singer – O Cantor de Jazz*), em 1926, algo de realmente novo acontecia nos palcos brasileiros.

Trata-se do nascimento da Companhia Negra de Revistas que agregava artistas negros de São Paulo e do Rio de Janeiro. O regente da Companhia, desde sua fundação, foi Pixinguinha e foi de lá que surgiu o ator e comediante que levou nome de grande, Grande Othelo.

Curioso é que, enquanto *O Cantor de Jazz* narrava a história de um *blackface* (tipo de cantor branco de *Minstrel Shows* que pintava o rosto de negro em suas performances), os negros brasileiros buscavam sua identidade nos palcos. Há muito que eles já se agregavam às companhias teatrais mais populares. Mas, graças ao sucesso francês da *Revue Nègre*, em que a vedete estadunidense Josephine Baker se tornava estrela absoluta do Follie Bérghères, as nossas *black-girls* ganhavam seu espaço em montagens com títulos sugestivos como *Tudo Preto, Preto e Branco, Café Torrado*. Por essa época também, a passagem da Ba-ta-clan pelo Rio de Janeiro ainda ecoava com o surgimento de companhias como a Tro-lo-ló e a Ra-ta-plan. Ao mesmo tempo, a Tiradentes deixava de ser o ponto de intersecção de artistas e público. Era chegada a vez da Cinelândia.

Avizinhavam-se os anos 1930. O cavaleiro da miséria surgia nos Estados Unidos com a chegada da Grande Depressão e causava um estado de tensão que ecoava por todo o mundo. Por outro lado, a indústria que falava (e cantava!) alto era mesmo o cinema. Hollywood, desde 1927, fazia filmes sonoros – inclusive musicais. Em seu Teatro de Revista no Brasil, mais uma vez, Neyde Veneziano nos dá uma visão bastante clara e resumida do cenário da época:

A moda do sapateado, dos foxtrotes e dos *ragtimes* invadiu nossos palcos. A impressão que dava, a uma leitura periférica, é que se havia pulado de uma dominação cultural para outra, tão forte e patente quanto a primeira. Duas duras críticas recebia nosso teatro de revista. Uma caracterizava-o como sendo uma imitação de segunda classe do musical americano e a outra acusava-o de baixa imoralidade. (1991 p. 48-49)

Foi em 1930 que Getúlio Vargas chegou à Presidência da República para um mandato de 15 anos. Já naquela época, como visto, o cinema estadunidense influenciava fortemente o incipiente cinema e o teatro musical brasileiros com seus ritmos, números fantasiosos e grandiloquentes, seus cenários e figurinos exuberantes, tudo para alçar e realçar uma plêiade de estrelas atuando em roteiros água-com-açúcar produzidos em escala industrial. Hollywood e Broadway passam a significar sinônimos de um tipo de arte produzida segundo certas regras. Mais do

que uma cidade ou uma rua, tornam-se marcas, símbolos do espírito americano trabalhadas publicitariamente.

Aos olhos do público, a marca Broadway, como símbolo, passa a ser a representação do gênio criativo e da multicompetência artística de seus componentes/intérpretes: atuar, dançar, cantar, entreter. Um universo de possibilidades de sonho que enleva aquela sociedade desde antes da grande depressão até os dias de hoje, passando por guerras mundiais e locais. Sem falar nas inúmeras crises mundiais. Já o cinema musical produzido nos Estados Unidos (sempre alinhado com os produtos da Broadway) representou reduto de sonhos e possibilidade de escapismo para gerações.

Já nos anos 1930, o teatro brasileiro – em especial o musical – dividia as atenções do público com o cinema americano. Iniciativas nacionais foram tomadas, algumas até com relativo sucesso. Mas o grande celeiro de astros e estrelas era o palco do Teatro Recreio, que só iniciaria sua fase de ouro nos anos 1940 – já em tempos de Guerra Mundial. E, antes disso, é preciso que sejam também mencionados os Cassinos.

Proibidos desde 1917, os jogos de azar só foram liberados no Brasil novamente, por Decreto de Getúlio Vargas, em 1934 dando origem a cassinos que se espalharam por todo o país até 1946, quando foram fechados pelo Presidente Dutra. Além dos teatros, os shows de cassino também eram território livre para nossos espetáculos musicais.

Ainda nos anos 1930, Jardel Jércolis, fundador da Tro-lo-ló passa a ser considerado o precursor das grandes montagens que ainda viriam. Eram tempos em que todos faziam de tudo, a característica multifuncional do teatro (e, sobretudo, do artista) brasileiro fazia com que nomes como Luiz Peixoto e Jércolis trafegassem com desenvoltura do texto à cena, da orquestra aos camarins. O primeiro volume da História do Teatro Brasileiro cita Jércolis como sendo o empresário de revistas que trocou – esteticamente – Portugal por Paris. (2012 p. 450)

Enquanto durou sua companhia, revelaram-se verdadeiros astros e estrelas que, anos depois, o cinema e a televisão imortalizariam. Alguns eram compositores, outros somente cantavam com suas belas vozes que agora os discos podiam capturar e as rádios difundir. Entretanto, havia aqueles (e aquelas) que se notabilizavam por cantar, divertir, criticar, atuar e seduzir plateias – vedetes, atores e caricatos. Alguns deles: Aracy Cortes, Silvio Caldas, Lamartine Babo, Noel Rosa,

Assis Valente, Francisco Alves, Ary Barroso, Dercy Gonçalves, Grande Othelo, Oscarito e Mesquitinha.

Mesmo os recentes dois volumes da História do Teatro Brasileiro, que vieram para suplantar definitivamente obras de menor porte – apesar da grande importância –, são obras econômicas ao estabelecer relações históricas de fato. Muitas vezes, ao ler essas obras, se tem a impressão de que o teatro brasileiro caminhava ao largo dos momentos históricos da nação e do mundo. Isso para dizer que, por exemplo, pouco se fala da influência que a Segunda Guerra Mundial teve sobre o teatro brasileiro.

É sabido, no entanto, que foi a Guerra a principal responsável pela modernização técnica e artística dos nossos palcos. Afinal, paralelamente a toda esta ebulição de plumas e escadarias dos espetáculos musicados, havia uma geração de artistas tentando estabelecer um teatro dito sério, em especial, na cidade de São Paulo que, a esta altura, já não mais era movida pela economia cafeeira e despontava como promessa de poderio industrial. Sábato Magaldi menciona a chegada dos artistas vindos (trânsfugas) da Europa e sua relação com a produção dos anos que ainda viriam. (1996 p.209)

Era este, portanto, o cenário: o mundo em guerra, o Brasil às portas de uma ditadura, um governo totalitário que se encarregava de cercear liberdades artísticas por meio de um órgão chamado DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda, criado em 1939) responsável por cuidar da imagem do governante e censurar artes e diversões. Ainda assim, Vargas gozava de prestígio e simpatia junto à classe teatral, principalmente por que fora Vargas o responsável pela legalização da profissão e a consequente conquista de alguns direitos trabalhistas pelos quais artistas e técnicos clamavam há décadas. Sobre isso, é muito interessante o que diz o escritor e empresário Luiz Iglézias, casado com Eva Todor:

Por isso, o nosso profissional de teatro deve muito a Getúlio Vargas. Em compensação, Getúlio Vargas deve ao nosso teatro uma grande parte de sua popularidade e da estima que lhe dedica o nosso povo. Nunca um chefe de governo foi tão focalizado em palcos teatrais, como o triunfador da Revolução de 1930. A figura de Getúlio Vargas apareceu, sempre, como atração principal de todas as revistas que se representaram e da maneira mais simpática encarnada nos tipos mais populares da massa, uma vez vestido de gaúcho, outra vez vestido de operário, de caçador, de revolucionário, de lavrador, de professor, de galo e até de motorneiro de bonde. (IGLEZIAS apud VENEZIANO, 2012 p. 453)

Por volta de 1940, a capital estética inspiradora dos nossos espetáculos musicais deixava de ser Paris para ser uma cidade dos Estados Unidos. Uma cidade, não. Uma rua, uma avenida: a Broadway. E o anjo (ou demônio) emissário dessas boas novas foi um homem que marcaria definitivamente seu nome na história dos nossos musicais: Walter Pinto. Ao contrário de Jércolis, seu antecessor, Pinto era o nome que viria antes dos artistas, acima das vedetes, no topo das marquises. Um espetáculo seu tinha garantia de qualidade. Ele era *griffe*.

No Catete (e para todo o País) se via e sentia os efeitos da Era Vargas. Mas há alguns metros dali, na Cinelândia, mais precisamente no antigo Teatro Recreio, nascia a Era Walter Pinto. Empresário e homem de negócios, ele organizou um sistema de produção bastante profissional até para os nossos dias: compositores, redatores/roteiristas, diretores musicais, de cenografia, de carpintaria; coreógrafos, professores de canto e postura; iluminadores; dramaturgos e poetas.

Hoje seria impensável tamanho gesto de ousadia, mas sua primeira revista estreou num 31 de dezembro. *Disso Que Eu Gosto*, em parceria com Miguel Orrico,

inaugurou a fase do deslumbramento no Teatro Recreio. Oscarito e Aracy Cortes encabeçavam o elenco (...) Dali para frente, a filosofia revisteira pregaria que, no espetáculo, o fator mais importante era o que se mostrava. Mas, como sempre, durante algum tempo, este novo formato ainda conviveu com o antigo em que o mais importante era o que se dizia (ou cantava). (2012 p. 451)

Em seu luxuoso Teatro Recreio recém-reformado, iriam passar pelas mãos de Walter Pinto elencos gigantescos com mais de 40 artistas em cena em números milimetricamente ensaiados, cortinas de veludo, plumas e cascatas. “Cascatas não faltavam. Havia cascatas de fumaça, cascatas de espuma, cascatas de água, cascatas de mulheres...” (VENEZIANO, 1991 p.51) Sobre a Era Walter Pinto, uma consistente pesquisa iconográfica pode ilustrar melhor essa descrição. Trata-se de Iconografia Teatral, de Filomena Chiaradia, que trata dos acervos fotográficos de Pinto e de Eugênio Salvador.

Um bom exemplo dessa mudança de foco dos brasileiros para a Broadway foi a incursão de Heitor Villa-Lobos no gênero musical, com sua participação como compositor, a convite de empresários estadunidenses, em 1948 na co-criação de *Magdalena – A Musical Adventure*. Não que se trate de um musical ao estilo Broadway; é mais uma opereta em dois atos na qual o maestro aproveitou trechos de outras obras como: as Bachianas Brasileiras, Impressões Seresteiras e até

algumas marchinhas de carnaval criadas a partir do dia-a-dia do povo brasileiro. *Magdalena – Uma Aventura Musical* só teve sua première brasileira em 2002 e passou pelo RJ em 2010. No ano de 2012, ganhou uma encenação “repaginada” – como afirmava o *press-release* da divulgação do Theatro Municipal de São Paulo.

De volta aos anos 1940/50. Dentro de casa, o brasileiro podia ouvir as Cantoras do Rádio que levavam ‘a vida a cantar embalando sonhos’ como dizia a marchinha Cantoras do Rádio (1936, Braguinha / Lamartine Babo / Alberto Ribeiro). No teatro, quem cumpria esse papel eram as grandes vedetes. Elas atravessariam décadas entre o palco, a telona e a telinha. E, nos anos 1940/50, eram modelos almejados por homens e invejados por mulheres. No início da Companhia de Walter Pinto, que duraria 20 anos, os nomes a descer as escadarias do Recreio foram Aracy Cortes, Mara Rubia e aquela que, em 1950, seria eleita por Vargas a Vedete do Brasil, Virginia Lane. Mas outros nomes viriam se juntar a elas nos anos vindouros.

Em 1942 o Brasil entra na Guerra. Eram muito difundidas as campanhas de artistas de Hollywood em apresentações feitas nas trincheiras. Números de patriotismo pululavam na Broadway. E, no Brasil, não poderia ser diferente. Neyde Veneziano, em seu capítulo na História do Teatro Brasileiro menciona *Alerta, Brasil!* (de 1942, autoria de Custódio Mesquita e Miguel Orrico) e *Rei Momo na Guerra* (de 1943, autoria de Freire Júnior e Assis Valente, tendo no elenco ninguém menos que Dercy Gonçalves e 150 assistidas da Mangueira). Em seu prólogo para a obra de Roberto Ruiz, a pesquisadora Tania Brandão escreve:

Amava-se a Pátria – por razões que aqui não se pode discutir. Ou que talvez seja ousado pensar. Mas a revista conseguiu encenar a brasilidade numa ótica popular, bem pouco séria... bem ingênua.” (Introdução de Tânia Brandão para a obra Teatro de Revista no Brasil: do Início à I Guerra Mundial, de Roberto Ruiz, 1988, INACEN. P. 11)

A Segunda Guerra Mundial foi um divisor de águas e o legado que o teatro (musical ou não) deixaria para toda uma geração de *baby-boomers* estava longe de ser pouco sério ou ingênuo. Em São Paulo, entre meados e fins dos anos 1930, Oswald de Andrade vai escrever tardiamente suas grandes obras modernistas *O Homem e o Cavalo* (1934), *A Morta* e *O Rei da Vela* (1937) – com profunda inspiração brechtiana.

Finalmente, depois de seis anos de filas, racionamentos e certa penúria, em 1945 termina a Guerra. Mas não acaba o ufanismo. Nesse ano, Walter Pinto estreia

Canta Brasil. Com o fim da Guerra, diriam as nossas avós: “rei morto, rei posto”. A esta altura, nossos pracinhas voltavam heroicos, o Estado Novo de Getúlio Vargas já era passado e as dores da Guerra entravam para o esquecimento. Em 1946, Eurico Gaspar Dutra é eleito presidente e os cassinos são fechados em Território Nacional. Entretanto, uma coisa não mudara: a Praça Tiradentes continuava fervendo, seu rei ainda não havia sido deposto. Entretanto, as pernas valorizadas eram as de Renata Fronzi, que já brilhava como nova grande vedete – ainda ao lado de suas antecessoras.

Com o fim dos cassinos, a proliferação das salas de cinema e o fortalecimento de um cinema nacional nos anos 1950/60 (nascido ainda nos anos 1940), o entretenimento muda de lugar e a revista (gênero musical hegemônico no País) começa a viver seu ocaso. Acrescente-se a isso, o subsequente surgimento da televisão e a enorme penetração das grandes rádios (como a Rádio São Paulo e a Rádio Nacional). Em paralelo, claro, companhias de teatro (chamemos, sério ou convencional) começavam a fazer história – o TBC (SP) e Os Comediantes (RJ) são bons exemplos.

Sobre aquele momento histórico, ainda na introdução à obra de Roberto Ruiz, Tania Brandão estabelece um paralelo com um questionamento:

o que existiria em comum entre as revistas do século XIX, do início do século XX e, por exemplo, as montagens de Walter Pinto nos anos 1950? Muito pouco, quase nada, além do desejo sempre presente de comentar a vida, os fatos destacados da realidade nacional ou mundial sob uma certa ótica de cumplicidade irônica e bem-humorada. (1988, p. 09)

Outras perguntas que podem ocorrer ao leitor a esta altura deste panorama são: não houve teatro de revista fora do Rio de Janeiro? E quanto a Walter Pinto, teria sido ele o único grande empresário daquele período. Sobre isso, é muito satisfatória a resposta fornecida por Neyde Veneziano – especialmente diante das premissas deste estudo – em que diz:

Elegemos Jércolis e Walter Pinto para representar os anos de 1920 a 1950 porque tratamos de um teatro empresarial. Da mesma forma, elegemos o Rio de Janeiro como centro de nossa atenção porque foi na Capital da República que o movimento foi significativo. Em termos numéricos, o teatro de revista foi o gênero mais expressivo que o Brasil já teve. E não se podem desprezar os números. (2012 p.454)

3.8 Do ‘Fervo’ da Praça ao ‘Papo-cabeça’ Burguês. São Paulo Entra na História.

No Rio de Janeiro, a Praça Tiradentes ainda ferveria muito dos anos 1940 até o início dos anos 1960, enquanto durassem as glamorosas revistas de Walter Pinto. Mas, de alguma forma, a ditadura Vargas somada a duas Guerras Mundiais num período de trinta anos fizeram com que a inocência começasse a se desvanecer.

Enquanto isso, em São Paulo, o que se viu foi o surgimento de um teatro de elite – e para a elite –, menos popular e mais comprometido com discussões artísticas e formais. Com nítidas influências europeias, mas também com uma busca pela dramaturgia nacional, essas companhias precisavam colocar no palco aquilo que a burguesia queria ver: a renovação e conseqüente modernização do teatro brasileiro, até então viciada em comédias populares e, claro, ao teatro de revista. Em *Moderno Teatro Brasileiro*, Gustavo Dória observa:

Havia (...) dois pontos a considerar; primeiro a conquista da plateia pequeno-burguesa que não frequentava habitualmente o teatro porque o que lhe era oferecido não correspondia aos seus apelos, o que acontecia somente com os elencos franceses, italianos ou portugueses que por aqui passavam. Segundo, e como decorrência desse primeiro, tornava-se imperioso oferecer textos de melhor qualidade do que os que eram geralmente apresentados em nossos palcos, trabalhados, também, de maneira mais cuidadosa, na interpretação de atores disciplinados, dentro de uma *mise-en-scène* apurada. (DORIA, 1975 p.05)

Como aponta Alberto Guzik em seu *TBC: Crônica de um Sonho*, há que se lembrar de que eram “*os tempos heroicos dos amadores*” e se impunha o desafio e uma nova realidade ao teatro brasileiro: mais imaginativa e audaciosa no que tangia ao rigor criativo e técnico. No Rio de Janeiro, a companhia de teatro amador Os Comediantes inaugura oficialmente o que seria conhecida como a modernidade no teatro brasileiro com a encenação de *Vestido de Noiva* (1943), sob a batuta de Ziembinski, um polonês fugido da Guerra. Foi o primeiro grande sucesso daquele que seria o maior nome da nossa dramaturgia: Nelson Rodrigues. A partir daí, uma sucessão de fatos e acontecimentos fazem com que, cinco anos mais tarde, o dublê de empresário e artista amador Franco Zampari, embalado pela latência de certa responsabilidade cultural, criasse o TBC em 1948: um projeto ambicioso de uma companhia estável, visando produtos de alta qualidade artística, e sustentável do ponto de vista econômico (o que nem sempre foi verdade).

Aqui, o teatro era movido pelo sonho de alguns poucos como Walter Pinto, Franco Zampari e mesmo os jovens que fariam mais tarde o Arena e o Oficina. Enquanto isso, nos Estados Unidos, há muito que se via florescer o profissionalismo de uma indústria de entretenimento que cruzava a nação de norte a sul e de leste a oeste: o eixo Broadway-Hollywood, com direito a uma paradinha no deserto para apostar suas fichas na ainda jovem Las Vegas.

Nesse momento, na Broadway, conviviam no mínimo dois tipos de teatro musical: as revistas ao estilo Ziegfeld e o *american musical*. “Diferentemente da revista, o musical era construído em torno de um *plot* dramático (mote ou argumento) e um libreto” (LONDRE, 2000 p. 292) Voltando atrás algumas décadas, os primeiros musicais da Broadway surgiram logo na virada do século, mas eram menos sofisticados que as operetas europeias e muito frágeis em seus conteúdos.

Foi somente em 1927 que estreia o grande musical que, como afirmam Londré e Watermeier “daria a virada na criação e desenvolvimento do *american musical*.” Trata-se do sucesso *Show Boat* de Jerome Kern e Oscar Hammerstein, que além de tudo seria conhecido como o primeiro drama musical dos Estados Unidos. Em 1935, os irmãos Gershwin emplacam *Porgy and Bess*, considerado mais ópera do que musical. A partir daí, rumo aos anos 1950, a esses nomes, iriam se juntar os de Cole Porter, Rodgers & Hart, Irving Berlin e o alemão Kurt Weill – este último, coautor ao lado de Bertolt Brecht de uma obra que impactaria diretamente o teatro musical brasileiro: *A Ópera de Três Vinténs* (1928) que daria origem à nossa *Ópera do Malandro* (Chico Buarque, 1978). Importante notar que a maioria dos musicais de sucesso na Broadway acabou ganhando versões cinematográficas, exportando para todo o mundo canções, rostos e vozes.

Seguindo o modelo norte-americano de diálogo entre o palco e a tela, explicado exemplarmente pelo binômio Broadway-Hollywood, nascem ainda nos anos 1940 as primeiras companhias cinematográficas de grande produção no Brasil: a Atlântida (RJ, 1941) precedida pela Cinédia, ambas com um perfil mais voltado para as comédias musicadas e as populares chanchadas que serviam para veicular os rostos populares do teatro de revista e dos cassinos; e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (SP, 1949), apresentando uma produção mais elitizada e que visava, acima de tudo, empregar os profissionais do TBC. Segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro, chanchada é um termo advindo do *lunfardo* (gíria argentina) que significa, literalmente, porcária; usado para definir os filmes de baixo orçamento

e nível igualmente baixo – uma vez que, em espanhol, *chancho* significa porco. Já outro importante pesquisador do tema, João Luiz Vieira, afirma que o termo deriva da palavra italiana *cianciata*: “um discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso”. Controversamente, alguns afirmam que a alcunha teria sido dada ao gênero pelos italianos do TBC.

Também de Zampari, a Vera Cruz foi um sonho cinematográfico que realizou produtos muito acima da média nacional naqueles anos. Embora em nada ela dialogasse com o teatro musical (do mesmo modo que o TBC), é importante olhar para essa iniciativa do ponto de vista da criação de um *star system* brasileiro e de uma indústria de produção sustentável. A Vera Cruz, em suas várias fases – que vão dos primeiros anos, ligados ao TBC de Zampari, até os anos 1970, já sob o olhar da censura – produziu grandes sucessos de público e crítica. Foram mais de 40 filmes de longa metragem, além de alguns documentários.

No período de 1949 a 1956, a Vera Cruz se encarregou de colocar no mapa nomes que, até hoje, ecoam nos ouvidos dos brasileiros apaixonados por teatro e cinema. Atores como Tônia Carrero, Cacilda Becker, Walmor Chagas, Eliane Lage e Anselmo Duarte. Diretores como Lima Barreto, Adolfo Celi, Tom Payne, Abílio Pereira de Almeida. Gente que transitava do palco da Rua Major Diogo aos estúdios de São Bernardo do Campo. Artistas que foram registrados pelo primeiro fotógrafo profissional de uma companhia de teatro: Fredi Kleemann. E o nome do fotógrafo aqui se torna importante por ter sido um pioneiro em seu ofício, abrindo portas e caminhos para outros nomes que viriam depois dele e ajudariam na midiaticização do fazer teatral – seja em anúncios, seja em divulgação editorial.

A importância e a relevância da Companhia Cinematográfica Vera Cruz para a cultura brasileira é imensa. E, para este livro, vale notar sua participação no processo que decidiu “dotar São Paulo e, por decorrência o Brasil, das condições necessárias para o florescimento das artes e da cultura”. A citação de Carlos Augusto Calil, extraída da obra Projeto Memória Vera Cruz, denota como as artes cênicas – especialmente em nosso País – não estão apartadas umas das outras e de como a cidade de São Paulo iniciou sua trajetória rumo ao posto de capital cultural do País. Calil ainda prossegue:

Esse renascimento paulistano surgia como consequência natural do grande crescimento econômico de São Paulo no pós-guerra. A cidade multiplicava-se, expandia-se sem controle, e era orgulhosamente ‘a cidade que mais cresce no mundo’. Sua elite econômica ou social, que abrigava também o mundo cultural, esforçava-se para superar a vocação provinciana de São

Paulo, manifestada desde seus primórdios como grupamento que se estabelecera à margem do governo central, fosse ele representado pelo poder colonial ou pela corte do império. (CALIL, 1987 p.10)

Enquanto isso, as chanchadas de carnaval cariocas eram um sucesso massivo de público. Um fenômeno feito exclusivamente para entreter e, sobretudo, divertir. Brilhavam da Praça Tiradentes aos estúdios da Atlântida, passando pela Rádio Nacional, os nomes de Grande Othelo, Oscarito, Dercy Gonçalves, Virginia Lane, Eva Todor, Ankito, os irmãos Walter e Ema Dávila e as vozes cantantes do rádio.

As plateias a partir da década de 1940 seriam definitivamente conquistadas pelo cinema de Hollywood; mas ainda lotariam salas para ver seus ídolos do rádio, não apenas os cantores, mas também os atores das radionovelas e os comediantes dos programas de humor. Nos anos 1950, os famosos ‘cinquenta anos em cinco’ vieram para modernizar o País e solapar a ingenuidade do Teatro de Revista. Uma mídia especializada em entretenimento se fortalece; publicações como Radiolandia, Radiolar e Cinelândia davam rosto e vida própria aos ídolos do rádio, cinema e teatro.

A partir de 1960, a Capital Federal mudaria de endereço. A Bossa Nova atravessava fronteiras e jogava no esquecimento as vozes potentes que dispensavam microfones. Banquinhos e violões bastavam para garantir o show. E para o entretenimento, viria a televisão com suas telenovelas, seus shows e festivais de música. Nesse momento, ninguém menos que Vinícius de Moraes e Tom Jobim criam *Orfeu da Conceição* (1956), baseado na história de amor entre Orfeu e Eurídice. O espetáculo teve direção de Leo Jusi e cenários de ninguém menos que Oscar Niemeyer. E ficou em cartaz pouco mais de um mês.

O pesquisador Jamil Dias chama a atenção para uma tímida iniciativa da companhia de Sergio Cardoso e Nydia Lícia chamada *Sexy* (1959). O espetáculo foi uma iniciativa do próprio Cardoso que – por se espelhar muito nos palcos londrinos – sentiu-se compelido a experimentar o gênero. Sobre o espetáculo, a atriz e viúva do ator, Nydia Licia, informa na biografia por ela escrita para a Imprensa Oficial do Estado:

A estreia mais esperada do ano: *Sexy*, comédia musical de Vicente Catalano, música do maestro Enrico Simonetti, gravada no palco do Teatro Bela Vista (atualmente, Teatro Sérgio Cardoso), considerado o de melhor acústica em São Paulo. Cenário de Irênio Maia, coreografias de Ismael Guiser, preparação corporal de Marika Gidali. Um novo desafio: cantar e

dançar em cena, experiência já testada por Laurence Olivier, Jean Louis Barrault e Vittorio Gassman. Foi um grande sucesso de público, mas a crítica desaprovou o desfile de moda apresentado dentro do espetáculo, considerando-o um lance “menor”. (LICIA, 2004 p.)

A partir dos anos 1960, a Era de Ouro das revistas estava chegando ao seu fim – principalmente com o desaparecimento do Teatro Recreio (em 1963) e a saída de cena de Walter Pinto. Inicia-se uma fase de limbo, sobre a qual não vale ir fundo. O que ficou a partir daí foi um teatro musical muito ao estilo dos shows de Las Vegas, tipo exportação, pra gringo ver, “diversão noturna cosmopolita, calcada somente no luxo e na *pornofonia*”. A isso, a pesquisadora junta o que chama de “exemplares típicos”: Sargentelli, Carlos Machado e Chico Recarey. (VENEZIANO, 1991 p.52).

Sobre Abelardo Figueiredo, também citado pela autora, é preciso que se faça certa justiça: foi um empresário de espetáculos grandiosos e luxuosos sucedâneos dos cassinos, teve seu nome ligado a projetos como o Ballet do IV Centenário de São Paulo (1954), criou musicais para emissoras de TV e trabalhou ao lado de grandes nomes do teatro brasileiro.

3.9 Ditadura Militar: A Influência Brechtiana no Musical Brasileiro

Nos primeiros anos da década de 1960, o país vivia a euforia da chegada da indústria automobilística e um tal cinema novo nas telas que traria a Palma de Ouro em Cannes para O Pagador de Promessas, de Anselmo Duarte, a partir da obra de Dias Gomes. Os anos JK trariam o Presidente Bossa Nova governando direto de Brasília, agora o centro político e decisório da nação. Ao Rio de Janeiro ficara a função de cartão-postal, capital turística e balneário de estrelas internacionais.

Enquanto isso, na São Paulo que não podia parar, a televisão e o cinema haviam cooptado boa parte das estrelas do TBC, e Zampari via a maioria delas fundar suas próprias companhias teatrais. Do mesmo modo que os comediantes e vedetes cariocas migravam para as chanchadas e para os shows de rádio e TV.

A partir daquele período de profundo sentimento nacional e democrático, o Brasil assiste a uma sucessão de fatos sobre os quais passamos apenas um olhar panorâmico. À eleição maciça do udenista Janio Quadros seguiu-se sua renúncia pouco mais de sete meses depois, para que assumisse seu vice: João Goulart. O

vice (que antes também o fora de JK) é deposto pelo, então, pelo Golpe de abril de 1964.

Não se pode esquecer que, desde a efervescência dos anos JK, já se notavam algumas iniciativas esparsas de importação de um teatro musical de Broadway. Ainda não como vemos nos nossos dias, especialmente do ponto de vista da técnica e da grandiosidade do espetáculo. Mas já eram produtos bem ao gosto de uma elite burguesa habituada às produções sofisticadas vistas na Europa ou nos Estados Unidos e produzidas, em especial, para aqueles “órfãos da primeira fase do TBC”, como nos aponta Alberto Guzik.

E aqui é preciso que se faça uma pausa rápida para falar de Victor Berbara, responsável por alguns grandes sucessos musicais dos anos 1960. Seja como tradutor, produtor ou diretor, Berbara esteve à frente de produções como *Alô, Dolly* (*Hello Dolly*, 1962) e *Minha Querida Dama* (*My Fair Lady*, 1966), ambas estreladas por Bibi Ferreira, sem falar em *Promessas, Promessas* (*Promises, Promises*, 1968) e o estrondoso sucesso de *Evita* (1983). Sobre aquelas montagens dos anos 1960, o verbete de teatro musical da Enciclopédia Itaú cita o crítico do Jornal do Brasil Macksen Luiz:

as plateias reagiam com dificuldade de reconhecer, em canções com letras de difícil transposição para nossa sensibilidade musical, o que atores, bailarinos e músicos se esforçavam para reproduzir em cópia fiel. (LUIZ apud Enciclopédia Itaú de Teatro)

Para Macksen, naquele momento, apenas atrizes como Bibi Ferreira e, logo depois, Marília Pêra seriam capazes de encarar tamanho desafio. Ainda de acordo com crítico carioca, “outras tentativas de fixar o musical na preferência do público esbarravam na rejeição ao que parecia imitação ou falta de identidade com a linguagem”.

Desnecessário dizer que, em oposição a todo aquele movimento de construção de mitos e ícones representado pelo TBC, surgiram os primeiros iconoclastas da contracultura nacional. E foi a partir do Golpe, que mais uma daquelas ondas nacionalistas começa a ser articulada. Talvez a mais profunda e importante de todas, dado o momento histórico em que ocorreu, as influências que exerceu sobre toda a produção teatral convencional e musical das décadas seguintes e seu resultado estético/formal/temático. A ponto de, ainda hoje, mesmo quase 50 anos depois, nos debruçarmos sobre seu legado.

O teatro musical brasileiro se encontrava, então, submerso num oceano de comédias ligeiras, tipos quase circenses e reproduções do modelo da Broadway. A tábua de salvação foi a estética brechtiana introduzida no teatro brasileiro pelas mãos de Augusto Boal. Era o momento propício para aquele tipo de criação teatral desgastado e sem horizontes. Aqueles artistas colocariam as velhas tradições por terra, na busca de um novo teatro: mais espontâneo, desprendido e até revolucionário – com uma “aura artística” genuína, como gostaria Walter Benjamin. Foram eles: os jovens representantes do Teatro de Arena e do Oficina (SP) e do Opinião (RJ). Assim, nas palavras do escritor, jornalista e crítico teatral Luiz Carlos Maciel:

Pode-se dizer, grosso modo, que, até 1964, floresciam no Brasil três tipos de teatro. O primeiro era o convencional, às vezes marcadamente comercial, às vezes pretensiosamente artístico, mas sempre visando agradar ao chamado grande público; era o preferido pela crítica oficial e o que, mais tarde, se convencionou chamar de “teatrão”. As diferenças entre seus espetáculos eram de qualidade artística, e os critérios que os mediam eram puramente estéticos. O segundo, que começava a ser criado pela geração mais jovem, era um teatro com preocupações sociais e políticas. Sua pretensão era contribuir para a transformação da realidade brasileira, sua humanização. Dois grupos, em São Paulo, se destacaram nessa linha de trabalho, norteados pela estética do realismo crítico: o Teatro de Arena e o Teatro Oficina.” (MACIEL, 2005)

Não cabe dissertar longamente sobre as várias fases do Arena: suas origens, com *Eles Não Usam Black Tie* (Gianfrancesco Guarnieri), ou a fase nacionalista (1958-1961) e a de recuperação dos clássicos (1961-1964). O Arena que nos interessa é o que vai criar e produzir *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967). Dois espetáculos seminais, duas matrizes heroicas no teatro musical brasileiro, que abriram caminho para pensamentos estéticos e temáticos que até hoje encontramos em nosso teatro musical mais nacionalista, por assim dizer. E que – segundo Cláudia Arruda Campos em sua obra *Zumbi, Tiradentes* – refletiam

a necessidade de criar uma forma de teatro que dê conta de uma realidade em crise; a vontade de estabelecer entre o público e espetáculo uma relação de sinceridade, reconstruindo um pensamento (ou um mito) que se identifique com o sentimento dos atores e público; o abandono de uma imitação da realidade natural pela expressão com modos e meios teatrais; uma nova relação com o texto dramático; (...) a descoberta das possibilidades de significação do canto, bem mais abrangente que a mera palavra. (1988 p.12)

Entre *Zumbi* e *Tiradentes*, o Arena encontra o Opinião. Talvez no primeiro grande libelo contra os golpes que o Golpe já desferia na cultura nacional. Acontecia

em 1965, o musical de Millôr Fernandes em parceria com Flávio Rangel, *Liberdade, Liberdade*. Também em sistema coringa e utilizando o recurso da colagem de textos, quatro atores representavam 56 personagens e se revezam na interpretação de textos que iam de Sócrates e Platão a Jesus Cristo e Shakespeare, passando por Drummond, Cecília Meirelles e outras tantas unanimidades que impediriam qualquer censor inteligente de proibi-los. Mas como a censura é normalmente burra, ainda assim, o espetáculo foi proibido.

Como sempre fora na história do teatro brasileiro, mais uma vez, era de extrema complexidade o hábito de consumo teatral naquele momento. Por um lado, o grande público, já envolvido com a televisão, esperava o riso fácil. De outro, uma parte dessas audiências procurava algo novo que apontasse saídas e soluções. Já os artistas enxergavam como via de saída a narrativa mais complexa, com personagens mais elaborados. Um olhar sobre *A Linguagem da Encenação Teatral*, de Jean-Jacques Roubine, faz perceber como a história da narrativa teatral se faz de idas e vindas estéticas que se sobrepõem, para indicar caminhos e evidenciar os descaminhos, do uso da música como suporte e até mola-mestra da comunicação em cena:

Brecht coloca-se deliberadamente em posições teóricas antagônicas às de Artaud, no sentido de que recusa terminantemente o efeito de magia, a hipnose subsequente à utilização da música ou dos ruídos durante o espetáculo. Ele denuncia esse efeito de magia tanto na prática de Stanislavski como na encenação expressionista, ambas governadas pela busca de clima específico e de eficácia alucinatória. Extrapolando, pode-se pensar que ele não teria sido mais favorável ao projeto artaudiano, que visa a um domínio ainda mais direto, físico, sobre o espectador, e a uma inibição de suas faculdades de reflexão... (p.161)

Desse modo, equivale dizer que Brecht se apropria da música não apenas como elemento narrativo, mas complementar à narrativa, dividida entre épica e dramática. Fica por conta da música, muitas vezes, não apenas pontuar a ação e os acontecimentos, mas comentá-los até de forma crítica assumindo-se abertamente como música num teatro, sem o pudor da quarta parede e com o despudor de se apropriar de “*certas fórmulas que remetem a formas tradicionais familiares, conhecidas do espectador: a ópera, o cabaré, o circo.*” (ROUBINE, p.161)

A estética brechtiana serviu muito bem aos propósitos daqueles pensadores de um novo teatro – Boal, Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, José Renato – pelo fato de escapar dos incontáveis recursos, por vezes exageradamente enaltecidos, do ilusionismo teatral sob a égide do realismo ou naturalismo e cujo objetivo é promover

o envolvimento emocional e, por consequência, catártico do espectador diante dos acontecimentos vividos pelos personagens. Ou seja: na contramão do escapismo tão típico do musical de Broadway.

Portanto, uma transformação e tanto nos palcos musicais daqueles primeiros anos duros de ditadura militar. O espectador daquele momento já estava bastante familiarizado com as narrativas realistas do cinema e da televisão e – por conseguinte – menos íntimo do distanciamento e dos recursos de uma certa metalinguagem teatral que a estética brechtiana propunha.

Se como vimos anteriormente, os personagens caricatos e superficiais exerciam enorme identificação com as plateias do teatro musical ligeiro no Brasil (desde as operetas de meados do séc. XIX até o decadente teatro de revista dos anos 1960), foi na retomada nacionalista dos primeiros anos da Ditadura Militar que o personagem ganha traços de profunda identificação heroica. Zumbi e Tiradentes representam a chegada desse tipo de personagem heroico ao teatro musical brasileiro.

Como aponta Marcelo Bulhões, em *A Ficção nas Mídias*, grande parte do nosso interesse (espectador, leitor, ouvinte) pela história se deve ao desejo de “acompanhar o destino desse ser fictício, seus conflitos, sua trajetória” (p.98) E vai além: “O personagem é, pois, um vetor do próprio desenvolvimento narrativo, a um só tempo, peça decisiva para a organização das etapas da narração e essencial para a atitude de projeção e identificação...” (BULHÕES, 2009 p.98)

Nada mais lógico que o Teatro de Arena de São Paulo, fizesse o resgate de personagens da nossa história como símbolos de resistência e avatares da luta social democrática que tanto se apregoava naqueles dias. Sempre propondo uma analogia com o homem do povo. Zumbi e Tiradentes, heróis de uma nação carente de grandes heróis. Segundo Claudia de Arruda Campos:

São histórias de valor. Falam de gente que, não obstante os muitos erros cometidos, opuseram-se à opressão, à injustiça e sonharam uma terra melhor. Diríamos que também se trata de narrativas corajosas, apesar de todas as restrições que lhes possamos fazer. A ousadia dos musicais não reside apenas na eleição de temas que enfrentam a censura de um governo autoritário. Na verdade, as peças agitam muito mais uma polêmica no interior das oposições, um grupo dentro do qual o Arena é parte. (CAMPOS, 1988 p.139)

A obra supracitada dissecou toda a estrutura dos espetáculos, comenta trechos e avalia a opinião de críticos. Aqui, vale mencionar a importância que ambas

as obras tiveram para um gênero teatral no nosso País. Pela primeira vez, o musical se afastava da comédia, das escadarias, das plumas e dos paetês para se comunicar com plateias que buscavam um pensamento mais crítico. As montagens, no entanto, foram alvos fáceis para críticas severas, especialmente quanto à sua forma e tratamento do conteúdo

Zumbi e Tiradentes são peças irreverentes. Desrespeita-se a história, brinca-se com as convenções teatrais, afronta-se o bom tom. Existe nelas o que se poderia chamar de ‘molecagem’, a vitalidade de adolescentes um pouco desastrados.” (CAMPOS, p.140)

Vale lembrar que em sua defesa o “Arena introduz uma nova forma de criação teatral” que abre caminho para tudo que se faria a partir daí em termos de construção teatral colaborativa – o que realmente não é pouco. Eram embriões de um teatro musical brasileiro fora do entretenimento. E com muitas qualidades. Sobre isso, ainda citando a pesquisadora Claudia de Arruda Campos:

a energia das canções e dos corpos, empregada com algum desprezo pelos requintes técnicos, é o lado afirmativo que complementa as demolições operadas pelas muitas irreverências das peças. Pelos corpos que dançam e se exibem, pelas gargantas de onde jorra o canto, fala tudo que é jovem, desabrido. Por ali fala o Arena inovador, que, superando o desespero da resistência mal aparelhada, alimenta uma liberdade de comportamentos sociais e artísticos oposta ao obscurantismo que ameaça toldar seu tempo. Por aqui fala o Arena que sonha utopias, que se atrita contra as instituições, que se bate contra os limites da própria arte teatral... (CAMPOS p.159)

Afora seu caráter didático e político, *Zumbi e Tiradentes*, ambas já criadas e produzidas dentro do período da Ditadura Militar, são obras que apontam genuínas intenções de um teatro musical com diferentes ritmos e gêneros da música popular brasileira: a canção, o samba, os ritmos negros dos ritos de umbanda e, em paralelo, a recusa ao iê-iê-iê e à música jovem internacional, por certamente ser comprometida com o consumo de massas.

Nesse momento, desponta um jovem diretor teatral que irá, além de dirigir muito teatro convencional, introduzir um jeito mais brasileiro ao seu teatro – inclusive de Broadway. Seu nome, Ademar Guerra. Este sorocabano chegou à cidade grande em 1959, aos 26 anos, e logo foi trabalhar na TV Excelsior. Dali para o teatro foi um passo. Seu biógrafo, Osvaldo Mendes, em artigo publicado no site da SP Escola de Teatro (2012), conta que o diretor

viveu cercado de amigos, mas absoluta e deliberadamente só, coerente consigo mesmo e fiel às convicções que firmou sobre o objeto de sua paixão e a sua razão de vida, o teatro. (...) Embora tenha sempre se colocado na contramão das tendências dominantes e mesmo sem nunca se

declarar discípulo de Brecht, aproximou-se como poucos de tudo o que o poeta alemão pensou sobre o teatro e a função da arte.

No ano de 1966, Ademar dirige um grande sucesso de público, o musical *Oh, que Delícia de Guerra* (de Charles Chilton, Joan Littlewood e do Theatre Workshop). O espetáculo – que tem sua origem no teatro de trabalhadores ingleses e, portanto, forte matriz brechtiana –, teve tradução, adaptação e direção musical de Claudio Petraglia; e coreografias de Marika Gidali. Além deste, Guerra esteve envolvido na histórica montagem de *Hair* (1969) – menos de um ano depois da assinatura do AI-5. Ainda nas palavras de Oswaldo Mendes (2012): “a música, como a dança, foi presença constante em suas direções (de Ademar), seja no antológico *Saudade do Brasil*, de Elis Regina, seja no atrevido e libertário *Revista do Henfil* (1978), que se transformou em bandeira da anistia política e da luta contra a ditadura militar”. Guerra dirigiu *A Revista do Henfil* (parceria entre o cartunista e Oswaldo Mendes) com músicas do parceiro Claudio Petraglia, cuja contribuição como artista e produtor para o teatro musical daquele período é grande, incluindo trabalhos como *Missa Leiga* (em parceria com Chico de Assis, 1972) e *Lulu* (da obra de Wedekind, 1976).

Mas voltando ainda um pouco até o recrudescimento da Ditadura Militar, entre o final dos anos 1960 e os primeiros anos da década de 1970, o teatro musical produzido no Brasil passa a ser ainda mais resistente. E essa busca pelo personagem heroico e pelo anti-herói no teatro musical brasileiro só será verificada novamente nas peças que contam com a participação de Chico Buarque de Hollanda, que chega ao teatro ainda em 1965, a convite de Roberto Freire (então diretor do Teatro da Universidade Católica – TUCA). Freire solicitou que o jovem compositor contribuísse com canções para a montagem que Silnei Siqueira dirigiria do belo poema dramático *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto. Para a peça, Chico compôs canções que marcaram o teatro nacional e deram início a mais de uma década de contribuições do compositor/autor ao teatro musical brasileiro.

Daí em diante, é impressionante sua vasta contribuição para um teatro musical com características nacionais. Foram muitas as obras musicais em que esteve envolvido, seja como autor, tradutor, compositor ou colaborador. Logo depois de *Morte e Vida Severina*, inicia-se uma série de títulos que entraram para a história: *Roda Viva* (1968 – censurada depois da estreia), *O Homem de La Mancha* (1965)

com tradução de Paulo Pontes e Flávio Rangel e canções versadas por Chico Buarque e Ruy Guerra (estreia nacional em 1973, em São Paulo), *Calabar, Elogio da Traição* (1973, em parceria com Ruy Guerra, censurada antes mesmo de estrear), *Gota D'água* (1975, a partir de Medéia, em parceria com Paulo Pontes), a tradução/versão e colaboração para o musical infantil *Os Saltimbancos* (1977, de Sergio Bardotti em parceria com o argentino Luís Henrique Bacalov) e, finalmente, sua obra mais brechtiana, *Ópera do Malandro* (1978, a partir da *Ópera de Três Vinténs*, de Brecht e Weill que, por sua vez, foi inspirada na *Ópera dos Mendigos* de John Gay, de 1728). Sobre esta última, escrevi para o programa da encenação da Cia. da Revista – da qual tomei parte como ator – em comemoração pelo septuagésimo aniversário do compositor:

A estreia (...) aconteceu em 1978, portanto 250 anos depois da obra de Gay, com a histórica montagem dirigida por Luiz Antônio Martinez Corrêa. À época, Chico declarou seu objetivo em estabelecer um paralelo entre a crise política-social-econômica que o País vivia naqueles anos com o Estado Novo de Getúlio Vargas. Aproveita também para discutir a promiscuidade existente entre a ditadura Vargas e o fascismo daquela época. Além disso, comenta a relação existente entre a era da Política da Boa Vizinhança e a década de 1970, quando se via uma certa fascinação americanófila, em geral insuflada pelos grandes veículos de comunicação da ditadura militar. (2014 p.4)

Ao se observar os trabalhos com os quais Chico Buarque esteve envolvido, fica bastante evidente a profunda influência que o dramaturgo alemão e seu parceiro Kurt Weill exerceram sobre a obra dele – em especial, aquelas em parceria com Ruy Guerra e Paulo Pontes. Em 1979, estreia *O Rei de Ramos*, de Dias Gomes, também com música de Chico em parceria com Francis Hime.

Sobre Paulo Pontes, vale dizer que ele não ‘duplou’ apenas com Chico Buarque. Sua parceria de vida e palco seria mesmo com a estrela de musicais Bibi Ferreira. Na esteira de espetáculos como o Show Opinião, Pontes escreve (ou organiza) o show *Brasileiro, Profissão Esperança* em 1966, que teve suas duas montagens dirigidas por Bibi Ferreira. A primeira em 1970, com Maria Bethânia e Ítalo Rossi atuando. A segunda em 1974, também com direção de Bibi e, desta vez, estrelada por Paulo Gracindo e Clara Nunes. Trata-se de um musical – muito ao gosto carioca – com laivos de show: um desfile de canções e um entrelaçar de textos atribuídos ora a Dolores Duran, ora a Antônio Maria. O resultado foi um absoluto sucesso de público e crítica e a maior bilheteria da casa de shows Canecão

(RJ). Algo inédito para o período, graças à inclusão de duas telas que projetavam imagens pré-gravadas em 35 mm.

Em 1976, mais uma vez Bibi Ferreira está à frente com um grande sucesso. Ela dirige *Deus Lhe Pague* (grande sucesso imortalizado por seu pai, Procópio Ferreira) a partir da obra de Joracy Camargo, com músicas de Vinícius de Moraes e Edu Lobo. Em cena, aquela que também seria uma estrela de igual grandeza nos musicais brasileiros, Marília Pera.

Além dessa forte produção nacional, o Brasil pode assistir à chegada de algumas produções importadas da Broadway. Eram musicais considerados mais modernos – nascidos do momento histórico pelo qual os Estados Unidos e o mundo passavam.

Anos antes, é preciso lembrar que uma sucessão de conflitos impactou a sociedade estadunidense após a II Guerra Mundial. Os principais foram a Guerra da Coreia e do Vietnã, que contribuíram para que eclodisse o movimento de contracultura *beatnik*. Em 1968, enquanto o Brasil vê a criação do AI-5, o mundo assiste à Primavera de Paris. McLulhan já anunciava a aldeia Global e a Rede Globo iniciava sua escalada para a conquista do que seria uma hegemonia de mídia. O Beatles anunciavam que eram mais populares que Jesus Cristo e Andy Warhol preconizava os 15 minutos de fama. A partir desses acontecimentos, se dá o surgimento da ideia de cultura pop e o movimento hippie em 1970.

É dessa época, a chegada ao Brasil de três musicais com produção do ator Altair Lima: *Hair* (1967 no *off-Broadway* e em São Paulo em 1969), *Jesus Cristo Superstar* (1970, com estreia em São Paulo em 1972) e *Godspell* (de 1971, com estreia brasileira, no RJ, em 1974). Os textos combinavam plenamente com o momento de rebeldia que surgira a partir da Tropicália em direção a um cenário de irreverência e mudança de comportamentos – especialmente sexuais – da juventude. A MPB vira surgir os Secos e Molhados (1973) e, até por decorrência, o teatro musical se depara com um fenômeno: Grupo Dzi Croquettes, que contou com a colaboração e experiência artística-intelectual do bailarino e coreógrafo da Broadway, Lenni Dale.

Os anos 1970 se notabilizariam também por outra montagem importante vinda da Broadway: *Pippin* (1974), com direção de Flávio Rangel e tendo dois jovens talentos em papéis centrais: Marco Nanini e Marília Pêra (depois substituída por Suely Franco). Marília surge cedo no cenário dos musicais, ainda nos anos 1960.

Mas é em 1972 que, ao lado do diretor Ary Fontoura, abre-se espaço para uma nova variante que cairia no gosto do público de musicais brasileiros: a biografia musical. O espetáculo era *A Pequena Notável*, inspirado na vida e obra de Carmen Miranda – papel que Marília ainda incorporaria ainda muitas vezes em sua vida.

No ano de 1977, o maldito autor de dramas marginais Plínio Marcos, por encomenda do diretor teatral Osmar Rodrigues Cruz, traz o gênero biográfico para a cena paulistana. O espetáculo *Noel Rosa, O Poeta da Vila e Seus Amores*, foi criado para o Teatro Popular do SESI-SP (Serviço Social da Indústria, cuja atividade teatral existe desde 1959) e, de acordo com o biógrafo de Plínio, Oswaldo Mendes, Rodrigues Cruz teria declarado:

Quando me decidi pelo Plínio, tive de vencer uma batalha no SESI. Ninguém queria se arriscar com um autor que estava no índice militar e só conseguimos contratá-lo porque o Theobaldo De Nigris, presidente da FIESP à época, assinou o contrato. (CRUZ apud MENDES, 2009 p.314)

E sobre a pesquisa realizada pelo dramaturgo, Mendes ainda explica que Plínio precisava muito de dinheiro e perguntou se haveria adiantamento de verba. A esse respeito, seu biógrafo conta o depoimento de Plínio:

Não era para pesquisar que eu precisava de dinheiro. De dinheiro eu precisava para a feira. Pesquisa, fiz por telefone. Liguei para o meu chapa José Ramos Tinhorão, um dos mais importantes historiadores da música popular brasileira, e no dia seguinte estava soterrado de recortes de jornais, discos, publicações. Pensei que seria mole. Pensei. Mas pensando morreu um burro. (MENDES, 2009 p. 314)

O texto de Plínio era mais um roteiro do que uma peça de teatro. Mas, com a colaboração de Rodrigues Cruz e do cenógrafo Flávio Império, resultou num grandioso espetáculo, com 26 atores e cinco músicos. A estreia foi em 27 de maio de 1977, permanecendo em cartaz até 1979, com censura para menores de 18 anos. E por quê? Porque os censores da época decidiram que uma peça de Plínio deveria ser imprópria para menores. O Teatro musical ainda voltaria outras vezes ao palco do SESI na Avenida Paulista, com e sem biografias.

Finalmente, como acentua Macksen Luiz na Enciclopédia Teatral Itaú, “o esforço acaba aí, lá pelos anos 1970, período a partir do qual o teatro musical volta novamente para o limbo, com esporádicas produções e reedições.” Mas essa é a opinião do crítico, talvez uma verdade que precise ser revista frente a mapeamentos que nos dêem, de fato, a dimensão que o teatro musical adquiriu na década de 1980, muito distante do limbo no qual Macksen e outros críticos decidiram afogar nosso musical.

3.10 Da Censura à Abertura: Musical anos 1980.

Logo em 1981, acontece a estreia do musical italiano – sim, italiano! – *Aí Vem o Dilúvio*, que teve em cena Sylvia Massari e Luiz Carlos Clay/Mauro Gorini nos papéis centrais em SP e RJ, respectivamente. O musical viria ter uma segunda montagem 20 anos depois estrelada por Marcos Tumura e Jarbas Homem de Mello. A primeira produção teve enorme sucesso e foi apresentada em SP e no RJ, com elencos diferentes.

No ano de 1983, algumas iniciativas são dignas de nota. Entre elas, as montagens brasileiras de *Evita*, *A Chorus Line* e *Piaf* (1978, de Pam Gems) – um fenômeno de público e crítica estrelado por Bibi Ferreira e que atravessou décadas. Todos esses espetáculos, remontagens de Broadway ou do West End Londrino, com bastante reconhecimento de público e crítica. Mas o processo de abertura e redemocratização do País não tardaria em promover uma onda de novos espetáculos de musical brasileiro.

Ainda na longa lista de contribuições de Chico Buarque e Edu Lobo para os musicais brasileiros, cabe citar a obra de reestrela de Augusto Boal depois de seu exílio: *O Corsário do Rei* (1985). A peça teve uma montagem bastante grandiosa se comparada aos padrões aos quais Boal estava acostumado em seus velhos tempos de Arena. Ele, que pretendia uma encenação quase franciscana – com algumas mesas e cadeiras, poucos atores e três músicos – se viu em meio a uma superprodução com 50 artistas em cena (15 músicos e 35 atores alguns deles, estrelas). A estreia aconteceu no RJ e o espetáculo não foi bem; entre outras coisas, a peça foi considerada anacrônica para aqueles eufóricos dias de ‘redemocratização’ que o País já vivia há algum tempo. Anos mais tarde, o próprio Boal a chamaria de “elefante branco”.

Em 1987, Renato Borghi em parceria com João Elísio Fonseca dá continuidade ao gênero que já se estabelecera como um dos favoritos do público brasileiro de musicais: os biográficos – que não parariam mais até a segunda década do século XXI. Trata-se da criação de *A Estrela Dalva* (direção geral de Jorge Fernando e direção musical de César Camargo Mariano), a partir da vida e obra de Dalva de Oliveira e Herivelto Martins, com Marília Pêra no papel-título para a montagem carioca e, depois, substituída na montagem paulistana por Sylvia Massari. O espetáculo seria um sucesso tão grande que animaria Marília a produzir,

dirigir e estrelar o espetáculo *Elas Por Ela* (1989 e 1992) – um autêntico precursor dos espetáculos *juke-box*, quase um show em homenagem às grandes cantoras do rádio.

Bibi e Marília ainda reinavam como estrelas de musicais quando, nos anos 1980, o brasileiro vê surgir uma nova figura para completar a trindade: Cláudia Raia. Com formação de bailarina, ainda aos treze anos ganha uma bolsa de estudos para estudar dança em Nova Iorque, após o que, dançou no Colón de Buenos Aires. Estreou no Brasil aos 15 anos na montagem de *A Chorus Line*. Passa pela televisão em linha de shows, faz telenovela e programas de humor. Só irá protagonizar novamente um musical após sua consagração na TV, já nos anos 1990.

Também aproveitando seu sucesso na televisão (agora o grande veículo impulsionador de talentos e propagador de sucessos), o ator e diretor Wolf Maya produz e dirige alguns musicais em estilo bastante americanizado. Entre eles: *Blue Jeans* (de Zeno Wilde, 1980), *Village* (1981, um espetáculo de off-Broadway de Dan Goggin), *Splish, Splash* (de Flávio Marinho, 1988) e *A Pequena Loja de Horrores* (1989 – também da Broadway). Dos êxitos de Maya, é preciso destacar *As Noviças Rebeldes* (Nonsense, de 1987) que o diretor volta e meia recolocaria em cena invadindo o novo século. Apesar disso, a montagem de maior sucesso desse musical no Brasil se deu em 1993 com a Cia. Baiana de Patifaria e recebeu no nome local de *A Bofetada* – tendo sido a primeira só com homens no mundo e aberto um precedente para montagens fora do Brasil (Buenos Aires, por exemplo). A montagem inicialmente causou preocupação no autor, Dan Goggin, por sua irreverência e excessiva liberdade criativa no sentido do abasileiramento da obra, mas foi tão positivo o resultado final que Goggin decidiu levar os artistas à Broadway por duas semanas.

Voltando a Wolf Maya, é preciso dizer que, antes de ser diretor ele é ator. E foi nessa posição que ele passou diversos musicais (brasileiros ou não) na década de 1970: *Hair*, *Godspell*, *A Chorus Line*, *Arena Conta Zumbi*, *Rock Horror Show*.

Àquela altura, já não importava onde a produção nascia. Falamos de artistas e criadores que, há muito, transitam no já conhecido eixo Rio-São Paulo aproximado pela Rede Globo e pelo fenômeno da ponte-aérea. Os elencos iam daqui pra lá e de lá pra cá. Os produtores se instalavam onde melhor lhes aprouvesse. Um fenômeno que não é novo – prática que nasceu no século XIX, passou pelo teatro de resistência nos anos 1960 e chegou até os dias da globalização. Afinal, já desde os

áureos tempos de Walter Pinto, os grandes espetáculos cariocas vinham para curtas temporadas em São Paulo. Também o teatro paulista fazia suas incursões no Rio.

Em 1985, o Rio de Janeiro vê a produção de um projeto de resgate de memória. Sim, já se podia falar em resgatar a memória do nosso velho teatro musical – especialmente a revista. Trata-se de *Theatro Musical Brasileiro*. O espetáculo envolvia: o diretor Luis Antônio Martinez; o pianista estadunidense então radicado no Brasil, Marshall Netherland; os atores Annabel Albernaz, Nelson Carega e Vera Holtz.

O projeto teve duas versões que se encarregavam de pesquisar e resgatar quase um século de produção revisteira e musical (incluindo burletas e operetas). A Parte I (1985) focava os anos de 1860 a 1914. Já a Parte II (1987) viajava do começo da Primeira Guerra Mundial (1914) ao fim da Segunda (1945). Sobre a Parte II, a crítica Marília Martins, da Revista Isto É diz:

Além das músicas, o visual é impecável. Idealizados pelo talentoso Patrício Bisso, os figurinos e painéis de fundo refazem as mudanças estéticas destas três décadas, contrastando o *art-déco* dos anos 10 (na profusão de babados e joias, por exemplo) com o ufanismo desvairado dos anos 40. Tudo em cena transborda um humor contagiante. E por fim, uma seleção primorosa de marchas, sambas, charlestons, valsas e foxtrotes com excelentes coreografias, que revitaliza (sic) nossa tradição musical. (MARTINS,1987)

A década de 1980 chega ao seu final tendo consolidado como subgênero a biografia musical. Duas obras se encarregam da tarefa: *Chiquinha Gonzaga, Ó Abre Alas* (SESI-SP, 1983) de Maria Adelaide Amaral, e *Lamartine para Inglês Ver* (RJ, 1989), de Antonio De Bonis com direção musical de Jacques Morelembaum – que irá retomar Lamartine numa nova obra chamada *Lamartine II – O Resgate*, em 1993.

3.11 Leis de Incentivo e a febre dos Musicais

Na virada da década de 1990, o teatro – musical ou não – sofrerá um golpe e viverá um fenômeno. O golpe foi desferido pelo próprio processo de democratização do País – e foi certo, atingindo todos os meios de produção culturais.

Logo em seu início – após a apropriação dos bens de toda a nação e acabar com vários órgãos de produção cultural –, o Governo Collor revoga a Lei Sarney (1986) de apoio à cultura, para, em 1991, aprovar a famosa Lei Rouanet que, como aponta Adriana de Sá Moreira em sua dissertação de mestrado, se revelou a partir

daí uma das “principais ferramentas de incentivo ao financiamento da cultura no Brasil, sendo inclusive, modelo de redação de outras leis de incentivo que atendem às esferas estadual e municipal.” (MOREIRA, 2013 p. 38)

Tanto com a Lei Sarney como a partir do advento da Rouanet, a produção teatral nunca seria mais a mesma. Era o fim de uma era: a era dos produtores investidores. Além dos produtores (que idealizam os projetos e os colocam em prática), surgiram os formatadores (que traduzem os projetos para os diversos formatos necessários para a aprovação da lei), os captadores (encarregados de localizar empresas dispostas a investir altas quantias de dinheiro em espetáculos teatrais – muitas vezes musicais), estes últimos, os patrocinadores e/ou apoiadores.

O fenômeno é que, a partir dali, o teatro não mais poderia sobreviver sem estratégias muito bem delineadas de comunicação e marketing. Os patrocinadores passaram a ficar cada vez mais ávidos por associar suas marcas a produções de sucesso o que se traduzia em grandes anúncios na grande mídia – especialmente se a produção contasse com nomes estelares em seu elenco. Mas isso é assunto para o próximo capítulo.

Por mais de 20 anos, muitos serão os musicais a fazerem sucesso graças a produções bancadas pelas inúmeras leis de incentivo à cultura (por renúncia fiscal), além das Leis de Fomento. Mas o que é fazer sucesso? Com o tempo, sucesso passou a ser uma palavra muito mais associada à visibilidade (especialmente de mídia) de um produto do que necessariamente o tempo em cartaz, o número de sessões realizadas ou até mesmo o dinheiro arrecadado em bilheteria. Alguns espetáculos, ainda hoje, permanecem pouco tempo em cartaz.

Entre esses tantos espetáculos, muitos deles serão biográficos, confirmando uma tendência de mercado. Trata-se de um nicho capaz de competir diretamente com os musicais de Broadway – muitas vezes em pé de igualdade – por ter um público bastante específico de espectadores com “mais de 50 anos e de perfil teatral conservador” que aproveita o espetáculo para reconhecer “suas lembranças, época e canções em montagens que cantavam essas memórias” – como afirma o crítico teatral do Jornal do Brasil, Macksen Luiz. Desse modo, se emocionando muito mais por sua própria história e memórias do que pela dramaturgia posta em cena.

Outra causa do modismo – como aponta Ruy Castro em sua coluna da Folha – se deve ao esquecimento ou abandono de “duas categorias que deveriam ser as mais importantes desse ramo do teatro: os compositores e os letristas.” Muito

do interesse de Castro pelo assunto se deve à sua trajetória como biógrafo e – provavelmente – pela adaptação de seu primeiro livro de ficção *Bilac Vê Estrelas* para teatro musical com promessa de estreia para o início de 2015. Tendo o ator e diretor André Dias no papel central, a adaptação de Heloísa Seixas e Júlia Romeu tem direção de João Fonseca e algo em torno de 15 canções especialmente compostas para o espetáculo por Nei Lopes.

Mas, voltando à coluna em questão, e à que se seguiu alguns dias depois, o que parece ter sido a intenção de Castro foi levantar uma polêmica: a falta de ousadia de produtores e investidores em espetáculos originais que apostem em um cancionero novo. Afinal, para ele,

O teatro musical brasileiro só existirá de verdade quando começar a produzir espetáculos originais, com músicas e letras inéditas. Para isso, temos grandes compositores e letristas – todos inativos. Só faltam produtores com confiança no taco. (CASTRO, Folha de São Paulo, 2012)

Ainda na esteira dos musicais que uniam biografias e cancioneros famosos (*juke-box*), marcaram os anos 1990/2000 espetáculos como:

- *As Favoritas do Rádio* (1994), de Luciana Carnielli e Andréa Bassitt, com direção de Regina Galdino, inspirada na histórica rivalidade entre os fãs das Rainhas do Rádio Emilinha Borba e Marlene;
- *A Cor de Rosa* (1995) de Flávio de Souza e direção de Kleber Montanheiro, sobre a rivalidade de Noel Rosa e Wilson Batista;
- a remontagem de *Ô Abre Alas*, de Maria Adelaide Amaral sobre Chiquinha Gonzaga (1998, já sob a batuta da dupla Möeller e Botelho, recém-criada);
- *Somos Irmãs*, de Sandra Louzada (1998), que narrava episódios da vida das cantoras Linda e Dirce Batista e tendo no elenco Nicette Bruno, Suely Franco (veterana de musicais), Claudia Netto e Beth Goullart (estas duas, atrizes de musicais de uma nova geração);
- *Crioula* (RJ, 2000), uma criação bastante vigorosa sobre a vida e a carreira de Elza Soares, escrito e dirigido por Stella Miranda tendo no elenco nomes então surgindo no cenário musical, como Kakau Gomes, Sheila Mattos e Tuca Andrada;
- *Cauby, Cauby!* (SP-RJ, 2006) de Flavio Marinho, estrelada por Diogo Vilella.

Em seguida, uma nova leva de musicais biográficos chega nos anos 2010: Tim Maia, Luiz Gonzaga, Elis Regina, Rita Lee, Cazuza, Cassia Eller são apenas alguns dos artistas que inspiraram espetáculos nos teatros do Rio e São Paulo entre os anos 2011 e 2014.

Paralelamente a esses quinze anos de atividade, voltando alguns anos no tempo até o final da década de 1990, o produtor e músico italiano, naturalizado argentino e radicado no Brasil, Billy Bond, associa-se ao empresário Fernando Alterio para juntos, representando a CIE Internacional (Compañia Interamericana de Entretenimiento), iniciarem uma trajetória que seria muito bem sucedida no mundo dos musicais. E é, com a montagem *Rent* (1999), que os espetáculos *made in Broadway* darão seu golpe de misericórdia sobre o musical brasileiro. Inspirado em *La Bohème*, o espetáculo, nascido no *off-Broadway* em 1993, chega à cidade de São Paulo (num teatro ainda pouco preparado para musicais, o Zácara) tratando de temas polêmicos ainda hoje: drogas, homossexualidade, aborto, poder.

Durante anos, a CIE (que depois se nacionalizaria com o irônico nome de Time For Fun – T4F) ocupa o lugar de única empresa produtora de musicais em sistema de franquia na cidade de São Paulo. Seus negócios vão muito mais além: casas de show com poderosos esquemas de *naming rights* (estratégia de marketing que se utiliza de grandes nomes patrocinadores para ‘batizar’ suas casas de show) e shows internacionais com ingressos em valores astronômicos. É quando o gênero começa a se estabelecer como indústria no País. Com o tempo, a empresa fica um pouco mais conservadora e passa a produzir espetáculos conhecidos por serem unanimidades da Broadway. Alguns dos títulos mais importantes: *Les Misérables* (2001), *A Bela e a Fera* (em duas edições – 2002 e 2009), *Chicago* (2004), *O Fantasma da Ópera* (2005), *Miss Saigon* (2007), *Mamma Mia* (2010), *Família Addams* (2012), *O Rei Leão* (2013) e *Jesus Cristo Superstar* (2014), prometendo o sucesso *Mudança de Hábito* para 2015. Essa trajetória foi uma das responsáveis por contribuir para a constante profissionalização de artistas e técnicos do mercado.

Além disso, o período marca a escolha típica da pós-modernidade pelo *revival*: repertórios clássicos e ‘para toda a família’. Não apenas nas produções da T4F, mas também de diretores como Jorge Takla (*Master Class*, *Victor ou Victoria*, *O Rei e Eu*, *My Fair Lady* e *O Beijo da Mulher Aranha*) e a autoproclamada dupla de ‘Reis dos Musicais’ Charles Möeller e Cláudio Botelho que serão responsáveis por – durante um período – antagonizar a T4F.

A dupla carioca começa muito timidamente sua escalada rumo à notoriedade. Egressos de musicais como atores e cantores, Möeller (paulistano da cidade de Santos) e Botelho (mineiro de Araguari) se encontraram no Rio de Janeiro e, em 1997, segundo a sua biógrafa, Tânia Carvalho,

começaram devagarzinho com uma montagem que virou *cult* no Rio de Janeiro – *As Malvadas* – feita com amigas no elenco, amigos na produção, gente que acreditava nos projetos fantásticos dos dois; deram mais um passo em Cole Porter – *Ele Nunca Disse que me Amava*, que consolidou o nome da dupla e ousaram em trazer para o Brasil um mito nova-iorquino, Stephen Sondheim, na montagem de *Company*. (CARVALHO, 2010 p.15)

As escolhas da dupla, ao longo dos últimos 16 anos, têm sido no mínimo ecléticas. Eles vão desde pequenos concertos e investigações dramatúrgicas pessoais até grandes sucessos brasileiros e da Broadway. Exemplos desse ecletismo não faltam. Apenas para citar alguns de seus espetáculos, segue uma lista de tirar o fôlego: *Suburbano Coração*, de Naum Alves de Souza (2002); *Magdalena*, de Heitor Villa-Lobos (2003); *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque de Hollanda (2003); *Lupicínio e Outros Amores* (2004); *Lado a Lado com Sondheim* (2005); *Sweet Charity*, de Bob Fosse (2006); *Sassaricando*, de Sérgio Cabral e Rosa Maria Araújo (2007); *Sete*, O Musical, ambicioso projeto pessoal realizado em 2007; *Beatles Num Céu de Diamantes*, *A Noviça Rebelde* e *Gloriosa*, este último com Marília Pêra (todos de 2008); *Avenida Q* e *O Despertar da Primavera* (ambos de 2009); *Gipsy* e *Hair* (ambos de 2010); *Judy Garland – O Fim do Arco-Íris*, *Um Violinista no Tealhado* e *As Bruxas de Eastwick* (todos de 2011); *Milton Nascimento – Nada Será Como Antes* e *O Mágico de Oz* (ambos de 2012); *Como Vencer na Vida Sem Fazer Força* (2013). Uma lista completa de suas montagens poderá ser verificada no próximo capítulo.

Ainda nesta segunda década dos anos 2000, alguns musicais isolados podem ser citados na cidade de São Paulo, embora não representem nenhuma transformação no cenário daquele momento. *Zorro, O Musical* – que nasceu em Londres e não foi à Broadway – é dirigido por Roberto Lage em 2010, tendo no elenco Jarbas Homem de Mello, Cláudio Curi e Naíma. A atriz e produtora Juliana Daud é responsável pela montagem de *New York, New York* (adaptação do filme homônimo) com direção de José Possi Neto em 2011. A Escola de Musicais 4Act produz *Fame* (2012) e *Nas Alturas (In The Heights)*, 2014). Em 2011, a Kabuki

produções promove a montagem grandiosa de *Jekyll & Hyde – O Médico e o Monstro* e, logo em seguida, no RJ, o musical *Shrek* (2012).

Mas, nesse período, o musical que definitivamente não disse ao que veio foi *Enlace – A Loja do Ourives*, texto de Elísio Lopes Jr. a partir da obra do Papa João Paulo II, com direção de Roberto Lage e Direção Musical de Thiago Gimenez. Criado para aproveitar a visita do Papa ao Brasil em 2011, o espetáculo teve no elenco das montagens de SP e RJ nomes como: Luiz Guilherme, Françoise Forton, Claudio Lins e Laila Garin (que seria posteriormente aclamada por sua atuação em *Elis, A Musical*).

Sobre as duas primeiras décadas do séc. XXI, é preciso ainda que se mencione a produção de dois artistas ‘globais’ que deixam sua marca no cenário dos musicais – brasileiros ou não. São eles: Cláudia Raia e Miguel Falabella. A despeito de gostos pessoais, são notáveis seus muitos sucessos, tanto individualmente quanto em parceria – que, aliás, surge durante a montagem de *O Beijo da Mulher Aranha* (2001).

De 1993 a 1996, Raia apostou como atriz e produtora em espetáculos bastante pessoais e de puro entretenimento calcado em seu sucesso televisivo. São eles: *Não Fuja da Raia*, *Nas Raias da Loucura* e *Caia na Raia*, alguns com dramaturgia de Silvio de Abreu. Sobre essa fase, a atriz explica, em entrevista cedida em agosto de 2014

Fui uma das primeiras pessoas a começar a fazer conteúdo brasileiro. Na verdade, não tínhamos quem escrevesse – como ainda temos muito poucas pessoas que fazem isso. (...) Eu optei por fazer teatro de revista – que é o que era mais próximo da gente – vestida de Broadway, com músicas americanas versadas pelo Zé Rodrix... E era um teatro de revista que tinha cara de musical americano. (...) Temos um problema sério de conteúdo brasileiro. Não temos ainda pessoas que escrevam conteúdo brasileiro. (...) Na verdade, eu vou atrás de um bom conteúdo. Não interessa se ele é americano, se ele é inglês. Me interessa que tenhamos uma boa história, com uma boa música e que possamos fazer um espetáculo com a nossa versão brasileira. Isso, sim, eu não abro mão.

Após essas montagens, seguem-se duas produções de Broadway: *O Beijo da Mulher Aranha* (2001) e *Sweet Charity* (2006, em que Claudia atua como coprodutora). Depois disso, ela investe em outro projeto pessoal, *Pernas Pro Ar*

(2009) que não alcança boa receptividade de crítica a ponto do jornalista Artur Xexéo, do Globo, escrever que “Claudia Raia é dona de um carisma irresistível. E é só esse carisma que se salva na confusão que resume o que é *Pernas Pro Ar* no palco.” O espetáculo sai de SP e viaja pelo País. Finalmente, entre 2011 e 2014, Claudia une-se ao diretor teatral José Possi Neto e produz – em parceira com Miguel Falabella e Sandro Chain – o icônico musical *Cabaret* (lembrado até hoje pela atuação cinematográfica de Liza Minelli) e *Crazy For You*, com canções dos irmãos George e Ira Gershwin. Ainda a esse respeito, a atriz assegura que não copia

espetáculos americanos; eu trago conteúdo americano e inglês e faço a versão brasileira desse espetáculo. Porque, senão, eu acho que afasta muito do público brasileiro. Eu acho que a gente precisa estar mais perto dele de alguma forma. Então, a maneira disso acontecer é trazer os diretores brasileiros e fazer um espetáculo que o público entenda e que esteja mais perto da nossa realidade.

Quanto a Miguel Falabella, vale dizer que tem se aplicado em traduzir textos e canções, além de dirigir e atuar em seus musicais. Seu conhecimento de teatro popular, que vai das revistas ao besteirol carioca, faz com que Falabella inclua em seus espetáculos essas referências. Suas primeiras incursões no mundo dos musicais acontecem ainda nos anos 1990. Mas é, a partir de 2000, que ele vai concentrar sua produção.

Como diretor, ator e produtor, ele esteve envolvido com *South American Way* (2001); uma das várias montagens brasileiras de *Godspell* (2002), *Os Produtores* (2008) e, *Hairspray* (2009) *Gaiola das Loucas* (2010), *Cabaret* (2011), *Xanadu* (2012) e *Hello Dolly* (2013, com Marília Pêra). No ano de 2006, Miguel Falabella faz uma incursão no musical brasileiro como autor – inclusive de canções – em *Império*. No ano de 2013, o diretor/versionista esteve envolvido com uma das produções mais inventivas de sua carreira: *A Madrinha Embriagada*, espetáculo com produção do SESI-SP em que o conhecimento e as influências de teatro musical popular de Falabella mais transparecem. Sobre a produção de Falabella, falaremos mais nos próximos capítulos.

Ao mesmo tempo em que o teatro musical brasileiro se vê permeado por iniciativas internacionais e internacionalizadas, há uma espécie de resistência em pequenos grupos – normalmente de pesquisa e apoiados por Leis de Fomento à cultura, em níveis municipais e estaduais. Esses grupos, nascidos do desejo e do

sonho de encontrar uma linguagem mais nacional, continuam produzindo seus projetos. Em São Paulo, vários são dignos de nota nos últimos dez anos.

Bastante profícua é a produção do Núcleo Experimental, com espetáculos musicais normalmente criados sob a direção de Zé Henrique de Paula que, na maioria das vezes, procura provocar interseções entre dramaturgia mais convencional e música – pesquisada ou composta, normalmente pela diretora musical da companhia, Fernanda Maia. Entre esses espetáculos, destacam-se: *É 20! As Folias do Século* (de Jamil Dias, 2000), a versão musicada de *Senhora dos Afogados* de Nelson Rodrigues (2007), *Troianas*, *Vozes da Guerra* (a partir da obra de Eurípedes, em 2009) que ganhou prêmio Shell de Melhor Música e *Nossa Classe* (2011). Do Núcleo ainda fazem parte três produções musicadas voltadas para o público infanto-juvenil: *Canção de Amor em Rosa*, direção e dramaturgia original de Fernanda Maia com canções de Noel Rosa; *Judas em Sábado de Aleluia*, desta vez, a música de Chiquinha Gonzaga ilustra a comédia de Martins Pena; *Menino Lua*, também de Maia na direção e dramaturgia, com música de Luiz Gonzaga (o Gonzagão). A produção do Núcleo será mais focada nos capítulos vindouros.

Também são merecedores de nota os trabalhos de três companhias: Folias D'Arte, Os Fofos Encenam e o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. A primeira, sob a direção de Marco Antônio Rodrigues e Dagoberto Feliz que, a partir de 1997 passa a ter uma produção constante, integrou em 1999 o movimento Arte Contra a Barbárie que condenava os mecanismos de mercantilização da cultura naquele momento e deu início à sucessão de acontecimentos que levariam ao Programa de Fomento à Cultura. Sediado em seu Galpão do Folias, produziram vários espetáculos, alguns deles musicais. Os Fofos são um grupo de artistas envolvidos com o resgate de textos e linguagens ligados ao nosso teatro mais popular – peças, músicas e personagens transmitidos por tradição oral, do teatro popular e do circo, especialmente pela pesquisa de Fernando Neves, que descende de artistas de circo-teatro.

Já o Núcleo Bartolomeu, sob a direção de Cláudia Schapira, tem uma preocupação em estabelecer uma pesquisa de linguagem que dialogue com a cultura hip-hop e seus elementos: o street-dance; a figura do DJ e do mc/rapper como responsáveis e criadores na geração de ritmo e poesia e as artes gráficas/grafitti. Apenas como ilustração sobre a práxis do Núcleo, a atriz e pesquisadora Roberta Estrela D'Alva em seu livro *Teatro Hip-Hop* explica que

Diferentemente de um show de rap somente musical, em que nem sempre, mas muitas vezes, não há uma preocupação específica com o entendimento de todas as palavras que são emitidas pelos MCs, os raps utilizados em um espetáculo teatral estão dentro de um contexto narrativo específico em relação a um enredo, a outros personagens e a uma série de acontecimentos cênicos que se relacionam entre si. Portanto, a escolha do tipo de divisão métrica, e mesmo da base musical que acompanha a voz (e por vezes determina o rap), leva em consideração todos esses fatores interdependentes. O rap dentro da performance poética do ator-MC é também texto teatral, condutor de narrativa, que necessita ser perfeitamente entendido para que haja compreensão da história por parte do público, portanto, fatores como a dicção, a construção de refrões utilizando-se trechos do texto que necessitam de destaque e expressões que funcionam como marcadores de oralidade são recursos utilizados em relação com todo o aparato técnico, cênico e na contracena entre os outros atores. (DALVA, 2014 p. 93)

Entre tantos grupos, outro diretor ocupado em buscar um trabalho autoral em musicais é Kleber Montanheiro— cuja práxis será focada mais detalhadamente no último capítulo. Ele e a sua Companhia da Revista, criaram vários espetáculos musicais nos últimos anos. Digna de nota é a pesquisa do diretor em teatro brechtiano e sua busca por uma modernização dessa linguagem. Dentre seus espetáculos, destacam-se: *Kabarett* (várias temporadas entre 1999 e 2013) e o premiado *Cabeça de Papelão* (de 2011, com dramaturgia de Ana Roxo a partir da obra de João do Rio). Ao falar de sua proposta de trabalho, em entrevista concedida em março de 2014, Montanheiro faz uma declaração que pode resumir estes últimos anos:

Acho que o musical brasileiro hoje não tem personalidade, como a Revista brasileira teve durante 100 anos. Foi um gênero que chegou importado da França, se recriou, se passou em revista e se transformou. Temos agora os musicais biográficos e os de coletâneas, como saída para a falta de originalidade. A minha busca baseia-se nesse princípio, saímos da lacuna, mas estamos em transição. O que está em cena nesse momento é o caminho para algo que está por vir. Precisamos de diálogo entre os artistas criadores do teatro musical e o momento em que vivemos para fugirmos um pouco de fórmulas prontas. Onde poderemos chegar com o musical essencialmente brasileiro e original? E o Teatro de Revista? Procuo essas respostas.

Há mais de 150 anos, os palcos brasileiros assistem o flerte entre o teatro e a música. Uma união que, às vezes, dá em casamento feliz e gera filhos. Noutras, resulta em divórcio litigioso indo cada uma das partes para o seu canto, sem

recurso. O fato é que, entre idas e vindas, o teatro musical brasileiro se viu dominado e dominador, influenciado e revolucionário, entre amantes portuguesas e francesas. Depois, sob a influência estadunidense. E, com isso, só cresceu, evoluiu, aprendeu numa história mais longa do que foi possível rever neste breve panorama. Entretanto, para encerrar este capítulo nada melhor do que o eco das palavras de Neyde Veneziano, nossa mais constante estudiosa do assunto:

Quando se tenta reconstruir a história, deparamo-nos com marcos e bandeiras considerados definitivos. Pascoal Carlos Magno tirou o ponto, dizem. A encenação no Brasil surgiu de um polonês, acredita-se. Não se prestou muita atenção, mas bem antes, Jardel já ousava representar espetáculos sem ponto. E Luiz Peixoto (que também fez teatro sem ponto), provavelmente foi o introdutor da 'encenação' no Brasil. E Artur Azevedo? Este já pensava e descrevia o texto-espetacular em suas revistas. E assim segue o teatro brasileiro. Porque não há invenção sem construção. Tijolo a tijolo. (VENEZIANO, 2012 p.455)

A maioria desses pesquisadores e espetáculos serão novamente abordados no capítulo 5 deste estudo. Então, serão colocados em diálogo não somente suas produções, mas críticas e trechos de entrevistas concedidas por eles.

4 INDÚSTRIA CULTURAL E MERCANTILIZAÇÃO DE CONTEÚDOS

Pode parecer sutil demais ou até mesmo insignificante a diferença preposicional ao se falar de um teatro musical ‘no’ Brasil e um teatro musical ‘do’ Brasil. Entretanto, é justamente essa distinção que se pretende salientar e discutir neste capítulo.

Como já mencionado, o estudo problematizou aspectos ligados à atual produção cultural no Brasil, com foco exclusivamente na área do teatro musical, tendo por principal eixo teórico o pensamento da Escola de Frankfurt e sua teoria da Indústria Cultural. Trata-se de avaliar todo um sistema de criação/reprodução de produtos e bens imateriais, bem como sua maciça veiculação em redes de mídia convencional ou não, fortemente articuladas e a consequente transformação desses bens artístico-culturais em bens de consumo atrelados a uma cadeia de outros bens de consumo e estratégias de marketing diversificadas.

Para tanto, além do pensamento de Adorno e Horkheimer, a partir deste capítulo, surgirão mais fortemente três outras fontes: o conceito de sociedade do espetáculo cunhado por Guy Debord, o olhar de Frédéric Martel com relação à produção e veiculação mundial de conteúdos expresso em seu livro *Mainstream* e os vários depoimentos/entrevistas obtidos com artistas estabelecidos no eixo RJ-SP – alguns deles bem posicionados nesses processos de midiatização e franquia do produto teatral, outros fazendo parte de formatos mais independentes de produção. Neste último caso, trata-se de dar voz a artistas e criadores que não encontram lugar de destaque na grande mídia justamente por não estarem inseridos no jogo mercadológico dessa produção e comercialização de conteúdos.

4.1 Onde Acaba a Arte e Começa o Comércio

Em *A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, Fredric Jameson, ao discutir a pós-modernidade, contemporiza sobre os muitos “decretos” que se fez e faz a respeito do “fim disto e daquilo”. Jameson inclui, entre as muitas finitudes preconizadas na contemporaneidade, o fim da arte. Aquela arte outrora inovadora, provocativa, com relevância social e poder transformador – capaz, não apenas de mimetizar a sociedade, mas de discuti-la e propor reflexões, críticas e saídas. Ou seja, uma arte mais próxima daquilo que esperavam os integrantes da Internacional

Situacionista – mais precisamente Guy Debord. Entretanto, a arte que se vê hoje, se apresenta cada vez mais inserida e absorvida por mecanismos de mídia e mercantilização.

Se em nossos dias, as artes plásticas, o cinema, a música e a literatura, já se mostram subtraídos do seu sentido mais profundo de aura artística – como desejaria Walter Benjamin –, o que se poderá dizer de um teatro musical realizado como produto de franquia? Justamente o teatro, essa arte que se pretende imediata, viva, dinâmica, irreprodutível, efêmera até? Trata-se de entender como a lógica da mercadoria – vista em Marx e depois em outros pensadores, de Benjamin a Debord, passando por Adorno – se instalou nesse tipo de expressão artística (o teatro) que, até aqui, pareceria imune ao flagelo da reprodutibilidade quase que instantânea até mesmo por seu caráter vivo e permanentemente mutável ao sabor das sociedades, das pessoas e do tempo.

O teatro, por suas características de espontaneidade e, ainda mais, pelo domínio que o artista sempre pareceu ter sobre a obra – desde sua práxis criativa até o momento exato da realização no palco –, parecia estar de fora de todos os estudos sobre a mercantilização da cultura ou da obra de arte; com exceção de sua existência como obra literária e, portanto, um ‘vir a ser’ da representação teatral.

Antes de prosseguir, com a intenção de aquietar o leitor, é preciso dizer que essa arte e esse teatro (espontâneos, vivos e transformadores) ainda existem e, sim, ainda podem ser inovadores e provocativos – mesmo no âmbito das obras internacionais. No entanto, tais obras (encenações instigantes, investigativas e, por consequência, mais transformadoras) nem sempre possuem voz na mídia oficial e com muita dificuldade se comunicam com grandes plateias. E, por isso, se são capazes de alcançar ou não relevância artística entre seus pares e poder de transformação junto à sociedade, só o tempo dirá.

Apesar disso, não se pode deixar de lado o legado que ficará para o futuro, seja do ponto de vista da criação e produção de espetáculos mais nacionais e originais, seja no aspecto referente ao registro que se fará desse teatro. E parece premente que estudiosos e analistas da arte teatral dos nossos dias foquem seu olhar nesses fenômenos.

Ao pensar nisso, muitas novas perguntas surgem. De que maneira, pesquisadores em 20 ou 30 anos perceberão nossa produção de agora? Quem são os artistas que possuem voz nos grandes veículos de comunicação

(consequentemente de massa) e que deixarão seu pensamento e visão de um teatro musical? Quais são os críticos e comunicadores que farão o retrato do teatro musical mais alternativo ou menos alinhado com as megaproduções dos nossos dias, dando voz ao artista situado ainda à margem dos processos industriais de produção e reprodução artística? São questionamentos para os quais, ao menos por enquanto, não há respostas objetivas. Apenas inferências.

O que se pode perceber, na atualidade, divulgado nos grandes veículos de comunicação, financiado por verbas astronômicas e assistido por plateias ávidas de um consumo imediato de entretenimento, é um teatro musical de franquia – processo pelo qual um produto é realizado e reproduzido em qualquer lugar do mundo da mesma forma, dentro dos mesmos moldes de controle de qualidade. Franquia, sim, como se vê em grandes redes de consumo alimentício ou de vestuário – seja um prosaico Big Mac ou um tênis Nike. Produzidos aqui, mas com selo de qualidade internacional, esses produtos voltados para um consumo nivelado pela comunicação de massa possuem ‘garantia qualidade’. Desse modo, o consumidor de um musical de Broadway – especialmente aqueles musicais que seguem à risca as determinações dos detentores de direitos internacionais – podem consumir o mesmo ‘Big Mac cultural’ seja em Nova Iorque, Londres, Buenos Aires, no Teatro Renault em São Paulo ou no Vivo Rio.

E o que são essas determinações internacionais? Há muito que se sabe, e não é segredo para ninguém, que produções como as da T4F, ou até outras menos comprometidas com conglomerados culturais (tais como a Disney ou outras *majors*), já chegam aos nossos palcos e a palcos do mundo inteiro como lasanha congelada. A famosa ‘Bíblia’ da qual alguns artistas falam (atores, bailarinos e cantores), e que será mais detalhada a partir daqui, nada mais é que um manual de como encenar um espetáculo comprado para reprodução fora da Broadway – uma prática que, segundo Jamil Dias, não é nova, uma vez que produções locais dos anos 1960 já contavam com ‘olheiros’ internacionais.

Apenas para esclarecimento: grosso modo, um produtor pode comprar os direitos autorais da obra para reprodução em vários níveis. Em linhas gerais, essa compra pode ser somente da música e do libreto, em pacotes parciais, ou ainda em pacotes completos envolvendo toda a direção artística e de produção.

No primeiro modelo, o que se vê é uma prática corriqueira desde as primeiras encenações de musicais de Broadway ainda nos anos 1960, ou seja, a

compra de direitos autorais para que artistas brasileiros possam fazer sua encenação de acordo com seu desejo artístico pessoal. Exemplos atuais desse modelo não faltam: as montagens de *Evita* (Jorge Takla, 2011), *Godspell* (Kleber Di Lázare, 2012) ou as recentes *A Madrinha Embriagada* e *O Homem de La Mancha* (Miguel Falabella, 2013/14).

Nos pacotes parciais as produções podem adquirir desde coreografias até a direção da obra (com direito à vinda de profissionais estrangeiros). Alguns agentes internacionais vinculam determinados elementos da encenação à cessão dos direitos de exibição e reprodução da obra. Exemplos também são muitos. A montagem paulista de *Jeckill & Hyde – O Médico e o Monstro* contou com a direção de Fred Hanson em 2010. Jorge Takla, em sua produção de *O Rei e Eu*, também em 2010, manteve coreografias a partir das originais de Jerome Robbins. Já Claudia Raia, em 2013, preferiu trazer a renomada diretora e coreógrafa estadunidense Susan Stroman para fazer dupla ao lado de José Possi Neto em sua montagem de *Crazy For You* (sim, o título em inglês foi mantido).

Os pacotes completos exigem muito investimento. Só podem ser adquiridos por aqueles empresários capazes de bancar a realização de um espetáculo que siga à risca determinações artísticas, estéticas e mercadológicas de padrão internacional, tais como: figurinos, adereços, cenários, mapeamento de luz e engenharia de som, estrutura de elencos em sua pirâmide de funções que incluem os protagonistas, *ensemble*, (o coro, o conjunto de artistas), *covers* (são os artistas do ensemble com competências artísticas e semelhanças físicas para substituírem os protagonistas), *swings* (artistas contratados para ocupar várias posições na produção), *pit-singers* (cantores que não entram em cena, apenas oferecem suporte ao coro, da coxia), diretores diversos e seus assistentes, equipes de cenário, figurino e adereços.

São produções que, além de lidarem com um sem-fim de exigências artísticas e demandarem muito investimento de tempo, dinheiro e trabalho, exigem que produtores possuam uma completa e bem articulada rede de comunicação e marketing: fotógrafos oficiais, agências de propaganda, *websites*, assessorias de imprensa, suportes de franquia para venda de produtos derivados em sistema de licenciamento, profissionais de vendas para cotas de patrocínio e apoio cultural, sistemas interligados de vendas por telefone e internet etc.

No Brasil, poucos são os empresários e produtores que se arriscam nesse tipo de produção. Caso típico e praticamente isolado é o da Time For Fun (T4F) que,

de acordo com seu *website*, é a única empresa a trabalhar “de forma verticalizada” no segmento “Espetáculos Teatrais e Entretenimento Familiar” e que em razão de seu sucesso de público tem feito grandes investimentos nesse segmento (Site T4F – Time for Fun – 2014). Como exemplos, podem ser citados alguns de seus mais rentáveis produtos de franquia: *Les Misérables* (2001), *O Fantasma da Ópera* (2005), *A Bela e a Fera* (2002/2003 e 2009) e *O Rei Leão* (2013/2014).

4.2 Teatro Musical Inserido na Lógica do Mercado de Luxo

Mercado do Luxo é uma expressão que se popularizou bastante no Brasil nos últimos 15 anos para designar um tipo de consumidor que não é novo em sua essência. A expressão está diretamente ligada a valores seculares como privilégio, raridade e exclusividade. Mas também: aquilo que é supérfluo e desnecessário. Esse mercado tem características próprias e trata-se de um fenômeno recente surgido a partir da abertura da economia e com a facilitação das viagens internacionais para camadas menos abastadas da população.

Empresas produtoras de espetáculos, em especial a Time 4 Fun (mas não somente) especializaram-se em importar e reproduzir espetáculos teatrais em sistema de franquia, que são anunciados e comercializados como se fossem produtos do mercado de luxo. Sim, produtos pensados e direcionados para um mercado consumidor – não sejamos ingênuos.

Sobre esse termo, luxo, em conferência na FAAP no ano de 2014, Gilles Lipovesty declarou não haver sociedade que rejeitasse o conceito de luxo, mesmo antes da ideia de valor monetário. Para ele, a ideia “de dilapidação, o impulso de prodigalidade, de gastar tudo com o gozo presente sem se preocupar com as consequências futuras, revela uma mentalidade de luxo anterior à criação de objetos luxuosos.” (LIPOVETSKY, 2004). E prossegue dizendo que foi com o surgimento do conceito de Estado que se criou a ideia de classes sociais e, claro, foram associadas posses e bens aos mais ricos. Por bens, entendam-se os materiais e os imateriais.

Desse modo, riqueza e objetos valiosos obviamente constituem posses dos ricos. Mas não só: beleza, bem-estar, acessibilidade, felicidade, alegria, distinção e respeito são benefícios agregados e decorrentes que passaram a ser atrelados a eles.

Ainda sobre o mercado do luxo, segundo a MCF Consultoria (empresa filiada à ABRAEL – Associação Brasileira das Empresas de Luxo):

o luxo é sinônimo de excelência e qualidade indiscutível. Luxo é a absoluta atenção aos detalhes, e está intimamente ligado ao campo das aspirações, atendendo às necessidades psicológicas do homem. A classe média já é a maioria da população, e tem desejos de compra aspiracionais, buscando produtos diferenciados. Mesmo que o acesso não aconteça com a mesma frequência para esta classe como acontece para o topo da pirâmide, eles acessam. Como é uma classe numerosa, o volume total é extremamente relevante (MCF CONSULTORIA, 2014).

A Associação se dedica mais precisamente a perfumes, bolsas e sapatos, mas poderia perfeitamente falar em bens culturais: arte, gastronomia, lazer, informação. Afinal, uma grande parcela da população consumidora de espetáculos musicais, aspirando ter acesso a um bem que lhe parecia distante em termos geográficos (a Broadway ou o West End londrino), é compelida a pagar ingressos na maioria das vezes exorbitantes (mesmo em espetáculos beneficiados por Leis de Incentivo à Cultura – em suas diversas instâncias) e ainda render-se aos muitos pequenos bens atrelados ao espetáculo: programas, CDs, objetos. E esse pagamento é feito em troca não apenas de um espetáculo teatral, mas de uma experiência supostamente diferenciada, exclusiva, vendida como sendo “tal e qual” ou “não devendo nada” à Broadway. Como se isso fosse um elogio. Tanto é que muitos espetáculos, em seus anúncios, levam sempre um subtítulo que indique: “um espetáculo da Broadway” ou “o sucesso do Broadway agora no Brasil” etc. É o reforço da ideia de que a obra exibida mantém em si, apesar de ser uma reprodução, a aura da obra de culto – como aponta Benjamin. (1975 p. 18)

É possível inferir, após entrevistas com artistas e produtores, que exista certa tipologia do consumidor desse tipo de produto. Por um lado há aqueles aficionados pelo gênero que ainda optam por ir à Meca dos musicais para, depois, compará-los às produções locais. Isso os destaca como consumidores de obras originais. E, ainda assim e apesar disso, haverá aqueles muito privilegiados (para não dizer pedantes) que perguntarão: “mas você viu com o *cast* original, não?”

De outra parte, existem aqueles consumidores típicos deste tipo de espetáculo de franquia: os que vão em busca de uma experiência que seja supostamente única, original e intocada pelas mãos locais; aqueles que desejam/almejam/aspiram sentir-se na Broadway, ainda que seja por algumas

poucas horas. Talvez seja mirando esse filão que se oferecem essas produções *by the book* – com pouco ou quase nada de originais.

E não se trata, aqui, de reduzir o sentido de originalidade reclamando para si aquilo que se convencionou chamar de “novo pelo novo”. Trata-se do histórico embate entre a tradição e a inovação que, como nos aponta Debord, “é o princípio do desenvolvimento interno da cultura das sociedades” e que só pode prosseguir por meio da inovação. (DEBORD 2011 p.120) Aqui, os termos ‘original’ ou ‘inovador’ se aplicam a uma renovação do gênero e a um cenário que possibilite o surgimento de obras nacionais e inéditas. Se inovadoras, melhor ainda.

E, mesmo quando importadas, que as obras possam ser revistas por meio da nossa ótica, nossas referências estéticas, históricas e sociais – como é o caso de algumas recentes encenações que começaram a surgir no início da década de 2010 (*Godspell, A Madrinha Embriagada, O Homem de La Mancha*).

Seguindo o que, no meio teatral, se habituou chamar de “bíblia”, esses espetáculos – normalmente grandiosos – repetem item a item (do cenário à iluminação, da terminologia ao *modus operandi*) um jeito de fazer teatro musical idêntico ao da Broadway. Se, por um lado, isso impulsionou o tão decantado profissionalismo local, acabou por proliferar uma série de termos e práticas muitas vezes não condizentes com as nossas características, nossa língua, tradição e costumes.

São tempos em que a reprodutibilidade da obra artística é componente cotidiano da experiência cultural do homem médio urbano, tempos em que “reproduzem-se cada vez mais obras de arte que foram feitas justamente para serem reproduzidas” (BENJAMIN, 1975 p. 17) Se os teóricos da Escola de Frankfurt já criticavam o cinema e até o jazz, imagine o que diriam destes tempos em que artistas e cantores representam as mesmas obras pelo mundo no que se convencionou chamar de *covers*. Em entrevista concedida em agosto de 2013, a diretora musical e encenadora Fernanda Maia, usa o canto do ator brasileiro em comparação com o estadunidense como forma de exemplificar o que tem acontecido na maioria dos musicais produzidos no Brasil:

acho que ainda se faz muita cópia de modelo da Broadway (do ponto de vista do canto) e se dá pouco espaço para a descoberta de um timbre particular do ator/cantor brasileiro. A gente não pode esquecer que existe um pensamento, uma ideologia capitalista por trás de um musical de Broadway na qual, se os timbres forem padronizados ao máximo, melhor é

para substituir! Mais fácil de trocar o ator. E esse é um padrão capitalista, de indústria, muito diferente de uma prática como a brasileira que é um pouco mais artesanal – e, veja, não estou glorificando o artesanato como informalidade. Estou dizendo que a prática artesanal favorece com que o artista tenha uma contribuição mais pessoal com a obra. (...) Penso que o timbre do brasileiro – do ator/cantor – é diferente do profissional da Broadway, até porque cantam em idiomas diferentes. São sonoridades diferentes. As técnicas americanas direcionam o cantor para uma emissão mais horizontal, o que torna o som mais aberto, que se adequa bem ao inglês, que é uma língua mais escura, mais fechada, mas que no canto em português gera certa estridência. (...) E também percebo que existe um movimento para tornar tudo que vem de fora um pouco mais *pop* dentro do padrão de emissão da música *pop*. Eu vi montagens feitas no Brasil em que a direção musical era voltada para uma sonoridade que se assemelhasse ao que a gente ouve no rádio, às cantoras *pop*, às cantoras adolescentes.

Isso pode ser dito com relação ao canto, mas não só. A comparação e lógica de Fernanda Maia servem também para a dança, a interpretação e todos os outros aspectos desse fazer teatral: dramaturgia, figurinos, cenários, iluminação. Todos os elementos da encenação/produção estão alinhados e são impostos por meio de fórmulas de execução, modelos de divulgação e padrões de produção e reprodução internacionais. Tal e qual uma bolsa de *griffe*.

Como apontam Adorno e Horkheimer, existe uma tendência em que a “cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança” (2006 p.99) para a qual se constrói um sistema integrado e interligado em que a imitação é o que há de absoluto. Portanto, é possível afirmar que este teatro musical de franquia, reproduzido a partir da Broadway, se insere num grande sistema de comunicação nascido do chamado *soft power* estadunidense e se alastra por todo o planeta envolvendo outros meios de comunicação e divulgação da era digital.

Essas redes, ou cadeias, de entretenimento, que Frédéric Martel chama de *majors* podem ser resumidas em grandes conglomerados ou grupos internacionais de mídia como: Disney, Time-Warner, Hollywood, Broadway, I-Tunes, Sony, Google (Blogger, Youtube e mais dezenas de outras empresas de comunicação) etc. Nesses conglomerados, incluem-se grandes produtores e criadores de conteúdos musicais para cinema, TV, TVs a cabo, internet e, claro, teatro; além de outras empresas pertencentes aos mais variados conglomerados de comunicação e produção de conteúdo que ditam comportamentos, gostos, desejos e prazeres.

Martel vai além no esclarecimento do conceito, bastante contemporâneo, de guerra cultural mundial. Nos dias de hoje, longe das operetas que ganhavam prosaicas paródias no século XIX, nosso teatro musical está pra lá de engajado

nessa grande guerra – muitas vezes, sem nem perceber. Martel ainda narra seu encontro com Joseph Nye – “então presidente da Kennedy School, prestigiosa escola de ciências políticas e diplomacia” de Harvard. Nesse encontro, Nye apresenta a Martel os conceitos de *soft power* e *smart power*. Sim, estamos no limiar da globalização em que nosso teatro – e mais: nossa cultura – estão completamente permeados de termos e expressões em inglês das quais inapelavelmente não poderemos escapar. Martel explica utilizando as palavras de Nye:

é a ideia de que, para influenciar as questões internacionais e melhorar a sua imagem, os Estados Unidos precisam utilizar sua cultura e não mais apenas sua força militar, econômica e industrial (o “*hard power*”). “O *soft power* é a atração e não a coerção (...) e a cultura americana está no cerne desse poder de influência, seja *high* ou *low*, trate-se de arte ou entretenimento, seja produzida por Harvard ou Hollywood. (MARTEL, 2012 p.13)

Martel descreve o presente momento como sendo um tempo em que culturas e conteúdos de todo o mundo dialogam entre si muito mais do que poderíamos imaginar, gerando uma nova cartografia e um novo capitalismo culturais. E, na sequência de seu raciocínio sobre o que ele chama de “guerra mundial de conteúdos”, elabora uma série de questionamentos. Mas, talvez, entre todas as perguntas elaboradas pelo pensador francês, as duas mais instigantes – ao menos para esta pesquisa – sejam: “Por que o modelo americano de entretenimento de massa domina o mundo?” e “Quais os contramodelos emergentes?” (2012, p. 13)

Como dito, se trata do surgimento de uma nova geopolítica cultural bastante desenvolvida nestes tempos de cultura digital. Para Martel, há uma disputa entre países dominantes e emergentes “pelo controle das imagens e dos sonhos dos habitantes de muitos países dominados que produzem pouco ou não produzem bens e serviços culturais”. No topo dessa pirâmide está os Estados Unidos, com cerca de 50% das exportações mundiais e, acrescentando a produção do México e do Canadá, a soma da América do Norte pode alcançar 60%. Segundo o autor, o Brasil não se apresenta como um exportador significativo de conteúdos, embora faça parte daqueles países que aumentaram fortemente suas importações e começam a desenvolver “sólidas indústrias criativas”. (2012 p.445)

Se é criativa, ainda é cedo para saber. Mas é certo de que já temos no Brasil uma sólida indústria reprodutora de conteúdos. Sobre isso, a jornalista Renata Batochio, em matéria de capa para o periódico Meio e Mensagem especial sobre

eventos e patrocínios, afirmava que o “bom período econômico, o crescimento do consumo e a explosão da classe média fizeram do Brasil o país da vez no mercado de entretenimento”. E prossegue numa referência à então diretora do segmento de Family Entertainment da T4F, Stephanie Mayorkis: “o que o público vê nos nossos espetáculos e nas nossas exposições tem a mesma qualidade de exhibições da Broadway, no West End de Londres ou em qualquer museu europeu”. (2012 p.04-05). Isso dito como se o que público e artistas brasileiros merecessem para a produção cultural do País.

Enquanto a T4F enaltece o dito popular de que ‘não devermos nada à Broadway’ como sendo uma qualidade das nossos produções, Luiz Calainho, sócio da Aventura Entretenimento, ainda na mesma matéria jornalística, preferia enaltecer nosso talento interno e prever que dali a dez anos seríamos,

sem dúvida nenhuma, a maior potência cultural do mundo (...) podem me classificar como ufanista, mas não tenho dúvidas em afirmar que não há nenhum país com a capacidade cultural, com o manancial de artistas, atores, músicos que temos aqui (...) a qualidade da produção nacional é excelente, tanto que estamos investindo fortemente nesse segmento. (2012 p.05).

E foi o que se deu. Em dois anos, a produtora de Calainho investiu pesado em grandes produções com foco na criação nacional: *Rock in Rio – O Musical*, *Elis, a Musical*, *Se Eu Fosse Você* e *Chacrinha, O Musical*. Todos com investimentos milionários e grande repercussão de mídia e público.

Entretanto, ao observarmos a maioria dos casos no cenário atual do nosso teatro musical é possível notar o flerte constante de produtores e profissionais de marketing das empresas patrocinadoras com os produtos expostos nas prateleiras da Broadway ou com os artistas expostos na grande produtora de conteúdos nacionais, a Rede Globo de Televisão.

O ator e cantor Jarbas Homem de Mello, em entrevista concedida em agosto de 2013, faz um interessante apanhado sobre o processo pelo qual os musicais passaram nesta fase de *boom* (desde 1999) e ainda opina sobre como essa estratégia do marketing se encontra com a necessidade artística:

O musical americano tem a vantagem de vir com uma estratégia de marketing pronta. Mas é interessante lembrar: quando começamos, lá em 1999, nenhum ‘famoso’ queria fazer musical. Então nós éramos um grupo de malucos apaixonados pelo gênero. A minha geração viu tudo que passava na Sessão da Tarde: Fred Astaire, Gene Kelly, Ginger Rogers, Cid

Charisse. Vimos todos os grandes musicais dos anos 1940. Era o que eu via quando era criança. Então qual era a estratégia de marketing para se vender musical, para conseguir patrocínio? (explica como um vendedor) *“Temos este musical, que é um sucesso em cinco países, uma fórmula pronta, que eu vou vender pra você. Me dá esse patrocínio!”*

Agora o público não vai mais ver *Hello Dolly*, vai ver Miguel Falabella e Marília Pêra. Vai ver *Cabaret* pra ver Cláudia Raia. Hoje em dia, virou um atrativo para o ator. Antes, a estratégia que se tinha era o logo do *Les Miserables*: (mais uma vez, simula) *“olha, esse logo aqui é conhecido no mundo inteiro; este hit que toca no musical toca nas rádios do mundo inteiro.”*

Musical é pensado como produto e vendido como produto. Mas é realizado como arte, porque somos artistas. Depende dos profissionais com quem você trabalha e do comprometimento delas com a arte.

Por exemplo, quando fizemos *Rent*. Chegou uma diretora mexicana, que já tinha montado o espetáculo na Argentina, com a Bíblia – sim, eles chamam de Bíblia. E a Bíblia fala: “o ator quatro – não tem nome –, o homem quatro neste momento da música, dá um lá maior olhando para sua esquerda porque vai acender um refletor”. E tudo acontece desse jeito! E você diz: *“Oi? Como é que eu vou fazer isso, se eu não me apropriar disso e fizer com que isso vire meu? Era a única saída que a gente tinha.”*

Assim, a lógica atual desse mercado, apesar de não ser simples, é possível de ser resumida nos seguintes passos/objetivos:

- estimular o desejo do público pela proximidade com conteúdos supostamente elitizados (por serem importados *made in* Broadway ou West End) e vastamente divulgado em todo tipo de mídia – especialmente a eletrônica;
- aproximar o público de artistas com os quais possui certa intimidade virtual adquirida pelo hábito nacional das novelas e séries de televisão, revelando muitas vezes outras facetas do artista (cantar e dançar);
- vender aquilo que esse público-alvo aspira comprar – ver seus ídolos televisivos ao vivo em obras glamurizadas;
- anunciar maciçamente esses produtos como itens de luxo em cadernos de cultura, com forte suporte de assessoria de imprensa;
- aproveitar a proximidade desses ídolos com o maior veículo de massa disponível (TV) para gerar conteúdos midiáticos não pagos e provocar interesse no público;
- estabelecer conexões entre TV e teatro musical por meio de novos conteúdos tais como séries, minisséries, quadros em linhas de show e

telenovelas com o objetivo de popularizar a linguagem musical e atrair ainda mais olhares para artistas e produtos;

- revelar, valorizar e estimular o peso e a importância da Internet em todo este sistema por meio de blogs especializados, vídeos autorizados ou não no Youtube, grupos, comunidades em redes sociais e prêmios com votação popular – todos voltados para a popularização de artistas e conteúdos de teatro musical;
- notabilizar uma espécie de “febre” pelo gênero em que produtores, gerentes de marketing, marcas e instituições passem a se interessar cada vez mais pelo gênero e invistam cada vez mais nele;
- como primeiro e último elo desta corrente encontra-se a formatação de um “gosto” por algo que é vendido como sofisticado e refinado: teatro musical de Broadway.

Aliar-se aos grandes meios e veículos de comunicação é a forma mais prática de fazer valer essa mecânica. Pode haver melhor ferramenta para fazer essa roda girar do que o uso da grande mídia? São esquemas *hollywoodianos* de propaganda, relações públicas e assessorias de imprensa que pululam buscando conectividade entre meios (mídias impressa, eletrônica e alternativas). É o monopólio da fala, da presença, do produto e do subproduto humanos, como já proclamou Bourdieu.

A televisão dos anos 50 pretendia-se cultural e de certa maneira servia-se de seu monopólio para impor a todo mundo produtos com pretensão cultural (documentários, adaptações de obras clássicas, debates culturais etc.) e formar os gostos do grande público; a televisão dos anos 90 visa a explorar e a lisonjear esses gostos para atingir a mais ampla audiência, oferecendo aos telespectadores produtos brutos, cujo paradigma é o *talk-show*, fatias de vida, exibições cruas de experiências vividas, frequentemente extremas e capazes de satisfazer uma forma de voyeurismo e de exibicionismo.

Em meio a tudo isso, está a figura do patrocinador. Ele pretende investir dinheiro em algo que seja certo e garantido. E, na maioria das vezes, exigem de retorno de marca e imagem muito mais do que o investido, normalmente por mecanismos de Lei. A esse respeito, a atriz e produtora Claudia Raia enumerou as dificuldades que um produtor artístico (muito diferente do produtor capitalista) pode ter diante de um patrocinador

Temos um problema de patrocínio no Brasil. De Lei, de incentivo... tudo isso dificulta um grande projeto. Num espetáculo grande, um musical caro (porque são

caros!), está cada vez mais difícil ter acesso aos patrocinadores, de captar, de ter a Lei ao seu lado, para que você consiga gerar 120 empregos, colocar essas pessoas todas trabalhando... é muito difícil! (...) A gente está pelo menos 100 anos atrás dos americanos e dos ingleses. E os patrocinadores entendem patrocinar como uma troca, mas uma troca que não é real. Eles querem ativação de todo o patrocínio. Então, praticamente, você fica fazendo um comercial por dia para eles por colocar a marca deles ali, para que 1000 pessoas vejam todos os dias na cara delas a marca do patrocinador. E isso não basta. Nada basta mais! É uma coisa que... você tem quase que vender sua alma ao diabo para que alguém te patrocine.

O patrocinador quer saber que conexões a produção terá com os grandes veículos de comunicação de massa. E, há muito, que a televisão é o grande veículo de divulgação de marcas e ideias, formador de opinião. E, de todas as emissoras, a chamada Vênus Platinada da globalização, desde os anos 1970 invade lares, vende produtos, cria moda, difunde ideias, propaga notícias e – o mais importante – afina e formata o gosto do País num só diapasão. Perfeito exemplo de aparelho ideológico, a Rede Globo tornou-se a mídia dominante, feita pela classe dominante – um poder que exerce desde os anos 1970 (quando iniciou sua escalada rumo topo da audiência no país inteiro) até os nossos dias. Em resumo, o artista que se apresenta dançando no quadro *Dança dos Famosos*, exibido no *Domingão do Faustão* desde 2005, pode ser visto cantando e dançando num espetáculo musical; a candidata do *The Voice Brasil* (2013) informa que começou sua carreira no coro do teatro musical; as séries *Pé na Cova* (2013) e *O Sexo e as Negas* (2014) aproveitam a ligação íntima que seu autor/diretor – Miguel Falabella – tem com esse tipo de teatro e coloca alguns dos atores e cantores de seus musicais no palco e vice-versa.

E não é apenas na TV. Os grandes musicais *mainstream* – em especial no eixo Rio-São Paulo – acabam se tornando também grandes anunciantes, com grandes marcas envolvidas. Aqui, por *mainstream*, entendam-se não somente os espetáculos de franquia, mas aqueles do chamado ‘grande palco’, que gozam de recursos financeiros e sólidos esquemas de propaganda e divulgação, para grandes plateias. Desse modo, departamentos comerciais e editoriais começam a ‘dialogar’ e, não raro, a moeda de troca para conteúdos editoriais será uma profusão de anúncios pagos.

Observar cadernos de cultura como a Folha Ilustrada (Folha de S. Paulo) ou o Caderno 2 (O Estado de São Paulo) ajuda a compreender melhor esse

mecanismo. É possível, muitas vezes, perceber produções que publicam anúncios nas mesmas páginas em que possuem suas matérias jornalísticas de lançamento e até mesmo suas críticas. Produções com grande volume de anúncios chegam a ganhar mais de duas matérias jornalísticas durante uma única temporada, quando o usual é uma matéria de lançamento e uma crítica, se tanto.

Isso, em se falando da grande mídia. Os veículos menores – pequenos jornais, revistas de fofocas e sites em geral – nem destinam jornalistas para tais matérias, limitam-se a fazer o que se convencionou chamar de ‘cozinha’ e reproduzir os *press-releases* distribuídos pela assessoria de imprensa. A atriz/cantora Alessandra Vertamatti, uma das responsáveis pelo Blog Mr. Zieg, em entrevista cedida em setembro de 2014, ao mencionar sua participação em *A Bela e a Fera* da T4F (à época, ainda CIE), lembra que via “propaganda impressa em jornais quase todos os dias”.

Jarbas Homem de Mello acrescenta que “um espetáculo que não tem dinheiro para investir pesado na mídia não se sustenta; é briga de cachorro grande.” O ator e cantor de musicais como *Zorro* e *A Bela e a Fera*, Claudio Curi, em entrevista cedida em setembro de 2014, reforça a ideia de que “projetos com mais dinheiro têm mais espaço na mídia, pois a ampla divulgação facilita mais o aparecimento do público.” Ainda sobre o assunto, Vertamatti também complementa e ressalva:

Em princípio, quanto mais dinheiro uma produção tiver, mais condição terá de contratar uma excelente assessoria de imprensa, mais condição terá de pagar por espaços publicitários em jornais, revistas, rádio e TV. No entanto, tivemos recentemente o musical 'Vingança', que foi montado com poucos recursos e foi, aos poucos, se tornando sucesso de público e crítica, conquistando espontaneamente maior exposição através de matérias de jornais e revistas.

O fenômeno vivido pelo espetáculo *Vingança* é o que Curi (assim como toda a classe teatral) denomina em sua entrevista de “boca-a-boca”: a tradicional forma de ganhar notabilidade e chamar público por meio da recomendação interpessoal e intergrupala. Para Anna Toledo, idealizadora, atriz e produtora de *Vingança* (projeto nascido em 2008 e só realizado em 2013), a relação entre verba de produção e retorno de mídia espontânea pode variar muito. Em sua entrevista cedida em maio de 2014, ela informa que, como atriz, participou de *superproduções* como *O Fantasma da Ópera*, *My Fair Lady*, *Noviça Rebelde* e *A Bela e a Fera* e que percebe existir na imprensa

uma necessidade óbvia de cobrir eventos deste porte, mas o que alimenta as matérias pós-estreia é a "cauda de interesse" que o espetáculo gera. Espetáculos interessantes em vários níveis, que transcendem o entretenimento e provocam experiências de maior duração, geram artigos espontâneos mesmo após o período de lançamento. Vingança é um musical de pequeno porte e pequeno orçamento e, como tal, não dispõe de uma grande verba de publicidade. A produção conta com uma assessoria de imprensa extremamente eficiente, mas que às vezes compete com ela mesma, diante da enorme oferta de espetáculos estreando toda semana na cidade. Acredito que a nossa boa exposição na mídia ao longo de um ano e meio em cartaz em São Paulo é resultado de um boca-a-boca muito favorável que levou profissionais de mídia e formadores de opinião a conferir a peça, mesmo depois da sua estreia.

Claro que o boca-a-boca funciona, mas, na prática, resulta numa forma muito rudimentar e lenta de atração de público, ainda mais em teatro musical de grande porte, que precisa atrair grandes plateias dados os pesados custos de produção. Atualmente, uma produção precisa ser capaz de atrair o maior número de pessoas, simultaneamente e em curtos espaços de tempo. Afinal, com exceções, cada vez mais as temporadas têm sido curtas. Especialmente no caso de espetáculos em viagem (do RJ em SP ou vice-versa).

Este é mais um aspecto do mercado de luxo: unidades limitadas, exclusividade para determinado grupo, oportunidade para poucos 'sortudos' ou escolhidos. Em teatro, especialmente nas grandes produções musicais do *mainstream*, a estratégia de apelo tão comum das '*curtas*' ou '*curtíssimas*' temporadas atribui ao produto esse caráter de urgência que o público tanto aprecia. Somem-se a isso outras estratégias, sempre ligadas ao aspecto comercial do produto (vendas), tais como:

- pré-vendas exclusivas para portadores de determinado cartão de crédito – divulgadas em anúncios de páginas inteiras e até duplas em jornais de enorme circulação e com grande antecedência;
- vendas limitadas a dois ingressos por pessoa em bilheterias exclusivas onde podem ser compradas antecipadamente, inclusive, algumas memoráblias;
- vendas pela internet com a comodidade de entrega em domicílio e sem filas (por taxas às vezes exorbitantes);
- postos de vendas em shopping centers;
- ingressos oferecidos gratuitamente em esquemas promocionais dos mesmos shoppings, do tipo *spend&get* o que equivale dizer: '*em compras acima de x reais, ganhe um par de ingressos*'.

A tudo isso são agregadas as muitas marcas envolvidas. Muitas mesmo: patrocinadores, apoiadores, produtores, além das marcas internacionais do próprio espetáculo – sua logotipia, sua logomarca, a história pregressa de sucesso que vem atrelada a ele. E, claro, as marcas humanas que são os nomes e os rostos dos artistas que irão retroalimentar a cadeia produtiva com sua imagem exposta em matérias jornalísticas e anúncios dos espetáculos como se os endossassem ao grande público. Está, então, finalmente instaurado o grande espetáculo – agora, sim, no sentido debordiano – em que o que importa é a visibilidade, o *buzz*.

Posicionados, ao mesmo tempo, na ponta da corrente do processo produtivo e no topo da pirâmide dos patrocínios estão os gerentes e diretores de marketing das grandes corporações. Os donos das marcas que irão querer vê-las associadas a essas outras marcas humanas ou imateriais (pessoas, espetáculos, conteúdos), num processo em que sobrar pouco espaço e, especialmente dinheiro, para uma produção nacionalizada e especialmente fora do circuito *mainstream*.

Apesar de parecer fácil para esses produtos internacionalizados conseguirem patrocínios e verbas incentivadas vindas das grandes empresas patrocinadoras – bancos, seguradoras, empresas de cartões de crédito, em sua maioria –, Jarbas Homem de Mello, que desde a montagem de *Cabaret* tem estado mais próximo dos meios de produção dos espetáculos de em que participa, estabelece que a dificuldade para montar espetáculos de Broadway ou não, pode muitas vezes ser a mesma:

Se você for montar *Gota D'Água*, *Calabar* ou *Ópera do Malandro*, a dificuldade de captar recursos é a mesma que num musical da Broadway. Agora, se for montar um musical sobre Guerra de Canudos ou Revolução Farroupilha, com compositor e dramaturgo desconhecidos, é outra coisa. Aí você não tem a marca. Aí você precisa de um produtor que seja um visionário. Ao olhar o nosso panorama – e é com tristeza que eu falo isso – se copia muito o que se faz lá fora. Se copia uma maneira de interpretar, um *star quality*, que você não vai ter numa produção nacional como *Morte e Vida Severina*...

E mesmo aqueles encenadores/produtores mais independentes, que poderiam exercitar um formato de produção menos envolvido com esses processos de franquia tão comuns à indústria cultural, não escapam às referências internacionais como forma de chamar atenção do público para seus produtos.

Exemplo disso são montagens como *Naked Boys Singing* (2003), *Era Uma Vez - Into the Woods* (2010), *Godspell* (2012/13) e outras tantas que nem sequer se

dão ao trabalho de traduzir seus títulos – exigindo um conhecimento prévio tanto da obra quanto da língua inglesa. Como se fossem produzidas exclusivamente para aqueles aficionados e ‘iniciados’ no mundo dos musicais. Como se todos esses aspectos (nomes internacionalizados, formatos glamurizados, anúncios, aproveitamento de artistas de TV) emprestassem ao produto aquela aura de inacessibilidade e exclusividade tão comuns ao mercado de luxo.

É a transformação de arte em mercadoria. E mais: como diria Debord, é a mercadoria tornada vedete da sociedade espetacular. Ponto no qual Martel e Debord se encontram e parecem concordar, especialmente à medida que o primeiro – ao citar Clark Kerr – lembra que “a cultura deve desempenhar na segunda metade do século XX o papel motor no desenvolvimento da economia, equivalente ao automóvel na primeira metade e ao das ferrovias na segunda metade do século XIX.” (2011 pp.126-127)

4.3 A Profissionalização que as Franquias Possibilitam

Já é sabido e muito se fala sobre o profissionalismo que a importação de modos e métodos de produção trouxeram para artistas e técnicos brasileiros, como afirma Mirna Rubin em seu já referido artigo na introdução deste trabalho; por outro lado, pode enfraquecer a criação e limitar o mercado de trabalho para criadores, transformando artistas em meros executores de um produto já criado.

Também sobre os liames existentes entre arte e mercado, Martel nos indica que “muito embora Hollywood e Broadway também produzam arte” o foco na maioria dos casos é entretenimento e o que ele chama de “cultura de mercado”. (2012 p.16)

E no centro de toda essa produção e geração de conteúdos está os Estados Unidos. Mas Martel nos adverte para que não sejamos ingênuos. Do mesmo modo que hoje existem cartéis do mercado de luxo – conglomerados de marcas sob um mesmo guarda-chuva unindo bolsas e champanhe, caviar e perfumes, hotéis e sapatos – também existe isso para a produção cultural. São indústrias criativas muito poderosas e nem sempre estão concentradas nos Estados Unidos. A nacionalidade do produto cultural tipo exportação nem sempre é o que parece ser. Sobre isso, vale observar o que ele nos diz:

É bem verdade que cinco dos seis principais estúdios de cinema são americanos, embora a Columbia seja japonesa. Mas atualmente os

investimentos estrangeiros, sobretudo provenientes do Golfo, da Índia e Hong-Kong (ou seja, da China), são consideráveis nos principais conglomerados americanos de mídia. Na música, só uma das quatro *majors* internacionais é americana (a Warner), sendo as outras britânica (EMI), francesa (Universal) e japonesa (Sony). Na edição de livros, a situação é ainda mais contrastada: o gigante Random House pertence à alemã Bertelsmann e o grupo Time Warner Books foi comprado pela francesa Lagardère. Seria, portanto, um erro de ótica encarar essas indústrias criativas como exclusivamente americanas. (2012 p. 448)

É possível imaginar que, em muitos desses escritórios de produção e representação da Broadway espalhados pela Times Square aconteça o mesmo. O capital circula entre as grandes corporações mundiais e se pulveriza pelo mundo. Mas, como adverte Martel, “em termos de conteúdos, esses dados capitalistas e a nacionalidade das multinacionais têm influência limitada”. Significa dizer que: quando em Roma, fale como os romanos. O dito popular continua valendo, o Império só mudou de lugar.

Afinal, como Martel mesmo aponta, “os Estados Unidos não exportam apenas seus produtos culturais – exportam também seu modelo”, aquilo que se convencionou chamar de *american way of life*. Porque, apesar de ser dinheiro do mundo, as mentes são de lá, o pensamento vem de lá, os métodos e a técnica foram delineados lá e a fórmula, essa nossa velha conhecida, também nasceu lá muito antes dos conglomerados de mídia. Muito antes do marketing cultural. E seus musicais chegaram a nós primeiramente por meio de Hollywood e, posteriormente, por meio da TV, na saudosa Sessão da Tarde – responsável por uma geração inteira de *baby-boomers* que se habituaram a ver a reprodução e reexibição dos clássicos musicais na telinha.

É por isso, também, que atualmente é possível que sejam vistos musicais brasileiros sendo montados seguindo modelo e fórmula dos estadunidenses – o formato está impregnado no inconsciente coletivo de toda uma classe de artistas. Seja como forma de atender a um gosto/preferência do público por esse determinado formato, seja como resultado de um aperfeiçoamento prático e técnico do qual não se tem mais volta. Sobre isso, Fernanda Maia opina que, “hoje o artista brasileiro está mais preparado para fazer *american musical* do que musical brasileiro. Está sim. Até porque tem mais referências. Está lá, já foi feito.”

Outro aspecto desse conhecimento prévio que o brasileiro tem do musical de Broadway/Hollywood é explicado por Anna Toledo num depoimento bastante esclarecedor. A atriz e produtora fala sobre o porquê de ter editado dois produtos a

partir do seu *Vingança* e o faz com bastante propriedade, indo muito além da banalização que as lojinhas dão aos produtos secundários de um espetáculo musical. Ela explica que

existe uma percepção distorcida de que o Teatro Musical Brasileiro está sempre começando, como se em algum momento ele tivesse deixado de existir. Isto ocorre porque os registros das obras – gravação, texto e, sobretudo, partituras – são escassos e de difícil acesso. A cada geração, perde-se o registro do que foi feito anos antes. Para usar como exemplo obras importantes mais recentes: *Cambaio* (2001), de Chico Buarque e Edu Lobo, e *Sete* (2008), de Ed Motta e Claudio Botelho, não têm texto nem partituras editadas. Isso dificulta muito a popularização, o estudo de repertório e a reprodução – profissional ou amadora – destas obras. Em comparação, existem edições acessíveis de quase tudo o que foi feito na Broadway e West End desde o início do século passado, o que facilita o estudo e a remontagem das obras para novas gerações. Musicais de todas as décadas são estudados e produzidos em versões amadoras e reestream todos os anos no teatro comercial, são considerados clássicos. (...) Chico Buarque teve a inteligência de gravar as músicas de seus espetáculos e lança-las comercialmente, o que garante uma sobrevivência bem mais longa à sua obra teatral. As partituras, editadas no tom do próprio cantor e com arranjos simplificados, servem de guia para possíveis adaptações. Já os textos das peças são bem mais difíceis de encontrar e licenciar. (...) Ainda assim, a percepção que temos é de que a única pessoa que escreveu teatro musical no Brasil nos últimos 50 anos foi Chico Buarque. Isso porque ele gravou e editou as suas músicas. Todo o resto virou história oral e vai sendo esquecido de geração em geração. Minha intenção ao editar o texto e as partituras do espetáculo foi esta: disponibilizar o material para estudo, reprodução e formação de repertório. Enfim, o teatro é uma arte de impermanência, mas a obra pode ser duradoura.

Voltando ao tema da profissionalização e aperfeiçoamento técnico/artístico dos profissionais brasileiros, são muito esclarecedoras as diversas opiniões de artistas envolvidos com os mais variados tipos de produção de teatro musical. Alguns ressaltam a profissionalização de artistas (atores, bailarinos, cantores e músicos), outros valorizam os aspectos ligados à produção e à técnica. Mas todos os entrevistados pareceram ser unânimes sobre esse ganho. A seguir, algumas de suas declarações mais relevantes.

Às vésperas de estrear o musical inédito no Brasil *Urinatown* (*Urinal*, prevista para 2015), o diretor (além de cenógrafo e figurinista) Zé Henrique de Paula, que declara ter sempre sido um entusiasta dos musicais durante anos, hoje em dia, os musicais importados com Bíblia, interessam muito pouco. Mas, apesar das ressalvas, não nega que é

evidente que o preparo dos atores em relação ao canto se aperfeiçoou na última década. Mas o que eu ainda sinto, de fato, é uma dissociação entre cantar e atuar – via de regra, ao privilegiar uma das duas habilidades, a outra padece miseravelmente. O mais comum é vermos belos cantores em cena, com atuações fracas (mal dirigidos, talvez?) ou até mesmo sofríveis. Há que se intensificar o preparo para atuar em todas as frentes – embora,

em muitos casos, a própria superficialidade da dramaturgia não ofereça terreno sólido para uma boa atuação. E um grande salto, de fato, também seria a produção de musicais totalmente originais – música e texto inéditos. Material humano para isso não haja dúvida de que temos. Preparo, cada vez mais. Faltam somente as iniciativas.

Atriz, cantora e criadora do blog Mr. Zieg especializado em teatro musical, Alessandra Vertamatti recorda sua participação em grandes produções, junto à T4F ou com Jorge Takla, em que eram “vários técnicos no palco, técnicos na operação de maquinários, equipe de costureiras, camareiras, peruqueiros, manutenção de objetos de cena, maestro, músicos de orquestra, diretor residente.” E, por se tratar de uma equipe enorme, a organização precisa era indispensável. Ela exemplifica:

Havia uma tabela de horários: chegar ao teatro duas horas antes, aquecimento corporal de meia hora, mais ou menos 50 minutos para preparação (touca, maquiagem, horário pré-determinado para colocar a peruca), 30 minutos de aquecimento vocal (obrigatória a presença de todo o elenco) e teste de microfone. Havia caixas de som em todos os camarins e corredores do backstage (para que pudéssemos acompanhar o espetáculo do camarim e caso algum recado precisasse ser dado). Como se tratava de um espetáculo com muitos cenários e efeitos especiais, era necessário ter uma movimentação coreografada na coxia, a fim de evitar acidentes. Toda semana havia um ensaio de manutenção.

Ainda sobre esse assunto, Jarbas Homem de Mello lembra que o público de musicais procura, além de entretenimento, por certa especialização e qualidade de produção que, segundo ele, “antes a gente não tinha e que é importante ressaltar”. Fazendo uma espécie de balanço de sua carreira com relação a isso, ele diz que:

Hoje, 12 anos depois, se você pegar um DVD do Rent, você vai ver os problemas que tinha: os problemas de som, problemas de luz, as pessoas gritando, desafinadas... era um caos. Era uma tentativa desesperada de se expressar daquela maneira. A gente não tinha técnica, nenhuma. Nem o artístico, nem a produção. E a gente foi conquistando isso, a duras penas, e foi se especializando, e foi entendendo como é que se faz esse gênero – existem regras pra isso, que tem que ser seguidas pra dar certo e eles (os estadunidenses) fazem isso com maestria. A gente aprendeu isso com eles. A gente precisa beber em outras fontes. Precisou de o Ziembski chegar aqui nos anos 1940 pra gente aprender e entender que “opa, dá pra fazer magia aqui”.

Outra atriz de musicais, com larga carreira, é Kiara Sasso. Ela, seguramente, já faz parte – ao lado de outros artistas – de um *star system* do teatro musical brasileiro. E viveu alguns dos mais importantes papéis do teatro musical de Broadway no Brasil em espetáculos como *A Bela e a Fera*, *Mamma Mia*, *Miss Saigon*, *Jeckill & Hyde*, *A Madrinha Embriagada*, *O Homem de La Mancha*, entre outros. Em sua maioria, foram produções com alinhamento internacional e, talvez

pelo fato de ter sua formação toda feita nos Estados Unidos, em entrevista cedida em junho de 2014, ela opina:

Acho toda iniciativa válida quando se trata de produção e teatro musical. Mas é impossível não reconhecer que os gringos já têm um *know-how* secular que os brasileiros ainda estão aprendendo. Existem técnicas envolvidas quando se trata de escrever um libreto, compor músicas e letras para um musical, desenhar personagens. Eles já sabem o que é necessário para manter o interesse de uma plateia por duas horas e quarenta minutos. Para mim é muito confortável atuar com a Bíblia. (...) Sinto que tendo a me encaixar bem. Confesso que sou muito feliz trabalhando com os gringos já que são tão experientes e tão profissionais.

Ainda sobre o aspecto da profissionalização que os palcos nacionais herdaram dos musicais de Broadway, ainda é importante citar o ator e cantor Saulo Vasconcelos (*Fantasma da Ópera, A Bela e a Fera, Priscila – Rainha do Deserto*) que, em sua entrevista concedida em maio de 2014, explica:

Eu acho que existe, sim, uma mercantilização da obra de teatro musical, alinhada com conglomerados de entretenimento e mídia internacionais. Isso acontece. Só que isso também pode ser positivo porque, mesmo assim, mesmo com esse processo de mercantilização e essa proliferação desses conglomerados – como a T4F, a Stage Holding – a gente tem o surgimento de grandes obras. Bons exemplos são *Rent, Next to Normal* e *Once*. A franquia vem mais organizada, vem mais decupada, vem mais estruturada, em termos administrativos, mesmo. Como aproveitamento de tempo, horários, cronogramas. Os americanos dominam isso como ninguém. Ainda e infelizmente. Mas a gente está evoluindo nesse sentido. E eu acho que a franquia, por mais que ela esteja voltada para o sucesso comercial, tem uma organização, uma estrutura muito mais definida de seus personagens, de sua dramaturgia, da inserção das músicas dentro da história... então, a gente provavelmente vai caminhar pra isso nos próximos dez anos.

Em sua entrevista concedida em maio de 2014, a atriz e cantora Alessandra Maestrini (*Rent, Les Mis, New York New York*) classifica como profícua a importação de produtos franqueados de qualidade reconhecida internacionalmente. E acrescenta valorizando o aprendizado que essas experiências proporcionam:

Aprendemos muito com eles. No palco (formando artistas), na coxia (formando técnicos), na plateia (formando público), nos bolsos (formando produtores), na estrutura física (formando teatros) e no útero criativo (formando autores e compositores).

Contudo, assim como leite materno só serve para alimentar bebês, é bastante importante também que, cada vez mais, esta criatividade, esta *expertise* de cena, de técnica e de produção ultrapassem tal primeiro empurrão para caminhar, digamos assim, de modo a fomentar, em si e no público, desejo, estrutura e paixão para viver de seus próprios frutos e que sejam, estes frutos, novos, originais e transformadores como é da natureza da arte e da cultura ser. Desta maneira, e só desta maneira, é possível escapar do perigo de acostumar-se à forma, de tal modo que se esqueça de

que é natureza essencial da arte criar, e criar por desejo incontável, necessidade d'alma. É esta a diferença, às vezes única, entre arte e artesanato.

Mais especificamente sobre a relação do ator/cantor/bailarino com a obra, Jarbas Homem de Mello esclarece, do mesmo modo que Vasconcelos, que o artista para trabalhar numa produção tipo *by the book* (com a famosa Bíblia) “tem que ser muito inteligente” e se perguntar:

como é que eu vou fazer um gesto o tornando meu e brincar com ele nesse curto espaço de realização? Apropriação. Esqueço a bíblia e me aproprio brincando com tudo e achando prazer nisso. É perverso porque não tem processo. O figurino vem de fora, o maquiador vem de fora para ensinar o peruqueiro local, o peruqueiro vem de fora para ensinar o peruqueiro daqui, o iluminador, o *sound designer*... vem tudo de fora pra ensinar o povo daqui. Vem pronto. Vem um pacote. Vem um MacDonalds: N° 1 Big Mac é igual em qualquer lugar do mundo. Na T4F é assim. *O Fantasma da Ópera* é igual; ele só é cantado em português. Mas as marcas são iguais... é tudo igual.

Já a versionista de *Jesus Cristo Superstar* (2014) e atriz de vários musicais dirigidos e produzidos por Jorge Takla, Bianca Tadini, engrossa o coro daqueles que acreditam que beber na fonte dos musicais de Broadway é importante para que se realizem trabalhos de qualidade no Brasil. Em sua entrevista, concedida em setembro de 2011, ela garante que o que interessa é mostrar às pessoas que não importa a procedência de um espetáculo e, sim, a qualidade:

Acho um tédio essa coisa de Musical Brasileiro e Musical da Broadway. Se a gente faz Shakespeare, Tchekov, até comedias americanas, não acredito que seja um problema fazer Musical. O importante é ter espaço para tudo. E para quem resolve produzir Musicais Brasileiros, fazer isso muito bem, criando um gênero e não simplesmente uma cópia de uma formula que funciona.

E é aí, no depoimento de Tadini, que se concentra outro aspecto importante de toda esta discussão. A nacionalidade de uma obra impede que os artistas se apropriem dela e a tornem brasileira? Uma montagem de teatro convencional de autores como Tchekov, Shakespeare ou Molière é menos brasileira porque são estrangeiros seus autores? O mesmo questionamento faz a atriz/cantora Andrezza Massei em sua entrevista cedida no primeiro semestre de 2014:

as pessoas dizem ‘tudo vem de fora’, ‘teatro musical eu não gosto porque é americanizado’. Aí eu me pergunto: mas Shakespeare é brasileiro? As pessoas não fazem Shakespeare? Por que só o teatro musical tem essa coisa do ‘ai, é de fora’? Eu acho que tem o jeito brasileiro, tem a identidade de quem faz. Qualquer obra – Shakeskespeare, Tchecov, Disney – vai ter a cara do povo que a faz, que a produz. Então, pra mim, teatro musical

brasileiro é isso. (...) Então, não necessariamente tem que ser uma história brasileira, mas sim feita por brasileiros, com jeito brasileiro.

O que se verá a seguir, nos próximos capítulos, é a forma como artistas e produtores têm se ‘apropriado’ criativamente de obras musicais estrangeiras e dado a elas uma cor local e, mais que isso, um tom nacional. São ainda iniciativas isoladas, como a de Kleber di Lázare ao dirigir *Godspell* em 2012, e a respeito da qual o seu diretor declarou ao blog Mr. Zieg (especializado em teatro musical) que “a proposta é de inquietação, desafio intelectual e de encontrar um caminho que não seja o que se conhece como óbvio. É possível ser criativo e trazer coisas novas dentro da linguagem.”

É um sinal de que criadores e produtores apaixonados pelo gênero ganharam nos últimos anos um inegável aprendizado técnico e de produção com as montagens de franquia, mas não perderam sua identidade cultural.

4.4 “Só Boto o *Bebop* no meu Samba Quando o Tio Sam Pegar no Tamborim.”

Ao falar de arte como produto é imprescindível que se fale também em outros aspectos do marketing dos produtos: conteúdo e forma, formato e embalagem, modos de usar e manuais, propaganda e venda. E é disto que se tratará a seguir; de como o produto nacional se estabeleceu e seguiu pelo século XX até encontrar a concorrência ‘gringa’.

Como visto anteriormente, o teatro musical produzido em território nacional sofreu influências externas das mais diversas, sobretudo pelas características de nossa colonização, seja do ponto de vista político, seja do ponto de vista cultural. Começou sendo um teatro musical produzido ‘no’ Brasil e foi, aos poucos, ganhando uma identidade que lhe garantiu o título de brasileiro, ou teatro musical ‘do’ Brasil. E, apesar do enorme caldeirão de influências culturais em que vivemos, como se verá, nossa identidade estará ligada em grande parte ao jeito do brasileiro lidar com adversidades e imposições o que se pode traduzir por ‘seu humor’.

Retrospectivamente, chegadas, primeiro de Portugal, depois da França e, finalmente, dos Estados Unidos, muitas foram as influências externas sobre a nossa produção. Muitos foram os momentos em que a nossa classe artística e mesmo nossos homens de letras tomaram – ou tentaram tomar – para si as rédeas de uma produção mais nacionalista.

Já no século XIX, quando dramaturgos e literatos se queixavam da invasão francesa em nossos palcos – especialmente por se pretender a construção de um teatro nacional e, por que não dizer nacionalista – o teatro musical tentava colocar as asinhas de fora subvertendo a ordem das operetas importadas e produzindo paródias que revelavam um espírito mais brasileiro (em essência, temática e forma) do que muitas obras ditas sérias do nosso romantismo, por exemplo. Um teatro musical que nascia em forma e conteúdo muito antes do estadunidense.

Em seguida, já no século XX, nos deparamos com a convivência nem sempre pacífica da revista – coalhada dos nossos tipos populares, nosso humor e nossos ritmos – com os foxtotes e sapateados estadunidenses. Era nítida a tentativa de manter vivo um teatro musical nacional que falasse das nossas coisas, da nossa gente. O nosso cancionário faz um desenho claro dessa trajetória de influências e da nossa resistência por meio de letras e composições emblemáticas.

A começar pela deliciosa brincadeira de Assis Valente em *Tem Francesa no Morro* que, de alguma forma, nos faz lembrar a figura da francesa Cocote em cena na burleta *Forrobodó* vista no capítulo anterior. Gravada em 1932, pela cantora (e vedete de teatro de revista) Aracy Cortes, a canção é um samba com letra bilíngue em português e francês que, entre tantos versos jocosos, diz:

Si vous fréquentez macumbê
entrez na viradá
e fini pour sambá
Dânse loiô,
Dânse laiá...

Logo em seguida, pouco menos de uma década, surge a polêmica em torno da *Brazilian Bombshell* Carmem Miranda ter se recusado a gravar *Brasil Pandeiro*. De acordo com a Biografia escrita por Ruy Castro, o nome da canção de Assis Valente é *Chegou a Hora* (1940) – “chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor” – , mas a “posteridade a consagraria como *Brasil Pandeiro*” (CASTRO, 2005 p.255). Ainda de acordo com Castro, Carmen não teria gravado por se tratar de um samba exaltação à sua própria figura. Mas, é possível inferir uma outra razão: talvez o fato de o samba mencionar claramente a ‘política de boa vizinhança’ getulista:

O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada
 Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato
 Vai entrar no cuzcuz, acarajé e abará.
 Na Casa Branca já dançou a batucada de ioiô, iaiá

A recusa ocasionou um bafafá em que Carmen teria sido acusada de ter voltado ao Brasil americanizada. Se voltou ou não, pouco importa, o que interessa é a canção em desagravo à acusação sofrida por Carmen, *Disseram que eu Voltei Americanizada*, composta por Vicente de Paiva e Luiz Peixoto especialmente para ela e gravada em 1940 entre outras, igualmente ufanistas, para realçar o caráter ultrabrasileiro da sambista Carmen Miranda, assimilada à cultura de massa estadunidense como peça no jogo dos bons vizinhos das américas do sul e do norte:

Mas pra cima de mim, pra que tanto veneno?
 Eu posso lá ficar americanizada?
 Eu que nasci com o samba e vivo no sereno
 Topando a noite inteira a velha batucada.
 Nas rodas de malandro, minhas preferidas,
 Eu digo mesmo eu te amo, e nunca “I love you”
 Enquanto houver Brasil,
 Na hora das comidas,
 Eu sou do camarão ensopadinho com chuchu.

E, por fim, nessa viagem de fusões e resistências culturais, da França aos Estados Unidos, já no ano de 1959 Jackson do Pandeiro gravaria a emblemática *Chiclete com Banana*, canção de Gordurinha e Almira Castilho, (a primeira vez em que se fala no gênero samba-rock). Nela, Jackson canta a intenção de elaborar uma fusão cultural a partir de regras claras de compreensão de diferenças e estabelecimento de limites entre produtos de lá e cá:

Eu só boto bebop no meu samba
 Quando Tio Sam tocar um tamborim
 Quando ele pegar

No pandeiro e no zabumba.
 Quando ele aprender
 Que o samba não é rumba.
 Aí eu vou misturar
 Miami com Copacabana.
 Chiclete eu misturo com banana,
 E o meu samba vai ficar assim:
 Tururururururi bop-bebop-bebop
 Tururururururi bop-bebop-bebop
 Tururururururi bop-bebop-bebop
 Eu quero ver a confusão

 Tururururururi bop-bebop-bebop
 Tururururururi bop-bebop-bebop
 Tururururururi bop-bebop-bebop
 Olha aí,o samba-rock,meu irmão

 É, mas em compensação,
 Eu quero ver um boogie-woogie
 De pandeiro e violão.
 Eu quero ver o Tio Sam
 De frigideira
 Numa batucada brasileira.

O *bebop* no samba com o Tio Sam de frigideira na batucada brasileira, ou ainda a francesa no morro de Assis Valente são sinais claros de uma resistência tanto do cancionista quanto dos nossos artistas (e até espetáculos) à ameaça da americanização.

Finalmente, foi nos anos de chumbo (período mais duro da ditadura militar que se estendeu entre 1968, com o AI-5, até o fim do governo do General Médici em 1974) que se iniciou a tentativa de retratar o homem brasileiro em nosso teatro musical – fosse ele herói ou anti-herói – muitas vezes com ferramentas brechtianas. Portanto, alemãs ainda que indiretamente. Curioso é perceber que isso se deu ao mesmo tempo em que alguns artistas tentavam implantar um teatro musical tipicamente de Broadway em nossos palcos.

Algumas décadas nos separam daquele momento para os dias de hoje, em que vivemos uma nova onda que não pode ser rotulada de invasiva, mas que pode ser percebida como um movimento internacionalizante da nossa cena de teatro musical.

Uma complexa conjunção de fatores fez com que o atual teatro musical produzido no Brasil tenha se tornado menos teatro e mais fenômeno midiático, inserido numa sociedade em que a produção cultural se encontra, cada vez mais, espetacularizada (no sentido debordiano). E, dentro de uma lógica de produção e difusão cultural internacionais, movida pelas grandes redes ou cadeias de entretenimento, não é difícil entender por que o chamado musical de Broadway, na maioria das vezes, gera um produto de *franchising* que, em pouco ou quase nada, dialoga com a tradição de um teatro musical genuinamente brasileiro.

Recapitulando, falamos de um modelo de cultura (e entretenimento) claramente de massa. Empresas produtoras de espetáculos (em especial a Time 4 Fun) são especialistas em importar e reproduzir – como produtos do mercado de luxo – espetáculos teatrais que não possuem nada de original. Se por um lado, a aplicação desses modos e métodos de produção trouxe profissionalismo para o artista e para o técnico brasileiro, por outro enfraquece a criação e limita o mercado de trabalho para criadores tornando artistas em meros executores de um produto artístico já criado. Com isso, abrimos uma brecha enorme para perda de divisas culturais tanto do ponto de vista artístico e temático, quanto do econômico financeiro, uma vez que esses produtos são veículos para evasão de *royalties*. E o preço cultural que se paga é ainda maior: a perda de contato do espectador brasileiro com seus temas, sua terra, sua gente, seus problemas, seus ritmos e danças. Pelo visto, está mais do que na hora de, mais uma vez, colocar o samba no bebop e desamericanizar o que se americanizou.

4.5 Brasilidade e Nacionalismo: Um Tema que não se Esgota

Hambúrguer é hambúrguer. E a questão é: por que, apesar de um X-Picanha ser mais saboroso, um Big Mac vende mais? A resposta parece ser simples: nem tanto pelo conteúdo e mais pela forma, a apresentação, o investimento em mídia, o entorno do produto e a facilidade/disponibilidade para encontrá-lo no mercado. Em resumo, o clássico *mix* do marketing, a junção perfeita dos 4Ps criados

por Philip Kotler (2006) há décadas: produto, preço, propaganda e ponto de venda. O musical brasileiro talvez ainda seja tão artesanal quanto um X-Picanha e, nesse sentido, os ingredientes não pesem muito para o sucesso do produto. Sem falar que sua colocação num mercado tão competitivo acaba sendo muito mais difícil.

Esse teatro musical que se vê praticado nos palcos nacionais e que, nos dias de hoje de forma até leviana, chamamos de franquias (como já visto) mostra nitidamente o poder do monopólio que torna tudo tão mais sedutor quanto homogêneo. Nesse processo, conforme Adorno e Horkheimer, os artífices dessa homogeneização nem estão mais interessados em encobri-la, pois “seu poder se fortalece quanto mais brutalmente se confessa de público” (2006 p. 100). É assim, então, que tanto plateias quanto artistas e produtores conhecem e dominam o jogo, convivem com as regras e sabem dos seus riscos. Isso pode ser percebido por meio de alguns depoimentos, uns com mais, outros com menos crítica.

Esse tal aperfeiçoamento técnico, tão decantado até aqui como sendo um ganho, pode também ser observado como forma de exercício de poder que a indústria do entretenimento exerce para a aceleração muitas vezes mecânica da reprodução de obras prontas. Afinal,

a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia. Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social. (ADORNO & HORKHEIMER, 2006 p.100)

Tal fenômeno acontece mesmo ao se falar em termos de entretenimento, aspecto que é seguramente o mais desejado pelo público de musicais. Uma vez que – como explicam Adorno e Horkheimer (2006 p.118) – a fusão atual da cultura e do entretenimento não significa apenas depravar ou diminuir a cultura, mas também forçar a espiritualização ou elevação do sentido de divertimento. Em resumo: hoje se produz/consume diversão com a ilusão de se estar produzindo/consumindo arte. E, note, caro leitor, nada há que se condene no entretenimento leve e efêmero. Condenável é associá-lo a uma aura de arte.

Consoante aos questionamentos anteriores de Bianca Tadini, Jarbas Homem de Mello também questiona se um diretor – como José Celso Martinez Correa, por exemplo – dirige um *Hamlet* (William Shakespeare), a montagem

constitui teatro brasileiro. Após pesar prós e contras, ele próprio conclui que sim: desde que a direção tenha liberdade criativa para inserir aspectos do processo socioeconômico, político e cultural do Brasil. E conclui lembrando que, afinal, foi isso que se fez com o musical francês e português quando chegaram por aqui ainda no século XIX.

O viés que Mello sugere é justamente o da apropriação de algo aprendido para a criação de algo novo. E que, como visto anteriormente, se trata de um aprendizado não apenas de conteúdo, mas também e principalmente de forma. Sobre isso, Mello relembra a montagem do musical *Sete*, criação e direção de Charles Möller e Claudio Botelho:

O *Sete* foi muito legal. Porque, apesar de um formato de Broadway, nós tínhamos um ritmo e uma composição genuinamente brasileiros – uma composição difícilíssima. Tínhamos uma história reinventada em que os autores beberam de várias fontes para compor: uma Lapa, no Rio de Janeiro, onde nevava. Era uma coisa fantástica, mas se passava no Brasil, numa cidade específica que era o Rio de Janeiro. Tinha ineditismo. Tem outro sabor.

Ao lado de *Vingança*, o musical *Sete* é sempre um exemplo do qual todos os entrevistados se recordam e ao qual recorrem quando se trata de exemplificar esta espécie de retomada do musical original brasileiro – ainda que formatado pelo modelo de Broadway. Saulo Vasconcelos, por exemplo, afirma se tratar de uma obra que “não é biográfica e que tem uma dramaturgia bem interessante, uma música belíssima” de onde poderia partir a evolução criativa do musical brasileiro. Ainda tomando *Sete* como exemplo de um produto nacional, feito exatamente dentro de um formato importado de criação e produção, Fernanda Maia contemporiza:

Fizeram lindamente. Mas era um formato totalmente de Broadway. E o tema também não era brasileiro era um tema universal: contos de fadas. Casualmente se passava no Rio de Janeiro, mas poderia não se passar. Talvez o Rio – que ficava até um pouco deslocado ali – tenha sido citado para dar uma cor local e a gente lembrar que era um musical brasileiro. Não que todo musical brasileiro tenha que falar de assuntos folclóricos e antropológicos.

Ricardo Severo, compositor e diretor musical gaúcho, criador de diversos espetáculos independentes na cidade de São Paulo, em seu artigo *Em Busca de uma Dramaturgia Brasileira de Musicais* (2013) explica que a retomada vai depender de que se encontre um “meio termo” entre o que ele chama de *book-shows* (espetáculos em que as canções ilustram a dramaturgia), as *revues* e os musicais

em que a música é também narrativa. Sobre *Sete*, ele explica que foi resultado de um trabalho de quatro anos da dupla ao lado de Ed Mota que apresentou um vasto material musical a partir do qual Botelho teria criado as letras. O material serviu para que Möeller escrevesse uma dramaturgia baseada na Branca de Neve, dos irmãos Grimm e, “mesmo não sendo o espetáculo da dupla que teve o maior público, certamente foi marcante pela retomada da criação de espetáculos musicais com música originalmente composta.” Esse caso serve de exemplo e modelo de como os novos *players* deste jogo devem encarar a sonhada retomada do ponto de vista criativo.

Indiscutivelmente, a temática constitui um assunto que toca a todos quando se fala da retomada de um teatro musical de características nacionais. Para a atriz e cantora Alessandra Maestrini “é importante importar”, seja a tragédia grega, a ópera italiana ou o musical americano; “são berços e isso é importante.” E, como visto nos primeiros capítulos deste estudo, o que não faltaram para o musical brasileiro foram bons berços.

Saulo Vasconcelos acredita que seria muito bom se tivéssemos mais produtos originais, não biográficos, em que fosse possível uma dramaturgia interessante aliada a uma boa música. Ele – assim como outros – é partidário da ideia de que é preciso pesquisar para além desses *juke-box musicals*.

que têm todos esses sucessos *pop* e *rock* dos anos 1980 e 90. A gente precisa de músicas originais (...) é a única coisa que falta. E, claro, que alguns deles poderiam ser um pouquinho melhor construídos em termos de dramaturgia, caprichando um pouquinho mais na direção, na profundidade, contando aspectos de seus personagens com um pouquinho mais de esmero. Mas eu acho que também faz parte... Essa é a evolução: está acontecendo e isso vai ser percebido em algum momento no futuro.

Quanto a expressões do tipo ‘brasilidade’ ou ‘tempero brasileiro’, Saulo Vasconcelos se mostra absolutamente avesso. “Por que isso parece que a gente está botando uma pitada de samba num negócio que não tem nada a ver.” Mas ele acredita, por outro lado, que ao encarar um personagem – ainda que imposto de fora para dentro – de certa forma esse personagem irá se ‘abrasileirar’ com a contribuição particular de cada artista envolvido no projeto. “Porque somos pessoas diferentes, com um background diferente, com um estudo diferente de técnica vocal, movimentação, gestual, projeção vocal, uso das motivações como ator para executar uma cena.”

É importante ressaltar que a tão sonhada noção de originalidade na obra de teatro musical é bastante relativa. Tanto os fabricantes de sucessos, como os mercadores/distribuidores e reprodutores de obras no mercado internacional, como homens de negócios que são, temem os riscos. Em tempos de cultura de massa globalizada e ao acesso de um clique, o 'novo' pressupõe a exclusão de si mesmo. Como nos apontam Adorno e Horkheimer "a máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco." (2006 p. 111) Sim, o novo pode ser um risco que afaste o público e o patrocinador em busca de sucessos garantidos e preexistentes.

É por isso que todo espetáculo musical tem uma chancela que o preceda, represente, anuncie e estabeleça com seu público-alvo uma espécie de sentido de intimidade e até mesmo *dèja-vu*. Exemplos não faltam no teatro musical de Broadway e até mesmo no nosso. Apenas para exemplificar, com os mais óbvios e conhecidos: *Miss Saigon* é *Madame Butterfly*; *Rent* é *La Bohème*; *Kiss Me Kate* é *A Megera Domada*, *Rei Leão* é o *Hamlet*. Além dos muitos outros que tiveram obras literárias por trás de si: *Les Misérables*, *O Fantasma da Ópera*, *My Fair Lady*, *Noviça Rebelde*, *Jesus Cristo Superstar*, *Um Violinista no Telhado*, *Gaiola das Loucas* (que antes de ser cinema, foi teatro) etc.

Mas não para por aí a sede da Broadway por qualquer bom argumento familiar ao público e que faça com que os artistas cantem sua tristeza, sapateiem sua alegria e, ao final, a plateia saia cantarolando o tema de amor. Já diziam Adorno e Horkheimer que os cineastas de sua época desconfiavam de qualquer roteiro original que não se baseasse, "para tranquilidade sua, num *best-seller*" (2006 p. 111)

No intuito de aperfeiçoar/reciclar seu produto, já há alguns anos, a Broadway fez o caminho de volta e embarcou numa fase de musicais inspirados no cinema e em quadrinhos ou desenhos animados, já podendo contabilizar muitos títulos, tais como: *O Rei Leão* (que do *Hamlet* de Shakespeare foi parar nos estúdios Disney), *Mary Poppins* (que antes de ser cinema foi literatura), *Sister Act*, *Nine to Five*, *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*, *Ghost*, *Once*, *Homem Aranha* (que antes de ser cinema já foi HQ), *Rocky*, *The Producers* e tantos outros. Como já visto, Hollywood e a Broadway sempre andaram de mãos dadas e em vias de mão dupla. E quanto ao musical brasileiro, parece ele também estar em fase de descobrir a possibilidade de interagir com a sétima arte. A primeira obra do gênero foi a

reprodução para os palcos do *blockbuster* de viés televisivo *Se Eu Fosse Você* (2014).

A esta altura, importa menos se há ou não uma crise criativa que faz com que produtores procurem roteiros prontos, do que se há interesse legítimo para que novos roteiros novos. Sobre, isso, avalia Fernanda Maia:

Eles estão fazendo o caminho inverso, porque antes era o cinema que flertava com os musicais. Acho que os musicais perceberam que podem flertar com o cinema também. Buscar os roteiros de cinema. Penso que isso se deve ao aspecto industrial. É mais fácil fisgar um público que já sabe mais ou menos por alto o que vai ver, do que lançar uma história completamente desconhecida, um libreto completamente novo. Na Broadway, também ocorre uma busca de público estrangeiro. E acho que, mercadologicamente, ter em cena histórias que não dependam de fluência no idioma podem gerar mais público do que outras. Então, os brasileiros que vão para a Broadway podem assistir *Ghost* tranquilamente porque já sabem do que se trata. Isso é mercado grande.

Parece que existe, sim, uma crise criativa na Broadway e no musical. Não acho que seja por falta de competência de quem faz. Talvez seja porque a situação econômica americana permita menos riscos. Então, na hora de produzir alguma coisa, você precisa ter alguma história de sucesso pregressa em algum veículo. Um libreto completamente novo, uma história nova, é um risco maior do que fazer *Homem Aranha*.

Outra febre na Broadway são os musicais baseados nas vidas dos grandes nomes da música estadunidense. Biográficos ou não, eles tratam normalmente da árdua luta de um artista para se impor na indústria fonográfica, seus percalços profissionais e até pessoais e amorosos (ou seja, o sonho americano para toda a família). Sobre isso, são títulos recentes: *Motown* (uma constelação de nomes e *hits* da lendária gravadora, incluindo *covers* de Michael Jackson e Diana Ross), *Lady Day at Emerson's Bar & Grill* (sobre Billie Holiday), *End of the Rainbow* (que narra os últimos dias de Judy Garland nos palcos londrinos), *Beautiful* (inspirado na vida e obra de Carole King), entre outros grandes sucessos.

Ao que parece, o público da Broadway também gosta de ouvir suas canções favoritas e ver seus astros representados em performances que, por vezes, parecem ser incorporações espíritas de tão perfeccionistas – o que normalmente rende boas críticas, *talk-shows*, premiações e *buzz* na mídia. Essas produções se enquadram no formato *juke-box* e que parecem também agradar aos brasileiros, visto o grande número de produtos do gênero: *Somos Irmãs* (Dirce e Linda Batista), *Carmen Miranda*, *Chiquinha Gonzaga*, *Cauby*, *Rita Lee*, *Cassia Eller*, *Tim Maia*, *Elis Regina*, *Cazuza* e tantos outros que não param de surgir.

A diferença entre os títulos acima está justamente na dramaturgia, entendida aqui como produção de textos/libretos. Alguns são textos mais completos e

complexos (como é o caso de *Somos Irmãos* ou *Chiquinha Gonzaga*), outros são biografias mal contadas (como em *Elis, a Musical*) e há aqueles que são apenas pretextos para roteiros alinhavados com poucas e parcas frases de efeito (como em *Tim Maia* ou *Cassia Eller*). Há aqueles, ainda, que desconsideram questões como tempo e espaço, conflito, trajetória e perfis de personagens.

Independentemente da qualidade que se possa esperar desses produtos, o fato é que esse fenômeno – biográfico ou não – tem dividido opiniões na mídia e na classe teatral, até mesmo do ponto de vista da sua nomenclatura. Alguns o classificam com termos internacionalizados como *juke-box musical*, outros de *revues* ou até *hit-parades* – por passarem em revista um cancionário específico, de sucesso e, claro, preexistente. Isso pode ser considerado um dado mais complicador que esclarecedor, podendo representar um perigo, principalmente quando se procura uma criação mais nacional. O que mais intriga é a carência de textos e composições originais que reflitam um espírito de brasilidade, especialmente do ponto de vista temático.

Tal questionamento é feito pelo jornalista e crítico Ruy Castro em dois artigos publicados no *site* da Folha de São Paulo, no primeiro semestre de 2014: *Nem Musicais, Nem Brasileiros* e *Por Musicais Mais Brasileiros* (veja nos Anexos). Apesar de certas obviedades e até inconsistências, vale ressaltar alguns pontos de sua análise crítica para o atual momento:

O jornalista chama de revista esses espetáculos ditos biográficos, mas que na verdade são coletâneas musicais, por usarem “material já composto, gravado e consagrado, à prova de surpresas – uma espécie de *hit parade* ao vivo” ou o que se poderia chamar nos dias de hoje de *show de covers*. Um exercício de estilo em que o que mais importa é o ilusionismo que uma produção consegue em retratar um determinado artista. Além disso, outros pontos são relevantes em seu discurso:

- uma onda de musicais toma há alguns anos o teatro brasileiro, divididos entre biografias e musicais importados da Broadway;
- isso é positivo por revelar uma nova geração de artistas capazes de cantar, dançar e representar, tornando a oferta de trabalho muito mais profissional;
- há uma ampliação do mercado que beneficiou também outros profissionais: coreógrafos, roteiristas, cenógrafos, iluminadores, figurinistas e outros especialistas exigidos pelos musicais;

- só não se beneficiaram as duas categorias que ele reputa serem as mais importantes no ramo: os compositores e letristas;
- musicais baseados na vida de um cantor ou compositor são revistas, por usarem material já composto, gravado e consagrado, “à prova de surpresas – uma espécie de *hit-parade* ao vivo”;
- quanto aos musicais importados, lembra que seus cenários, canções, texto, coreografia e luz já vêm prontos da Broadway e, “não raro, com os bagrinhos americanos para ‘supervisionar’ a produção brasileira. A esta cabe fornecer as letras em português, nem sempre brilhantes”;
- ressalta o fato de que o teatro musical brasileiro só existirá de verdade quando começar a produzir espetáculos originais, com músicas e letras inéditas;
- muitos espetáculos – mesmo da Broadway – são lembrados por suas canções inéditas pois, durante décadas, o público ia ao teatro para conhecer novas composições;
- conclui sua segunda coluna com uma poderosa frase de efeito: “Nos EUA, o teatro gerou o cancionero. No Brasil, o cancionero é vampirizado pelo teatro.”

Castro desfila uma série de canções originais que ficaram imortalizadas graças ao teatro musical de seu tempo. Entretanto, parece ignorar que, sim, houve e ainda há compositores criando música para teatro. Como visto anteriormente, alguns exemplos consagrados são: Noel Rosa, Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, Tim Rescala, Chico Cesar, Ed Mota. Isso para citar os conhecidos do grande público. Mas ainda há uma série de outros que fazem do seu dia-a-dia um a contribuição permanente: Pedro Paulo Bogossian, Fernanda Maia, Ricardo Severo, Jonathan Silva, Daniel Salve, Miguel Briamonte.

Além disso, Castro também desconsidera o fato de que, para se fazer um espetáculo musical, é necessário um libretista – aquele que se ocupa do texto, do conflito, dos diálogos, da ação. Esses profissionais e seus produtos também ainda se encontram um pouco obscurecidos no meio de tantos títulos, mas já despontam pela própria vontade de produzir e sua insistência diante de um mercado ainda em formação.

Muito oportunos para este estudo, os artigos geraram além das discussões expostas acima, uma série de debates no meio teatral. Para tanto, um fórum informal se estabeleceu e muitas foram as opiniões de artistas e estudiosos do musical brasileiro, em São Paulo e do Rio de Janeiro, sobre o assunto. Algumas dessas opiniões foram selecionadas e se encontram a seguir, outras estão nos anexos deste estudo.

Sobre isso, Ricardo Severo, em depoimento cedido em março de 2014, também se mostra ressentido da pequena frequência de produção de espetáculos com libretos originais no Brasil,

principalmente quando a produção atual mais relevante são os *revues* com músicas brasileiras não-originais e as versões de musicais de origem estrangeira. O bacana seria criarmos uma espécie de terceira via. Com disposição e tempo, certamente teremos um material notável. Veja que o artigo do Ruy Castro tem seu foco majoritariamente na pequena presença de compositores nos dias de hoje que se dediquem ao gênero musical e às canções para teatro. E, mesmo os dramaturgos brasileiros que escrevem para o gênero, não se arriscam no *libretto*, só escrevem seus textos utilizando canções preexistentes. (...) Sinto falta de ouvir canções originais brasileiras no teatro fazendo parte de uma história.

Não se trata de concordar ou não com Castro. O que realmente importa em sua crítica é a falta de novas composições. Entretanto, ao ler com atenção suas duas colunas, é mesmo possível perceber seu desconhecimento de um movimento paralelo na construção e pesquisa de musicais independentes, que tem trazido à cena novos artistas e talentos. Fernanda Maia traça um longo depoimento a respeito dos questionamentos de Castro, do qual foram selecionados aqui alguns trechos:

o problema dos musicais biográficos brasileiros é não termos dramaturgos que dominem a linguagem para fazer materiais ricos e interessantes – as pessoas pensam que qualquer um está apto a juntar umas ‘musiquinhas’ e escrever um musical. Não é assim. Há um motivo para que o musical seja um gênero que na avassaladora maioria dos casos, vá beber numa fonte: criar um musical leva tempo e produzir um musical é caro. Muito caro. Um produtor ou patrocinador, quer ter certeza do retorno desse investimento. Portanto, ele opta quase sempre por temas com os quais o público tenha alguma familiaridade, afinal, nem todo mundo está disposto a gastar mais de 100 reais num ingresso de algo que nunca ouviu falar. Sob este aspecto, hoje em dia, qualquer musical que cobra caro pelos seus ingressos opta por um material à prova de surpresas, aqui ou lá fora. (...) O teatro musical brasileiro existe de verdade já há algum tempo e resiste firmemente nas produções alternativas, mais baratas, em espaços menores, porque ali, sim, temos autonomia criativa. Ali há público que se arrisca para ver um musical que não conhece, há artistas que se arriscam em pesquisar, geralmente estão fora do *mainstream*. Resumindo, enquanto os modos de produção dependerem dos diretores de Marketing das empresas, nosso musicais serão calcados no ‘carinha’ conhecido no elenco, no musical copiado ‘igualzinho’ ao da Broadway, e na coletânea de repertório do cantor conhecido cujo patrocinador é fã.

Recorrendo a mais um estrangeirismo para designar um fenômeno nacional, o termo *juke-box* parece atender melhor à necessidade de uma terminologia que classifique esse tipo de espetáculo em que se faz uso de um cancionero, seja de uma época, um compositor ou gênero específico com o objetivo de ilustrar uma narrativa. Esses espetáculos têm em comum o fato de que esse cancionero, na maioria das vezes, não impulsiona a narrativa e serve apenas como ilustração musical para o conteúdo dramático. Agora, se essa dramaturgia se revela frágil ou inconsistente, o resultado acaba sendo quase o de um *show*.

Para o diretor e figurinista/cenógrafo Kleber Montanheiro, em depoimento cedido também em março de 2014 por ocasião das colunas de Ruy Castro, é importante ressaltar que:

os espetáculos biográficos e coletâneas, tão comuns neste momento, podem ser Revistas no sentido de rever. Mas as Revistas que dominaram quase 100 anos do teatro no Brasil foram muito originais. Criaram um movimento autoral, fizeram história, contribuíram para o desenvolvimento de uma formação cultural essencialmente brasileira nos palcos. E eram originais, alavancaram grandes compositores, conhecidos até hoje. O que é o musical brasileiro agora? Essa é uma busca que me inquieta todos os dias. Acho que estamos num momento de transição, depois do movimento americano que se instalou efetivamente há mais ou menos 15 anos por aqui (e já tinha musical brasileiro acontecendo antes disso, sempre teve), estamos nos revendo e redescobrimo o que é ser teatro musical brasileiro. Este é um momento importante. Dessa inquietação deve nascer algo original, com certeza. E não somente no sentido de composição, mas de estrutura, de forma, de possibilidades cênicas. É movimento cíclico, sempre vai acontecer. Temos que tomar nas mãos. E seguir trabalhando, aqui e agora. É a hora de nos conhecermos artisticamente e começarmos uma discussão.

Forma e conteúdo – nacionais e estrangeiros – nestes tempos de cultura digital imiscuem-se de tal forma que fica difícil até para artistas definir os limites deste novo, moderno teatro musical do Brasil. Fato é que até meados dos anos 1990 a roda estava parada e foi com a chegada dos musicais de Broadway que ela começou a girar.

É produção e reprodução, reprodução e aproveitamento, aproveitamento e reaproveitamento, reaproveitamento e reciclagem, reciclagem e produção. A máquina parece não parar. Mas parece também não sair do lugar. Já diziam Adorno e Horkheimer que a máquina exige sempre uma nova ideia, uma novidade, mas que seja familiar ao público em algum sentido. “Pois só a vitória universal do ritmo da produção e reprodução mecânica é a garantia de que nada mudará, de que nada

surgirá que não se adapte. O menor acréscimo ao inventário cultural comprovado é um risco excessivo.” (2006 p.111)

4.6 That's Entertainment!

O refrão da canção de Howard Dietz e Arthur Schwartz, em seu ritmo frenético, diz: *“The world is a stage, the stage is a world of entertainment!”* (O Mundo é um palco, o palco é um mundo de entretenimento!). Ela nos compele a entender a miscelânea cultural americana como um grande jogo, uma brincadeira sem fim. Citando de Shakespeare a palhaços, de Édipo a casais divorciados, ela se tornou um hino ao entretenimento e termina com um verso bastante emblemático: *“Hip-hooray, the American Way!”*

A canção, composta em 1952, só encontrará rival em outra, que também se tornou hino dos musicais e da gente de teatro: *“There's No Business Like Show Business”*, de Irving Berlin, composta para o filme homônimo em 1954. Já naquele momento, se instaurava no imaginário mundial a ideia de que *“não há negócio como o negócio dos shows”*. Também em ritmo alucinante, e cheia de poesia e humor, a canção enaltece a vida no teatro ao mesmo tempo em que sinaliza a ideia de que algo mudara no jeito de olhar para a cultura estadunidense, ou seja: *“let's talk about business!”*

E sobre a ideia de que a Broadway e Hollywood produzem mercadorias (que às vezes se misturam com arte), é muito interessante a postura do já mencionado sociólogo francês Frédéric Martel: “meu tema não é a arte – muito embora Hollywood e a Broadway também produzam arte –, mas aquilo que chamo de cultura de mercado.”(MARTEL, 2012)

E, nesse mercado, é preciso entender como componentes de um produto teatral cada um dos elementos da encenação: texto e personagens, atores, direção, coreografia, música e canto, figurinos, cenografia e adereços, maquiagem, sonoplastia e iluminação. Se esses componentes são também entendidos como signos que se unem para a composição de uma narrativa, é perfeitamente possível analisá-la (a narrativa teatral) pela ótica mercadológica da comunicação. Sobre isso, vale lembrar a menção que Fernando Resende (2011) faz de Lúcia Santaella quando diz que *“[nos meios], a mediação primeira vem dos signos, linguagem e pensamento que eles veiculam”* o que, segundo Resende, acabou por legitimar a ideia de que

“*tudo é mídia*”. Entretanto, tal afirmação, segundo ele mesmo, contribui para que se negligencie o papel da linguagem. E, se tudo é mídia, este estudo pretende verificar como o teatro – em especial o musical dos nossos dias – se insere numa lógica de comunicação e divulgação típica da indústria cultural.

Como visto no capítulo precedente, numa realidade de produção teatral anterior à televisão e aos grandes conglomerados de mídia, o nosso teatro não possuía canais de divulgação e promoção. Nem o rádio era capaz de dar conta dessa tarefa: nossas estrelas eram invisíveis para o grande público. Com exceção daqueles artistas que tivessem alcançado a glória do cinema.

Para que fosse sustentável, surgiram companhias estáveis que, de certa forma, forjaram os padrões criativos, estéticos e técnicos de um tipo de teatro que, até hoje, a classe teatral chama de ‘teatrão’. Mas que, para atualizar o termo e integrá-lo a uma realidade globalizada podemos rotular de *mainstream*. O nosso ‘teatrão’ era grandiloquente, tinha cenários e figurinos opulentos, um anseio por se comunicar com mais e maiores plateias e, sobretudo, de ser economicamente viável. Além, é claro, de atender a um modelo de produção capitalista e bem ao gosto burguês. E, para isso, ele apresentava um novo componente: a supervalorização de um elenco estelar – fossem atores e atrizes, fossem diretores e cenógrafos trazidos de fora, que dessem respaldo de *griffe* europeia às suas produções – como acontecera com Os Comediantes (RJ, 1943) e a chegada de Ziembinski ou com o TBC (1948). Soa familiar? Claro que sim, afinal os movimentos históricos e estéticos, assim como os modismos, vêm em ondas e se repetem ciclicamente.

Na atualidade, é possível observar que pouca coisa ou quase nada mudou quanto à expectativa que o público possa ter da obra teatral: gosto pela grandiloquência, pelo entretenimento e por obras que pareçam estar inseridas num processo de midiaticização que as valorize dentro de um grupo socioeconômico e cultural específico. São necessidades permanentes e, algumas vezes, revelam-se ciclicamente. Sobre isso, citando Adorno e Horkheimer:

O entretenimento e os elementos da indústria cultural já existiam muito tempo antes dela. Agora são tirados do alto e nivelados à altura dos tempos atuais. A indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feito das mercadorias.

Já foi posto largamente que o nosso teatro musical ganhou em apuro técnico por parte de artistas e profissionais diversos, mas perdeu em criação original. Muito

do que se vê são reproduções da Broadway ou criações baseadas em personagens da nossa música popular; recurso cômodo por não exigir nem libreto e tampouco composições originais. O que prevalece é o formato. Mas que formato é esse?

Jarbas Homem de Mello, com bastante humor, tenta elencar algumas características desse formato ao qual o musical brasileiro pode estar viciado em sua forma e conteúdo. Para ele, existem algumas regras muito claras que engessaram artistas brasileiros e montagens internacionais no Brasil. Por exemplo:

sempre tem muita gente em cena; grandes cenários que se movimentam, sobem e descem, que vêm do chão, que vêm de lado e aquilo vira um show; a boazinha é sempre soprano, a mazinha é sempre contralto: os pobres têm a voz mais na frente (e imita estridentemente a voz): os ricos têm a voz mais arredondada (ri muito)... o *physique du rôle* (físico do personagem) conta muito, ainda mais aqui no Brasil que a 'coisa' vem de lá e alguém diz "o Marius do *LesMis* é um cara que tem cara de príncipe – se ele for loiro, melhor ainda –, Javert tem que ser um homem grande, Fantasma tem que ser um homem grande, Christine tem que ser uma soprano ligeiro e se tiver carinha fragil, melhor ainda. Então, existe uma crueldade do *physique du rôle* que... é uma imposição. (...) E mais: na dramaturgia, por exemplo, sempre temos dois atos – tem essa coisa de americano que teatro tem que ter mais de três horas para valer a pena pagar um ingresso de US\$ 250,00. Então, a gente sempre tem o auge, a grande curva, no final do primeiro ato, quando se estabelece o conflito, tipo cenas dos próximos capítulos. Daí temos o grande número na abertura do segundo ato, geralmente com todo *ensemble* pra se desenrolar a história e se resolverem os conflitos. (...) Do ponto de vista do canto, generalizando, temos o *belting* – que é essa voz não tão redonda, mais na frente, mais metálica para que não canse tanto a voz do cantor e para que ele possa fazer sete récitas por semana. É uma técnica mais em função de saúde vocal do que de um estilo.

Entendendo que tudo isso é comunicação, essa é a forma que passa a envolver os nossos conteúdos dramáticos e, a partir de agora, é ela que irá ganhar os nossos palcos. A tendência é que seja essa – em linhas gerais – a embalagem para todos os nossos produtos. Uma embalagem que dispensa a leitura de rótulos ou bulas, que expõe em cores vivas as suas intenções e os seus códigos, que usa todo seu poder de sedução para estabelecer um diálogo rápido e fácil com seus interlocutores.

Atualmente, fora dos palcos, o que se vê são esquemas *hollywoodianos* de propaganda, relações públicas e assessorias de imprensa pululando em busca de convergência e conectividade entre meios (mídia impressa, eletrônica e alternativas). Com isso, se polariza (e enfraquece) ainda mais a classe teatral. De um lado, aqueles que fazem TV ou atingem o *star system* dos megassucessos e, com isso, amealham hordas de fãs para suas produções ou são utilizados como chamarizes (um formato não apenas brasileiro); de outro lado, os que propõem uma cena dita *off*

dependente de verbas governamentais e que por vezes olham com desdém para o entretenimento e o *mainstream*.

Mas tudo isso é contextualização e conceituação de um estado de coisas que a própria classe teatral ainda mal se dá conta no Brasil. Estamos apenas engatinhando no que tange à construção de um *mainstream* sustentável. Embora haja o apelo, a latência e a necessidade, poucos ainda são aqueles independentes que conseguem furar o sistema, realizar seus produtos e emplacar sucessos competitivos com aqueles de formato alinhado com os existentes fora do País. Como já visto, as produções dominantes são os musicais da Time For Fun (T4F), da Aventura Produções de Charles Möeller e Claudio Botelho, Sandro Chain e Miguel Falabella.

E o ritmo dessa produção é frenético. Poucos são aqueles que permanecem em cartaz mais de seis meses; há o caso recente da produção *Nas Alturas (In The Heights)* que ficou em cartaz por poucas 20 récitas, mas com esquema forte de divulgação e marketing. A impressão que se tem é de que é mais compensador lançar um novo produto no mercado do que batalhar novos públicos para um produto existente. As justificativas são muitas: os espetáculos não se pagam, as folhas de pagamento são altíssimas, os custos de produção e divulgação/propaganda são exorbitantes, o ponto de venda é caríssimo (entenda-se os teatros). Novamente, temos a prova de que, nestes nossos tempos globalizados e pós-modernos, a produção estética está “*integrada à produção das mercadorias em geral*”, como apontou Fredric Jameson (1996), em seu estudo sobre a lógica cultural do capitalismo,

a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à nova estética.

Como é sabido, desde os últimos anos da década de 1990, foram muitos os produtos voltados para o mercado de teatro musical – tanto em São Paulo, quanto no Rio de Janeiro. Alguns começaram a aparecer timidamente, outros surgiram como pequenos exercícios de estilo, até que, finalmente, as produções começaram a ser lançadas em escala mais industrial – em alguns casos, retumbantes sucessos de público e, em outros, fracassos de crítica e bilheteria. Mas, em sua maioria, nunca *flops* financeiros, uma vez que todas essas produções já nascem pagas às expensas da Nação.

Do mesmo modo, muitas foram as ferramentas e estratégias utilizadas para essa escalada de sucessos no Brasil – especialmente no momento inicial de atrair e formar plateias. De início, a lógica do mercado de luxo: transmitir a noção clara de que se tratava de produtos culturais feitos para uma elite habituada aos musicais nova-iorquinos ou londrinos (os ingressos brasileiros podem alcançar cifras superiores aos valores praticados em dólar na Broadway, o que lhes atribui sentido de exclusividade). Em seguida, a ideia de que os espetáculos são realizados de acordo com regras claras de produção e de reprodução do objeto original: é como se víssemos réplicas autenticadas, com selo de qualidade e garantia da Broadway.

Próximo passo? A mobilização de toda uma categoria de profissionais (artistas e técnicos) no sentido de corroborar com um processo que garantiria trabalho duro e duradouro para muita gente em cada novo projeto. Uma estratégia para atrair os olhares de entidades governamentais, patrocinadores e mídia. Com isso, ficou mais facilitada a criação de um *star system* com astros e estrelas que divulgassem seus rostos na TV ou o inverso: artistas de TV que buscassem prestígio, indo para os palcos mostrando que, além de atuar, sabem cantar e dançar. Artistas que, como apontou Jameson, “*se tornam mercadorias e se transformam em sua própria imagem.*” (1996 p. 42)

Finalmente, o reforço reiterado na mídia de ideias como ‘a Broadway é aqui’ ou ‘não devemos nada a eles’. Todos esses componentes – acrescidos de premiações, *sites* e *blogs* de fãs, páginas em redes sociais, revistas de fofocas, prêmios de voto popular e espaço em programas de variedades – geram um excitação tal que é capaz de substituir, tanto no palco quanto na plateia, aquele preenchimento que antes a grande arte só alcançava com a catarse. Jameson procura esclarecer isso no trecho a seguir:

não é a mesma coisa que dizer que os produtos culturais da era pós-moderna são completamente destituídos de sentimentos, mas, sim, que tais sentimentos – a que pode ser melhor e mais correto chamar, seguindo Lyotard, de ‘intensidades’ – são, agora, autossustentados e impessoais e costumam ser dominados por um tipo peculiar de euforia. (JAMESON, 1996 p. 42)

Isso tudo, sem falar no fenômeno mais que contemporâneo da espetacularização da vida privada nas redes sociais. De um lado, estão os painéis temáticos – os populares e até manjados *back-drops* antes só vistos nas coletivas de imprensa de eventos esportivos ou nos *red carpets*. Esses painéis, com a logotipia

do espetáculo e imagem dos artistas, contra os quais os fãs se fotografam em *selfies*, podem ganhar proporções inimagináveis: um sapato gigante foi colocado no saguão do teatro em *Priscilla*, manequins em tamanho real ostentam figurinos de o *Rei Leão*, uma carruagem ajuda a divulgar *Cinderella*. E essas fotos produzidas pelos fãs em seus celulares serão postadas em redes sociais e multiplicarão geometricamente a divulgação do espetáculo. Sem que a produção tenha que fazer o menor esforço. De graça! São os tais conteúdos que geram conteúdos do modelo Disney tão bem dissecado por Martel.

Entretanto, os fãs não se contentam em apenas assistir aos espetáculos e tirar fotos com seus artistas favoritos nas saídas abarrotadas e barulhentas dos teatros – eles precisam de memorabilias. Alguns teatros são transformados em verdadeiras feiras-livres. Hoje em dia, qualquer produção da Broadway que estreia no Teatro Renault (antigo Abril, de propriedade da T4F) abre suas portas para um público que disputará lugar com uma lojinha muito bem nutrida de quinquilharias, uma outra de guloseimas (entre elas champanhe e pipoca!), os já mencionados manequins e um carro (sim, um carro da Renault, com direito a promotora/demonstradora, muito ao estilo de qualquer feira como o Salão do Automóvel).

Mas a experiência no Teatro Renault não para aí. Nesta Babel de marcas, ao adentrar a sala, o que se experimenta é o triste espetáculo do loteamento do espaço: as poltronas ganharam encostos promocionais – como nos assentos dos aviões – concedidos provavelmente a um patrocinador menor e de última hora. E chamam isso de marketing cultural.

Como fica claro pelo exposto acima e é reiterado no livro de Martel, o *mainstream* traz a reboque um apêndice da indústria cultural americana: as lojinhas e os *products tie-in* – que nós conhecemos por licenças ou derivados. Eles movimentam uma indústria de recordações, brindes, bugigangas que podem ir dos tradicionais programas (em alguns casos, com duas versões: a normal e a de luxo) e CD da peça (com as gravações originais e as locais) até um sem-fim de possibilidades temáticas: camisetas, pen-drives, ímãs de geladeira, canecas, copinhos de tequila, xícaras de café, sandálias Havaianas, capas de celulares e até guarda-chuvas.

É muito comum ir a uma pré-estreia em que, muitas vezes, o espetáculo ainda não esteja definitivamente afinado do ponto de vista técnico ou artístico, mas

uma coisa é certa e garantida: a lojinha já se encontrará firme e forte em pleno funcionamento.

As lojinhas não são novas na Broadway. Já nos anos 1980, quando o musical nova-iorquino atravessava uma de suas muitas crises, o produtor Londrino Cameron Mackintosh aportou na cidade com seus sucessos trazendo a reboque o ‘fantasma’ das lojinhas. No entanto, quem popularizou o culto às bugigangas com força total para o cenário da Broadway foi a Disney que, como se sabe, é useira e vezeira em esquemas que promovam seus conteúdos veiculados em parques temáticos, resorts, espetáculos itinerantes, incluindo hotéis e navios espalhados mundo afora. A chegada da Disney na Broadway foi em 1991 a partir do sucesso de público e crítica de *A Bela e a Fera*.

A partir daí, em cada bonequinho ou em cada chaveirinho vendido, o consumidor está levando a experiência (e a tal euforia) para casa. A esse respeito, Anne Hamburguer, ex-atriz do teatro de vanguarda e responsável pela criatividade nos produtos de entretenimento Disney, em sua declaração para Martel diz de forma quase cínica: “é uma grande responsabilidade. Eu estou aqui para sensibilizar o grande público para a arte, e não para pregar para convertidos, como fazia no teatro experimental.” (MARTEL, 2012 p.63)

Para Julie Taymor, diretora de *O Rei Leão* e do sucesso cinematográfico alternativo *Across the Univers* (uma espécie de *juke-box* beatlemaniaca) e creditada por Martel como grande dama do teatro alternativo nova-iorquino,

o artista com A maiúsculo não entende o entretenimento, se satisfaz com um público limitado para não conspurcar sua arte com o comércio. É uma atitude elitista, meio esnobe. Gosto de misturar gêneros, ao mesmo tempo *mainstream* e sofisticados, ao mesmo tempo *high* e *low*, arte pop e cultura misturadas. Há momentos muito pop em *O Rei Leão* e as marionetes não estão ali para as crianças, mas para os adultos. E também há muita elegância, sofisticação. Não é arte pura nem apenas divertimento – eu não me identifico nem com uma nem com outro. Estou em outra. (2012 p. 76-77)

Tal declaração é, no mínimo, surpreendente. Entretanto, mais surpreendente (e talvez assustador) é o que vem a seguir, quando Martel informa que na Disney Creative Entertainment a arte e a cultura de massa são constantemente misturadas e, novamente, citando Anne Hamburguer:

nosso objetivo é apagar a fronteira entre a arte e o entretenimento, e aqui nós concebemos ao mesmo tempo autênticas peças de teatro, desfile, espetáculos de marionetes, de fogos de artifício, eventos '*larger than life*'. (MARTEL, 2012 p.63)

Maiores que a vida. Maiores que o tempo e o espaço. Posicionam-se como a quintessência do *experiential marketing*. Tornam-se universais e *mainstream*. Mas o curioso a perceber é que, se um espetáculo *made in Broadway* sai de lá como produto, sem culpa, os produtores brasileiros insistem em travesti-lo com uma aura toda especial a ponto de fazer com que o público imagine estar presenciando uma obra de arte ao vivo quando assiste a espetáculos como *Priscilla* ou *Mamma Mia* – é o que Adorno e Horkheimer classificam como “o pregão do charlatão de feira”. (2006 p.119)

E como diz Fernanda Maia “franquia é franquia; play the game!” E, nesse jogo, se por um lado avançamos em qualidade técnica, artística e de produção, por outro ainda não saímos do ‘bê-á-bá’ dessa cartilha no que diz respeito ao marketing. Quando se fala em gerar novos conteúdos capazes de atrair plateias para um produto inteiramente nacional (como é o caso do musical biográfico *Tim Maia* ou o comemorativo pelos 50 anos de carreira de *Milton Nascimento*), só mesmo grandes empresas e profissionais experimentados de marketing e criação de estratégias publicitárias, e principalmente de produção, podem se dar ao luxo de unir as duas pontas da mesma corda: pesquisar novos projetos que contenham a beleza e a poesia das obras de arte, mas que sejam vendáveis como produtos nas gôndolas de um supermercado.

Mas algumas iniciativas já podem ser notadas. O musical de grande sucesso *Vingança* – com canções de Lupicínio Rodrigues, dramaturgia de Anna Toledo, direção de André Dias e patrocínio do Centro Cultural Banco do Brasil, CCBB – fez uma trajetória semelhante à dos musicais de Broadway. Começou timidamente, em apresentações no centro de São Paulo, numa sala para pouco mais de 100 pessoas e atingiu marcas invejáveis de público e respeito da crítica indo para um dos maiores teatros da cidade (ainda que em sua sala pequena, a Paschoal Carlos Magno), com um CD gravado e um livro à venda – a prova de que objetos para além do espetáculo podem ter qualidade. A esse respeito, Anna Toledo informou:

O CD com a trilha sonora do espetáculo foi produzido e lançado pelo selo musical Guandama (do qual sou sócia) e distribuído pela Tratore. As duas primeiras tiragens já esgotaram. O CD está à venda em livrarias e lojas de CD, além de lojas virtuais como *iTunes* e *Spotify*. O livro com o texto, partituras, fotos de cena e croquis do espetáculo foi produzido e lançado pela Editora É Realizações. Não tenho informações sobre a tiragem, mas posso afirmar que vendeu muito bem no teatro. Também está à venda em livrarias em todo o país.

Outro exemplo é o adotado pelo premiado musical infanto-juvenil *Operilda*, de Andrea Bassitt e Regina Galdino, que num acordo comercial com a Livraria Cultura, vende à entrada do teatro, pequenos objetos escolares artesanais com a marca do espetáculo.

E nesse enorme jogo envolvendo artistas, profissionais de marketing e comunicações e toda sorte de artistas, resta saber qual o papel do Estado? A classe de profissionais do teatro – com exceções como sempre – é coesa no sentido de que Leis de Incentivo à Cultura por meio de renúncia fiscal não são suficientes para garantir que o mercado se fortaleça e floresça como pode e merece. Para alguns, falta o poder público entender que, ainda que se enviem royalties para fora em produções internacionais, boa parte desse dinheiro fica no País em forma de empregos diretos e indiretos. Boa parte do turismo cultural que, antes, era feito para Londres, Nova Iorque ou até mesmo Buenos Aires, agora fica aqui mesmo. Sem mencionar o fato de que esses espetáculos fazem circular muito dinheiro com turismo interno também. Afinal, atrelados ao teatro estão restaurantes, táxis, hotéis e até o pipoqueiro da porta.

É por isso que muitos artistas e produtores entendem que os roteiros de teatro das cidades devem fazer parte dos calendários de turismo. Um aspecto que Ivan Parente, ator e cantor de musicais como *Hello Dolly* e *O Homem de La Mancha*, em entrevista cedida no primeiro semestre de 2014, acredita que é preciso unir os acontecimentos culturais das cidades em pacotes de eventos. É preciso ‘amarrar’ eventos esportivos (como Fórmula 1 ou Copa do Mundo), grandes feiras e eventos comerciais (Salão do Automóvel ou SPFW) com espetáculos musicais; mas existe a cultura de que isso

‘não vai dar certo’. Mas dá certo. Lá (nos Estados Unidos) eles fazem! Tem gente que não fala inglês e vai assistir em inglês. A gente tem mercado. E foi isso que o Billy Bond disse: ‘a gente tem mercado, vai perder um pouco de dinheiro no começo, vai, mas depois aos poucos vai ser rentável.’ Porque o brasileiro gosta de musical. O brasileiro é musical. A gente sempre foi musical.

Ainda sobre o papel do Estado – seja ele representado por governos municipais ou estaduais, seja ele por meio de suas secretarias de cultura e turismo – Fernanda Maia lembra que atualmente o grande público de musicais é composto por excursões do interior e de outros Estados. “São pessoas que não são *habitués* de teatro, pessoas que vêm ao teatro uma vez por mês, uma vez a cada dois meses.” E

faz parte do programa não só o espetáculo, mas vestir-se para entrar “num teatro muito grande, muito bonito, muito chique...” e ainda jantar numa cantina famosa. É preciso garantir mais para esse público: segurança, transporte público de qualidade até altas horas, iluminação pública etc. Maia, em seu depoimento, indigna-se ao lembrar-se de ter visto, recentemente, uma campanha publicitária em que

a Secretaria de Turismo divulgava as belezas da cidade para estimular as pessoas a virem para São Paulo. (...) Eram uns comerciais em que se explorava majoritariamente o teatro da cidade. (...) E eu me pergunto: em que a Secretaria de Turismo tem colaborado para que a gente possa ter mais segurança, para que a gente possa oferecer um bom trabalho, para que a gente tenha mais transporte. A gente está trazendo uma possibilidade de trabalho, de divisas. Quantas pessoas estão envolvidas numa produção dessas? Quantos empregos a gente gera? Direta e indiretamente? E não estou falando só do protagonista. Eu falo das camareiras, do pipoqueiro, os motoristas de taxi na frente do teatro. A gente movimenta essa economia. E o que a gente tem hoje em dia? (...) me parece que a população de fora de São Paulo tem mais facilidade de chegar aos teatros do que a população da cidade. (...) Pode existir muito mais trabalho se a gente viver numa cidade em que o público se sinta seguro para sair de casa.

São questionamentos e tomadas de opinião que talvez nem caibam neste estudo, mas são urgentes. Afinal, não há apenas uma nova ordem mundial do ponto de vista econômico ou social; essa nova ordem se estende para searas onde, antes, vigoravam certas regras de convivência, criação, produção. Como a arte e, mais especificamente, o teatro.

Hoje, sem dúvida, o teatro musical egresso da Broadway é a ‘bola da vez’ no que diz respeito a verbas e patrocínios – públicos e privados. São também os campeões de audiência e as maiores bilheterias (ao falarmos de sucessos de público), gerando filas e movimentando fortunas. Entretanto, é também o teatro musical, tantas vezes rebaixado a mero entretenimento – como se houvesse nisso algum demérito –, que gera mais empregos diretos para atores, bailarinos, cantores e técnicos. Portanto, precisa ser também alvo de investimentos públicos não somente em sua realização, mas em seu entorno.

Este seria, portanto, o momento ideal para que novos e audaciosos produtores/criadores de teatro seguissem um modelo ambicioso de produção e geração de projetos com aprendizado internacional, mas características nacionais: composições inéditas, dramaturgia adequada ao gênero, ineditismo temático e estético. Tudo isso inserido numa sociedade, servindo a uma população e a grupos indistintos de criadores, visando um mercado brasileiro e, quem sabe até internacional, como possíveis futuros exportadores de conteúdo. Bons exemplos são

as recentes montagens da *Ópera do Malandro* realizadas na Alemanha (2013) e na Espanha (2014). Isso, sem mencionar a possibilidade da montagem de Orfeu da Conceição que Charles Möeller e Claudio Botelho pretendem levar à Broadway numa nítida tentativa de fazer o caminho de volta.

5 O *MAINSTREAM* CONVIVE COM O ALTERNATIVO

Neste capítulo está delineado um panorama da produção de alguns agentes dessa comunidade de artistas e criadores que se dedicam a pensar o teatro musical no Brasil por seus mais diversos ângulos. Foi estabelecida uma comparação das trajetórias de produtores de teatro musical especialmente em SP (com extensão ao RJ) nos últimos 15 anos, seus principais produtos e resultados.

Antes de tudo, se trata de comparar vozes e estabelecer um diálogo com os conteúdos e pensamentos verificados nos capítulos anteriores. A partir de entrevistas realizadas, depoimentos cedidos e pesquisa em internet – uma mídia cada vez mais utilizada pelos divulgadores e entusiastas de musicais especialmente em blogs especializados – além de alguns periódicos (jornais e revistas) foi elaborado um esboço do que tem sido a criação e a produção de musicais nestes últimos 15 anos.

De um lado, aqueles que contam com grandes patrocínios a seu favor e a celebração que o espetáculo debordiano lhes garante; de outro, aqueles que realizam um projeto mais autoral e, conseqüentemente, menos midiático. É um registo que ilustra e exemplifica, muito mais do que constitui estudos de casos. A exposição vai da proposta mais radical àquelas mais alternativas.

5.1 Time For Fun

No Brasil, a T4F é um exemplo de trajetória de muito sucesso em termos financeiros, que associa todos os aspectos de uma bem planejada estratégia de produção e divulgação de produtos teatrais de *franchising*, dentro do universo do chamado *mainstream*.

Parece lógico dizer que se o Brasil (em especial São Paulo) se encontra hoje em posição de destaque no ranking dos grandes palcos mundiais para teatro musical – sempre citado ao lado de Nova Iorque e Londres –, isso se deve em muito pelos investimentos feitos pela T4F. Investimentos esses que vão desde casas de shows e espetáculos modernamente equipados até suas estratégias de marketing em que um completo mix de comunicação se alia a produtos que interessam aos mais diversos públicos, mesmo em termos de teatro musical.

A produtora, que é líder em seu segmento na América do Sul e ocupa o quarto lugar mundial em receita de bilheteria (segundo seu *website*), tem uma trajetória que se inicia com as atividades de Fernando Alterio, em 1983, ainda como proprietário de casas de espetáculo através da Palace Produções. Destaca-se a chegada ao Brasil da CIE Internacional – primeira grande empresa internacional a produzir cultura nessa fase – responsável pela produção de espetáculos como *Rent* e *Les Misérables*, na época sob a batuta de Billy Bond. Sobre aquelas primeiras experiências, Jarbas Homem de Mello lembra que a T4F já estabelecia um modelo a ser seguido

Aí Vem o Dilúvio não é um musical da Broadway, é um musical italiano, que já tinha sido montado em São Paulo em 1979/80, e que os produtores resolveram montar nos mesmos moldes da T4F que na época chamava CIE do Brasil – uma empresa mexicana que se instalou no Brasil naquela época. Os moldes eram os mesmos, mas não era a mesma sonoridade de um musical da Broadway, não eram as mesmas características de dramaturgia. No *Rent* eu comecei a exercitar uma certa versatilidade. Eu entrei como *swing* – uma figura que pode interpretar vários papéis. Eu ‘suinava’ 8 personagens. Se um ator quebra a perna, “*the show must go on*, temos alguém pra substituir você!” – cruel, mas é assim – “Não... mas eu posso fazer de muleta!” “Não pode, não está na Bíblia!”

A associação de Alterio com a CIE cria a SECOCIE e, posteriormente, a hoje conhecida Time For Fun (T4F). A transição ocorreu lentamente, mas foi consolidada em julho de 2007. No chamado marketing cultural, além do segmento de naming rights (direitos de nomeação) para suas próprias casas de espetáculos, a companhia se concentra em vendas eletrônicas, shows nacionais e internacionais, megaexposições e, no que classifica como segmento de espetáculos para toda a família (nominado também utilizada pela Disney). Ou seja, os musicais normalmente concentrados no Teatro Renault (antigo teatro Abril) que ocupa as instalações do histórico Teatro Paramount.

No segmento de produção de espetáculos musicais, a T4F – sem considerarmos a história pregressa da CIE – é responsável por sedimentar o gênero do musical de Broadway tal e qual se faz por lá. Ou seja: obras reproduzidas para um público que procura por isso. Stephanie Mayorkis – em entrevista cedida para o periódico Meio & Mensagem (versão digital) em 16 de Março de 2012 – de certa forma explicou o processo de escolha de conteúdos da companhia:

A T4F criou esse mercado. Formamos uma equipe técnica capacitada, formamos talentos. O acesso aos musicais se democratizou. Antes, era mais elitizado. Com a inserção da nova classe média, o público aumentou. Nesse crescimento, surgiram também mais produções nacionais, produções

criadas a partir do zero. Para a escolha de títulos, há uma combinação de fatores. Fazemos pesquisas para entender o gosto do brasileiro e da população da América do Sul. Além da maior demanda do público, outro fato é que os tempos para trazer um espetáculo para cá diminuíram. Há maior disponibilidade dos times criativos internacionais, como o diretor artístico, o coreógrafo. Um problema é que o número de teatros é bastante limitado. No nosso caso, montamos nossas grandes produções no Teatro Abril.

Nestes mais de 15 anos de atividades, a companhia produziu exclusivamente conteúdos dessa natureza. E, ainda sobre o fato de serem só produções internacionais nacionalizadas, Mayorkis declarou para Fabiana Seragusa na Folha de São Paulo, em sua versão digital de 28/09/2014, que as peças vindas de fora são mais complexas e demoradas para serem produzidas, afinal, “mesmo que elas já tenham sido realizadas em outros países, trazê-las para cá é uma nova produção.” Fazem parte da trajetória da T4F os espetáculos:

- 1999 – Rent (CIE)
- 2000 – Aí vem o Dilúvio (CIE)
- 2000/2001 – O Beijo da Mulher Aranha (CIE)
- 2001 – Os Miseráveis (CIE)
- 2002/2003 – A Bela e a Fera (CIE)
- 2004 – Chicago (CIE)
- 2005-2007 – O Fantasma da Ópera (CIE)
- 2006-2007 – Sweet Charity (CIE)
- 2007 – Peter Pan (CIE)
- 2007 – Miss Saigon
- 2008 – Teatro do Castelo Ra-Tim-Bum – Onde Está o Nino?
- 2009 – A Bela e a Fera
- 2010 – Cats
- 2011 – Mamma Mia!
- 2011 – As Bruxas de Eastwick
- 2012 – A Família Addams
- 2014 – Jesus Cristo Superstar
- 2013/2014 – O Rei Leão
- 2015 – Mudança de Hábito

O que se pode apreender dessa lista é que pouco foi feito em termos de teatro brasileiro. A única iniciativa realmente nacional foi a experiência de levar para o palco o sucesso televisivo da TV Cultura (SP) *O Castelo Ra-Tim-Bum*. Com o título de *Teatro do Castelo Ra-Tim-Bum – Onde Está o Nino?*, texto de Flávio de Souza e direção de Mira Haar, a peça trazia os personagens da TV e seus bonecos cantando e dançando as músicas do programa de TV e do disco. A montagem foi uma reedição da produção de 1997, com produção de Mira Haar.

Miguel Briamonte, maestro e diretor musical de projetos como *Cats*, *A Bela e a Fera*, *Chicago*, *O Fantasma da Ópera* e *Miss Saigon* também atuou em *Castelo Ra-tim-bum*. Uma produção brasileira, com equipe criativa brasileira, músicos e músicas brasileiras – com sucesso garantido por produtos anteriores (TV e CD) – e, ainda assim, resultou num espetáculo que, segundo ele, foi uma “triste experiência”. Isso porque, segundo ele,

A diretora tinha uma visão muito engessada do espetáculo. (...) Fiquei muito aborrecido e não só eu. Nada do que propúnhamos era aceito. (...) Foi frustrante e triste, pois adorava o espetáculo e as músicas. O próprio elenco ficou frustrado com o processo. (...) As músicas, se não me engano, são do André Abujamra e do Luiz Macedo, um amigo que quando soube que era eu quem faria a direção musical ficou feliz e enviou um e-mail dizendo que estava confiante em entregar o seu trabalho em minhas mãos. Infelizmente fomos totalmente podados. Sinto em escrever tudo isso (...) eu vivi tudo isso.

A especialidade da T4F é trazer produtos internacionais, sejam shows de grandes artistas em turnê internacional, sejam espetáculos também em viagem pelo mundo – como as experiências bem-sucedidas financeiramente de *Billy Elliot* e as muitas vindas do Cirque du Solleil – ou a produção de espetáculos da Broadway nacionalizados, como já visto, em sistema de franquia, com uso da Bíblia de criação e produção. Sobre este último filão, o ator e cantor Saulo Vasconcelos, que esteve em alguns sucessos da T4F, entre eles *O Fantasma da Ópera*, *A Bela e a Fera* e *Mamma Mia*, fala sobre a experiência:

Eu me sinto perfeitamente à vontade com o fato de ter que alinhar o resultado final com os formatos vindos de fora. Porque é como se fosse um outro desafio para o ator: você transformar aquela coisa marcada e preestabelecida numa coisa orgânica e verdadeira. A verdade independe se a produção é de fora ou se a produção é nacional, se você concebeu ela (*sic*) do zero, se ela já veio preconcebida... você tem que fazer com verdade. E, de certa forma, você está emprestando o seu corpo, a sua voz, o seu movimento para aquele personagem. Então... não tem como, você acaba contribuindo muito para um espetáculo diferente, mesmo você fazendo uma franquia.

Miguel Briamonte, ainda discorrendo sobre sua experiência junto à T4F, coloca de um lado todos os espetáculos em que trabalhou com a produtora e, de outro, sua experiência em *Sweet Charity* – também produzida pela T4F, mas com o diferencial de ter sido dirigida por Charles Möeller e Claudio Botelho:

o que difere os projetos não é o fato de terem sido produzidos ou não na Cie/T4F, mas sim o fato de serem projetos onde os diretores, ou como costumamos chamar, os "criativos" brasileiros, estarem livres para criar a própria leitura do espetáculo, sem serem obrigados a seguir uma supervisão dos diretores e/ou criativos do exterior. Um exemplo disso é *Sweet Charity*, que foi produzido na T4F, mas foi uma leitura nossa.

De um modo geral, nenhum dos entrevistados falou negativamente sobre o tipo de experiência em que trabalham regidos por um sistema imposto. Todos se mostraram ou complacentes ou resignados com tais experiências e condições de trabalho. Entretanto, muitos deles ao estabelecerem comparações também se mostraram bastante entusiasmados com métodos de criação mais colaborativos e participativos por parte do ator. Ainda Saulo Vasconcelos, ao comparar seu processo em espetáculos da T4F e outros com maior liberdade (como *A Madrinha Embriagada*), declarou que

o processo de começar um espetáculo do zero é bacana, porque você é mais criativo, você se diverte mais, mas você também comete mais erros. Por outro lado, nos outros dois casos (*Fantasma da Ópera* e *Mamma Mia*), a 'coisa' vem muito mais organizada. Então, isso é mais prazeroso também, porque você já tem um cronograma definido, você sabe como vai aproveitar seu tempo de ensaio.

São ritmos e processos de trabalho em que tempo é dinheiro, para todos os envolvidos. Entretanto, ao que parece, também a rigidez de formato dos primeiros espetáculos tem se diluído a cada novo processo. Andrezza Massei recorda e compara sua experiência desde a audição para *Les Misérables* e, posteriormente, a participação em *A Bela e a Fera* e em *Mamma Mia*

Naquela época nem eu e nem ninguém sabia do que precisava para entrar nesse jogo, que atributos você precisava ter. E como eu vim do canto, eu pensei: "vou cantar uma Janis Joplin!" Então eu fui pro teste do *Les Misérables* cantando Janis Joplin. Levei uma partitura no tom da Janis, quis cantar numa levada jazz... e eu na minha cabeça queria cantar *Summertime* no meu tom, do meu jeito... então eu não tinha a menor noção do que era necessário! Daí, na fila, me pediram minha foto de trabalho. Abri a carteira e peguei uma foto 3X4 olhando meio de lado, dessas de máquina. Daí pedi pra cantar a cappella. Tudo errado!

Sobre *A Bela e a Fera*, Andrezza recorda que a experiência de trabalhar com o universo Disney foi rica por se tratar de uma vivência não de cópia ou

caricatura de personagens animados, mas pela construção humana desses personagens de forma quase stanislavskiana. E complementa dizendo que

com o tempo a gente foi acrescentando essa ‘coisa do estereótipo e tal’, mas no começo era trabalhar o personagem. E a parte cômica, que com o tempo eu fui enveredando pra isso. (...) Já no *Mamma Mia*, foi uma experiência incrível, a gente tinha um diretor chamado Robert McQueen... e eu tinha uma experiência anterior de *A Bela e a Fera* e cheguei pro ensaio esperando a marcação. E ele ficou – de seis semanas de ensaio –, ele ficou quatro semanas fazendo trabalho de mesa (termo utilizado para designar o período de estudos do texto em que se discute a ação e as circunstâncias do texto). Ficávamos eu, ele, Kiara (Sasso) e Rachel (Ripani) conversando. E eu começando a me coçar: “Meu Deus, ele não vai montar nada?!” Burra, eu! Ele estava montando toda a nossa relação e gênese. (...) A marca foi se fazendo a partir da nossa relação.

Todos os entrevistados foram unânimes sobre o fato de que os diretores estrangeiros, hoje, já compreendem mais os processos e a criatividade do artista brasileiro. Sejam eles ingleses, estadunidenses ou australianos (como no caso de *Priscilla, Rainha do Deserto*), começam a valorizar a capacidade que o brasileiro tem em se adaptar a situações novas e a buscar dar vida e preenchimento artístico a um processo preestabelecido. A esse respeito, Jarbas Homem de Mello resume: “A gente reverteu esse processo, hoje. Mesmo na T4F, que ainda é a única que traz os diretores de fora, e traz essa Bíblia, eles já querem saber o que a gente tem para oferecer. Porque agora eles já nos conhecem um pouco.”

5.2 Charles Möeller e Claudio Botelho

Não é à-toa que a dupla de criadores/produtores abre esta lista de profissionais. A jornalista carioca Tania Carvalho, em sua luxuosa publicação para a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, os qualifica de Reis dos Musicais e “responsáveis pelo revigoramento de um gênero que parecia esquecido. Ou que talvez não tivesse nunca sido levado tão a sério – nem pelo meio teatral ou pelo público.” (CARVALHO 2009 p.15) Não cabe aqui discutir as muitas implicações e equívocos contidos na frase da autora que parece desconhecer a história pregressa do musical brasileiro, mas, sim, entendermos que lugar a dupla ocupa no imaginário contemporâneo do público apaixonado pelo gênero e, especialmente da mídia especializada. E essa posição é a que entrará para a história, uma vez que registrada em publicações das mais diversas.

Charles e Cláudio, ora trabalhando em carreira solo, ora ao lado de outros produtores, como o caso da Geo Eventos e da Aventura Produções, criaram em 17 anos algo em torno de 34 espetáculos classificados por eles mesmos como teatro musical. Embora contraditória, esta classificação engloba o que eles mesmos chamam de roteiros ou *pocket-shows*. A seguir, a listagem completa – não considerando alguns produtos realizados para a TV, cinema e concertos em geral. Segundo seu site oficial, os principais foram:

- 1997 - As Malvadas
- 1998 - O Abre Alas
- 2000 - Cole Porter - Ele Nunca Disse que Me Amava
- 2000 - Company
- 2001 - Um Dia de Sol em Shangrilá
- 2002 - A Diabólica Moll Flanders
- 2002 - O Fantasma do Theatro
- 2002 - Suburbano Coração
- 2003 - Magdalena
- 2003 - Ópera do Malandro
- 2004 - Cristal Bacharach
- 2004 - Lupicínio e Outros Amores
- 2004 - Tudo é Jazz
- 2005 - Lado a Lado com Sondheim
- 2006 - Ópera do Malandro em Concerto
- 2006 - Sweet Charity
- 2007 - Sassaricando - E o Rio Inventou a Marchinha
- 2007 - Sete - O Musical
- 2008 - A Noviça Rebelde
- 2008 - Beatles num Céu de Diamantes
- 2008 - Gloriosa - A Vida de Florence Foster
- 2009 - Avenida Q
- 2009 - O Despertar da Primavera
- 2010 - Gypsy
- 2010 - Hair

- 2010 - Versão Brasileira
- 2011 - As Bruxas de Eastwick
- 2011 - Judy Garland - O Fim do Arco-Íris
- 2011 - Um Violinista no Telhado
- 2012 - Milton Nascimento - Nada Será Como Antes - O Musical
- 2012 - O Mágico de Oz
- 2013 - Como Vencer na Vida sem Fazer Força
- 2014 - Todos os Musicais de Chico Buarque em 90 Minutos
- 2014 - Os Saltimbancos Trapalhães - O Musical

É difícil precisar em que tipo de produção a dupla atua mais especificamente. Como criadores, na maioria das vezes, estabeleceram parcerias de produção. E, ao que se pode perceber, a sua Razão Social mais frequente e duradoura tenha sido a Aventura Entretenimento, de Luiz Calainho. Mas a dupla, ao longo de tantos projetos, esteve ao lado da poderosa T4F (inclusive em sua fase como CIE-Brasil), da GEO Entretenimento (Grupo Globo), em algumas parcerias internacionais – como a Cameron Mackintosh Ltda. – e em iniciativas independentes. Em muitos momentos dessa profícua trajetória, é possível perceber alguns desvios de percurso bastante pessoais permeando suas realizações.

Ambos transitam pelo teatro musical desde o início dos anos 1990. Encontraram-se esporadicamente nas produções de *Hello Gershwin* (1991), *De Rosto Colado* (1993), *Os Fantastikos* (1996) e *Na Bagunça do Teu Coração* (1996).

As Malvadas (1997) é o primeiro espetáculo realizado como dupla formalizada e estabelece um roteiro a partir de filmes ‘B’, bem dentro do formato *juke-box* com canções que iam de Cole Porter a Roberto Carlos. Segundo Charles, foi com *Cole Porter – Ele Nunca Disse que me Amava* que “Claudio teve essa sacação de nos vender como dupla” (2009 p. 67). Ainda sobre *Cole Porter*, a atriz e cantora Andrezza Massei, em entrevista cedida em março de 2014, conta que seu contato com o espetáculo foi já depois das temporadas paulista e carioca e ainda depois de uma viagem a Portugal. Segundo ela, o produtor Ciro Batelli, teria comprado os direitos da peça para uma produção no 150 Night Club do Hotel Maksoud Plaza, numa espécie de franquia em que os diretores fizeram apenas uma supervisão final de direção. O mesmo acabou se dando com a montagem de

Avenida Q – em que os direitos da produção foram ‘passados para frente’ posteriormente à montagem de Claudio e Charles.

A partir daí, definitivamente ‘se vendendo’ como dupla, trilham uma profícua carreira de espetáculos com naturezas diversas, indo de incursões por uma dramaturgia própria até encenações que se resumem em reproduções de espetáculos *made in Broadway*, no qual se pode estabelecer a máxima do ‘dar ao público o que o público quer’. Entre projetos autorais (produzidos diretamente por eles) e aqueles em que tiveram apoio de outros coprodutores, reúnem alguns sucessos de público e crítica e outros nem tanto. Como apontado em entrevistas que fazem parte desta pesquisa, eles foram talvez os primeiros produtores/criadores de teatro musical a perceber a importância do grande nome em cena – da celebridade espetacular. Essa figura, normalmente televisiva – constitui gancho certo para atrair público, como apontaram Jarbas Homem de Mello, Fernanda Maia e Ivan Parente em suas entrevistas.

Embora suas encenações sempre contassem com nomes de peso conhecidos normalmente do público carioca – como Cláudia Netto, Ivana Domenico, Stella Maria Rodrigues, Soraya Ravenle e outros – foi só a partir de meados dos anos 2000 que as grandes estrelas começaram a brilhar no firmamento da dupla.

A mudança de certos paradigmas na obra da dupla é perceptível nitidamente a partir de *Sweet Charity* (2006) em que os diretores encontram o suporte de uma grande produção (CIE-Brasil) e duas estrelas da telinha: Marcelo Médici e Claudia Raia – até então, mais conhecida do grande público televisivo como nova vedete de musicais como *Não Fuja da Raia* ou *Nas Raias da Loucura* (embora já tivesse estrelado antes *O Beijo da Mulher Aranha* – Produção CIE de 2001). Sobre *Charity*, Charles Möeller declarou:

Sweet Charity foi um divisor de águas na nossa carreira. Primeiro de tudo, por meu encontro com a Cláudia. Eu e Cláudia tivemos uma conexão imediata, parecia que éramos amigos desde a primeira dinastia no antigo Egito. Cláudia é minha irmã e um encontro eterno. Depois, fomos trabalhar com uma empresa acostumada a fazer produções estrangeiras, a lidar com diretores norte-americanos de musicais. Não precisávamos convencer esta empresa sobre nada. O que dizíamos era lei. Logo no primeiro dia, tínhamos à disposição, em uma casa alugada na Lapa paulista, três salas climatizadas, para que três ensaios corressesem paralelamente. (SITE MÖELLER E BOTELHO)

Sobre a experiência, a atriz e coreógrafa Kátia Barros se lembra da liberdade criativa que experimentou, apesar de se tratar de um produto de Broadway:

Pela primeira vez pude construir um papel do início ao fim (sempre fui *cover* nos outros), assim como pela primeira vez trabalhei com diretores e um coreógrafo brasileiros em um musical criando tudo do zero e isso foi bem diferente e delicioso.

A versão brasileira de Charles e Claudio para o musical que Bob Fosse concebeu e coreografou em 1966, portanto 40 anos antes, tinha algumas preocupações para universalizar a obra. Inicialmente, o texto “passou por um pente fino” (nas palavras de Charles em entrevista para a TV UOL por ocasião do lançamento do espetáculo em SP). Referências por demais nova-iorquinas foram eliminadas – a ponte do Brooklin, o Central Park, o Bronx. Embora Charles reiterasse que a obra estava ali intacta foi, por exemplo, surpreendente para público e crítica a liberdade criativa dada a Alonso Barros. O coreógrafo – mencionado anteriormente por Kátia Barros – recebeu elogios pela ousadia de transformar o *charleston* de um dos números musicais em um samba.

O maestro Miguel Briamonte ao descrever sua experiência ao lado dos diretores – ainda que num projeto híbrido, pois estava sob a direção de produção da T4F – declarou que estavam

livres para criar o nosso *Sweet*. Com certeza é muito mais divertido. Houve também casos em que os diretores gringos me deram, depois de conhecerem o meu trabalho, mais liberdade para trabalhar elenco e orquestra. Um supervisor musical inglês que se tornou amigo, costumava me liberar o elenco para que eu trabalhasse com eles dizendo: "ok, now it's time for Miguel's magic work". Durante uma década trabalhando com inúmeros diretores estrangeiros aprendi muito e pude de várias maneiras e graus diferentes, dar a minha contribuição criativa ao projeto.

A partir de *Sweet Charity*, outros nomes televisivos bastante conhecidos do grande público passaram a frequentar os palcos dos musicais, pelas mãos da dupla (aqui em ordem alfabética): Alessandra Maestrini, Dedé Santana, Fafi Siqueira, Francisco Cuoco, Gracindo Júnior, Gregório Duvivier, Herson Capri, José Mayer, Lucinha Lins, Luiz Fernando Guimarães, Maria Clara Gueiros, Marília Pera, Mauro Mendonça, Nuno Leal Maia, Renato Aragão, Totia Meirelles. Alguns deles são nomes já habituados ao teatro musical e, em sua maioria, abrem portas para empresas e marcas, veículos de comunicação e divulgação, o boca-a-boca e, claro, são ganchos poderosos de público.

Com essas estrelas, a dupla realizou seus projetos mais *mainstream*. Nessa seara, além de *Sweet Charity*, é possível citar *A Noviça Rebelde* (2008), *Avenida Q* (2009), *O Despertar da Primavera* (2009), *Gypsy* (2010), *As Bruxas de Eastwick* (2011), *Judy Garland - O Fim do Arco-Íris* (2011), *Um Violinista no Telhado* (2011) e *O Mágico de Oz* (2012).

Sobre essas montagens pouco há que se diga além do fato de serem, em sua maioria, produções alinhadas com a já mencionada formatação de sucessos de Broadway – algumas menos e outras mais, como é o caso óbvio de *Avenida Q*, por exemplo. Muitos não são, em sua maioria, projetos com a conhecida ‘Bíblia’. Normalmente contam com equipe nacional de criação e *design*, mas não deixam de seguir um formato. Dependendo do intérprete, o que a dupla procura, inclusive, é a junção de sua verve televisiva com o resultado em cena. Razão pela qual o *cast* de *Bruxas de Eastwick* e *O Mágico de Oz* contavam com Maria Clara Gueiros – conhecida por seus personagens de humor em *Zorra Total*. Direto do humorístico global *A Grande Família* veio parar na ‘maravilhosa estrada de tijolos amarelos’ o comediante de grande empatia com os jovens Lúcio Mauro Filho.

Os projetos de Charles e Claudio mais alinhados com uma dramaturgia ou conteúdo brasileiros são *Suburbano Coração* (2002), *Ópera do Malandro* (2003), *Lupicínio e Outros Amores* (2004), *Sassaricando – E o Rio Inventou a Marchinha* (2007), *Sete - O Musical* (2007) e os recentes *Milton Nascimento - Nada Será Como Antes* (2012) e *Todos os Musicais de Chico Buarque em 90 Minutos* (2014). Alguns são exemplos perfeitos de musicais *juke-box*, chegando a ser quase shows. E, na linha ‘musical para toda a família’, encontramos em sua estreia teatral o humorista mais empático das crianças de todas as idades: Didi em *Os Saltimbancos* (2014) – espécie de reprodução teatral de um de seus grandes sucessos cinematográficos *Os Saltimbancos Trapalhões*.

Nessa pequena lista, quatro vezes encontramos referências à obra de Chico Buarque. É inegável a contribuição do compositor para a trajetória de Möeller e Botelho e, sobretudo, para o teatro musical do Brasil – o que já foi e ainda será assunto deste estudo. A esse respeito, em entrevista para lançamento da turnê portuguesa da *Ópera do Malandro*, Charles e Claudio declararam: “Sim, somos buarquemaníacos. O que vocês vão ver nos palcos portugueses é a nossa paixão pela obra deste compositor/autor. Não há uma única palavra que não tenha sido escrita por ele”, conforme consta no site Coliseu do Porto.

Começando cronologicamente, *Suburbano Coração* tem dramaturgia de Naum Alves de Souza e foi montada pela primeira vez em 1989 tendo Fernanda Montenegro e Otávio Augusto como protagonistas embalados pelas canções de Chico. Em entrevista concedida à *Veja Rio* em 09/10/2002, sobre a montagem, Cláudio Botelho declarou ser esta a sua “grande incursão no musical genuinamente brasileiro”, enquanto Charles explicou que a montagem contava com a supervisão de Naum e a revisitava trazendo “todas as dezoito músicas, além de outras de Chico” e finaliza explicando alguns objetivos da encenação:

antes, *Suburbano Coração* era uma pequena comédia burlesca com canções. Agora é um musical propriamente dito. (...) Além de termos deixado o enfoque da peça mais leve que na versão anterior, nossa montagem vai marcar época por, afinal, creditar a peça a Chico Buarque e a suas canções. É a redenção do musical.

No ano seguinte, 2003, a dupla volta a atacar de Chico Buarque com a montagem de *Ópera do Malandro*, uma bem sucedida encenação do ponto de vista de crítica e público – inclusive atravessando o oceano Atlântico em duas temporadas em Portugal. Sucesso que Charles classifica da seguinte maneira:-

Nós viramos um pouco mais *mainstream* depois da *Ópera do Malandro* (...) era o assunto da cidade. Eu andava nas ruas e via pessoas com a camiseta da peça. Acho que ali demos o primeiro passo em direção a um tipo de teatro a que o Rio de Janeiro andava meio desacostumado: o que traz hordas de fãs para assistir aos espetáculos mais de uma de vez.

Essas hordas de fãs acompanham a dupla até hoje. São jovens que apreciam teatro musical e que, em sua grande parte, se preparam em aulas de canto e dança, sonhando estrelar peças musicais. Para eles, como bem aponta Jamil Dias, a porta de entrada para o teatro musical são os desenhos Disney – ousou acrescentar o fenômeno Glee. Para esses jovens, cantar e dançar parecem ser sempre objetivos maiores do que atuar/interpretar. E, nesse aspecto, especialmente quando trabalham com jovens, a dupla dá às suas montagens sempre um enfoque mais musical que dramatúrgico. Exemplo é a declaração de Charles Möeller faz sobre a *Ópera* no *website* da dupla:

Quando começamos a produção, todo mundo falava: essa peça não vai dar certo, é uma loucura vocês mexerem nisso, isso é patrimônio dos anos 1970. E seguimos adiante. A peça tem um viés político muito forte, que não sabia se iria interessar tanto nos dias de hoje, e é extremamente verborrágica. Isso me preocupava, embora adorasse a história.

A essa declaração, somam-se as preocupações de Cláudio Botelho com relação ao texto. Com uma dramaturgia extensa e muito fortemente calcada nas questões político-sociais da Era Vargas, como metáfora para a ditadura militar, a *Ópera* tem canções em sua maioria mais ilustrativas – sob o aspecto de não empurrarem a narrativa para frente. Sobre isso, complementando a declaração de Charles, Cláudio explicou:

Nós mexemos muito no texto, perguntamos ao Chico se podia, ele deu autorização e cortamos muito, senão a montagem ia ficar com 5 horas. Incluímos praticamente todas as músicas que ele escreveu para o filme de Ruy Guerra. Digamos que era um *mix* de tudo que ele tinha escrito para a *Ópera do Malandro* no teatro e no cinema.

Mutilada, cortada ou simplesmente editada em seu texto (e contexto), o que consta é que a peça trazia, além das músicas compostas originalmente, outras duas criadas para a adaptação cinematográfica dirigida por Ruy Guerra em 1985: *Muchachas de Copacabana* e *Palavra de Mulher*.

Sobre *Lupicínio* e *Sassaricando* há pouco que se dizer. São mais roteiros criados para que as músicas desfilem e – graças ao seu poder narrativo – deem asas ao imaginário do público. No primeiro, Cláudio Botelho dividiu a cena com sua parceira de outros projetos, Soraya Ravenle, no que a própria dupla chamou de *pocket-show* (portanto, o excluindo do sentido de teatro musical). O segundo é uma colagem idealizada e roteirizada por Rosa Maria Araújo e Sérgio Cabral e dirigida por Botelho. A propósito deste show de carnaval que resgata as tradicionais marchinhas, Sérgio Cabral conta no site Möeller e Botelho:

Estávamos convictos de que poucas manifestações refletem com tanta exatidão a criatividade do compositor do Rio e o espírito carioca. Verdadeiras crônicas, elas contam a história da cidade e as qualidades e os defeitos do seu povo, quase sempre sem abrir mão do deboche e da malícia. Vão do lirismo ao esculacho, mas são permanentemente carioquíssimas. São, enfim, músicas que, ao mesmo tempo em que nos remetem a carnavais inesquecíveis, conservam a juventude que encanta as crianças de todas as idades. Em outras palavras, são eternas.

Sobre *Sete* muito se discorreu no capítulo 4 deste estudo. É talvez a experiência mais vertical e completa da dupla na busca por um musical original brasileiro. Como sabido, demandou quatro anos de trabalho ao lado de Ed Motta (responsável pelas canções) e, devido a sua repercussão e acolhimento da crítica, constitui referência – ao lado de *Vingança*, de Anna Toledo – quando se trata do musical brasileiro contemporâneo.

Falando sobre liberdade criativa no projeto e tempo para a realização dele, Alessandra Maestrini, que já esteve ao lado da dupla em outras oportunidades estabelece comparações que, segundo ela, são inevitáveis:

Obviamente, a oportunidade de se criar um personagem pela primeira vez, de escolher os limites e as extravagâncias, de sugerir cenas, cacos, tons (de músicas e de cenas) é o presente maior que um ator pode receber. Tive um pouco disso em *Ópera do Malandro* (que não era franquia, mas era remontagem); um pouco mais em *New York New York* (cuja primeira montagem teatral de uma obra já conhecida em cinema tinha estrutura completamente diferente da trama encenada na tela); e bastante em *Sete* que se tratava de texto original escrito para músicas já compostas (e não o contrário), escrito já comigo em mente, escrito para mim, digamos assim. Para o meu temperamento e já contando com as minhas ferramentas. Quem não quer um presente desses? Contudo... o tempo foi exíguo demais para que o ator pudesse contribuir tanto quanto poderia no resultado final e, também, que este estresse fosse tão seguro quanto o de uma montagem já lapidada. Considero que lapidei *Sete* no Rio, como atriz. E considero que o espetáculo também já chegou bem mais enxuto em São Paulo.

Também protagonista de *Sete*, Jarbas Homem de Mello faz um comentário sobre o modo de produzir e criar musicais que foi adotado pela dupla. A respeito de sua experiência ao lado deles, o ator/cantor explica:

Charles e Claudio foram beber lá fora. Produzem tão profissionalmente quanto qualquer produtor internacional. Eles resolveram rápido ser produtores e diretores e foram à luta disso. Igualzinho à T4F. A diferença é que Charles e Claudio também compram apenas libreto e partitura, eles não compram a encenação ou a direção. E eles fazem a encenação. Tudo bem, meio que uma cópia, meio nos moldes, mas é uma encenação brasileira e com mais liberdade criativa. Com coreógrafo, cenógrafo, figurinista brasileiros, mesmo que copiando um pouco os moldes de lá.

Entretanto, Jarbas tende a discordar da visão que os produtores têm com relação ao que se chama *acting* de musicais. Ele recorda que, em entrevista concedida a Marília Gabriela (em 02 de setembro de 2012), ao serem perguntados sobre a verdade do ator em cena nos musicais, eles teriam dito que não é possível ser verdadeiro. Sobre isso, Mello discorda: “eu não acho e fiquei muito triste de ouvir aquilo. Porque pra mim, teatro é teatro. Se eu vou cantar, dançar ou atuar, eu vou tentar te dizer alguma coisa. Com a lógica interna do gênero. Pode não ser realista, mas é verdadeiro.” Nessa polêmica, Fernanda Maia completa lembrando que teatro é comunicação integrada de vários elementos e que nem teatro convencional talvez contenha verdade em cena; o que existe é verossimilhança

e verossimilhança é absolutamente possível em teatro musical. Até porque, o fato de um ator se emocionar cantando ou atuando não garante que aquele público vá se emocionar também. Às vezes, um ator pode estar se rasgando de emoção e se a informação que ele dá não é bem comunicada,

o público não tem acesso a ela e aí não vai conseguir se emocionar também. E, às vezes, um ator está executando muito bem e o entorno é tão bem feito, a dramaturgia é tão boa, a direção é tão boa, a luz promove o ator, o coro promove o ator, a coreografia promove aquilo que se quer dizer, o todo está tão direcionado para aquilo que todos esses elementos estão querendo dizer que é possível emocionar o público sim. Um ator se emocionar não é garantia do público se emocionar também. Mas se aquilo que ele faz é verossímilante, comunica, é absolutamente possível.

A dupla efeméride comemorativa – 50 anos da carreira e 70 de vida de Milton Nascimento – é o mote de um dos espetáculos com título provavelmente mais longo e redundante da história da dupla: *Milton Nascimento - Nada Será Como Antes - O Musical*. O nome do compositor, seguido de uma de suas canções, não foi suficiente e exigiu que o apêndice classificatório de gênero fosse anexado ao título. Evidente estratégia para atrair público, uma vez que o elenco não possuía essa força. Sobre a temporada paulista da obra, Fabiana Saragusa, do Guia da Folha observou em 23/05/2013:

Não é bem uma peça (...) e sim um show com 48 canções compostas e gravadas por Milton Nascimento em seus 50 anos de carreira e 70 de vida. (...) Por meio das músicas, o público faz uma viagem pela história do Brasil e também, claro, pela carreira do artista, com seus pontos de vista e sua maneira de retratar o que vê e sente.

A essa opinião se junta a do crítico da Veja São Paulo, Dirceu Alves Júnior em crítica publicada em seu blog (Blog do Dirceu) em 28/03/2013. Para ele o espetáculo usava o cancionário do compositor/cantor como base para uma montagem cuja ambição era mapear essa obra à altura de sua expressão sem decepcionar os fãs. O crítico da Veja ainda usa seu comentário sobre o espetáculo como forma de fazer um rápido balanço da carreira de Charles e Claudio. Evocando a vocação de ‘revista’ desse tipo de teatro, para Dirceu,

primeiro foi *Sassaricando – E o Rio Inventou a Marchinha* (2007) e logo veio *Beatles num Céu de Diamantes* (2008). O talento dos diretores Charles Möeller e Claudio Botelho fez dos dois espetáculos calcados exclusivamente em canções um meio desprezioso e bem-sucedido de evocar o espírito do teatro de revista. (...) Enquanto um musical de teatro, a montagem resulta em um agradável show para os muitos que idolatram Milton. Fica devendo, no entanto, no quesito teatral. São 48 canções enfileiradas uma após a outra que, sem ligação temática, pretendem transmitir a dramaturgia. Não há uma linha de diálogo.

Já para a dupla, segundo seu *website*, “a simplicidade dá o tom (...) não há uma historinha, nem diálogos. O formato segue o estilo ‘revista’, com foco primordial nas canções.’ O tal estilo ‘revista’ utilizado pela dupla pode também ser resumido em

‘use o nome do artista para atrair público’. Adotado anteriormente em espetáculos com canções de Lupicínio, Cole Porter, Beatles e Milton Nascimento o estilo se repete uma vez mais em outro musical de título longo e pretensamente autoexplicativo: *Todos os Musicais de Chico Buarque em 90 Minutos*. Como já visto, é uma estratégia mercadológica para agregar a marca pessoal do compositor/artista – evocado musicalmente – a outras marcas: a da dupla e as marcas dos patrocinadores.

O espetáculo, segundo eles próprios, marcou uma nova fase em suas carreiras: serem autores do que fazem. Após alardeado rompimento com a Aventura Produções, eles usaram o projeto para apresentar seu nome empresarial: Moeller & Botelho. Além disso, tiveram por parceiros de produção a Clássica Produções, a Pathavidhatu Empreendimentos Culturais (ambas do RJ) e a Conteúdo Teatral (SP).

Não é segredo que a obra fazia clara referência em seu título ao famoso espetáculo londrino *The Complete Works of William Shakespeare (Todas as Peças de William Shakespeare)*, da Reduced Shakespeare Company, que se orgulha de fazê-lo em 97 minutos. E o continua fazendo há mais de duas décadas. Mais uma vez, Möeller&Botelho em seu *site*, parecem valorizar a falta que a dramaturgia faz, usando “canções para contar as histórias de uma trupe teatral”.

Entretanto, no programa da peça, parecem confusos quanto ao gênero. Ao mesmo tempo em que confessam a “pretensão” de se autoneomarem “experts no repertório buarqueano”, mostram certa confusão quanto ao formato final. E, numa tentativa de se esquivar de futuras pechas (de show ou concerto), tentam esclarecer:

Não é uma revista – agrupamento de canções segundo tema, cronologia, estilo. Também não é um recital, longe disso. Escrevemos uma peça nova, personagens, enredo, e nosso texto são as canções. (...) A ideia é mostrar a obra do artista e sua magnitude como arte, resistindo mesmo fora de seu contexto original, mas mesmo assim vista sob um ponto de vista teatral. Tudo é encenado, não há nada em formato de concerto e não há atores ‘cantando Chico’.

Indiscutivelmente, a proposta dramatúrgica da obra era bastante frágil para caracterizar teatro, embora fosse muito musical. Para um dramaturgo, a ideia de uma trupe mambembe pelo País vivendo suas aventuras e desventuras, seus sonhos e amores, tendo a música de Chico Buarque ao fundo adquirindo sempre novos significados, pode parecer um prato cheio e sedutor. Mas, como aponta o crítico Macksen Luiz para O Globo em 19/01/2014, trata-se tão simplesmente de um “filete de história que introduz cada grupo de canções”. E mais:

O percurso mostra ser um atalho, que se afasta do eixo poético das letras, sem alcançar a autonomia da sua origem dramática. A trupe mambembe que sai em improvável turnê para montar *A Dama das Camélias* não resiste à evidência de mero e frágil pretexto para a distribuição em módulos da sequência de canções. Como há situações a enquadrar as músicas, seja numa praça de interior ou na representação da hemoptise de Marguerite, o elenco é levado a interpretar enquanto canta, buscando musicalidade na atuação teatral. Mas os melhores traços da montagem e sua oculta força cênica podem ser encontrados na dramaturgia musical da própria obra de Chico Buarque. É quando valoriza a qualidade de letra e música, o dramático e irônico de alguns versos e o engajamento da palavra poética que o musical com o selo Möeller & Botelho encontra o equilíbrio. (LUIZ, 2014)

No ano de 2014, a dupla anuncia seu 34º espetáculo musical com patrocínio de uma grande seguradora e protagonizado por Renato Aragão, em sua estreia teatral. A adaptação de Charles Möller tem como fontes o conto *Os Músicos de Bremen*, a peça *Os Saltimbancos*, dos italianos Sergio Bardotti e Luis Enríquez, e o filme *Os Saltimbancos Trapalhões* (1981). Sobre a estreia, o popular Didi, num misto de orgulho e deslumbramento com a produção, declarou à TV Globo em entrevista cedida em 18/10/2014 para o Jornal Hoje: “tem acróbata do mundo todo aqui; trouxeram a Broadway pra cá!”

5.3 Miguel Falabella

A relação de Miguel Falabella com o teatro musical vem de longa data – sua estreia em musicais foi em 1982 como diretor e adaptador na montagem escolar de *Rock Horror Show* que trazia em cena a jovem cantora Marisa Monte. Ator, diretor e versionista, Falabella, ao longo de quase duas décadas, se associou a diversos produtores e, a eles, tem emprestado seu nome e imagem – marca que carrega inúmeros atributos tais como fama, humor, irreverência, hiperatividade, competência e histrionismo.

Como ator, autor e diretor, Falabella sempre esteve presente nos palcos e, após o sucesso televisivo, voltou seu olhar ao teatro musical na virada dos anos 1990 para os 2000. Dessa época é *South American Way*, um dos muitos musicais que se fez sobre Carmen Miranda, escrito a quatro mãos por ele e Maria Carmen Barbosa (sua parceira em muitos outros projetos teatrais, televisivos e cinematográficos). Com a opção de colocar em cena duas atrizes vivendo Carmen (Soraya Ravenle e Stella Miranda) a peça mostrava “as duas faces de uma mesma

mulher” como assinalou Falabella em entrevista ao Estadão em 18 de abril de 2002 por ocasião da estreia em São Paulo.

No depoimento de Falabella à Agência Estado fica clara a necessidade de tempo e dedicação para a construção de uma dramaturgia que seja minimamente sólida para teatro musical – ainda que não se conte com música especialmente composta ou que se queira fazer uma biografia. Segundo ele, foram dois anos até que tivesse o texto final que

tem início com a explosão cerebral que ocorreu no exato momento em que ela (Carmen) caiu, com o espelho nas mãos, vítima de um coração cansado demais. (...) Não tínhamos intenção de fazer apenas uma biografia, mas, além de provocar uma discussão sobre o Brasil, queríamos tentar resgatar a autoestima do nosso povo. (...) Nossa inspiração foram os filmes musicais da Fox dos anos 1940, estrelados pela própria Carmen, que exibia um figurino exuberante. (...) Nosso grande desafio era criar um texto que se sustentasse e unisse naturalmente as músicas, que são uma das grandes atrações do espetáculo.

Durante a década que se seguiu, Miguel deu continuidade à sua aproximação com gênero musical, nas mais diversas funções, associado a muitos produtores diferentes. Ainda entre 2000/2001, veio a participação como ator em *O Beijo da Mulher Aranha*, produção da CIE e unia no palco: Falabella, Claudia Raia, Tuca Andrada (que antes fizera *Crioula* – musical sobre Elza Soares) e Wolf Maya na direção. No modelo ‘a Broadway é aqui’ Maya declarou para a Agência Estado em 25 de agosto de 2000: “Este é um dos musicais mais operosos já feitos pela Broadway e a gente vai reproduzir na íntegra o formato e toda a estrutura cenográfica da versão americana”.

Logo em seguida, veio *Godspell*, produção de 2002 em que Miguel atuou como versionista, tradutor e diretor. Por se tratar da obra de Stephen Schwartz, conhecido pelo incentivo que dá para leituras locais, Falabella reuniu um jovem e promissor elenco de musicais para contar e cantar esse evangelho no picadeiro de um circo (*Circo da Paixão*) que mais se assemelhava ao de *Pippin*. Em cena, nomes que voltariam outras vezes a trabalhar ao seu lado, no palco ou na TV: Fred Silveira, Ivan Parente, Sara Sarres, Paula Capovilla e Maurício Xavier, entre outros. Já nesta montagem se pode antever o caminho que Miguel trilharia em montagens futuras, no sentido de abraçar seus conteúdos, seja na encenação, atuação e tradução. Sobre a encenação de *Godspell*, Ivan Parente lembra: “Ah... é um musical de trupe! Tipo *Hair*... O Miguel desconstruiu toda a história da trupe e virou um circo, virou

‘clownesco’. E também foi onde eu aprendi a triangular, que eu não sabia triangular! (risos)”

De 2006 é *Império*, uma comédia musical criada e dirigida por Miguel, que teve apresentações apenas no Rio de Janeiro. Com o objetivo de lançar um olhar para a nossa matriz política por meio da vida palaciana no primeiro reinado do Brasil, Falabella conta no *website* oficial do espetáculo que a ideia surgiu numa livraria em Paris quando ele se surpreendeu com a

quantidade de livros históricos sobre a França, os mais variados, para todos os gostos e idades. Eu lembro de ter pensado que aquilo era uma parte fundamental no exercício de amar-se enquanto povo, sociedade e nação. Contar a própria história, lançar diversos olhares sobre o mesmo tema, falar de nosso passado de uma maneira arrebatadora é, a meu ver, a maneira mais rápida de chegar ao coração das pessoas e recuperar um pouco da autoestima perdida no correr dos anos, além de proporcionar um entendimento sobre o grupo a que pertencemos que nos permita crescer. Isso tudo eu fui pensando, naquela livraria e, quando voltei para o hotel, já sabia que eu queria escrever um musical sobre o primeiro reinado, visitando a corte e tentando entender, através da história, um pouco do caráter que nos forma hoje e que é determinante em nossa trajetória.

Com músicas de Josimar Carneiro, talvez seja *Império* a obra mais brasileira que Miguel tenha realizado em toda a sua carreira de musicais. Em cena, mais uma vez aqueles atores que estiveram antes e estariam a seu lado no futuro em outros trabalhos: Alessandra Verney, Frederico Reuter, Sandro Christopher, Stella Miranda entre outros.

Foi a partir de 2008 que Miguel se lançou numa longa sequência de musicais de Broadway. Na maioria dos casos como diretor, versionista, ator e ainda co-produtor:

- 2008 – Os Produtores
- 2009 – Hairspray
- 2010 – A Gaiola das Loucas
- 2011 – Cabaret
- 2012 – Xanadu
- 2013 – Alo, Dolly!
- 2013 – A Madrinha Embriagada
- 2014 – O Homem de la Mancha

Para encarar a empreitada que a montagem nacional de *Os Produtores* exigia – um filme que virou musical e virou filme novamente, além de ter sido um

sucesso tremendo na Broadway tendo Nathan Lane e Matthew Broderick nos papéis centrais – Miguel foi buscar um jovem parceiro de produção, Sandro Chaim.

Sandro e Miguel não constituíram propriamente uma dupla consolidada, mas seu encontro tem gerado alguns frutos diversos e bem sucedidos, sem apresentar um traçado lógico e constante de produção. É o que se pode chamar de uma dupla que ‘atira para todo lado’ e ‘dança conforme a música’. Sandro aparece neste estudo mais como produtor que como criador ou pensador de projetos. Suas iniciativas estão ligadas ao conceito de parceria e associações com artistas como: Claudia Raia, Nelson Motta e, claro, Miguel Falabella.

Em *Os Produtores*, Miguel atuou, dirigiu, traduziu e adaptou o texto. Ao seu lado, em cena, estavam os televisivos Wladimir Brichta e Juliana Paes. A versão brasileira de *Hairspray* (outro caso de filme que virou musical e depois virou filme novamente) teve Edson Celulari como protagonista – vestido de mulher – e o jovem Tiago Abravanel, que se tornaria um nome célebre com a posterior montagem de *Tim Maia – Vale Tudo, o Musical*, com direção de João Fonseca e também produzida por Chaim em 2011.

No ano seguinte, Miguel entra em cena fazendo novamente o mesmo caminho: uma peça que virou filme, que teve um *remake* e, depois, virou musical. Trata-se de *Gaiola das Loucas* – outro grande sucesso contemporâneo do teatro musical na Broadway e em Londres. Na montagem também produzida por Chaim, Miguel contracenava com amigos de longa data: Diogo Vilella, Sylvia Massari, Jorge Maya, entre outros. Na direção musical, Carlos Bauzys – com quem Miguel trabalharia novamente.

Em *Cabaret*, outra produção de Sandro Chaim, reencontram-se Claudia Raia e Miguel Falabella, desta vez unicamente como tradutor e versionista. A parceria de Chaim, aqui, se dá com a atriz que trouxe para o espetáculo a realização de um sonho. Anteriormente, o renomado musical de Fred Ebb e John Kander já teria sido montado em 1989 tendo Beth Goulart e Diogo Vilella nos papéis centrais dirigidos por Jorge Takla.

Outro *hit* cinematográfico a ser transformado em musical foi *Xanadu*. Também com a chancela da Chaim Produções, o espetáculo trazia em cena Danielle Winits e Sidney Magal (depois, Falabella) nos papéis que foram de Olivia Newton-John e Gene Kelly no cinema. Nesta montagem, as versões ficaram por conta do jornalista e dramaturgo Artur Xexéo. Não chegou a se apresentar em São Paulo por

ter tido sua carreira abreviada devido a um acidente grave que impossibilitou a atriz de continuar a temporada.

Em 2013 foi a vez de mais um sucesso da Broadway no currículo de Miguel. Desta vez, um clássico: *Alô, Dolly!* Para a montagem, que trazia sua direção e adaptação/versões, Miguel e a Chaim Produções trouxeram uma estrela dos nossos musicais: Marília Pêra. Ao lado de nomes como Frederico Reuter, Ivan Parente, Jorge Maya e Sylvia Massari, Falabella resgata o grande sucesso de Bibi Ferreira nos anos 1960. Nesta montagem, Falabella começa a ensaiar alguns passos que daria em suas montagens seguintes: uma cor local nacionalista nos tipos em cena e na própria tradução. Ou seja, apesar da ambientação na Nova Iorque da virada do século XIX para o XX, o que se ouvia era um sonoro sotaque caipira bem brasileiro. Versão que Teresa Mascarenhas, do Jornal do Brasil, reputou ser a melhor da carreira de Falabella em sua crítica de 25/10/2012. Um dos atores mais frequentes das montagens de Miguel em São Paulo, Ivan Parente, explica sobre *Dolly*:

Quando ele traduz – normalmente é ele quem traduz –, ele já pensa no Brasil, ele já pensa... tanto que no *Godspell* ele já tinha um sambinha numa das músicas... O *Dolly* é um musical mais clássico, mas ele põe um pé no Brasil porque ele colocou os dois caipiras em cena... traz pra nossa realidade. Acho que ele foi percebendo que a partir do momento que ele imprimia uma faceta, uma cara brasileira, com tipos brasileiros, as pessoas da plateia conseguiam chegar mais no espetáculo. Uma comunicação que *Rent* não conseguiu, *Miss Saigon* não conseguiu. (...) Então, o Miguel soube trazer desde 2001/2002, com *Godspell*, uma comunicação com a plateia. E conseqüentemente em outros musicais dele. O *Dolly*, por mais que se passe em Nova Iorque, por mais que seja um clássico, havia uma identificação. Marília e Miguel tinham uma identificação com o público. As roupas eram de época mas não eram datadas.

As montagens seguintes, *A Madrinha Embriagada* e *O Homem de la Mancha*, possuem muito em comum. Ambas originariamente eram espetáculos de pouco apelo do ponto de vista do espectador médio. A primeira, um obscuro espetáculo vindo do Canadá no final dos anos 1990. A segunda, um musical célebre mas afastado da memória dos aficionados pelo gênero – a única montagem brasileira foi em 1972 com Paulo Autran e Bibi Ferreira nos personagens centrais.

Mas as semelhanças não param por aí. A produção é da jovem produtora Atelier de Cultura – capitaneada por Noedja e Cleto Bacic. A produtora realizou os dois espetáculos em parceria com um grande projeto de divulgação, popularização, produção e ensino de teatro musical criado pelo SESI-SP (Serviço Social da Indústria) e pela FIESP (Federação das Indústrias de São Paulo). A

espetacularização ficou muito por conta do destaque que a mídia deu ao fato de ambas as produções representarem um divisor de águas no Teatro do Sesi e por serem luxuosas – por que não dizer, milionárias.

As equipes criativas escaladas foram praticamente iguais, com poucas exceções. Permaneceram do primeiro para o segundo espetáculo, a coreógrafa e diretora de movimentos Kátia Barros, o diretor musical Carlos Bauzys e o diretor residente Floriano Nogueira. Apenas Fause Hatén, figurinista, não figurou na montagem de *O Homem de La Mancha* – em que os figurinos são assinados por Claudio Tovar (parceiro de Falabella em outras produções). Em cena, entre os muitos nomes do elenco, alguns velhos companheiros de Miguel. Além do produtor Cleto Bacic, encontramos Edgar Bustamante, Frederico Reuter, Ivanna Domenyco, Ivan Parente, Jorge Maya, Kiara Sasso, Sara Sarres e outros

Finalmente, sobre as duas produções, há que se mencionar a clara intenção de tornar o texto mais próximo da realidade brasileira, do nosso tempo, da nossa cidade. Em *A Madrinha...* Miguel traz a cena para o histórico Theatro São Pedro, “com TH, como deveria ser” (fala extraída da versão de Falabella), em plena Barra Funda garoenta dos anos 1920. A cenografia evoca o modernismo de Tarsila e o texto emula nosso antigo teatro de revista de companhias como a de Walter Pinto ou de Eva Todor. Até nas atuações era possível vislumbrar laivos de interpretações clássicas dos nossos antigos humoristas como Grande Otelo, Agildo Ribeiro, Eva Todor. Para Ivan Parente, *A Madrinha...*

É um espetáculo superdifícil porque fala de realidade norte-americana. É metalinguístico. É muito americano! Eu achava que era impossível. E o Miguel subverteu a obra. Ele pegou tudo que era norte-americano e trouxe pra cá lembrando pessoas que a gente esquece: nossos pioneiros da revista, da burleta. Fez uma grande homenagem aos nossos artistas, ao teatro musical brasileiro. E emociona. Ele foi esperto, inteligente e sensível ao pensar em fazer isso num musical gratuito para as pessoas falando sobre musicais.

Em *O Homem...*, musical estreado na Broadway em 1965, Falabella retira a ação do presídio onde um suposto Cervantes irá ser julgado e condenado pela Inquisição e o leva para um manicômio. Ali, entre figuras absolutamente contemporâneas, o protagonista se envolve num jogo de espelhos ampliado pela loucura e se depara com uma figura já conhecida da nossa arte laboral: Artur Bispo do Rosário. Sobre a figura do nosso ‘Bispo’, Miguel Falabella discorre no texto de abertura do programa da peça que ele classificou de “delírio barroco”:

Quando fui convidado para dirigir o musical, imediatamente lembrei-me de outro visionário. Arthur Bispo do Rosário, um dos grandes artistas plásticos brasileiros, que viveu por cinquenta anos internado na Colônia Juliano Moreira, onde criou uma obra impressionante e que, tal qual nosso cavaleiro espanhol (Quixote), recriava o árido cotidiano, literalmente transformando a vida em arte, assim como ela deveria ser. Achei que seria interessante juntar esses dois visionários em cena e propus a ideia ao Atelier de Cultura que a abraçou sem medo, como aliás já tinham feito com a montagem de *A Madrinha Embriagada*.

Em cena, tudo evoca o artista que era, antes da consagração e do respeito que goza hoje, considerado um louco pela sociedade. Isso, desde os cenários grandiosos assinados pelo inglês Matt Kinley que dialogam em perfeita consonância com a luz de Drika Matheus até os figurinos de Claudio Tovar, totalmente inspirados na obra do artista. E até as atuações resvalam nesse limiar entre a loucura e a sanidade, o sonho e a realidade. É a contribuição nacional que Miguel procura dar não só ao texto, mas à encenação como um todo.

Mas sua contribuição definitiva para o musical brasileiro contemporâneo até o presente momento ainda está em projeto. Trata-se da adaptação musical de *Memórias de um Gigolô*, a partir da obra homônima de Marcos Rey (1968) e que trará músicas compostas por Josimar Carneiro (o mesmo da comédia musical *Império*). O projeto é antigo e Miguel reiteradas vezes se queixou da falta de interesse de patrocinadores por musicais nacionais. Em entrevista à *Revista Veja* (março de 2013) o ator e diretor declarou que

vivemos em um país em que tudo é difícil, que não é feito para dar certo e que joga contra os seus cidadãos o tempo inteiro (...) É um clássico da literatura brasileira (*Memórias de um Gigolô*). A história se passa na São Paulo dos anos 1930, uma época fabulosa da cidade. Mesmo assim, não consigo dinheiro. Mas para musical americano acontece assim, ó.

Se o projeto se realizar, do modo que Miguel pretende para 2015, quem sabe aí ele se insira definitivamente no rol dos pensadores e criadores de musicais originais brasileiros.

5.4 Jorge Takla

O diretor de origem libanesa, que teve sua formação entre a Europa e os Estados Unidos nos anos 1960 e 1970, fez sua primeira direção no Brasil em 1978 com a montagem de *O Primeiro*, de Israel Horowitz. Sua carreira inclui experiências diversas que vão desde o mais experimental dos projetos até grandes óperas e encenações de musicais de Broadway.

O teatro musical entra em sua vida – ao que parece de forma definitiva – no início dos anos 1980 com a adaptação do texto *A Kuka de Kamaiorá* para o musical – espécie de ópera-rock – *O Segredo da Alma de Ouro* (Leilah Assumpção, 1984). Ainda no final dos anos 1980, Takla dirige Beth Goulart e Diogo Vilella em *Cabaret* (1989). Em seguida, após algumas óperas, realiza ao lado de Marília Pêra o espetáculo *Master Class* (1996) – que alguns podem não classificar de musical pelo fato das intervenções operísticas não conduzirem nem ‘empurrarem’ a ação ou a narrativa, mas sem dúvida é dramaturgia alternada com música. Também com Marília, a Takla Produções realiza *Victor ou Victória* (2001). O espetáculo ainda trazia nomes como Drica Moraes e Léo Jaime.

Após idas e vindas entre óperas, musicais e peças não musicais, no ano de 2002, Takla se torna supervisor da área de teatro da CIE, com a qual realizou grandes projetos como idealizador e supervisor artístico. Algumas fontes atribuem a Takla a direção nacional de *Chicago* (2004), outras garantem que o musical de Ebb e Kander foi dirigido no Brasil por Scott Faris, tendo nos papéis centrais Danielle Winits e Adriana Garambone.

Fato é que, sobre a montagem que carrega o nome do lendário Bob Fosse em sua criação original, Takla parece tomar para si o mérito da existência da montagem nacional numa declaração à Agência Estado em 28/04/2004:

De todos os musicais, o melhor, o mais teatral e mais moderno que conheço é *Chicago*. O espetáculo é um filhote americanizado de Bertolt Brecht com Kurt Weill, extremamente arrojado, elegante, radical e definitivo. Por isso insisti tanto para trazê-lo ao Brasil.

Paralelamente e após sua saída da CIE, a Takla Produções inicia uma trajetória rumo aos musicais considerados clássicos. Montados com requintes que lembram as produções cinematográficas que tiveram, essas produções trazem pouca ou nenhuma colaboração para a busca de um formato que aproxime o público brasileiro do *american musical* ou vice-versa. São elas:

- 2007 – My Fair Lady

- 2008 – West Side Story
- 2010 – O Rei e Eu
- 2011 – Evita

No ano de 2014, a Takla Produções novamente se associa à T4F para a produção de mais um musical considerado clássico: *Jesus Cristo Superstar*. A montagem que trazia os atores Bianca Tadini e Luciano Andreys como tradutores e versionistas teve a função de estabelecer a nova gestão do teatro do Complexo Cultural Ohtake – antes nas mãos da extinta GEO Eventos (extensão do grupo Globo) e, a partir de 2013, nas mãos da T4F.

5.5 Aventura Entretenimento

Para este mercado que já consolida trajetórias longevas, a Aventura Entretenimento é uma jovem produtora de musicais, nascida em 2008. Em seu portfólio podem ser encontrados produtos das mais diversas naturezas. Logo de início, até por conta da parceria com Charles Möeller e Claudio Botelho, a produtora focou em títulos musicais de Broadway.

A associação com a dupla Möeller e Botelho foi vitoriosa e incluiu títulos como: *A Noviça Rebelde*, *Sete – O Musical*, *Beatles num Céu de Diamantes* (espécie de juke-box que fez turnê pela Europa), *O Despertar da Primavera*, *Gypsy*, *Hair*, *Um Violinista no Telhado*, *Judy Garland – O Fim do Arco-Íris* e *O Mágico de Oz*.

E, ao que parece, os sócios da Aventura acreditam em diversificar parcerias. Além da ‘dupla’, o fundador da produtora – Luiz Calainho – se associou a outros grandes nomes em projetos igualmente ambiciosos. Fazem parte desse grupo figuras que vão desde Luciano Huck e Angélica até Nelson Motta, Dênis Carvalho, Daniel Filho ou Roberto Medina. Com Medina, a Aventura realizou *Rock in Rio – O Musical*.

A franquia brasileira do festival de Rock, que colocou o Brasil na rota das grandes turnês em janeiro de 1985, tem números impressionantes. Talvez tenha sido Roberto Medina o primeiro produtor nacional a entender o novo conceito *mainstream*; a sua Cidade do Rock – construída no Rio de Janeiro em 2001 – oferece shows nacionais e internacionais, mas não apenas: ruas temáticas de lazer

e comércio, praças de alimentação para além do *fast-food* costumeiro, piso sintético para evitar o indefectível lamaçal dos festivais de rock. O festival teve cinco edições no Brasil (1985, 1991, 2001, 2011 e 2013) e já anuncia uma nova para 2015. Foram movimentados, ao longo desses anos, todos os segmentos da mídia e o festival foi transmitido por TV e internet para todo o País. É entretenimento em estilo Disney ‘pra gringo ver’. Isso porque, desde 2004, a franquia se espalhou pelo mundo a partir da redescoberta do velho continente:

- o Rock in Rio Lisboa teve edições bienais e regulares desde 2004 (um total de seis) e já anuncia a 2016;
- o festival aportou em Madri em 2008, tendo promovido três edições bienais;
- três edições do festival estão previstas para a Alemanha e a Turquia a partir de 2015;
- após negociações Medina passou 50% do controle do Rock in Rio para a SFX Entertainment, empresa norte-americana de produção de shows e entretenimento digital e anunciou uma sequência de 3 edições bienais a partir de 2015 (ano em que o festival completa 30 anos) em Las Vegas, EUA.

Tudo isso para dizer que a marca poderosa do rock, com diversos produtos licenciados, também teve sua franquia estendida para o teatro musical – pelas mãos da Aventura Entretenimento. Com texto e versões de Rodrigo Nogueira e direção de João Fonseca, o musical estreou no Rio de Janeiro em 2013 e teve uma subsequente temporada paulista. Apesar das muitas canções internacionais que embalam as várias edições do festival, graças a uma dramaturgia nacional e canções brasileiras, o musical acabou sendo um produto com boa dose de talento e temática nacionais. Além de Rock in Rio, a Aventura ainda produziu:

- 2011 – *Peixonauta*, um musical infantil inspirado na série brasileira de animação infantil (já exportada para mais de 60 países) criada por Celia Catunda e Kiko Mistrorigo, da TV PinGuim. Com canções do Palavra Cantada, o espetáculo foi idealizado pelos apresentadores de TV Luciano Huck e Angélica e direção de Marília Toledo;
- 2012 – *Charlie e Lola* é uma série de animação inglesa dirigida para o público infantil. A ideia, mais uma vez, foi do casal Huck e Angélica e cumpriu temporada no RJ e SP. Assim como *Peixonauta*, trata-se de um

espetáculo musical de animação, mas ao contrário do anterior, não entra para o rol das produções nacionais da Aventura;

- 2013 – *Tudo Por um Popstar*, baseado no livro homônimo de Thalita Rebouças – um *best seller* juvenil.

Foi a partir do afastamento ocorrido entre a Aventura Entretenimento e a dupla Möeller e Botelho, que a produtora decidiu enveredar por um novo caminho. Esta nova trilha está claramente apontada pelos três sócios (Calainho, Aniela Jordan e Fernando Campos) no texto de abertura do *website* da produtora consultado em agosto de 2014:

algo nos inquietava. Atualmente são produzidos musicais dos mais diversos conteúdos e de diferentes dimensões em todo o país, resultado do trabalho de referência do setor. Porém, o cenário das grandes produções ainda apresenta uma predominância de musicais internacionais. Faltava falar mais de Brasil, dos nossos temas, dos nossos mitos, da nossa cultura. Isto nos motivou, nos movimentou, e abriu nossos horizontes nos impulsionando em uma nova direção. Uma direção rumo ao Brasil. Rock in Rio, o musical foi a porta de entrada para este novo mundo.

Fica clara a opção da empresa em trilhar um caminho diferenciado no mercado: produções grandiosas, com temática, cancionero e referências brasileiras. Seguem-se, então três produções dentro da trilogia que chamaram de *Uma Aventura Brasileira*, assim dividida:

- 2013/14 – *Elis, A Musical*
- 2014 – *Se eu Fosse Você, o Musical*
- 2014/15 – *Chacrinha, o Musical*.

Sobre *Elis, A Musical*, o crítico da Revista Veja, Dirceu Alves Jr. deixa clara sua impressão de que a dramaturgia de Nelson Motta e Patrícia Andrade, para a encenação de Dennis Carvalho, renega o lado explosivo da cantora, evocando uma trajetória folhetinesca. E vai além ao concluir que “a montagem pode encantar a plateia, mas deixa a sensação de que o teatro cedeu espaço a um tributo conservador. Enfim, faltou uma pimentinha.”

O programa da peça, além de ser um bonito registro dos artistas e da pesquisa envolvidos no projeto, traz alguns textos de apresentação que valem uma observação mais detalhada. Dennis Carvalho declara que o espetáculo traz a ideia de (a princípio nada nova) de

uma trupe de atores contando uma parte da história da vida da maior cantora do Brasil, principalmente assumindo que não é um documentário sobre Elis

e, sim, uma homenagem feita com muito amor e emoção, sem se preocupar com comparações e com a fidelidade a alguns fatos da vida real.

No mesmo programa, Nelson Motta, além de falar do espetáculo, dá uma pista sobre seu ponto de vista com relação a criação de um musical. A tantas da leitura, Motta deixa claro que em sua opinião num musical de teatro o que importa é “a qualidade das canções”, como forma de enaltecer o repertório variado e de extrema qualidade da intérprete. Além disso, após chamar de “absurda” a linguagem do musical, por contar uma história cantando e dançando, ele acrescenta que

O teatro musical é o campo da imaginação, da magia e da invenção. Nosso espetáculo é uma fantasia musical, dramática e cômica, inspirada na vida breve e intensa de Elis e na qualidade das músicas que eternizou, como testemunho do seu tempo e das lutas de sua geração: Elis viveu toda a sua carreira sob a ditadura militar e nunca votou para presidente. Mas sua música ajuda a contar boa parte da nossa história de 1964 a 1981.

Artur Xexéo, dramaturgo, jornalista e crítico, qualificou *Elis* para o site do G1 em novembro de 2013, como sendo o “grande musical brasileiro dos últimos tempos.” Música à parte, ainda sobre a dramaturgia do espetáculo, o crítico da Folha Ilustrada, Nelson de Sá, se queixa justamente da falta de uma dramaturgia mais organizada comum aos musicais biográficos, cuja ótica se limita a cultuar e acompanhar a vida do biografado, num “ritual de ressurreição de celebridades”, o que, segundo ele

fica chato. O resultado é um folhetim, sem conflito e fim mais claros, carregado de dramas familiares. Não precisaria ser assim, como provou Plínio Marcos com Noel Rosa. E na verdade Elis Regina carregava elementos trágicos em sua vida que bem poderiam resultar, de fato, em teatro. Um deles nem é tocado — a sua morte, a maneira como aconteceu. Outro é sua aproximação com a ditadura, presente no espetáculo, mas amenizada, repassada a outros. Atenuar conflito é algo que vai contra o teatro, obviamente, e enfraquece a Elis da peça.

Já *Se Eu Fosse Você – O Musical* segue uma fórmula que deu certo na Broadway: transpor para o palco em forma de teatro musical os roteiros de *blockbusters* cinematográficos. O espetáculo resulta num *mix* das duas versões do filme em que um casal de classe média troca de sexos ao som de uma *juke-box* de sucessos preexistentes de Rita Lee. Em cena, um trio já experiente de musicais:

Claudia Netto, Fafi Siqueira e Nelson Freitas. A direção e as coreografias são de Alonso Barros (*Sweet Charity* e *Elis, A Musical*), sob supervisão artística de Daniel Filho, e direção musical é de Guto Graça Melo.

Sobre o espetáculo – por ocasião de sua temporada carioca –, o crítico Maksen Luiz do Globo, em 30/03/2014, observou que “a impressão é a de que se assiste a um produto reciclado, que cada elemento em cena reproduz algo já visto.” Ao elogiar o elenco, o crítico sugere que os atores seguram “a atabalhoada transcrição nacional do que se convencionou chamar de comédia musical em teatros anglo-saxões.”

O terceiro elemento desta trilogia é a biografia de Abelardo Barbosa – o Chacrinha. Vivido por Stephan Nercessian, o personagem foi um notório lançador de talentos musicais e, ao que parece, será essa a tônica do espetáculo, entre Chacretes de perna de fora e galãs cantores num suposto show de calouros e desfile de *covers*. Segundo o *website* da Aventura, o espetáculo levará “para os palcos toda a descontração do *Cassino do Chacrinha*, programa que lançou os maiores nomes da música brasileira”.

5.6 Uma produção independente, investigativa e nacional.

Enquanto a maioria dos nossos artistas de musicais se ocupa em transitar por entre obras estrangeiras e nacionais, de variados portes em termos financeiros, outros se dedicam a uma produção, digamos, mais alternativa. Há inúmeros casos e companhias espalhados por todo o País, ainda mais no eixo RJ-SP. Alguns foram mencionados no segundo capítulo deste estudo.

Há, ainda, outros pensadores e criadores isolados e cujo trabalho constante e persistente demanda que se lance um olhar sobre sua produção, que lhes seja dado um espaço de fala e representatividade – sobretudo de suas práticas e resultados. É o que pretende, ainda como panorama, este próximo e último segmento antes das considerações finais.

Logo no segundo capítulo deste estudo, fica claro que uma importante figura desta retomada do musical brasileiro foi a atriz e bailarina Cláudia Raia. Ainda nos anos 1990, Cláudia começa a protagonizar projetos muito pessoais calcados exclusivamente em seu carisma de vedete. Foram espetáculos que, à época, resgataram para antigas gerações o prazer do musical de revista e apresentaram

para as novas gerações a possibilidade de um novo gênero musical. O ator/cantor Marcos Tumura, que estreou ao seu lado em *Splish Splash* (1988), avalia em entrevista cedida em outubro de 2014:

Ela fez a trilogia Raia: *Não Fuja da Raia* (1991), *Nas Raias da Loucura* (1993) e *Caia na Raia* (1996). Numa época em que os musicais ainda não estavam na moda e sempre com muito sucesso. Tenho certeza de que foi ela quem plantou esta sementinha aqui no Brasil e os grandes musicais americanos vieram adubar pra que este gênero crescesse aqui. Acho que a identificação com o gênero foi tão imediata devido à musicalidade brasileira. O brasileiro é por natureza um povo musical.

Tumura, premiado ator e cantor de musicais de franquia, é dono de uma experiência bem sucedida em musical brasileiro do estilo *juke-box*, ao lado de outros dois atores de musicais: Fábio Yoshihara e Jonathas Joba. Os três se encontraram na montagem de *O Fantasma da Ópera* (T4F) e ali tiveram a ideia de montar um musical que falasse da música nacional dos anos 1970. Foi aí que surgiu *Dia Feliz*, uma produção da Tumura Produções. Sobre o projeto, que parece ter nascido de uma inquietação artística, ele conta:

estávamos sentindo falta de cantar outro tipo de música. Daí saiu a ideia de montar *Dia Feliz!* Que é uma celebração da música nacional de 1972...73. As musicas desta época eram muito teatrais. Acho que fomos os precursores dos musicais nacionais desta nova era!

Claudia, como já visto, é um caso raro de atriz que se produz. Seus espetáculos mais autorias – se assim podem ser chamados – são exemplo de uma tentativa de resgate de um tipo de teatro mais nacional. Ela mereceria um espaço próprio para sua trajetória neste estudo, entretanto, por figurar tantas vezes até aqui ao lado de outros produtores, corre-se o risco da redundância. Para finalizar este bloco, a respeito de seus musicais de origem e seus projetos futuros, ela informa que irá realizar o

Raia 30 Anos – para comemorar 30 anos de trajetória artística. Será 60% de memória e 40% do que está por vir, do novo. Claro que eu não quero fazer uma colagem de tudo que já fiz. (...) Mas, como memória eu acho interessante fazer o que eu fiz, revisitado, com o olhar de hoje. (...) Pretendo, também, transformar histórias brasileiras em musical. O problema é quem escreva isso, quem escreva música e texto. É complicado, não é fácil, nós não temos ainda esses autores. Mas estamos caminhando. Eu não perco as esperanças, não. Eu tenho muita vontade de fazer conteúdos brasileiros também. (...) Por que é que eu não faço conteúdos brasileiros e só americanos? Não. Eu faço bons conteúdos! Não interessa de onde eles sejam.

A seguir, três exemplos de companhias preocupadas com seus conteúdos e sua consistência. Elas mantêm constância em produções que estabelecem um diálogo entre o teatro e a música. São o Núcleo Experimental (com a parceria entre Zé Henrique de Paula e Fernanda Maia), a Companhia da Revista (conduzida por Kleber Montanheiro) e a Companhia Casca de Arroz (de Regina Galdino e Andrea Bassit).

5.6.1 Zé Henrique de Paula e o Teatro Núcleo Experimental

O diretor Zé Henrique de Paula tem uma pesquisa voltada para o teatro, a música e suas possibilidades de interseção – o que ele chamou de uma “pesquisa sobre o lugar da música no teatro”, em sua entrevista concedida em março de 2014. À frente do Núcleo Experimental desde sua fundação em 2005, o diretor construiu uma trajetória muitas vezes ligada a essa pesquisa e ao trabalho em parceria com a diretora musical Fernanda Maia, sobre quem diz:

é minha parceira em teatro há 23 anos, o que evidentemente cria lastros de compreensão, confiança e linguagem artística cada vez mais consistentes dentro de uma coerência de trajetória artística. Nossa intenção é pesquisar um lugar para a música e o canto dentro do teatro. Para isso, lançamos mão de procedimentos que ora partem da dramaturgia e ora partem da música (alguns de nossos projetos futuros visam a criação dramaturgica a partir de uma seleção de repertório). Sempre fui um entusiasta dos musicais e assisti a dezenas deles, durante anos. Hoje em dia, os musicais importados me interessam muito pouco – com ‘Bíblia’, então, muito menos.

Antes disso, em 2001, em parceria com o pesquisador e também diretor teatral Professor Jamil Dias, o diretor criou um projeto de resgate de um musical muito típico da virada do século XIX: um misto entre a revista e o teatro de variedades. O espetáculo, “apoiado dramaturgicamente nos sainetes de Arthur Azevedo (que formam a coletânea Teatro a Vapor) e com repertório de compositores da chamada Belle Époque brasileira (1889 a 1914),” contou com a direção musical de Fernanda Maia. Abaixo, o diretor, ao mesmo tempo em que exercita a autocrítica, conta que a peça revisitava a virada do século XIX para o XX, a pretexto de oferecer um contraponto com a virada vivida em 2001:

A pesquisa de material, a seleção e o posterior alinhavo das cenas e canções foi coordenado por Jamil, um atento e diligente pesquisador do teatro musical brasileiro. Na época, nosso precioso manancial de repertório musical foi a vastíssima coleção do historiador Abel Cardoso Junior, que reunia milhares de discos e que, infelizmente, depois de sua morte foi dilapidada e sucateada. O processo foi, em certa medida, o de um resgate histórico de uma linguagem fundamental para a história do teatro brasileiro,

embora todo o projeto tenha ficado, ao meu ver, um pouco aprisionado à ideia de reproduzir um tipo de teatro que não existe mais. Encantados com os frutos da pesquisa, eu e Jamil dialogamos pouco com o presente e engessamos a peça em sua premissa historicista; ainda assim, a brejeirice e a leveza, aliadas ao bom humor do repertório, resultaram num espetáculo simpático e de alto poder de comunicação com a plateia.

Em sua trajetória, o diretor possui até um sucesso do *off-Broadway*: *Naked Boys Singing* (2003), embora realizado por outro produtor. Sobre o projeto, o diretor conta que os direitos foram negociados diretamente com o autor e idealizador – Bob Schrock – evitando que a produção se obrigasse a normas internacionais de montagem, impostas normalmente pela Broadway ou West End. O autor, segundo Zé Henrique “foi muito enfático ao afirmar que seu objetivo, ao autorizar e licenciar uma montagem fora dos EUA, era abrir espaço para que a peça dialogasse com as plateias locais, permitindo adaptações e mudanças nesse sentido.”

Sua carreira de professor de teatro em diversas instituições (Teatro Escola Macunaíma, Recriarte e Escola de Atores Wolf Maya) proporcionou que ele aprofundasse a pesquisa dessa relação possível entre a música e o teatro. Com seus alunos do Teatro Escola Macunaíma (SP), em caráter estritamente escolar e experimental, teve a oportunidade de montar diversos projetos que foram desde musicais convencionais a experiências de interseção mais radicais. Sobre isso, ele declarou:

percebi que havia uma lacuna em relação à formação musical dos alunos, ferramenta que eu considero básica na formação de atores. Além disso, os alunos gradativamente criaram uma demanda por esse tipo de atividade. Percebendo isso, eu chamei a Fernanda para trabalhar comigo nas montagens, como diretora musical e preparadora vocal. Lá, montamos *Cabaret*, *Into the Woods*, *Ópera do Malandro*, *Rent* e *Urinetown*. Além de montagens de textos teatrais com inserção de canções que dialogassem com a dramaturgia: *Sonho de uma Noite de Verão* com canções regionais do universo ‘caipira’, *Como Gostais* com canções do repertório brasileiro dito ‘brega’ ou ‘cafona’, *As Troianas* com canções étnicas (especialmente do leste europeu) e, por fim, *Senhora dos Afogados* com canções de Chico Buarque.

Não é à-toa que a pesquisa rendeu tantos frutos, havia já naquele momento (final dos anos 1990 e chegada aos 2000) uma forte demanda de jovens atores por uma formação específica para teatro musical – o que se pôde verificar nos anos subsequentes com a proliferação de cursos e escolas focados no assunto (Casa de Artes Operária, ForAct, Making Musicals, apenas para mencionar as de S.P.). As

últimas duas montagens escolares às quais ele se refere no depoimento anterior acabaram por se tornar produtos oficiais e profissionais do Núcleo.

Com a montagem de *Senhora dos Afogados* (2007), de Nelson Rodrigues, a experiência de inserir músicas no tecido dramaturgico, iniciada em âmbito escolar, ganha os palcos pelo País afora, conquistando prêmios e sendo reconhecida pela crítica, permanecendo por cinco anos no repertório da companhia. Zé Henrique explica que o cancionário do espetáculo continuou, como originalmente, apoiado nas composições de Chico Buarque. Mas, na transição entre o ambiente escolar e o profissional, acabou sendo ampliado para outros compositores como Djavan e Milton Nascimento, até por que – em função das características da peça a ideia

sempre foi a de encontrar canções que dessem vazão ao fluxo de pensamento dos personagens, na forma de um monólogo interior cantado – especialmente no caso dessa peça, o universo familiar é pautado por repressão e contenção dos impulsos afetivos, além de forte oscilação entre os freudianos impulsos de Amor e Morte – com personagens aprisionados em suas máscaras sociais e familiares, encontramos terreno fértil para que as canções funcionassem como manifestação do mundo interior sempre oculto e reprimido.

Sobre *As Troianas – Vozes da Guerra* (2009), ele não classifica o espetáculo de teatro musical, apesar de ser apoiado em canções, especialmente pelo fato das canções não serem em português. Mas Beth Néspoli, crítica do Caderno 2 do Jornal O Estado de São Paulo, parece discordar do diretor ao dizer que “a música, mais uma vez, se faz presente como importante elemento narrativo” – característica do teatro musical por excelência – provavelmente por sua força sonora e interpretativa. Entretanto, Zé Henrique explica mais detalhadamente seu ponto de vista:

Embora a diretora musical Fernanda Maia tenha, depois de vasta pesquisa, elencado uma dezena de canções que, sim, de fato, tinham coerência narrativa de conteúdo em relação à cena em que estavam inseridas (em consonância com o tecido dramaturgico de Eurípides), o fato de as canções serem cantadas em oito diferentes idiomas (inglês, servo-croata, japonês, russo, francês, alemão, ídiche, grego) deliberadamente afastava a plateia da fruição racional das letras como conteúdo a ser apreendido intelectualmente - por outro lado, convidava os espectadores a uma ligação mais sensorial, pela via dos fundamentos próprios da música como linguagem e signo: melodia, harmonia e ritmo. Tratava-se de uma experiência de fruição musical muito particular, carregada por fortes tons emocionais, mas claramente distante do que se conhece como musical no jargão dos gêneros dramáticos.

Após outras experiências, a dupla voltou em 2013 à pesquisa com dois projetos distintos: a comédia *Judas em Sábado de Aleluia* e o drama *Nossa Classe*.

Em ambos, está presente a inserção da música em tecidos dramáticos não criados para essa finalidade.

No website do Núcleo, está justificada a montagem de Judas em Sábado de Aleluia (Martins Penna) como sendo uma “homenagem às primeiras comédias feitas no Brasil adotando uma linguagem genuinamente brasileira e tratando de assuntos relativos à nossa realidade.” Na montagem com direção em parceria de Zé Henrique e Fernanda estão aproximados dois cronistas e críticos “pioneiros da nossa cultura que influenciaram de maneira decisiva o cenário das artes” no Brasil: Chiquinha Gonzaga e Martins Pena. Este último, inclusive, por sua qualidade de comediógrafo, só não avançou rumo às burletas do século XIX por ter partido tão prematuramente desta vida. Mas seu trabalho já anunciava essa tendência e, como visto, foi porta de entrada para outros criadores.

Nossa Classe (2013) era um texto até então inédito do dramaturgo polonês Tadeusz Słobodzianek e trata da convivência entre judeus e cristãos no início da Segunda Guerra Mundial. O tema duro e aparentemente árido foi berço para composições originais de Fernanda Maia para os poemas de Marcin Wicha, escritor polonês para crianças, cujo trabalho Słobodzianek pontua em sua obra. Para as doze canções executadas ao vivo, Maia usou instrumentação típica das *klezmer bands* – violino, clarineta e acordeão. Para o diretor, o espetáculo se aproxima mais do conceito tradicional de musical,

visto que as canções (...) abarcavam funções e procedimentos considerados clássicos na estrutura do musical: abertura, encerramento de ato ou cena, letras que movem a narrativa e o conflito. Como não havia partituras, a diretora musical Fernanda Maia teve liberdade irrestrita para compor as canções, traduzindo e adaptando da versão inglesa as letras dos poemas.

Finalmente, em 2014, Zé Henrique e Fernanda Maia – que é requisitada para outras direções musicais fora do Núcleo, além de manter sua companhia para espetáculos musicais voltados para crianças (o Teatro do Bardo) – novamente se encontram para a montagem de *Ou Você Poderia Me Beijar*, de Neil Bartlett e a Handspring Puppet Company – um texto originalmente criado para ser montado com bonecos e manipuladores. Na encenação, apenas uma canção – *What Are You Doing The Rest Of Your Life* (Alan Bergman / Marilyn Bergman / Michel Legrand) – é executada e cantada pelo elenco diversas vezes e das mais variadas formas: ora ela é uma música no rádio, ora serve de trilha sonora para uma festa, embala os sonhos e esperanças dos personagens e, por fim, é número de encerramento.

Apesar de um possível questionamento quanto ao espetáculo ser ou não um musical – pelo fato de ser apenas uma canção executada pelo elenco e pela dramaturgia depender dela para seu desenvolvimento –, o ator e cantor Claudio Curi, componente do elenco, pondera que:

o espetáculo *Ou Você Poderia Me Beijar* (...) apesar de ser um drama de origem inglesa/sul-africana, não deixa de ser um espetáculo musical, dirigido por Zé Henrique de Paula e com direção musical de Fernanda Maia, que colocaram todos os sete atores cantando durante e ao final do espetáculo, e com trilha sonora executada ao vivo pela própria Fernanda Maia mencionada.

Pela amostra fica percebido que a escolha temática da companhia é pelos dramas mais densos, mesmo ao tratar musicalmente deles. Fernanda Maia explica dizendo que densidade não é uma característica tão nova no gênero e que a novidade para nossas plateias pode estar na forma como se trata os temas pesados. Enquanto o musical de Broadway opta pelo glamour e sofisticação aliados à grandiosidade, a opção do Núcleo fica na essencialidade de cenários, figurinos e até numa certa ‘economia’ na interpretação, evitando histrionismos. Fernanda acrescenta:

Em geral (nos musicais da Broadway), mesmo com os temas mais densos, existe uma preocupação visual, e com efeitos – como é o caso de *Miss Saigon*. Esses temas são tratados de maneira espetacular. De modo que a densidade do tema possa ser percebida pelos mais velhos. E até, ainda no mesmo exemplo, o conhecimento prévio que se precisa de Guerra do Vietnam para se entender o que aquilo significa, o que é aquele universo daquele musical pertence aos mais velhos. Mas o atrativo visual fisga os mais jovens. Por exemplo, *Cabaret*. (...) O *Cabaret* tem uma temática muito densa que é a ascensão do nazismo na Alemanha. Mas ele tem um aspecto visual, um humor muito sarcástico, muito escuro e refinado – mas ainda assim, humor – e figurinos, e orquestra, e música. E isso tudo fisga quem não conhece ou quem não sabe das implicações históricas do momento ou da profundidade do tema.

Num certo sentido, o Núcleo escolheu falar do homem contemporâneo e estabelecer um diálogo com esse homem – mesmo utilizando uma dramaturgia vinda de fora. Parece caminhar na contramão do entretenimento, de apresentar às plateias que apreciam o gênero um novo olhar – pelo menos no Brasil. Exemplo disso é o projeto futuro da Companhia anunciado para 2015: a montagem nacional de *Urinetown*, um musical sombrio sobre a falta de água numa cidade hipotética em tempos hipotéticos. Mais atual, impossível.

5.6.2 Kleber Montanheiro e a Cia. da Revista

Às vésperas de completar 20 anos, é impossível dissociar a Companhia da Revista do nome de seu fundador, Kleber Montanheiro. Pesquisador e estudioso 'revisteiro', ele tem sua formação no teatro e na dança. De acordo com o *website* da Cia. a proposta desde sua fundação era “investigar o teatro popular brasileiro, o Teatro de Revista, o diálogo desta linguagem com sua época e suas variantes.”

O diretor lembra que o Teatro de Revista surgiu muito cedo em sua vida profissional e a partir de seu interesse – ainda como estudante – pela *Commedia Dell'Arte*. O que lhe interessava era a comunicação direta e imediata tão característica desse teatro popular, um teatro feito nas ruas e nas feiras. Essa necessidade o levou diretamente à possibilidade de unir elementos numa só encenação, tão típicos da Revista: a música, o texto, a dança, o dramático, o cômico. Para ele, “poder dialogar com a plateia através dessas possibilidades encanta e impulsiona artisticamente.” Kleber também se aproximou de outros gêneros que ele classifica como

'primos' da Revista: o Cabaré francês e alemão, o Musical Americano, o Teatro de Revista de outros países, como França e Portugal. E acabei me interessando muito mais pelas convenções revisteiras (e incluo o Cabaré nisso) por se tratar de uma forma de dramaturgia na qual se rompe, comenta, critica. Por isso o musical americano nunca me interessou muito como desenvolvimento de trabalho pessoal. O formato que conta uma história com começo, meio e fim, no sentido Aristotélico, não me chama tanto a atenção quanto os rompimentos provocados pelo teatro brechtiano, por exemplo.

O ponto de partida foi o musical *A Cor de Rosa* (1995-99), escrito por Flávio de Souza, em que se retratava a curta vida e a extensa obra de Noel, por meio de quadros – como num espetáculo de Revista – e 35 canções. Nas palavras do diretor, William Pereira, o espetáculo procurava “mostrar como a obra de Noel reflete o artista”, ao mesmo tempo em que se mostrava avesso à “idéia de jogar luz na vida particular de um biografado.”

Sobre a montagem, à época, o crítico teatral Alberto Guzik para o *Jornal da Tarde*, curiosamente se ressentia de um tom mais biográfico para a montagem e a qualifica como “um passeio descompromissado” pela vida do compositor:

A vitalidade de Noel impõe-se não por uma encenação espetaculosa, artificial, mas por sua musicalidade, pela arte repleta de poesia e malandragem. A encenação retrata um espírito carioca que morreu, mas cuja existência está documentada em cada nota musical, em cada verso do compositor.

Após a temporada de *A Cor de Rosa* no Centro Cultural São Paulo, Montanheiro decidiu fundar oficialmente a Companhia (1997) e iniciar um novo projeto a partir da obra do compositor gaúcho Lupicínio Rodrigues; o projeto que se chamaria *I Love Lupi* acabou por não vingar.

A Cia. da Revista nasce com a intenção de pesquisar o teatro musical, separar e organizar suas convenções no sentido de entendê-lo como gênero, bem como compreender as suas diferenças e transformações nas diversas nacionalidades – do ponto de vista da dramaturgia e da encenação. A esse respeito, Kleber esclareceu em entrevista que vem dessa pesquisa seu espetáculo seguinte: *Kabarett* (1999):

o cabaré francês e o cabaré alemão têm propostas muito diferentes, por isso a minha passagem pelo cabaré alemão no espetáculo *Kabarett*. Em *A Cor de Rosa*, buscávamos os elementos revisteiros, suas convenções cênicas, o entendimento dos quadros na sua essência. Já em *Kabarett*, ao perceber que essas convenções se repetiam (mesmo sendo alemãs), o foco foi na aproximação do conteúdo com assuntos do dia-a-dia, localizando-os dentro da história. Isso trazia um estranhamento imediato, criava um rompimento natural para a plateia.

Kabarett foi uma criação bastante econômica em termos de recursos. Montanheiro, como criador wagneriano se envolve em quase todos os aspectos da sua obra total: roteiro a partir de poemas alemães, figurinos, cenário, direção e atuação. Teve sua primeira temporada no porão do Centro Cultural São Paulo e contava com elenco também reduzido: Chris Belluomini, Iêda Cândido e o próprio Montanheiro, além do pianista e também diretor musical, Júlio Nophal. O clima era de um cabaré decadente, com a presença constante e delirante de um *compère* andrógino – confinado num quarto escuro – que relembra antigas canções alemãs às portas da ascensão nazista. A propósito da discussão proposta por Fernanda Maia – sobre a densidade temática de certos musicais – a crítica Leda Rosa, do Diário do Grande ABC, escreveu:

Apesar de apresentar um tema denso, como a destruição do espaço físico e moral das pessoas durante a Guerra, o espetáculo é rico em ousadia e dramaticidade. A cenografia, também assinada por Montanheiro, acomoda o público em mesas e cadeiras, num clima à luz de velas, e pelo qual desfilam os personagens cheios de mistério, questionando a sexualidade, a identidade, a solidão, a vida e a morte.

Na sequência, a Cia. se associa à Cia. As Graças e realiza uma investigação sobre as conexões existentes entre a Revista brasileira e a Revista francesa. As diferenças são muitas, mas as relações também, como visto no primeiro capítulo deste estudo. Para o diretor, “enquanto no Brasil ela se tornou sinônimo de crítica mordaz, na França até hoje é puro entretenimento”. E é sustentado por esses pilares em que a arte reflete o jeito brasileiro de se divertir, rir e criticar a atualidade, que se sustenta *Tem Francesa no Morro* (2001/02/03). Um espetáculo que Montanheiro escreveu e dirigiu para As Graças e foi levado sobre um ônibus mambembe para praças e logradouros públicos. Nesse momento, o diretor estava interessado em investigar em termos práticos a Revista tradicional. Ele conta que se debruçou

sobre a espinha dorsal da Revista no segundo período (uma divisão que eu acredito e uso como norte para situar historicamente: 1º. Período, de 1859 a 1920, 2º. Período, de 1920 a 1945, 3º. Período, de 1945 a 1964) e suas possibilidades de exploração dentro do trabalho do diretor e do ator em cena. Hoje em dia, utilizo essas informações como base para o desenvolvimento de um trabalho mais específico, de uma identidade revisteira no século XXI.

Como visto anteriormente, *Tem Francesa no Morro* é também o nome de uma popular canção de Assis Valente dos anos 1930 e serviu como uma luva para que Montanheiro discutisse esse abrasileiramento da influência francesa nos nossos palcos. A ação se passa no dia em que o lendário Teatro Recreio irá ser demolido e quatro vedetes se encontram no palco para relembrar seus dias de glória. A direção musical deste *road-musical* que viajou por todo o Brasil foi híbrida. Nos arranjos musicais, a mão do experiente arranjador Mário Manga, do *Premeditando o Breque* (grupo pertencente à chamada vanguarda paulista dos anos 1980). Nos arranjos vocais, o diretor trabalha pela primeira vez ao lado de Adilson Rodrigues.

Em 2006, a Companhia faz uma ocupação do Espaço Ademar Guerra do Centro Cultural São Paulo (porão), chamada de *Outros Olhares Sobre o Velho Mundo*. Eram cinco espetáculos diferentes – dirigidos em parceria com Nicole Aun – e que propunham um diálogo entre si: *Caos 1-3* (em três episódios, não constituíam um musical e tinham trilha original do DJ e músico Fê Pinatti), *Nem Aqui, Nem Lá* (um espetáculo solo de Cássio Pires para a atriz Claudia Zucheratto) e o musical *Mau Ditas* (de Bruna Longo, produzido em parceria com a Companhia Os Truões).

Com o objetivo de falar da prostituição ao longo da história, a peça de Bruna Longo tinha uma trilha sonora, no mínimo, inusitada: no estilo *juke-box* transitava de Chico Buarque até a banda de rock independente As Velhas Virgens, passando por

uma iconoclasta versão para uma das canções de *A Noviça Rebelde* de Rodgers & Hammerstein. A direção musical foi feita pelo ator e cantor Edgar Bustamante.

Em 2009, a Companhia foi contemplada pelo Programa de Fomento ao Teatro e inaugurou sua primeira sede: o MINITEATRO, na Praça Roosevelt. Em 2012, o espaço foi renomeado como Espaço Cia. da Revista. Nessa fase, a Companhia produz uma nova montagem de Kabarett, renovada com outras canções e cenas, um elenco maior e mais músicos. Em sua entrevista, Montanheiro traça um longo relato sobre as duas montagens e, especialmente sobre a segunda em que

o foco tornou-se outro: dos três atores e um pianista da montagem original passamos para doze atores. A busca nesse momento era o trabalho do ator e seu desdobramento no diálogo direto com a plateia. As relações, a improvisação, a música aliada à cena como dramaturgia e a dramaturgia dando espaço para a história ser contada através da música. O poder do diálogo do cômico com o dramático e até o trágico. (...) Para mim, a busca dentro do teatro musical é torna-lo realmente teatro e musical. As duas coisas ao mesmo tempo. Não vemos isso hoje em dia. O musical Broadway que entrou no Brasil com força total, criando uma indústria paralela, foi muito positivo no sentido de forçar um desenvolvimento artístico por parte dos intérpretes. Mas não os ajuda a entender o que é o teatro musical. Vemos bons atores que não cantam ou grandes cantores que não são bons atores. Esse para mim é o “X” da questão: como equilibrar em doses iguais, potencializando o trabalho do ator? Tudo está em função do espetáculo teatral, se preciso destruir uma música porque isso faz sentido dentro da cena, ela deve ser destruída, por exemplo. É esse trabalho que busco, juntando o Cabaré e a Revista, principalmente. Acho que hoje em dia o único profissional que tem esse entendimento e está nessa busca em cena é o Dagoberto Feliz. (...) O nosso Kabarett é um cabaré alemão essencialmente. Não somente por estar ambientado na Alemanha na Segunda Guerra, mas porque sua estrutura cênica obedece a uma ordem de quadros e a uma construção específica; na composição dos tipos clássicos do cabaré alemão (que encontramos em muitos outros lugares, como no circo); na potência do diálogo direto e na crítica feroz e provocativa. Mas ao mesmo tempo, é uma revisão do gênero: contém elementos do musical americano (ele conta uma história com começo, meio e fim) e da Revista brasileira (as atuações buscam a comunicação através da identificação com o tipo brasileiro, com o jeito brejeiro de interpretar). Kabarett dialoga com a Revista musical brasileira na discussão da atualidade, no movimento crítico.

Em paralelo às muitas apresentações de Kabarett, a companhia começa a desenhar seu novo espetáculo: *Cabeça de Papelão* (2012) inspirado no conto *O Homem da Cabeça de Papelão*, do cronista carioca dos anos 1910-20 João do Rio. A dramaturgia foi construída de forma improvisada em parceria com a dramaturga Ana Roxo e a trilha – com direção musical, composições e arranjos de Adilson Rodrigues – seguia o mesmo estilo de outros espetáculos da companhia na busca por um diálogo entre gêneros e estéticas, numa tentativa de modernizar e remodelar a revista. Nas palavras de Montanheiro:

Passamos um tempo debruçados sobre a obra *A Alma Encantadora das Ruas* para finalmente verticalizarmos o trabalho e chegar ao desajustado Antenor, do conto *O Homem da Cabeça de Papelão*. E nesse último cruzamento, percebemos que falávamos de Brasília, que Mahagonny (de Brecht) se tornara o País do Sol, de João do Rio. E que tudo aquilo era Brasil. Na provocação aos atores, as músicas foram aparecendo nas improvisações intuitivamente. (...) Somos um país colonizado, somos mestiços, inclassificáveis como diria Arnaldo Antunes. Então somos refinados, somos bregas, somos passionais e racionais. E no caso da definição das músicas para a peça, isso ficou muito claro. Não foi uma escolha 100% racional. Elas brotavam da necessidade do que estava sendo dito e assim ela já nascia dramaturgia. Mesmo porque quando a Ana Roxo chegou para organizar o texto, quase todas as cenas já existiam. O trabalho dela foi criar os diálogos e fazer a redação final. Claro que houve inserções de cenas da parte dela, mas ela chegou no final do processo. As músicas fazem parte do texto, elas são instrumento narrativo. Essa era uma das provocações que eu fazia aos atores: ter que contar a história dentro de uma cena ou criar uma situação em que a dramaturgia fosse 100% musical. E que, se a música fosse suprimida, não haveria mais cena. Ela nunca poderia ser uma repetição do assunto já tratado na cena e sim uma informação a mais.

Até aqui, *Cabeça de Papelão* foi o projeto de maior prestígio da Cia. da Revista. Considerado “uma revista contemporânea” pelo site especializado em musicais Mr. Zieg, o musical começava a abraçar mais radicalmente um tema que seria constante na obra da companhia a partir daí: o do ‘homem cordial brasileiro’ – como concebeu o historiador Sergio Buarque de Hollanda na obra *Raízes do Brasil* (1995 p.147). Sobre *Cabeça de Papelão*, o estudioso e pesquisador Alexandre Mate – da UNESP – escreveu:

A cena, contingência ou não do espaço-sede do grupo (...) apresenta-se em uma passarela, na qual, parafraseando o *Vai Passar*, de Chico Buarque: passa pelo espaço-avenida um espetáculo – de rara beleza – carnavalesco e profissional. Influenciado a partir da forma do (desconhecido) teatro de revista brasileiro, assiste-se na passarela-palco a trajetória de Antenor, um homem bom, entretanto cordial. Sem que lhe caiba um lugar no mundo e pressionado por todos, Antenor, depois de trocar sua cabeça “avariada” por outra de papelão é oferecido como brinde, como troféu amoroso a quem adivinhar sua identidade.

A partir de *Cabeça...* a Cia. da Revista, em 2014, inicia sua migração para uma nova sede na Alameda Nothmann, ao mesmo tempo em que dá a partida para uma nova pesquisa: a celebração à obra de Chico Buarque de Hollanda por ocasião da efeméride de seus 70 anos de nascimento. Fazem parte do projeto duas montagens: *A Ópera do Malandro* (coincidente e simultaneamente montada no Rio de Janeiro, sob a direção de João Falcão) e *Reconstrução*. A primeira tem sua estreia nacional no CCB-SP (Centro Cultural Banco do Brasil – SP), num esforço conjunto entre a companhia, atores e músicos convidados, mais uma vez com

direção musical de Adilson Rodrigues. Montanheiro explica que, desta vez, o olhar não está mais concentrado no indivíduo desajustado como em *Cabeça...*, mas sim “do ponto de vista do poder, que arrocha o indivíduo dentro da sociedade.”

Finalmente, para 2015, *Reconstrução* que continua tendo como ponto de partida o *País do Sol* de João do Rio, “sob a ótica de duas ferramentas principais: a obra musical de Chico Buarque e um conto de Lúcia Fagundes Telles chamado *O Seminário dos Ratos*.” Na peça, o roteiro de Paulo Rogério Lopes dialoga com a improvisação dos atores e com as letras do compositor. O foco é a falta de comunicação e a opção pelo silêncio numa sociedade infestada por ratos que

somos nós, o rato se personifica através da relação de cordialidade nessa sociedade. Para isso, fazemos também o caminho inverso, buscando na obra de Sérgio Buarque de Holanda as raízes deste Brasil, responsáveis pelo momento que nos encontramos hoje. Do mesmo modo, a música passa a ser dramaturgia sem apenas comentar, mas trazendo novas informações. Não estamos fazendo um espetáculo biográfico nem de coletânea. O texto será inédito e como em *Cabeça de Papelão*, algumas músicas compostas. (...) Não se trata de uma homenagem ao compositor e sim um diálogo entre a sua obra, a nossa história e a atualidade. Nesse sentido podemos dizer que nosso objetivo é seguir o caminho da Revista contemporânea, dando mais um passo. O que seria esse gênero hoje? Abandonamos escadarias e plumas para ficar com sua essência. Chico Buarque é um revisteiro de plantão, sua obra reflete a nossa sociedade nos seus 70 anos de existência.

A relação do diretor da Cia. da Revista com o teatro e a música é evidente. Entretanto, sua produção como criador teatral vai para além dessa pesquisa. Cenógrafo, iluminador e figurinista, Montanheiro tem uma sólida carreira nesses segmentos como colaborador para outras produções. Ainda como diretor e, ao lado da produtora Fernanda Signorini em 2013, Montanheiro dirigiu (tendo desenhado ainda cenários e figurinos) o musical infantil *A História do Incrível Peixe Orelha*, uma adaptação teatral de Paulo Rogério Lopes com direção musical do parceiro de ‘outros carnavais’ Adilson Rodrigues e, no elenco, nomes como Alessandra Vertamatti, Demian Pinto, Fabiano Augusto e Luciana Ramanzini.

5.6.3 Regina Galdino e a Companhia Casca de Arroz

Ainda nos anos 1980, uma jovem atriz formada pela Escola de Arte Dramática da USP (EAD) inicia seus estudos de canto lírico com a professora Cláudia Mocchi. Dos tempos em que se debatia entre o desejo de vocalizar corretamente e “fingindo ler a partitura” pensava “em desistir a cada semana, pois sempre achava que não iria conseguir cantar corretamente o vocalize ou a música

de estudo” até agora, Regina Galdino se tornou uma de nossas mais consistentes diretoras em busca de um musical originalmente brasileiro.

Em sua entrevista concedida em julho de 2014, Galdino lembra que sua trajetória começou como assistente de direção (depois co-diretora) ao lado de Cássio Scapin em alguns projetos amadores. Dessa época, ela recorda

O Baile, de Ettore Scola, com 45 participantes em cena (...) e *O Mambembe*, de Arthur Azevedo, em que Gustavo Kurlat compôs algumas músicas e outras tiveram as letras das canções ‘encaixadas’, por mim e Andréa Bassitt, em músicas instrumentais já existentes. Os espetáculos, que eram produtos das aulas da Oficina Cultural, eram megaproduções, com telões gigantescos que subiam e desciam do urdimento, muitos figurinos e casas cheias nas apresentações gratuitas.

É em 1994 que Galdino inicia sua carreira de diretora profissional de musicais com *As Favoritas do Rádio* – uma comédia escrita pelas atrizes recém-formadas pela Escola de Arte Dramática de SP (EAD) Andréa Bassitt e Luciana Carnielli. A peça narra a histórica guerra entre os fãs da carioca Emilinha Borba (a favorita da Marinha) e da paulista Marlene (a favorita da Aeronáutica), ambas Rainhas do Rádio eleitas pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

Luciana Carnielli, que esteve ainda em *Lampião e Lancelote* (2013, de Débora Duboc com canções de Zeca Baleiro), em entrevista concedida em outubro de 2014 informou que a ideia de *As Favoritas...* “era fazer algo com o rádio e músicas antigas. Daí, durante a pesquisa, chegamos a Emilinha Borba e, conseqüentemente, a Marlene.” A direção musical ficou a cargo de Mario Manga e, sobre a dramaturgia e repertório, Carnielli esclarece que a seleção das músicas se deu por meio

de muita pesquisa, entrevistas com fãs, ouvindo muitas músicas e programas de rádio. Então conseguimos fechar um roteiro e desenvolvê-lo, colocando as músicas mais famosas de cada cantora. *As Favoritas* nasceu numa Jornada Sesc, em que o tema era justamente o teatro musical, mas ainda não tínhamos esse *boom* do teatro musical que temos hoje em dia. A época era outra e as necessidades dentro do teatro eram outras. O espetáculo foi feito com poucos recursos, sem assessoria de imprensa e fizemos muito sucesso. Apresentamos desde 1994 até 2005, com temporadas no teatro Folha, Mambembe e viagens.

De fato, Regina Galdino criou um espetáculo conciso e econômico de recursos e extravagâncias: poucas trocas de roupa, elenco reduzido e *play-back* executado num gravador de rolo. Ainda assim, foram muitas as críticas positivas ao espetáculo. A seguir, alguns trechos recolhidos no acervo das autoras consultado em outubro de 2014:

As Favoritas da Rádio emociona até quem não tinha nascido na época. (Daniela Rocha, crítica/Folha de São Paulo)

Em *As Favoritas do Rádio*, o que se vê é uma qualidade musical elevada, com arranjos de Mário Manga; uma cantora de bela voz (Andréa Bassitt) e uma comediante bem desenvolvida (Luciana Carnielli). (Nelson de Sá/Revista Folha)

Atores, autoras e diretoras se revelam num espetáculo enxuto, divertidíssimo que ao mesmo tempo homenageia e ironizam as duas cantoras. (Lauro Lisboa Garcia/Jornal da Tarde)

As atrizes são perfeitas nos gestos, na voz e nos pequenos detalhes de comportamento das rainhas do rádio. (Oclair Coan/Diário Popular)

Galdino gosta de se referir à produção e à montagem como sendo mais que um espetáculo musical, para ela era “uma festa!” com a qual aprendeu a fazer teatro. Ela lembra, ainda, que a direção musical de Manga, já naqueles primeiros anos da década de 1990, integrava música acústica com música eletrônica por computador. Segundo a diretora:

Naquele tempo Mário Manga tinha acabado de comprar um computador e misturou gravação de instrumentos de verdade com instrumentos eletrônicos, pois para uma produção pequena, como a nossa, seria impossível reproduzir a sonoridade das orquestras sem recorrer aos recursos eletrônicos. (...) O espetáculo teve apresentações de 1994 a 2006, ficando às vezes em temporada regular e outras vezes realizando apresentações esparsas, viajando muito.

Com a produção de *As Favoritas...* Galdino e Bassitt fundam a Companhia Casca de Arroz. O nome se deveu a uma canção de Arlindo Marques Jr. e Roberto Roberti, gravada por Emilinha e Marlene em 1949. Com a Companhia, foram realizados vários projetos independentes, todos com produção de Bassitt e os mais significativos foram:

- 1998 – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – Adaptação de Galdino para a obra de Machado de Assis, tendo Cássio Scapin como personagem título e direção musical de Pedro Paulo Bogossian.
- 1999 – *Itinerário de Pasárgada* – Adaptação e direção de Galdino para a Cia. As Graças no Projeto Coração dos Outros – Saravá, Mário de Andrade! do SESC.
- 2000 – *Filhos do Brasil* – uma tragicomédia musical escrito por Andréa Bassitt e Regina Galdino e direção musical de Pedro Paulo Bogossian.
- 2002 – *Aprendiz de Maestro* – série de concertos dramáticos tendo vários atores como protagonistas (entre eles Andréa Bassitt, Cássio Scapin e Domingos Montagner), textos de Bassitt e regência do Maestro João Maurício Galindo.

Também foi no período em que realizava *As Favoritas* que Regina Galdino se tornou assistente de direção Myrian Muniz no curso que a atriz e diretora (que fora responsável pela direção do histórico show *Falso Brillhante* de Elis Regina). Ali, na FUNARTE, no curso de Myrian, que Regina conheceu o maestro e arranjador Pedro Paulo Bogossian. Ele, um ativo criador musical desde os anos 1980. Fundador do Circo Grafitti (1989) ao lado de Rosi Campos, Helen Helène, Gerson de Abreu e outros. Bogossian tem uma profícua carreira: compôs as canções de *Enq O Gnomo* (1991, de Marcos Abreu e direção de Marco Antônio Rodrigues), direção musical de *Almanaque Brasil* (1992, de Noemi Marinho), assinando as composições de *O Rei de Copas* (1994, de Rubens Rewald, direção de Cristiane Paoli-Quito). Ao lado de Regina Galdino, ainda na FUNARTE, Bogossian realizou *Cabaret Brecht e Gota D'água*, além das outras duas produções já mencionadas.

O ano de 1996 marca a primeira incursão de Regina na música lírica. Ela dirige, ao lado do Maestro João Maurício Galindo, uma encenação para crianças de *O Barbeiro de Sevilha* feita por Clodoaldo Medina. Regina lembra que a montagem trazia o parceiro “Cassio Scapin como ator, cantores profissionais de ópera e a Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, no Memorial da América Latina.”

A diretora lembra que em *Itinerário de Pasárgada*, de 1999, Pedro Paulo Bogossian musicou poemas de Manuel Bandeira e arranjou canções, gravadas em playback para que as atrizes cantassem ao vivo. Regina conta que *Itinerário* misturava poesia e prosa “formando um panorama de sua biografia, da infância à velhice, através de sua própria escrita, com mulheres representando e cantando as diferentes fases de sua vida.”

A adaptação de Galdino para a obra de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, classificada pela própria diretora como ‘musical-cômico-fantástico’ foi também qualificada por ela como sendo seu “trabalho mais ousado, tanto do ponto de vista teatral quanto musical”. Teve coreografias de Vivien Backup para as canções compostas originalmente por Mario Manga e figurinos de Fábio Namatame (figurinista com quem Galdino voltaria a trabalhar em outros espetáculos musicais e óperas).

A visível afinidade de Galdino com o teatro e as técnicas brechtianas vem de longo tempo e encontram em *Filhos do Brasil* uma de suas mais completas

traduções. Trata-se de uma direção de Galdino para texto dela em parceria com Andréa Bassitt, que lembra que todos os espetáculos que produz, “sempre acaba entrando música”. Em cena Bassitt dividia o palco com a atriz Deborah Serretiello para tratar de temas duros sobre a infância no Brasil. Sobre a montagem, Galdino conta que *Filhos do Brasil* contava a

história social da infância brasileira. (...) A música, executado ao vivo, com Bogossian ao piano e um percussionista, foi concebida como as *songs* brechtianas, utilizando as canções como comentários críticos às cenas e ganhou o Prêmio Shell de Melhor Música.

No mesmo ano (2000), Galdino dirigiu o espetáculo para crianças *Amídalas*, com músicas de Chico César, que recebeu um prêmio, mas as canções chegaram prontas e não tinham função dramática para o espetáculo. A produção era da autora do texto, Marília Toledo, e a direção musical e preparação vocal ficaram por conta dos maestros Miguel Briamonte e Abel Rocha que, segundo ela, eram “ótimos profissionais, mas o elenco, cantando com playback, teve um resultado que considerei frágil artisticamente”.

Entre os anos 2000 e 2002, Galdino volta se encontrar com música erudita e com o auxílio da batuta do Maestro João Maurício Galindo, numa série de concertos encenados que se inseriam no *Projeto Música na Estação*, para crianças. Ela lembra que o primeiro espetáculo foi

O Carnaval dos Animais (Camille Saint-Saëns), com texto e interpretação do maestro João Maurício Galindo, que dividia a cena com Cassio Scapin, além de reger a Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de SP. Em 2001, *Pedro e o Lobo* (Prokofiev), teve um resultado ruim e confuso, porém o público adorou, pois, na minha percepção, qualquer realização agradava a plateia erudita, pois na época havia pouca oferta de produtos de música erudita para crianças. *O Carnaval dos Animais* foi registrado em DVD pela Associação TUCCA, teve longa carreira e apresentou-se: algumas vezes na Sala São Paulo, em SESC's e no Festival de Campos do Jordão (pela primeira vez um espetáculo para crianças na programação).

A partir de 2002, Galdino ao lado de Cassio Scapin e do Maestro Galindo, iniciam a longa fase do que ela chama de “concertos cênicos didáticos” para crianças da série *Aprendiz de Maestro* com apresentações na Sala São Paulo com o

objetivo de arrecadar fundos para a Associação TUCCA, que cuida de crianças e adolescentes com câncer. É muito esclarecedor e detalhado o relato de Galdino sobre essa fase, que se inicia com a criação da orquestra Sinfonietta Fortíssima, composta por 30 jovens músicos e estudantes

formada especialmente para a série (...) com o objetivo de aproximar crianças e adultos da história da orquestra, do conhecimento da função de cada naipe, da obra de compositores, etc. Inicialmente eu e João Maurício Galindo escrevemos os textos e posteriormente esta função foi assumida por Andréa Bassitt, que ampliou os episódios escrevendo sobre ópera e balés, além de protagonizar a série após a saída de Cassio Scapin, em 2004. (...) Os espetáculos misturavam teatro, dança, balé, circo, música erudita e ópera, mas as músicas nem sempre entravam com uma função dramática específica, muitas vezes funcionando como ilustrações, trilhas ou demonstrações dos conceitos apresentados (...) Sempre foi difícil para nós enquadrarmos o que havíamos inventado em um gênero específico, já que várias linguagens entrelaçavam-se, ligadas pelo fio condutor do teatro. Como a gama de espetáculos foi muito extensa, totalizando 32 diferentes espetáculos, em 9 anos, passamos por diversas fases, sempre mantendo o caráter didático, fazendo muito sucesso, com um público superior a 100.000 pessoas, somando-se alunos de escolas públicas do Projeto da OSESP “Descubra a Orquestra”, que assistia gratuitamente os ensaios abertos, e o público pagante, de elite. Na Sala São Paulo importantes espetáculos foram registrados em DVD, com gravações ao vivo, como *A Flauta Mágica*, *O Maestro e a Feiticeira* e *Operilda na Ciranda de Villa-Lobos*, ambos com texto e interpretação de Andréa Bassitt, que contracenava com o maestro João Maurício Galindo, regente, sob minha direção geral. Vários artistas convidados participaram da série, como Luis Miranda, Claudia Melo, Márcia Manfredini, Patricia Gasppar, Ilana Kaplan, Domingos Montagner e Fernando Sampaio (La Mínima) e Duda Moreno, além dos diretores Renata Mello e Pedro Pires e solistas de ópera como Silvia Tessuto, Sandro Bodilon, Manuela Freua, Magda Painno, Rubens Medina, Sérgio Weintraub, Tatiana Aguiar e muitos outros. Maestros como Guga Petri, Fábio Prado, Emiliano Patarra e Regina Kinjo e pianistas como Cecília Moita e Katia Bonna também participaram como convidados, assim como a Cia de Danças Clássicas. Andréa Bassitt também dirigiu alguns episódios, além de atuar como protagonista por 7 anos, até 2010.

Durante este período, Galdino mais uma vez se encontra com a Companhia As Graças, em 2004, quando escreve *Nas Rodas do Coração* “costurando sucessos de Adoniran Barbosa para fazer um passeio ficcional pelos bairros de São Paulo.” Dirigido por Ednaldo Freire e com arranjos de Mário Manga, as atrizes cantavam ao vivo, com um playback dos arranjos.

No ano de 2008, mais um encontro com Pedro Paulo Bogossian em *Lenya* (Amyr Labaki), tendo em cena Mônica Guimarães atuando e cantando “a história de Lotte Lenya, esposa de Kurt Weill, com canções muito sofisticadas”. Duas temporadas, duas direções musicais. A primeira de Marcelo Pellegrini e a segunda, como já dito, sob a batuta do velho parceiro, Bogossian. Ainda em 2008, a diretora

que também transita pela dramaturgia, assina a autoria de *Trieiros* com a atriz Doró Cross Silva, num espetáculo sobre mulheres rurais de Goiás ou que vieram de pequenas cidades para morarem nas periferias das grandes cidades. “Fiz as letras das canções e Pedro Paulo Bogossian as musicou, fazendo arranjos para uma sanfoneira que acompanhava as atrizes Juçara Moraes, Soraya Saide e a própria Doró, num resultado muito simples e delicado.”

Em 2012 Galdino dirige a ópera *Idomeneo, Ré di Creta* (Mozart com libreto de Giambattista Varesco). A direção musical e regência ficaram a cargo do maestro Rodolfo Fisher junto à Orquestra Sinfônica Municipal e Corais Lírico e Paulistano, no Theatro Municipal de São Paulo. A atriz e dramaturga Andréa Bassitt adaptou o libreto e fez narração ao vivo ao lado dos solistas Miguel Geraldi, Gabriella Pace, Luisa Francesconi, Janette Dornelas, Marcos Liesenberg e Sergio Righini. A encenação optou por “uma concepção contemporânea, trazendo para a atualidade o drama vivido por Idomeneo e seu filho.”

Como visto, da série *Aprendiz de Maestro* surgiu Operilda, um personagem que ganharia vida própria para além da série. Criação de Andrea Bassitt, Operilda é uma simpática aprendiz de feiticeira brasileira. Com ela, a dupla Galdino-Bassitt criou o premiado espetáculo musical *Operilda na Orquestra Amazônica* (2013), clara referência à *Floresta do Amazonas* de Villa-Lobos. Trata-se de uma viagem pela música erudita brasileira de Carlos Gomes e Chiquinha Gonzaga a Tom Jobim. Com seis músicos em cena e direção musical do Maestro Miguel Briamonte, o espetáculo cumpriu longas temporadas na cidade enquanto que, paralelamente, sua diretora realizava outros projetos.

Um desses projetos feitos fora da Companhia Casca de Arroz é *O Jovem Príncipe e a Verdade* – de Jean-Claude Carrière, com tradução de Amanda Banffy e músicas especialmente compostas por Fernanda Maia. Galdino ainda dirigiu outros espetáculos e óperas, como *Idomeneo*, de Mozart, para o Teatro Municipal de São Paulo.

Como Kleber Montanheiro, Zé Henrique de Paula e Regina Galdino, muitos são os estudiosos da fusão entre música e teatro sob uma ótica mais nacional. Cláudia Schapira, a diretora Georgette Fadel e o dublê de DJ e ator Eugênio Lima estão à frente do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos que tem por objetivo fundir linguagens urbanas – cultura *hi-hop*, *rap*, *grafitti*, *street dance* – em espetáculos

como *Bartolomeu, Que Será Que Nele Deu?* (2000, a partir do conto *Bartleby, o Escrivão*, de Melville).

O Grupo Folias D'Arte, nascido em 1995 pelas mãos da atriz Renata Zhaneta, do dramaturgo Reinaldo Maia e dos diretores Marco Antônio Rodrigues e Dagoberto Feliz, também pesquisa esses limites da dramaturgia e a música. Sua afinidade com o teatro brechtiano também se explica na declaração dada por Dagoberto a Rosa Minine em dezembro de 2004 no site A Nova Democracia:

Apreciamos a maneira como Brecht levava a termo as suas propostas de direcionamento de um trabalho teatral. Acreditamos que a forma chamada épica nos possibilita um aproveitamento de todos os recursos característicos do teatro, tais como a música, a ópera, o circo, o cinema e, em nossos dias, o vídeo, ou seja, recursos que são originalmente oriundos do fazer teatral e que com o passar da história foram sendo retirados de dentro dele.

São expressões. Chame de independentes, alternativas, *off*, marginais ou nanicas. Não passam de nomenclaturas para definir mais do que produtos. Definem artistas, grupos e companhias que continuam buscando mais que um espaço de expressão; procuram a comunicação com públicos interessados em bom entretenimento. Mas não só: almejam plateias interessadas em reflexão e identificação com o objetos artísticos originais e inovadores.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Impossível falar de conclusões num projeto de pesquisa como este, seja por sua ambição, seja pelo vasto campo que se descortina quando o trabalho se inicia. Especialmente em se tratando de um assunto aberto, de uma área não exata e em constante evolução.

Foram três anos de estudos e pesquisas envolvendo leituras das mais diversas naturezas, consultas a programas de peças de acervo próprio e de outrem, compilação de algo em torno de 300 recortes de cadernos de cultura de jornais paulistas, realização de entrevistas com profissionais (técnicos, artistas, criadores), viagens e dezenas de espetáculos assistidos e resenhados.

Tudo isso significa expor uma ideia e estabelecer diálogo – direta e indiretamente – entre essa ideia e um número enorme de pensadores, artistas, formadores de opinião que contribuíram para ela com palavras, pensamentos e opiniões. São séculos de realizações – no Brasil e no mundo – que terminaram por desembocar nos últimos vinte anos de uma produção dita contemporânea.

Se concluir é impossível, considerar fica mais fácil. Desde que não haja comprometimento estrito com a palavra ‘final’ e sua intenção de dar fim a algo. Num estudo como este e, em especial, numa arte como o teatro, tão antiga quanto viva e em permanente transformação, finalizar um pensamento também pode significar o risco de não apontar caminhos, nem ponderar novas possibilidades de desenvolvimento, ou estimular que outros prossigam o estudo e a pesquisa.

No decorrer deste período de estudos, ficou clara a falta que faz termos mais pessoas pensando verticalmente sobre as questões envolvidas no teatro musical brasileiro produzido até os nossos dias. São poucos, mas bons e bravos. E precisamos de outros. Afinal, quanto mais, melhor.

Ainda se está por fazer registros e cronologias completas, mapeamentos mais precisos entre os limites e as fronteiras dessas produções nacionais com as internacionais e internacionalizadas e, mais ainda, levar esses registros não somente para as páginas dos livros, mas para o mundo digital – incluindo nesses registros produções de espetáculos de todo tamanho, tipo de financiamento, intenção artística e resultados de crítica e bilheterias, independente da fama ou celebração criados pelas estratégias de mídia envolvidas.

Além das bibliotecas e hemerotecas ou dos acervos pessoais, será no mundo digital – que hoje chamamos de rede – que as futuras gerações irão pesquisar imagens, nomes, fichas técnicas completas, influências, premiações, valores e mecanismos de financiamento, patrocinadores e repercussões de público e crítica. Isso tudo, não apenas sobre teatro musical, mas sobre o teatro como um todo e suas mais diversas ramificações, gêneros, subgêneros e estilos. Por tudo isso, esta pesquisa tem a pretensão de ser mais uma semente que irá se juntar a outras tantas, de pesquisadores teóricos e práticos, alguns até anteriores a ela: Alexandre Mate, Fernanda Maia, Jamil Dias, Kleber Montanheiro, Mirna Rubin, Neyde Veneziano, Roberto Ruiz e tantos outros já citados.

Na introdução a este trabalho, havia a premissa e a ambição de responder a algumas perguntas. De alguma forma, elas foram sendo respondidas ao longo dos capítulos que encerravam dentro de si discussões e até certas opiniões pessoais, em diálogo com os muitos teóricos e entrevistados. De qualquer modo, a partir daqui, o que se vai ler será a tentativa de resumir ou inferir respostas possíveis para aquelas questões primeiras.

Quais caminhos têm sido trilhados pelo teatro musical no Brasil?

Idas e vindas de influências internacionais ao longo da nossa história promoveram subsequentes ondas de nacionalismo. Primeiro, a chegada dos franceses no teatro musical brasileiro do século XIX e a conseqüente reviravolta das paródias nacionalistas que desaguaram num sem fim de burletas e espetáculos de revista absolutamente brasileiros. Em seguida, já no século XX, a influência do cinema musical hollywoodiano e do teatro de revista americanos, a partir do período entre guerras, e a primeira onda de musicais voltados para um mercado de luxo – a nossa revista sob os olhares dos cassinos. Enquanto isso, as revistas da Praça Tiradentes nos levavam ao humor de rádio e das chanchadas da Atlântida. Nos anos 1960, enquanto os palcos viam a chegada dos primeiros musicais de Broadway, logo em seguida presenciavam a busca pelo homem e o herói brasileiro numa produção com forte influência brechtiana. A resistência, o experimentalismo e o nacionalismo na nossa cena irá afastar o entretenimento – até por questões políticas. Mas então, finalmente, em meados dos anos 1990, o musical começa a reencontrar o seu espaço – na agenda do público e no desejo dos artistas. Essa nova onda musical, a que chamamos aqui de *boom*, já começa a provocar reações e desencadear

produtos mais nacionais em vários níveis e segmentos, como se pôde perceber no capítulo anterior.

Mas em que ponto dessa trajetória se encontra o Teatro Musical Brasileiro?

Há os grandes musicais de Broadway – o *mainstream* – em sistema de franquia (total ou parcial), há o surgimento de novos produtos nacionais realizados em formatos não muito inovadores (*juke-box* e biografias) e há produtores e criadores de vários portes e com intenções diversas buscando a realização de espetáculos inovadores, com composições e dramaturgia próprias. Esse outro lado não pode e não deve ser chamado ou rotulado de alternativo. Para isso, a indústria estadunidense de musicais criou duas denominações, *Broadway* e *off-Broadway* – dentro e fora dela. Ou seja: ou você faz parte, ou você não faz. Ainda assim, no *off-Broadway* existe sempre a intenção de um produto de qualidade técnica e artística que se impõe aos olhos do público.

O *mainstream* está ligado diretamente à noção de entretenimento e suas propostas e compromissos com linguagem ou pensamento estão limitadas ao gosto médio do público, muitas vezes tratado como massa. É o público que move a máquina do consumo em todos os níveis: consumo de espetáculos, consumo de marcas e nomes, consumo de memoráveis e subprodutos, consumo de bens midiáticos. Bem apontou Kleber Montanheiro em sua entrevista ao dizer que “no Brasil o *mainstream* é a minoria quantitativa, mas maioria no que se refere à movimentação financeira.”

Esse dinheiro – oriundo dos grandes patrocínios – fez de alguma forma com que o musical brasileiro progredisse técnica e artisticamente. Melhoraram os produtores e os criadores. Os artistas saíram da zona de conforto e foram procurar se reciclar, aprender, evoluir – seja cantando, atuando ou dançando. Maestros e diretores musicais já compõem obras inéditas. Novos teatros são construídos (antigos são reformados) levando em consideração questões que antes não importavam: coxias e urdimentos grandes o suficiente para cenografias mais elaboradas e maquinarias mais sofisticadas, alçapões e fosso de orquestra, sonorização mais elaborada, acústica privilegiada, camarins, enfim, uma arquitetura teatral que começa a se preparar para receber espetáculos diferentes dos que eram realizados antes. Até porque, o diferencial de algumas produções *mainstream* reside

não tanto no tema ou assunto da obra, mas principalmente nessa experiência de grandiosidade, luxo e glamour que só essas casas podem oferecer.

Quanto ao tema ou assunto, como é já sabido, os musicais se aproveitam sempre de algo já realizado: um livro, um filme, um artista. No Brasil, além das surradas e por vezes mal realizadas biografias cênicas de grandes nomes da música (o que acabou sendo um recurso muito confortável, porque se aproveita um cancionero preexistente), começam a figurar em nossa dramaturgia outros heróis, surgidos dos mais diversos lugares: do cinema, dos romances, dos poemas, das lendas, dos quadrinhos, das ruas, em *cross-overs* entre várias linguagens, fundindo música e teatro não apenas como forma de desfilarmos uma sequência de canções como num *show* (o que muitas vezes ainda ocorre).

Nesse sentido – o da dramaturgia específica e inovadora – ainda estamos engatinhando, mas começa a surgir a necessidade de novos assuntos, que falem mais da nossa gente, que dialoguem mais com nossa história, nossos ritmos e nosso jeito de ver a vida e o mundo. As entrevistas realizadas mostram isso: já começa a despontar o diálogo entre artistas e criadores de teatro musical em mesas-redondas, cursos, seminários, palestras e encontros. Ao que parece é um desejo, se não de todos, de muitos: artistas, técnicos, produtores e até do público.

Mas e o público, como se renova o público e se forma o gosto das novas gerações para uma produção musical – seja ela *mainstream* ou não? Há evidentemente muitos musicais e, se há tantos musicais é porque há público. Ouvindo artistas das mais diversas produções, é possível inferir que esse público se divide em algumas categorias: os que são fãs de musicais de Broadway (normalmente acima dos 35 anos e com elevado poder aquisitivo) e procuram ver grandes espetáculos com o desejo de sentir-se na ‘Meca’, ainda que momentaneamente; aqueles jovens que pretendem ingressar no mercado de trabalho, para os quais a porta de entrada foram os filmes da Disney ou as séries americanas e que acabam assistindo a tudo na Internet, no cinema e nos palcos (normalmente mais de uma vez); e os que procuram esses espetáculos pelo mesmo motivo que o público de teatro convencional procura – quando existe uma pessoa, um ator de televisão envolvido na montagem (musical ou não). Mais uma vez, o poder da mídia.

Ainda assim, restam muitas dúvidas: existe tanto público para tantos musicais? Existem teatros para tantas produções? Existem produções para tantos

atores? Existe subvenção para tantos espetáculos? Uma dúvida acaba puxando outra e não é possível se fazer uma avaliação isolada. Os grandes musicais *mainstream* conseguem se colocar em grandes teatros (costumeiramente de *shoppings centers*, com exceções). Os musicais *off* (normalmente brasileiros) se inserem em teatros menores, normalmente de rua, em sedes próprias de suas companhias e, por conseguinte, com menores investimentos de infraestrutura, em especial do ponto de vista da segurança. São círculos concêntricos e a competitividade é enorme.

Essa competitividade se dá a partir de um sentido de espetacularização e mercantilismo que perpassa todo o modo de produção dos grandes musicais, desde a captação de recursos, sua associação a marcas e loteamento do espaço teatral, sua inserção absolutamente articulada nos mais diversos meios e veículos de comunicação – das mídias tradicionais às alternativas.

Ninguém nega que o musical brasileiro precisa ser mais competitivo. Mas, para isso, é preciso que criadores e produtores se entendam fazendo parte de uma comunidade artística e de um mercado que deve ser organizado – nesse sentido, o que se vê são mais esquemas em quem ‘pequenos’ se unem a ‘pequenos’ e ‘grandes’ se unem a ‘maiores ainda’. Uma organização que não gera mais e melhores condições de trabalho e, sim, forma cartéis e estimula a filosofia do ‘salve-se quem puder’. É preciso saber para quem produzir, que tipo de produto, para quem vender, quais as demandas e necessidades desse público e, finalmente, de quais mecanismos lançar mão para a produção/criação/financiamento de seus produtos – exemplo das grandes produções e daquelas em sistema de *franchising* cultural.

Quais os possíveis caminhos na tentativa de preservar uma cultura teatral/musical que está na matriz do nosso teatro musical?

Ao entrar em contato com artistas das mais variadas procedências e envolvidos com as mais diversas produções, o estudo apontou que não se pode cair no erro de uma produção que seja historicista ou museológica. A exemplo de alguns artistas aqui mencionados, o caminho possível é o do diálogo entre a evolução técnica e tecnológica com o jeito brasileiro de narrar histórias, a forma brasileira de dançar, a anatomia brasileira do canto, nossas cores, nossos sotaques, nossas palavras e nossos sons. E sobre tudo isso (o canto, a dança e a narrativa brasileiras) ainda há que se pesquisar e escrever.

Tomando, por exemplo, a Revista. Não se trata de resgatar nosso saudoso gênero em produções *comme il faut*, ou sugerir que se façam musicais folclóricos. Mas sim, olhar para a Revista como uma influência e um jeito nosso de organizar ideias e criticar movimentos sócio-político-econômico-culturais, sem perder a brejeirice e a leveza.

O caminho é o da tentativa de compreensão do nosso herói brasileiro – de qualquer tempo e em todos os espaços deste enorme país. Contar e recontar as mesmas velhas histórias, nossos jogos e nossas matrizes culturais – rurais, litorâneas e urbanas. E isso só é possível com a formação de novos dramaturgos e compositores, além do incentivo para que produzam obras inéditas. Criar um musical pode levar anos e as pesquisas precisam ser incentivadas não apenas com a aplicação de Leis de Incentivo à Cultura por meio de renúncia fiscal, mas com Leis de Fomento dirigidas exclusivamente para a pesquisa e criação de obras inéditas.

E isso nos leva a outra pergunta: **de que forma as leis de incentivo à cultura (por renúncia fiscal) fazem surgir um formato de criação/produção de teatro musical ligado quase que exclusivamente ao ‘mainstream’ e ao gosto burguês?**

A resposta é simples e vem numa só palavra: marketing. Hoje, parece muito mais seguro para produtores e gerentes de marketing de grandes corporações patrocinadoras terem suas marcas associadas a esses produtos considerados garantidos, sem risco e voltados para grandes plateias. A marca move o mercado. Ao se decidir por patrocinar um espetáculo, as perguntas que ocorrem ao patrocinador – e repassadas ao produtor – invariavelmente são: quem está no elenco? quais as chances de sucesso? quais as possibilidades desse elenco ser visto em rede nacional nos mais diversos programas de TV? de que forma as marcas envolvidas serão espalhadas pelo teatro, programa da peça ou em ações de *merchandising* diversas? E, ao receber o projeto, todas essas perguntas já possuem respostas muito bem articuladas. Portanto, quando falamos de um processo de mercantilização da arte e da cultura – em que esta perde sua autonomia – falamos de um momento em que se prejudica não somente o presente, mas se compromete o futuro.

É o cenário de um teatro musical que se divide entre ser e querer ser. Um teatro musical que acontece no Brasil, mas nem sempre pertence ao Brasil. Mas que se transforma e se regenera muito rapidamente graças aos seus artistas e seus

mecanismos de defesa: humor, jocosidade, crítica, alegria. Somos um país musical, de Norte a Sul. Está em nossas veias, nossas festas, nossas casas e nossa gente. Uma gente que abre suas portas e seus corações para tudo que vem de fora e tem a capacidade de reler, devorar e devolver transformado. Antropofagicamente.

APÊNDICES

A seguir, em ordem alfabética por entrevistados, as entrevistas realizadas e depoimentos colhidos.

APÊNDICE A – ALESSANDRA MAESTRINI

Gerson Steves – Que balanço você faz da produção de teatro musical no Brasil, no que diz respeito a produtos importados (franquias) e produções que dialogam com a cultura nacional?

Alessandra Maestrini – Acho bastante profícua a importação de produtos franqueados de qualidade internacionalmente reconhecida. Aprendemos muito com eles. No palco (formando artistas), na coxia (formando técnicos), na plateia (formando público), nos bolsos (formando produtores), na estrutura física (formando teatros) e no útero criativo (formando autores e compositores). É importante importar a tragédia grega, a ópera italiana... o musical americano. São berços. É importante. Contudo...

Assim como leite materno só serve par alimentar bebês, é bastante importante também que, cada vez mais, esta criatividade, esta *expertise* de cena, de técnica e de produção ultrapassem tal primeiro empurrão para caminhar, digamos assim, de modo a fomentar, em si e no público, desejo, estrutura e paixão para viver de seus próprios frutos e que sejam, estes frutos, novos, originais e transformadores como é da natureza da arte e da cultura ser. Desta maneira, e só desta maneira, é possível escapar do perigo de se acostumar à forma, de tal modo que se esqueça que é natureza essencial da arte criar, e criar por desejo incontrolável, necessidade d'alma. É esta a diferença, às vezes única, entre arte e artesanato.

GS – Como você vê o recente volume de musicais do tipo biográficos: desde Tim Maia até Elis e Rita Lee?

AM – Acho ótimo! O Brasil, sabemos todos, é um país de memória curta; quase nula, a bem da verdade. Este não é apenas um dado cultural ou de mídia, mas de nossa educação de base, que nos tem sido furtada pouco a pouco, com o

intuito de nos tornar cada vez mais boçais e facilmente manipuláveis. Este tipo de espetáculo tem feito um grande serviço à nação ao homenagear grandes nomes da cena musical, bem como as obras, compositores e contemporâneos, assim como outros dados de mesma importância histórica necessários para se contar tais trajetórias de vida e carreira. Isto posto...

Considero sempre muito bem vindas obras de pura ficção literária e que permitam também composições novas nascidas no palco (ou para o palco) do próprio teatro. Obras que independam de precedentes históricos, por assim dizer. A homenagear somente a criatividade sem limites, o desejo de se expressar e de dar à luz o que, de fato, ainda não existe.

GS – Como atriz/cantora de musicais, como se sente em produções em que o resultado final precisa ser alinhado com formatos vindos de fora?

AM – Parte de mim agradece o aprendizado. Parte de mim imagina como seria ter criado o papel pela primeira vez. Parte de mim sente-se como um atleta a ganhar medalha após medalha, por cumprir recordes sugeridos, desejados... e alheios. Por vezes é permitido vencer tais *records*. Por vezes, não.

GS – Faça, por favor, uma comparação entre seu processo de trabalho em *Rent* ou *Les Mis* e seu trabalho em *Ópera do Malandro* ou *Sete*?

AM – É importante lembrar que o Brasil não é um país que tenha estrutura e recursos (financeiros mesmo) que nos permitam o tempo de criação e testes com o qual se pode contar nos Estados Unidos. Com isto quero dizer que, aqui, para que consigamos realizar um espetáculo novo, todo o processo de criação, ensaio e montagem deve ser realizado nas mesmas oito semanas que, no exterior, são utilizadas somente para a montagem final. Isto obviamente nos deixa com pouquíssimo tempo para criar, testar, refazer, recriar... Ressalto também que os dois espetáculos de franquia dos quais participei têm, na sua maneira de viajar pelo mundo, grande apreço pela contribuição artística de cada elenco a defendê-lo. *Les Misérables* segue o manual de montagem e criação de personagens da Royal Shakespeare Company. Isto significa laboratórios e tudo mais que se tem direito em teatro experimental, o que é bastante raro em musicais brasileiros. O elenco de *Rent*

é escolhido, propositadamente, de acordo com as características de cada artista. Basta dizer que um dos atores foi escolhido porque se recusou a participar do teste de dança. Obviamente não só "por isto". Mas o fato contou a seu favor. Em outras palavras: a personalidade e o tipo de criatividade de cada ator são essencialmente levados em conta no espetáculo. Todas (ou 90%) das marcas do solo da Maureen são minhas. Fui inclusive proibida de assistir a qualquer dvd de outra montagem. Ordens contratuais: o solo deve ser original. Sempre.

Obviamente, a oportunidade de se criar um personagem pela primeira vez, de escolher-lhe os limites e as extravagâncias, de sugerir cenas, cacos, músicas, tons (de músicas e de cenas)... é o presente maior que um ator pode receber. Tive um pouco disto em *Ópera do Malandro* (que não era franquia, mas era remontagem); um pouco mais em *New York New York* (cuja primeira montagem teatral de uma obra já conhecida em cinema tinha estrutura completamente diferente da trama encenada na tela) e bastante em *Sete* que tratava-se de texto original escrito para músicas já compostas (e não o contrário). Mas de espetáculo escrito já comigo em mente, escrito para mim, digamos assim. Para o meu temperamento e já contando com as minhas ferramentas. Quem não quer um presente destes? Contudo...

Ainda o tempo exíguo demais para que o ator possa contribuir tanto quanto poderia no resultado final e, também, que este estreie tão seguro quanto o de uma montagem já lapidada. Considero que lapidei *Sete* no Rio, como atriz. E considero que o espetáculo também já chegou bem mais enxuto em São Paulo.

GS – Você acredita que existe uma mercantilização da obra de teatro musical alinhada com conglomerados de entretenimento e mídia internacionais? Como vê isso?

AM – Acredito que os profissionais que têm como ofício a arte, sejam estes artistas, produtores ou técnicos, tem contas para pagar como todo mundo e não tem como sonho de vida apenas sobreviver. Ou seja: precisam de dinheiro. É a isto que se chama mercantilização? Como seria possível não haver isso? Fosse o Estado a subvencioná-las, haveria intromissão dos interesses de Estado, fossem patronos, interesse e intervenção dos patronos, se é do mercado, atende aos interesses do mercado. A única maneira de se criar com total liberdade seria já nascer artista e

trilhardário de uma fortuna que se auto renova sem quaisquer outros esforços necessários. Como vejo a mercantilização? Existe. Quanto mais criativo, consciente e culto for o público, tanto mais livre será o artista a poder apresentar obras rentáveis que também sejam enriquecedoras em mais níveis e camadas de absorção.

GS – Em que você acredita que o artista brasileiro (seja ator, cantor, bailarino, coreógrafo, diretor, iluminador ou figurinista) pode contribuir e interferir no resultado final de um musical de Broadway?

AM – Com sua criatividade, como qualquer outro artista. E com seu olhar de cultura distinta, como em qualquer intercâmbio. Considero nosso humor mais despojado, menos pré-concebido; e nos vejo mais confortáveis com o improvisado. Como a grana, graúda e constante, aqui não é lugar tão comum quanto lá, podemos talvez levar a paixão que se tem pela arte que lá (e aqui também) às vezes fica obscurecida pela postura de funcionário público; de cumpridor e não de amante apaixonado. Nossos profissionais continuam precisando do tesão do amador para que, no cômputo geral, fazer arte valha a pena; valha o esforço.

APÊNDICE B – ALESSANDRA VERTAMATTI

Gerson Steves – Você teve contato com vários formatos de produção de teatro musical, poderia fazer um comparativo entre 3 delas: *A Bela e a Fera*, *O Rei e Eu* e *a Ópera do Malandro*? Especialmente do ponto de vista da liberdade criativa, do tipo de produção, divulgação e reações do público.

Alessandra Vertamatti – Em primeiro lugar, é importante lembrar que quando entrei para o elenco de *A Bela e a Fera*, o espetáculo já estava em cartaz há mais de um ano. Portanto, não tive contato com o processo de montagem. Não tenho ideia de como foi a liberdade criativa. Eu não fazia personagem; era integrante do coro e, basicamente, ensaiei para aprender as marcações e as músicas. (...) Era uma produção de grande porte, com vários técnicos no palco, técnicos na operação de maquinários, equipe de costureiras, equipe de camareiras, equipe da manutenção de objetos de cena, equipe de peruqueiros, maestro, músicos de orquestra, diretor residente.

Como eram muitas pessoas, tudo precisava ser organizado. Havia uma tabela de horários: chegar ao teatro duas horas antes, aquecimento corporal de meia hora, mais ou menos 50 minutos para preparação (touca, maquiagem, horário pré-determinado para colocar a peruca), 30 minutos de aquecimento vocal (obrigatória a presença de todo o elenco) e teste de microfone. Havia caixas de som em todos os camarins e corredores do *backstage* (para que pudéssemos acompanhar o espetáculo do camarim e caso algum recado precisasse ser dado). Como se tratava de um espetáculo com muitos cenários e efeitos especiais, era necessário ter uma "movimentação coreografada" na coxa, a fim de evitar acidentes. Toda semana havia um ensaio de manutenção. Sobre a divulgação – lembro-me de ver propaganda impressa em jornais quase todos os dias. A reação do público era sempre muito boa, pelo que me lembro.

Quanto ao *Rei e Eu*, sei que o espetáculo pegou várias referências do filme, mas isso não era uma obrigação. Parece-me que os direitos foram adquiridos sem a obrigatoriedade de copiar a montagem da Broadway. Ao que me lembro, os protagonistas, Tuca Andrada e Claudia Netto, tiveram toda liberdade para criar seus respectivos personagens. O tipo de produção e divulgação eram bastante

semelhantes aos moldes de *A Bela e a Fera*. O espetáculo não foi um grande sucesso de público. Tanto que o fim da temporada foi antecipado.

E Quanto à *Ópera do Malandro*, este processo foi bem diferente das outras duas montagens. O processo de leitura do texto e pesquisa foi mais extenso do que nos trabalhos anteriormente citados. Por se tratar de um trabalho de grupo, sem dinheiro, os próprios integrantes do elenco acumularam outras funções, encarregando-se de várias tarefas relacionadas à produção. Cada ator cuida do próprio figurino. A divisão de tarefas é bastante informal: o diretor também integra o elenco; há duas assistentes de direção que acompanham o espetáculo de fora, mas que não precisam necessariamente assisti-lo todos os dias; os próprios integrantes do elenco corrigem, entre si, questões relacionadas à interpretação e coreografia. A divulgação foi feita principalmente através da assessoria de imprensa. Não houve compra de espaço publicitário em jornais, revista ou TV.

GS – Você acredita que projetos com mais dinheiro tem mais espaço na mídia? Pode falar sobre isso?

AV – Depende. Pode ser, mas não é regra absoluta. Em princípio, quanto mais dinheiro uma produção tiver, mais condição terá de contratar uma excelente assessoria de imprensa, mais condição terá de pagar por espaços publicitários em jornais, revistas, rádio e TV. No entanto, tivemos recentemente o musical 'Vingança', que foi montado com poucos recursos e foi, aos poucos, se tornando sucesso de público e crítica, conquistando espontaneamente maior exposição através de matérias de jornais e revistas.

GS – Você acredita que a chegada dos musicais no formato Broadway trouxe algum tipo de contribuição para o musical brasileiro? Se sim, de que tipo?

AV – De certa forma, sim. As funções de uma produção passaram a ser mais setORIZADAS. A equipe do figurino cuida somente do figurino. O elenco se concentra somente na encenação. O encarregado do setor financeiro cuida dos pagamentos. E assim por diante. Houve uma especialização das funções técnicas. Cito um exemplo que presenciei: participei do espetáculo 'O Beijo da Mulher Aranha' em 2001. Havia um técnico chamado Jorge que fazia a função do calling. Ele me

contou que até então não havia ninguém capaz de desempenhar este trabalho. Por isso, durante o processo de montagem do espetáculo, a produção organizou um curso que ensinava esta função. Ele e outros três foram selecionados para participar. Numa segunda etapa (uma espécie de "peneira"), ele e mais outro foram selecionados. Ao fim do curso, ele foi escolhido para desempenhar esta função e, assim, conseguiu o emprego. A preparação dos atores também sofreu mudanças. Antes não era costume fazer aulas de canto e de dança para se preparar para um espetáculo musical. Com o tempo, foram surgindo cursos preparatórios específicos para esta área. Em São Paulo, o primeiro centro com cursos deste tipo a surgir foi a Casa de Artes Operária, por volta de 2004. É importante ressaltar que esta resposta baseia-se somente na minha experiência pessoal. Não tive muita vivência com o musical brasileiro antes das grandes produções, que começaram em 2000/2001.

GS – Como nasceu o Mr. Zieg? Qual o papel que ele desempenha como divulgador de espetáculos, formador de opinião e propagador de ideias?

AV – O Mr. Zieg nasceu de uma vontade entre artistas que atuam no meio musical de centralizar informações e divulgar o teatro musical. Todos os colaboradores, de alguma forma, frequentam o ambiente do teatro musical de São Paulo e do Rio de Janeiro. Procuramos divulgar notícias sobre os principais espetáculos musicais em São Paulo e no Rio de Janeiro, além de algumas produções da Broadway e do West End. Como o *site* funciona em esquema colaborativo (sem remuneração), não temos como divulgar todos os espetáculos musicais que surgem. Para isso, seria necessária uma equipe maior com uma dedicação de oito horas diárias.

Talvez nosso diferencial esteja em alguns artigos dirigidos especificamente a estudantes de teatro musical. A ideia de criar as sessões *Zieg Dilema* e *Zieg Doc* surgiu entre colaboradores que também são professores e que observaram em seus alunos algumas dúvidas frequentes e dificuldades de encontrar material sobre a história do teatro musical. Não sei se o Mr. Zieg é um formador de opinião. Temos um alcance considerado pequeno e nosso tema central, o Teatro Musical, é muito segmentado.

GS – Como formadora de opinião por meio de um dos sites mais sérios de divulgação de teatro musical, como vc vê esta onda de musicais do tipo *juke-box* e, mais especificamente, a onda das biografias?

AV – Me parece que esta onda de musicais biográficos faz parte de uma busca por um teatro musical brasileiro. Pode ser que eles abram caminho para uma nova fase do musical nacional, onde haja maior número de histórias e canções originais, criadas especialmente para um determinado espetáculo. Pode ser. Tenho observado também um efeito colateral interessante: musicais como *Tim Maia* e *Cazuza* acabam por apresentar os biografados às gerações mais jovens, que sabem pouco ou nada sobre eles.

É claro que emplacar um musical com texto e composições originais é sempre mais complicado. Vide o exemplo do musical *Sete* em que Charles Möeller e Claudio Botelho sempre comentam que foi um sucesso de crítica e um fracasso financeiro. Mas isso não ocorre somente no Brasil. A Broadway está repleta desses exemplos. Atualmente o espetáculo *Beautiful: The Carole King Musical* faz grande sucesso de público sem empolgar a crítica, enquanto que *A Gentleman's Guide to Love and Murder*, sucesso de crítica e grande vencedor do Prêmio Tony 2014, não vai assim tão bem de público. Obviamente, as chances de um musical *juke-box* trazer retorno financeiro são maiores. Mas não creio que isso impeça o surgimento de musicais originais.

APÊNDICE C – ANDRÉA BASSIT

1 – Gerson Steves – Favoritas do Rádio. Foi sua primeira incursão em teatro musical? De onde surgiu a ideia? Como se deu a parceria com Luciana e Regina? Como fizeram a seleção de temas e canções?

ANDRÉA BASSIT – Foi minha primeira produção musical. Antes eu tinha participado da montagem de A Capital Federal, do Artur de Azevedo, com direção da Regina e do Cassio, na oficina cultural do estado, Amácio Mazzaropi. Isso deve ter sido em 1990.

Eu e Luciana fazíamos EAD, estávamos no segundo ano, e pensamos em fazer um projeto pra Jornada Sesc de Teatro. Pensamos em algo sobre o rádio e lgo chegamos a conclusão de que um conflito bom seria a rivalidade entre duas personagens, no caso, Emilinha e Marlene eram ideais. Começamos a pesquisar e escrever. Foi tudo bem rápido porque tínhamos um prazo. Regina Galdino, com quem eu morava, acabou entrando no projeto, fizemos um trio na autoria e ela também dirigiu (muito bem) a peça. Nosso esquema era meio variado, às vezes uma de nós escrevia uma cena sozinha, às vezes eu e Luciana escrevíamos juntas, ou as três davam palpites. foi bem a três mãos. Depois de pronto o texto fomos ao Rio pegar autorização com as duas cantoras. O nome da peça era As Damas do Rádio. Marlene achou meio suspeita a palavra *damas*, deu a entender que parecia *As Putas do Rádio*. Então, mudamos pra As Favoritas do Rádio. Emilinha não nos recebeu. Alguém abriu a porta, disse que ela estava gripada, não poderia nos ver, pegou os papéis que ela precisava assinar e nos devolveu assinados. Ficamos meio decepcionados, mas o mais importante estava lá, a liberação! Fomos e voltamos no mesmo dia, de ônibus, por motivos óbvios. Mesmo assim, foi uma vitória.

Foi complicado achar material sobre o rádio. Muita coisa foi perdida. Houve um no incêndio da rádio Tupi, do Rio, em que muitos registros foram perdidos, em outros pequenos incidentes e falta de organização mesmo. Também não havia digitalizações como hoje. Aliás, pelo volume de trabalho radiofônico que foi desenvolvido naquele tempo, até hoje não há material compatível online. Então, quando fizemos a pesquisa também havia poucos registros disponíveis e livros sobre o tema. Quem tinha material mesmo, eram os fãs. Eles guardaram tudo,

principalmente as revistas do Rádio que são até hoje uma fonte de informação daquela época. O repertório foi difícil escolher, elas gravaram muito e tinham muitos sucessos. O tempo tem que ser curto no teatro... Optamos pelas músicas mais conhecidas e que servissem ao texto. Como Marlene tinha um perfil mais crítico, teatral, então, a Luciana Carnielli, nossa Marlene, cantava Zé Marmiteira, Lata d'água e Que Nem Giló, por exemplo. Emilinha era mais caricata, mais engraçada, e também foi muito popular, com ela ficou Tomara que Chova, Chiquita Bacana, Mulata Bossa Nova (em popurrí), Paraíba, Se Queres Saber... Os autores também contaram no repertório que tinha Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga, João de Barros, Peterpan, Luiz Antônio, Jota Júnior e outros. No teste para a banca do Sesc, Luciana e eu cantamos sem microfone, sobre o playback muito bem feito pelo Mario Manga, fiel aos originais das orquestras das rádios. Não estávamos acostumados a usar microfones em cena, o custo ainda era muito alto, e nem era lapela ou headset. Mas o Pedro Paulo Bogossian, que era da banca, disse que seria melhor usarmos microfone. Seguimos o conselho dele e, de fato, foi bem melhor. Colocávamos microfones de pedestal dentro de uma réplica dos microfones dos anos 50 que nós mesmas adereçamos.

Favoritas foi um sucesso para os nossos parâmetros de iniciantes. Ficamos praticamente 10 anos fazendo As Favoritas do Rádio. Foi muito enriquecedor. A minha maior escola. Aprendi muito sobre esse período de nossa música com As Favoritas e, principalmente, que o teatro é trabalho árduo, de dedicação mas também de muita alegria.

2 – GS – Quais suas outras incursões em teatro musical - adultos e infantis - seja como autora, atriz, dramaturga.

AB – Nos espetáculos que produzo, sempre acaba entrando música. Foi assim em *Filhos do Brasil*, que teve música composta pelo Pedro Paulo Bogossian, que recebeu premio Shell de Melhor Música. A série Aprendiz de Maestro não era musical nos padrões da estrutura dramática dos musicais por ter o caráter de concerto didático, mas escrevi muitos episódios sobre música erudita. E com o passar do tempo os concertos foram ficando cada vez mais adaptados a linguagem teatral, e a dramaturgia também. é uma experiência muito rica essa de ter que conseguir manter a linguagem interessante para a criança, com elementos lúdicos,

ágeis e bem humorados e, ao mesmo tempo, manter o caráter erudito e didático. Tudo que falei, é direção da Regina.

3 – GS – Como você vê a dicotomia existente entre teatro musical de Broadway e teatro musical brasileiro em nossos dias?

AB – Acho que os dois tipos de teatro são possíveis mas nós não temos um histórico musical como o dos americanos. Nossas produções, em geral, foram sempre mais simples. É só ver um filme da Atlântida e um de Hollywood... Acredito que devemos aproveitar o lado bom dessa questão. Essa globalização dos musicais americanos e europeus nos ajudou a empregar gente, a formar profissionais tanto na área artística quanto na técnica. No meu caso, por exemplo, não me julgo o tipo de atriz que faz parte deste mercado do teatro musical. Tento cumprir com minha função de atriz, cuidando da voz, do corpo, estudando, me preparando sempre, mas não sou cantora nem bailarina como as atrizes de musicais americanos, em geral. Portanto, vejo essa possibilidade de termos musicais americanos montados no Brasil, até com certo orgulho de termos profissionais pra isso. Porém, seria muito interessante se, a partir dessa experiência adquirida, começássemos a desenvolver uma dramaturgia própria de musicais. Temos grandes músicos, grandes escritores, grandes dramaturgos, mas temos poucos musicais brasileiros com dramaturgia ficcional (me refiro ao fato de termos muitos musicais biográficos, o que limita a liberdade criativa, dada a necessidade de credibilidade da informação). Só reconheço esse traço criativo no musical brasileiro, de forma marcante e aprofundada, nas lindíssimas obras de Chico Buarque e Paulo Pontes.

Outra coisa interessante, a meu ver, seria o retorno das revistas, repaginadas, no estilo de Arthur Azevedo ou Walter Pinto, com espírito crítico ou como entretenimento somente. O autor que vejo mais próximo disso, atualmente, é o Miguel Falabella. Acredito que logo essa dicotomia entre os estilos de musicais será vista como parte no desenvolvimento de uma linguagem híbrida, propriamente brasileira.

APÊNDICE D – ANNA TOLEDO

1 – GERSON STEVES – Pode contar a trajetória do Vingança? Gostaria que focasse em aspectos como: criação, produção e divulgação.

ANNA TOLEDO – O projeto nasceu em 2008, quando soube que um festival internacional de teatro musical estava selecionando projetos no Brasil. O Festival, um evento bienal patrocinado pelo governo da Bélgica, procurava projetos para apresentar na edição de 2010. Eu acalentava há algum tempo a ideia de um espetáculo dramático com as músicas do Lupicínio Rodrigues e pensei que seria um produto com um diferencial de peso, pelo fato de que o samba-canção é um estilo musical pouco conhecido no exterior.

Para me ajudar a formatar o projeto, convidei os parceiros André Dias, Guilherme Terra e Katia Barros, já nas funções que mais tarde assumiriam no espetáculo (direção geral, direção musical e coreografia, respectivamente). A princípio pensei no formato "revista": quadros dramáticos independentes, com um elenco fixo de seis atores que poderiam assumir diferentes papéis, e ambientados num cenário fixo, um salão/cabaré brasileiro dos anos 40.

Após várias etapas, o projeto foi escolhido para ser produzido (eeee!), mas o festival foi cancelado por causa da crise europeia de 2008 (aaaaahhh..). Uma tristeza. Quando, após uma longa espera, soubemos que o festival tinha subido no telhado, tínhamos uma sinopse, uma demo com quatro arranjos, um vídeo com duas coreografias, um catatau de material iconográfico, um set-list com uma centena de canções, um elenco pré-escolhido e várias, várias ideias.

Neste ponto, o André Dias estava de mudança para o Rio de Janeiro e tudo parecia perdido. Guilherme Terra sugeriu que montássemos um show de piano e voz com o repertório de samba-canção que vínhamos pesquisando. Assim, apresentamos o show *Disfarça e Chora* - entre 2008 e 2010 - e continuamos a pensar nestas músicas, em ideias de arranjos e nas situações dramáticas que elas possibilitavam. Decidimos erguer o espetáculo aqui no Brasil, ou pelo menos, tentar. Voltei a trabalhar no texto.

O André Dias tinha sugerido que, ao invés do formato revista, eu escrevesse um *book musical*, a saber: um musical com roteiro amarrado, com um arco dramático que conduzisse toda a trama, personagens fixos e músicas inseridas na

ação dramática. Reescrevi a sinopse baseada neste conceito e dediquei o ano seguinte à construção da escaleta. Uma vez resolvida a disposição das cenas e onde entraria cada música, levei cerca de quatro meses para escrever as cenas e os diálogos.

Com o texto pronto (revisto e reescrito algumas vezes) no segundo semestre de 2010, apresentei o projeto a Célia Forte, da Morente Forte Produções Teatrais, em busca de produtores. Já tínhamos trabalhado juntas – eu na condição de atriz e ela, produtora – em outras ocasiões e, sendo ela também dramaturga, foi minha primeira opção. A recepção não poderia ter sido mais acolhedora e ela levou a ideia para sua sócia, Selma Morente, que sugeriu produzir uma leitura dramática do texto, para ver como funcionaria.

A leitura aconteceu em novembro de 2011, no Auditório do MASP. Os atores eram Amanda Acosta (Maria Rosa), Anna Toledo (Luzita), Carol Bezerra (Linda), Jonathas Joba (Liduínio), Roberto Rocha (Alves), Sergio Rufino (Orlando) e Guilherme Terra, como Seu Maestro, ao piano. André Dias leu as rubricas e dirigiu a leitura dramática.

Com o sucesso da leitura dramática, a Morente Forte assumiu a produção do projeto e encarregou-se da captação de recursos, prospecção de pautas, assessoria de imprensa e execução do espetáculo em si. Uma curiosidade é que o projeto encontrava resistência entre possíveis patrocinadores por causa do título: *Vingança*. Sem saber o que fazer, e com o prazo de captação quase acabando, chegamos a cogitar mudar o nome da peça, mas quem firmou o pé em manter o nome foi a própria Célia Forte, o que ilustra bem o seu envolvimento com o projeto. Prorrogamos o projeto por mais alguns meses e seguimos na fé.

Finalmente, em dezembro de 2012, aos 44 minutos do 2º tempo, o CCBB-SP deu sinal verde para a produção. Devido à incompatibilidade de agendas e prazos, precisamos escalar um elenco diferente da leitura: Ana Carolina Machado assumiu o papel de Maria Rosa, Andrea Marquee entrou no elenco como Linda e Luciano Andrey foi escalado para fazer Alves.

Estreamos em março de 2013 no CCBB-SP e cumrimos 10 semanas de temporada. *Vingança* recebeu 20 indicações a prêmios teatrais, incluindo duas indicações ao Prêmio Shell (Melhor Direção Musical e Melhor Figurino). Dentre os prêmios recebidos, o Prêmio Bibi Ferreira de Melhor Direção Musical. Ao final

daquele ano, a votação popular do Guia da Folha, do jornal Folha de SP, elegeu *Vingança* o melhor musical de 2013.

Em 2014, pela primeira vez em sua história o CCBB-SP patrocinou uma segunda temporada de um espetáculo: *Vingança* reestreado em fevereiro para novas 10 semanas de apresentações. A partir da segunda temporada, Amanda Acosta voltou ao papel de Maria Rosa e Leandro Luna assumiu o personagem Alves. *Vingança* fez uma terceira temporada de dois meses (maio e junho) no Teatro Sergio Cardoso, Sala Paschoal Carlos Magno, e depois uma quarta temporada de julho a setembro de 2014 no Teatro Jaraguá, todos em São Paulo.

Em 16 de setembro de 2014, na comemoração do centenário de Lupicínio Rodrigues, *Vingança* foi apresentado durante o Festival Internacional de Teatro Porto Alegre Em Cena no Theatro São Pedro, em Porto Alegre, numa noite mágica e profundamente emocionante para todos.

2 – GS – Você acredita que um musical com grandes verbas para anunciar pode atrair mais matérias jornalísticas editoriais não pagas como recompensa?

AT – Como atriz, participei de superproduções com orçamentos gigantescos (para citar algumas: *O Fantasma da Ópera*, *A Bela e a Fera*, *A Noviça Rebelde*, *My Fair Lady*) e a resposta é: varia.

Existe uma necessidade óbvia de cobrir eventos deste porte, mas o que alimenta as matérias pós-estreia é a "cauda de interesse" que o espetáculo gera. Espetáculos interessantes em vários níveis, que transcendem o entretenimento e provocam experiências de maior duração, geram artigos espontâneos mesmo após o período de lançamento.

Vingança é um musical de pequeno porte e pequeno orçamento e, como tal, não dispõe de uma grande verba de publicidade. A produção conta com uma assessoria de imprensa extremamente eficiente, mas que às vezes compete com ela mesma, diante da enorme oferta de espetáculos estreando toda semana na cidade. Acredito que a nossa boa exposição na mídia ao longo de um ano e meio em cartaz em São Paulo é resultado de um boca-a-boca muito favorável que levou profissionais de mídia e formadores de opinião a conferir a peça, mesmo depois da sua estreia.

3 – GS – Após o sucesso do espetáculo, a produção lançou alguns produtos relativos ao projeto. Quais foram? Qual o retorno de venda e popularidade desses produtos?

AT – O CD com a trilha sonora do espetáculo foi produzido e lançado pelo selo musical Guandama (do qual sou sócia) e distribuído pela Tratore. As duas primeiras tiragens já esgotaram. O CD está à venda em livrarias e lojas de CD, além de lojas virtuais como *iTunes* e *Spotify*. O livro com o texto, partituras, fotos de cena e croquis do espetáculo foi produzido e lançado pela Editora É Realizações. Não tenho informações sobre a tiragem, mas posso afirmar que vendeu muito bem no teatro. Também está à venda em livrarias em todo o país. Vale esclarecer que CD e o livro não são de responsabilidade da produção do espetáculo. O CD foi uma iniciativa do meu sócio na Guandama, Gustavo Rennó. O livro, uma iniciativa minha e do meu marido, Marcel Nadal, em parceria com o editor Edson Oliveira Filho.

4 – GS – Você acredita que um musical precisa ter produtos para que o espectador leve a experiência para casa após ver o espetáculo? Foi essa sua intenção?

Existe uma percepção distorcida de que o Teatro Musical Brasileiro está sempre começando, como se em algum momento ele tivesse deixado de existir. Isto ocorre porque os registros das obras - gravação, texto e, sobretudo, partituras - são escassos e de difícil acesso. A cada geração, perde-se o registro do que foi feito anos antes. Para usar como exemplo obras importantes mais recentes: *Cambaio* (2001), de Chico Buarque e Edu Lobo, e *7* (2008), de Ed Motta e Claudio Botelho, não tem texto nem partituras editadas. Isto dificulta muito a popularização, o estudo de repertório e a reprodução - profissional ou amadora - destas obras.

Em comparação, existem edições acessíveis de quase tudo o que foi feito na Broadway e West End desde o início do século passado, o que facilita o estudo e a remontagem das obras para novas gerações. Musicais de todas as décadas são estudados e produzidos em versões amadoras e reestream todos os anos no teatro comercial, são considerados clássicos. Se hoje se critica o fato de que o estudo de teatro musical no Brasil é feito a partir de obras em língua inglesa, é preciso verificar

se há material brasileiro disponível, sem ser necessária uma gincana de caça ao tesouro.

Chico Buarque teve a inteligência de gravar as músicas de seus espetáculos e lança-las comercialmente, o que garante uma sobrevivência bem mais longa à sua obra teatral. As partituras, editadas no tom do próprio cantor e com arranjos simplificados, servem de guia para possíveis adaptações. Já os textos das peças são bem mais difíceis de encontrar e licenciar (alguém já viu um texto de *Roda Viva*?). Também existe uma grande falta de referência, já que não se encontram gravações ou vídeos de qualidade.

Ainda assim, a percepção que temos é que a única pessoa que escreveu teatro musical no Brasil nos últimos 50 anos foi Chico Buarque. Isto porque ele gravou e editou as suas músicas. Todo o resto virou história oral e vai sendo esquecido de geração em geração. Minha intenção ao editar o texto e as partituras do espetáculo foi esta: disponibilizar o material para estudo, reprodução e formação de repertório. A trilha sonora serve como referência para estudo, ou mesmo apresentar a obra para quem não assistiu no teatro, pois o CD chega em mais lugares do que o espetáculo e pode ser compartilhado com outros ouvintes.

E, claro, o CD é uma forma de reviver a experiência do teatro, o que é uma necessidade para muitos espectadores quando gostam de um espetáculo (eu, por exemplo, SEMPRE compro a trilha sonora dos musicais que me emocionam). Enfim, o teatro é uma arte de impermanência, mas a obra pode ser duradoura.

APENDICE E – CLÁUDIA RAIÁ

1 - GERSON STEVES – Por que optou parar de fazer musicais com conteúdo mais brasileiro e começou a dar atenção aos musicais de Broadway (*Sweet Charity, Cabaret e Crazy For You*)?

CLÁUDIA RAIÁ – Fui uma das primeiras pessoas a começar a fazer conteúdo brasileiro (naquela época). Na verdade, não tínhamos quem escrevesse – como ainda temos muito poucas pessoas que fazem isso. (...) Eu optei por fazer teatro de revista – que é o que era mais próximo da gente - vestida de Broadway, com músicas americanas versadas pelo Zé Rodrix... E era um teatro de revista que tinha cara de musical americano. (...) Temos um problema sério de conteúdo brasileiro. Não temos ainda pessoas que escrevam conteúdo brasileiro. (...) Na verdade, eu vou atrás de um bom conteúdo. Não interessa se ele é americano, se ele é inglês. Me interessa que tenhamos uma boa história, com uma boa música e que possamos fazer um espetáculo com a nossa versão brasileira. Isso, sim, eu não abro mão. Eu não copio os espetáculos americanos. Eu trago conteúdo americano e inglês e faço a versão brasileira desse espetáculo. Porque, senão, eu acho que afasta muito do público brasileiro. Eu acho que a gente precisa estar mais perto dele de alguma forma. Então, a maneira disso acontecer é trazer os diretores brasileiros e fazer um espetáculo que o público entenda e que esteja mais perto da nossa realidade.

2 – GS – Como é ser atriz (protagonista) e ainda ser produtora (ou co-produtora) de um grande musical?

CR – Duas coisas completamente incompatíveis: ser produtor e ser protagonista. Mas não tem outra opção no Brasil, não é? Se eu mesma não produzir aquilo que eu acredito, aquilo que eu sonho, aquilo que eu quero como atriz e como produtora, quem é que vai produzir? Hoje nós temos muitos produtores perto do que nós tínhamos, são vários... mas são espetáculos que estão na minha cabeça, que estão no meu coração, coisa que vi há 20 anos, que tenho vontade de montar. Eu tenho uma empreendedora muito forte dentro de mim, uma produtora que fala mais alto. Eu gosto de construir, de levantar aquele projeto. Isso é uma coisa muito forte

em mim. Então, por que não produzir e protagonizar? Claro que, depois, no final, eu estou louca! Prestes a ser internada. Porque realmente eu trabalho nas duas funções inteiramente. Mas, olha, eu sobrevivi até agora. Então eu pretendo continuar.

3 – GS – Você pretende retomar os musicais de conteúdo (ritmos, texto, canções nacionais)?

CR – Pretendo, sim. Inclusive, meu próximo projeto é fazer o Raia 30 Anos – para comemorar meus 30 anos de trajetória artística. Será 60% de memória e 40% do que está por vir, do novo. Claro que eu não quero fazer uma colagem de tudo que já fiz. Primeiro porque eu acho isso cafona e, em segundo, porque eu não quero fazer o que já fiz. Mas, como memória eu acho interessante fazer o que eu fiz, revisitado, com o olhar de hoje. Pretendo, também, transformar histórias brasileiras em musical. O problema é quem escreva isso, quem escreva música e texto. É complicado, não é fácil, nós não temos ainda esses autores. Mas estamos caminhando. Eu não perco as esperanças, não. Eu tenho muita vontade de fazer conteúdos brasileiros também. Mas isso, às vezes, me soa um pouco preconceituoso... por que é que eu não faço conteúdos brasileiros e só americanos...? Não... eu faço bons conteúdos! Não interessa de onde eles sejam.

4 – GS – Como você vê o futuro dos musicais no Brasil?

CR – Temos um problema de patrocínio no Brasil. De Lei, de incentivo... tudo isso dificulta um grande projeto. Num espetáculo grande, um musical caro (porque são caros!), está cada vez mais difícil você ter acesso aos patrocinadores, de captar, de ter a Lei ao seu lado, para que você consiga gerar 120 empregos, colocar essas pessoas todas trabalhando... é muito difícil! É realmente um *tour de force* e é só pra quem tem muita coragem. E o que eu percebo é que as coisas estão cada vez mais dificultadas pelo Governo, pelo Ministério da Cultura, pelos próprios patrocinadores que não sabem usar a Lei Rouanet a seu favor. Tem gente que não sabe nem o que é Lei Rouanet. Aí a gente está falando de uma coisa muito pior. A gente está falando de educação, de cultura... as pessoas não têm... não sabem... não conhecem! É complicado isso. Na verdade a gente teria que ter esse

ensinamento desde o comecinho, desde lá atrás. A gente está pelo menos 100 anos atrás dos americanos e dos ingleses. E os patrocinadores entendem patrocinar como uma troca, mas uma troca que não é real. Eles querem ativação de todo o patrocínio. Então, praticamente, você fica fazendo um comercial por dia para eles por colocar a marca deles ali, para que 1000 pessoas vejam todos os dias na cara delas a marca do patrocinador. E isso não basta. Nada basta mais! É uma coisa que... você tem quase que vender sua alma ao diabo para que alguém te patrocine. Então, está bem difícil.

5 – GS – O que acha dessa onda de musicais inspirados em cantores ou compositores da música brasileira: Cássia Eller, Cazuza, Elis etc?

CR – Eu acho que essa onda de musicais de cantores que já não estão mais aqui entre nós é uma tendência. Na verdade, quando você conta uma história de um cantor ou de uma celebridade dessas, você não precisa contar a história. A história já está contada. Você junta as músicas da pessoa, faz um pequeno roteiro e ali está um musical... temos músicas de sucesso, músicas que tocam o coração do público – que é o que se pretende num musical. Então, você não precisa de ninguém compondo, ninguém escrevendo... tem que ter uma pessoa que ligue as coisas, mais ou menos dramaturgicamente... mas você não precisa de um grande autor nem de um compositor: que é a grande dificuldade do Brasil. Então é muito mais fácil. Porque você toca o coração das pessoas com aquelas canções, com aquela figura que não vive mais entre nós. Porque você tem saudades do Tim Maia, você tem saudades do Cazuza, você tem saudades da Elis... então, você quer ouvir aquelas pessoas de alguma maneira. Você pega um ótimo ator que faça uma ótima representação daquelas pessoas e você está ali vendo na sua frente o Tim Maia! Então, é uma fórmula de sucesso, sem dúvida nenhuma. Mas eu não acho que seja o caminho do teatro musical brasileiro. Acho que é um dos caminhos na tentativa de fazermos os nossos próprios musicais. Mas tudo é válido, tudo é bacana. E acho que, assim, a gente está treinando o público e está se treinando também. Estamos todos nos treinando. É um grande ensaio!

APÊNDICE F – CLÁUDIO CURTI

Gerson Steves – Você teve contato com vários formatos de produção de teatro musical, poderia fazer um comparativo entre duas delas: *Zorro* e a *Bela e a Fera*? Especialmente do ponto de vista da liberdade criativa, do tipo de produção, esquema de divulgação e reações/respostas do público.

Cláudio Curi – Sim, existem vários formatos de produção de teatro musical. Conforme a sua pergunta, faço o comparativo entre duas delas, das quais participei: *Zorro - O Musical* e *A Bela e a Fera*. Ambas podem ser consideradas como grandes musicais internacionais. *A Bela e a Fera*, creio eu, foi o segundo musical montado aqui em São Paulo, no Teatro Abril (o primeiro foi *Os Miseráveis*) com o sistema de franquia. Ou seja, a montagem tem que ser absolutamente igual à do original. Os diretores, os assistentes, e os coreógrafos foram os mesmos da montagem original e das respectivas reproduções do mesmo pelo mundo. Em suma, nada pôde ser mudado ou criado aqui na versão brasileira. Após a estreia, permanece aqui no Brasil a figura do chamado diretor-residente, cuja função é ‘fiscalizar’ para que nada seja alterado pelos atores, cantores e bailarinos, durante a temporada. Posso dizer que, nas 600 apresentações de *A Bela e a Fera*, aqui no Brasil, nada foi absolutamente mudado. A produção foi de primeiríssima, bem como o esquema de divulgação, sempre com casas lotadas e com reações/respostas do público altamente favoráveis ao espetáculo.

Com relação a *Zorro - O Musical*, assisti à montagem original de Londres, em 2008 que, posteriormente foi montada em Paris, com a diferença de, nesta última, constar o personagem do Velho Cigano, que interpretei aqui em São Paulo, que foi o próximo destino do musical, após Paris. A direção foi de Roberto Lage, a qual não foi dentro do sistema de franquia, como *A Bela e a Fera*, com total liberdade criativa da direção. A produção, bem como a divulgação, não tiveram os mesmo recursos do que *A Bela e a Fera*, ficando apenas 4 meses em cartaz, mas com ótimas respostas por parte do público, eis que encerramos a temporada com casas lotadas.

Gostaria de esclarecer que comecei minha carreira como cantor e, portanto, adoro fazer parte deste tipo de espetáculo. Aliás, a minha estreia em teatro

profissional, nos anos 70, se deu em um musical dirigido pelo próprio Roberto Lage, num espetáculo intitulado *Corinthians, Meu Amor*, de Idival Piveta (César Vieira), que atualmente está sendo remontado pela Brava Companhia, com estréia prevista para sexta-feira, 03 de outubro de 2014, no teatro Sacolão das Artes, aqui em São Paulo.

GS – Você acredita que projetos com mais dinheiro tem mais espaço na mídia? Pode falar sobre isso?

CC – Sim, sem dúvida, acredito que projetos com mais dinheiro tem mais espaço na mídia, pois a ampla divulgação facilita mais o aparecimento do público. Mas, entretanto, não é só a mídia a responsável pelo sucesso de um espetáculo. Existem espetáculos que tem boas críticas e que são prestigiados pelo grande público, em virtude do chamado ‘boca-a-boca’, um dos grandes fatores geradores de mídia espontânea. Entre eles posso citar o espetáculo *Ou Você Poderia Me Beijar*, do qual participei, com enorme prazer, neste ano de 2014 e que, apesar de ser um drama de origem inglesa/sul-africana, não deixa de ser um espetáculo musical, dirigido por Zé Henrique de Paula e com direção musical de Fernanda Maia, que colocaram todos os sete atores cantando durante e ao final do espetáculo, e com trilha sonora executada ao vivo pela própria Fernanda Maia mencionada.

GS – Como você definiria estes três tipos de teatro musical do ponto de vista do cantor/ator: musical de Broadway, musical tipo *juke-box* (coletâneas) e biográfico?

CC – Como cantor/ator, entendo que são 3 formas diferentes de se oferecer um musical ao público. Entendo que, tanto os da Broadway, como os biográficos, são grandes produções, com enorme espaço na mídia e grande afluência de público. Não sou contra os musicais biográficos que sempre atraem um interesse maior por parte do público, que ali tomam conhecimento da vida e obra de seus ídolos preferidos, e informam o público mais jovem que não viveu ao mesmo tempo que esses ídolos, mas que, assim, acaba conhecendo o que representou a obra desses artistas. Entre eles posso citar 2 musicais recentes, exibidos no eixo Rio/São Paulo, sobre o cantor/compositor Cazuza (*Pro Dia Nascer Feliz, O Musical*) e a

cantora Elis Regina (*Elis, A Musical*), que se tornaram grande sucesso de público e que, na minha opinião, não deixam nada a dever para os musicais da Broadway. Quanto aos musicais tipo Jukebox, que não deixam de ser coletâneas, são diferentes dos tipos anteriores mencionados, mas que não são dos meus mais preferidos: às vezes são bons, outras vezes não. Prefiro ver estas coletâneas no formato *pocket-shows*.

GS – Você acredita que a chegada dos musicais no formato Broadway trouxe algum tipo de contribuição para o musical brasileiro? Se sim, de que tipo?

CC - Sem dúvida, acredito que a chegada dos musicais no formato Broadway trouxe grande contribuição para o musical brasileiro, tanto para trazer maior afluência do público para o gênero, quanto para aprimorar a encenação dos musicais criados e feitos aqui no Brasil, onde temos enormes talentos tanto para criação, encenação e representação.

APÊNDICE G – FERNANDA MAIA

Gerson Steves – Como ingressou no mercado de musicais?

Fernanda Maia – Eu vinha cuidando da parte musical das peças do Zé Henrique de Paula e certo dia ele me disse: nós vamos fazer um musical. E fizemos o *É 20! As Folias do Século*. A partir desse momento, eu comecei a fazer direções musicais. A partir desse momento, eu comecei a ligar a formação que eu tive com música e que eu tive com teatro.

Agora, o gosto pelos musicais vem desde muito cedo. Sou da época que os musicais passavam na Sessão da Tarde e a gente assistia, mesmo, trinta vezes *Sete Noivas Para Sete Irmãos*, *Kiss me Kate*, *Sinfonia em Paris*, os musicais da Metro e achava todos lindos!

E foi a partir de 2000, quando fizemos o *É 20!* Naquela época, estavam começando a falar em musicais. Então, esse mercado no Brasil estava muito incipiente e as fontes para se procurar referências eram bastante escassas. De modo que essa trajetória foi acontecendo de uma maneira meio autodidata. Agora temos muito material e eu espero que tenhamos cada vez mais referências consistentes para estudo.

Como fã de teatro musical eu não posso ver esse movimento de teatro musical de Broadway de maneira negativa. Acho uma coisa muito interessante. Eu gosto. Uma produção que trouxe contribuições muito interessantes para o teatro como um todo e – eu não sei se é casualmente, eu até acredito que não – esse *boom* dos musicais contribuiu para que o mercado do teatro convencional se tornasse mais forma e para que as pessoas se preparassem mais. Hoje, um ator, mesmo quando não tem o objetivo de se tornar um ator de teatro musical, ele sabe que tem que estudar canto, ele sabe que tem que trabalhar a voz, por exemplo. E isso é uma grande influência dos musicais.

Mas nada é só positivo. Acho, ao mesmo tempo, que a gente corre o risco de incorrer no equívoco de que só os musicais vindos de fora é que são interessantes, podem ter alcance no grande público.

É um mercado que teve um *boom* nos últimos 15 anos, mas a gente já está vivendo um momento diferente de cinco ou seis anos para cá. Naqueles primeiros

anos de *Fantasma da Ópera* ou *Les Mis* e *Miss Saigon*, as pessoas procuravam o musical como um grande *hapenning*, o acontecimento.

Hoje em dia, o grande público de musicais também é composto por excursões do interior, ônibus que vêm do interior para ir ao teatro em São Paulo, pessoas que não são *habitués* de teatro, pessoas que vêm ao teatro uma vez por mês, uma vez a cada dois meses. São excursões que levam em conta coisas como entrar num teatro muito grande, muito bonito, muito chique... Acho que isso influencia um pouco o gosto do público também.

E alguns produtores já procuram estrelas para seus musicais como forma de atrair público. Embora a gente já tenha alguns ídolos de musicais que são conhecidos pelo público, como o Saulo (Vasconcelos), como a Kiara (Sasso)... as pessoas sabem quem eles são e procuram os musicais em que eles estão.

GS – Ao que você deve isso?

FM – Acho que existe, sim, uma preocupação de mercado. Os maiores sucessos da T4F foram espetáculos para toda a família. Mas, em geral, mesmo com os temas mais densos, existe uma preocupação visual, com efeitos e, apesar dos temas às vezes densos – como é o caso de *Miss Saigon* –, esses temas são tratados de maneira espetacular. De modo que a densidade do tema possa ser percebida pelos mais velhos. E até, ainda no mesmo exemplo, o conhecimento prévio que se precisa de Guerra do Vietnam para se entender o que aquilo significa, o que é aquele universo daquele musical pertence aos mais velhos. Mas o atrativo visual fisga os mais jovens.

Em geral, mesmo com os temas mais densos, existe uma preocupação visual, e com efeitos – como é o caso de *Miss Saigon*. Esses temas são tratados de maneira espetacular. De modo que a densidade do tema possa ser percebida pelos mais velhos. E até, ainda no mesmo exemplo, o conhecimento prévio que se precisa de Guerra do Vietnam para se entender o que aquilo significa, o que é aquele universo daquele musical pertence aos mais velhos. Mas o atrativo visual fisga os mais jovens.

Os adolescentes adoram musicais. Eles sabem quem são os atores, eles vão a tudo. Porque o musical contempla essas duas possibilidades de leitura: mais verticalizada e a possibilidade de se apreciar o show.

GS – Como você vê o recente *boom* do teatro musical no Brasil e mais especificamente em SP?

FM – Numa cidade como São Paulo, com milhões de habitantes, deve haver público para tantos produtos. O que eu não sei é se isso é feito de maneira organizada. Eu não sei se os lançamentos são feitos de maneira organizada. No próprio livro do Martel, ele lembra que os estúdios de cinema, quando vão lançar seus títulos, eles se organizam numa programação, num calendário de lançamentos. Aqui eu acho que isso ainda é feito de maneira um pouco desorganizada. Natural. É um mercado em formação.

GS – Há público?

FM – Há público sim. O que inviabiliza é o preço dos ingressos que, às vezes é proibitivo. Às vezes, uma família para assistir um musical acaba gastando mil reais com ingressos numa noite. Quantas famílias paulistanas podem gastar isso? E aí... se os preços fossem menores... quando esses espetáculos fazem temporadas populares, a gente vê os teatros lotados, enchendo.

Teatro é muito caro. O apuro da produção. A qualidade de profissional que ele exige é um profissional de formação muito cara. É um nicho de estudo muito caro. Os técnicos envolvidos tem que ser especializados. O material é caro.

Eu faço teatro em proporções minúsculas comparado a essas grandes produções e sei que é caro: pauta de teatro, produção, assessoria de imprensa. Tudo é muito caro.

Eu não sei até que ponto essas administrações são bem feitas de modo que o patrocínio cubra todas as despesas para que se comece de um patamar em que se possa cobrar ingressos mais baratos. Agora, a gente começa a ver produções de teatro musical menores, como *Godspell*, que ficou no Teatro Comune e é uma produção pequena e que teve por objetivo ser menor, mais intimista, num espaço pequeno e ofereceu ingressos mais baratos.

E, nesse ponto, a prefeitura da cidade de São Paulo, que aproveita o fato de haver musicais, não fornece estrutura para que a gente possa trabalhar bem. Pode existir muito mais trabalho se a gente viver numa cidade em que o público se sinta

seguro para sair de casa. Recentemente, eu vi uma campanha publicitária em que a Secretaria de Turismo da cidade divulgava as belezas da cidade para estimular as pessoas a virem para São Paulo. E eu fiquei indignada por que eram uns comerciais em que se explorava majoritariamente o teatro da cidade. Inclusive com depoimentos de atores. E eu me pergunto em que a Secretaria de Turismo tem colaborado para que a gente possa ter mais segurança, para que a gente possa oferecer um bom trabalho, para que a gente tenha mais transporte. A gente está trazendo uma possibilidade de trabalho, de divisas. Quantas pessoas estão envolvidas numa produção dessas? Quantos empregos a gente gera? Direta e indiretamente? E não estou falando só do protagonista. Eu falo das camareiras, do pipoqueiro, os motoristas de taxi na frente do teatro na saída. A gente movimenta essa economia. E o que a gente tem hoje em dia? Uma Lei de Fomento? Como a gente tem segurança em torno do teatro? Iluminação pública? Acesso ao teatro garantido? Então, me parece que a população de fora de São Paulo tem mais facilidade de chegar aos teatros do que a população da cidade.

Por isso que a carinha do público do teatro musical é a do visitante esporádico e não do paulistano médio que vai ao teatro para assistir aos musicais. A gente não pode pensar em ter uma produção artística e de entretenimento, se as necessidades básicas da população não são garantidas, atendidas. Então, o fato de que, há algumas décadas, a pobreza vem sendo atacada de uma maneira mais séria, de haver uma ascensão de uma parcela da sociedade que já começa consumir e investir mais em formação, isso propicia que as pessoas tenham mais acesso a tudo, inclusive cultura. E as Leis de Incentivo exigem profissionais que sejam formalizados.

GS – A professora e cantora Mirna Rubin diz que a atual estabilidade econômica do Brasil é um fator de profissionalização na produção de musicais, vc concorda? Por quê?

FM – Concordo com Mirna Rubin em gênero, número e grau. Boa parte da minha formação foi feita antes da Internet e o material era caríssimo, você não achava boas edições, era preciso que alguém fosse até a Europa para comprar uma partitura porque não tinha... e você pagava caríssimo. Ou ainda viajar para conseguir vídeos e registros. Hoje você encontra libretos na internet, vê no Youtube várias

interpretações do mesmo musical. Isso era impossível. Quando eu fiz a audição para o *Les Mis*, a gente não tinha tanta informação. Para conseguir o CD do espetáculo era um sacrifício. Essa disponibilidade de informações, com certeza, é fundamental.

No Youtube, você vê aquele vídeo caseiro que alguém fez numa apresentação do musical lá do poleiro quatro, você tem a apresentação para o Tony, você tem o filme. E tudo isso faz com que você entenda melhor os processos e os modos de trabalho. Obviamente, quando as pessoas vão para as audições, elas estão mais bem informadas sobre o espetáculo, as canções, os personagens e as possibilidades.

GS – O que, na sua opinião, caracteriza um musical de Broadway?

FM – O que caracteriza o musical de Broadway? Business. A indústria. O mercado. E algumas abordagens vocais. O aspecto mercadológico é o que caracteriza, sim. Ainda não chegamos ao grau de excelência, porque a gente ainda tem uma carência grande de atores. A preparação de atores deles é excepcional. Nós temos pessoas cantando muito bem, dançando muito bem, atuando às vezes não tão bem. Eu acho que lá também existe uma formação muito mais eficiente no que diz respeito à direção, aos processos criativos de direção e roteiristas.

Seria lindo se a gente conseguisse ter uma formação tão sistematizada quanto eles têm: canto, dança e interpretação. Estamos vivendo um momento de criar um musical brasileiro. Criar uma identidade. Até a partir desse *boom* que os musicais da Broadway trouxeram pra gente. Eu acho que as pessoas estão tendo a necessidade de pegar essa *expertise* que esse movimento trouxe para a gente e falar de assuntos que nos sejam mais caros, que nos tragam memórias afetivas, que tenham a ver com a nossa cultura e com a nossa formação.

Mas a gente tem um hiato no meio. Temos uma produção intensa que ficou lá no final do séc. XIX e começo do séc. XX e agora a gente vê de novo uma ascensão dos musicais brasileiros: *Gonzagão – a Lenda*, *Tim Maia*, *Sassaricando*. A gente está retomando o teatro musical brasileiro.

GS – O que caracteriza esse novo musical brasileiro?

FM – Eu acho que esse novo teatro musical brasileiro se apropria de temas, repertório, pessoas, compositores, cantores, figuras da nossa história e realidade e mistura com a qualidade e o apuro da produção do *american musical*. Eu acho que é um *mix* das duas coisas. Agora a gente está pegando um pouco desse conhecimento, da formalização, do conhecimento técnico que veio pra cá e aplicando nos nossos temas. Para falar de quem? Do Cauby Peixoto, do Tim Maia, do Luiz Gonzaga. Por enquanto a gente tem um teatro que foca em épocas e pessoas, a gente ainda não tem... Talvez que eu me lembre, um musical fez isso que foi o *Sete* do Möeller e Botelho e fizeram lindamente. Mas era um formato totalmente de Broadway. E o tema também não era brasileiro era um tema universal: contos de fadas. Casualmente se passava no Rio de Janeiro, mas poderia não se passar. Talvez o Rio – que ficava até um pouco deslocado ali – talvez tenha sido citado para dar uma cor local e a gente lembrar que era um musical brasileiro. Não que todo musical brasileiro tenha que falar de assuntos folclóricos e antropológicos.

O principal entrave das produções mais nacionais é o econômico, sempre. Fico pensando e tentando reconhecer uma amostragem de musicais brasileiros e penso que talvez o musical brasileiro, em termos de direção e roteiro, eles ainda não tenham sido tão ousados em termos de parafernália técnica, quanto os musicais da Broadway são. Talvez eles também precisem de menos dinheiro. Eu não saberia dizer em termos de salários dos artistas envolvidos se existe uma diferença, mas com relação a efeitos especiais, grandes cenários, casa que vira, ator que voa, isso tudo a gente ainda não tem. Não sei também se é interessante, se a gente quer, se é o caso. O Tim Maia precisa voar?

GS – Como você vê o trabalho do ator em teatro musical?

FM – É claro que o ator de musical tem que ter charme, sedução, um *élan*, energia... Tônus. Ele precisa ter tônus em cena. É um tipo de atuação na qual a pessoa precisa se impor. É muito curioso como os atores acham que se expõem cantando. E realmente se expõem. O ato de cantar é um ato de muita exposição. Se você não gostar da própria voz, se você não gostar de si mesmo, se você não gostar de você no palco, não tem como enganar num musical. Agora, o problema é parar na vaidade e achar que o musical é um veículo para você se expor. Não: você é um veículo para aquilo que está sendo contado. O fim é a canção.

É um mercado muito cruel. Você está envolvido com um ato de extrema exposição e julgamento o tempo todo. E negativas. É uma carreira que exige resistência, persistência e obstinação.

GS – É possível haver verdade cênica quando se tem que cantar e dançar em vez de falar um texto?

FM – Talvez, verdade em cena não exista nem no teatro convencional. O que existe é verossimilhança. E verossimilhança é absolutamente possível em teatro musical. Até porque, o fato de um ator se emocionar cantando ou atuando não garante que aquele público vá se emocionar também. Às vezes, um ator pode estar se rasgando de emoção e se a informação que ele dá não é bem comunicada, o público não tem acesso a ela e aí não vai conseguir se emocionar também.

E, às vezes, um ator está executando muito bem e o entorno é tão bem feito, a dramaturgia é tão boa, a direção é tão boa, a luz promove o ator, o coro promove o ator, a coreografia promove aquilo que se quer dizer, o todo está tão direcionado para aquilo que todos esses elementos estão querendo dizer que é possível emocionar o público sim. Um ator se emocionar não é garantia do público se emocionar também. Mas se aquilo que ele faz é verossimilhante, comunica, é absolutamente possível.

GS – Você esteve presente em montagens de textos que trouxeram músicas a reboque, mas que não possuíam canções compostas para eles. São exemplos: *Troianas*, *Lamartine*, *Senhora dos Afogados*, *Nossa Classe* e *L'Ilustre Molière*. Como se deu esse trabalho?

FM – São músicas inseridas no tecido dramático. Especialmente em *Senhora dos Afogados* é teatro musical, porque a canção não tem papel meramente ilustrativo. Ela participa da ação. Ela tem uma função tão narrativa quanto a dramaturgia.

Já no caso do *Lamartine Babo*, com texto de Antunes Filho, a canção, embora seja muito importante porque se está falando do Lamartine, ela não tem uma

função narrativa dentro da dramaturgia. Ela aparece como amostragem da obra. A música não joga a ação para frente e, portanto, não é narrativa.

No *Canção de Amor em Rosa*, a música é narrativa. Era minha primeira produção e eu queria fazer teatro musical para crianças. Eu escrevi um texto que pudesse ter canções de Noel Rosa – eu não falo da biografia dele, até porque isso não é assunto pra criança – e é uma historinha de amor, uma comediazinha de costumes, com canções que servem para que os personagens emitam suas opiniões a respeito de alguma coisa. Elas são importantes na narrativa. Elas são importantes para definir quem são aqueles personagens, de que maneira eles se relacionam, de que maneira eles se antagonizam. Era o centenário do Noel e eu pensei: daqui a pouco essas crianças não têm mais acesso a isso, as novas gerações não vão ouvir no rádio, não vai aparecer na televisão – pelo menos não num horário em que as crianças estejam acordadas, ninguém vai gravar com distribuição em larga escala, essas músicas não vão aparecer no show de final de ano do Roberto Carlos, o Justin Bieber não vai gravar... enfim! Eu me disse: puxa, esse material se perde?

Outra coisa que me intrigava era o fato de as pessoas acreditarem que não existe um ponto de contato entre uma produção mais antiga da música brasileira e as novas gerações. E eu fico muito invocada com isso. E aí eu queria fazer alguma coisa que tivesse exatamente esse ponto de contato. E encontrei no Noel uma característica brincalhona, zombeteira e lúdica que tem muito a ver com o universo infantil.

Eu tinha um arcabouço de ação e fui pensando em músicas que pudessem auxiliar nessa narrativa. Fui inserindo as músicas e fazendo pequenas correções na dramaturgia e as músicas foram me oferecendo outras leituras de outras possibilidades para a ação dos personagens. Fui tecendo uma conversa entre o texto e as músicas.

No *Senhora dos Afogados*, já havia um texto do Nelson Rodrigues. O espetáculo foi criado inicialmente como um exercício de escola. O Zé Henrique de Paula me chamou para fazer uma experiência com os alunos. E nós, como sempre fomos fãs de musical, achávamos interessante como alguns musicais eram bem escritos e bem engendrados dramaturgicamente. E nos perguntamos se seria possível unir a estrutura do musical – número de abertura, duetos, *wish song*, *finale* de primeiro ato, abertura de segundo ato, número de encerramento – com um texto brasileiro. E partimos para a experiência de uma maneira muito descompromissada.

Escolhemos músicas do cancionero brasileiro que pudessem funcionar com essa estrutura. E encontramos canções que se encaixavam perfeitamente. Há algumas músicas do Chico Buarque que a gente pensa: 'será que ele não escreveu para esta peça?' A experiência na escola deu muito certo e resolvemos fazer dessa montagem escolar uma produção profissional. As músicas conversavam com a narrativa, elas possibilitavam novas leituras da peça e a peça possibilitava novas leituras das músicas.

GS – Como diretor musical e preparador de canto, é possível desenvolver um trabalho criativo num musical de Broadway que já chega com Bíblia?

FM – Eu acho que ainda se faz muita cópia de modelo da Broadway (do ponto de vista do canto) e se dá pouco espaço para a descoberta de um timbre particular do ator/cantor brasileiro. A gente não pode esquecer que existe um pensamento, uma ideologia capitalista por trás de um musical de Broadway na qual se os timbres forem o mais padronizado possível, melhor é para substituir! Mais fácil de trocar o ator. E esse padrão, que é um padrão capitalista, de indústria, diante de uma prática como a brasileira que é um pouco mais artesanal – e, veja, não estou glorificando o artesanato como informalidade. Estou dizendo que a prática artesanal favorece com que o artista tenha uma contribuição mais pessoal do artista com a obra.

Eu acho que o timbre do brasileiro – do ator/cantor – é diferente do profissional da Broadway, até porque cantam em idiomas diferentes. São sonoridades diferentes. As técnicas americanas aplicadas ao português deixa o som mais estridente. E também acho que existe um movimento para tornar tudo que vem de fora um pouco mais *pop* dentro do padrão de emissão da música *pop*. Eu vi montagens feitas no Brasil em que a direção musical era voltada para uma sonoridade que se assemelhasse ao que a gente ouve no rádio, às cantoras *pop*, às cantoras adolescentes.

Por outro lado, as pessoas estão começando a se preparar mais cedo. E isso é bom. Mas em termos de atuação a gente perde. Porque teatro é uma arte pra gente velha, pra gente que tem experiência, pra gente que tem... dor. Pra gente que tem frustração, pra gente que tem vivência, pra gente que tem o que contar.

Então, eu vejo as pessoas tecnicamente muito bem preparadas, mas com uma bagagem pessoal, de experiências de vida muito frágil. São adolescentes. É uma geração bem preparada tecnicamente, mas que, ao mesmo tempo, tem menos a dizer. E é um preparo que está em cima da cópia e da cópia de um determinado segmento que é o musical americano. Eu vejo pessoas que sabem muito de teatro musical americano e muito pouco de música em geral – preparadores inclusive. E quando você vai preparar um ator, você não pode saber só aquilo. Você tem que saber muito do que circunda aquilo para poder chegar ao objetivo.

GS – É possível se fazer um musical de Broadway com uma ‘cara’ brasileira?

FM – Acho bem possível que se dê uma cor local a um musical de Broadway. Em tese. Quanto mais aberto e menos diretivo for o musical, melhor. Porém: a gente tem que saber de quem estamos comprando esse musical e se essa pessoa permite isso. O Stephen Schwartz é uma pessoa muito aberta em relação à obra dele e ele acha até muito interessante que se faça uma releitura da obra dele. Eu não sei se outros autores de musical americano permitem esse tipo de viés, que a sua obra seja relida.

A liberdade criativa se dá no DNA da produção. No seguinte sentido: o que pretende a pessoa que encabeça aquela ideia? Ela pretende pegar um produto que deu certo lá e trazer para cá, com o intuito de fazer sucesso seguindo uma fórmula? O que não é garantia de nada, mas as pessoas acham que isso garante sucesso. Ou então, se ele tem uma necessidade de expressar certas coisas, eu quero dizer certas coisas e este material oferece um interesse artístico para que possa dizer essas coisas. O material instiga, provoca e o produtor quer reler esse material e fazê-lo colocando sua opinião sobre isso. Então tudo depende de onde nasce a ideia e de quem nasce.

GS – E o público? Fale um pouco do público. O que ele procura?

FM – Se a gente soubesse o que o público quer a gente fazia. E ganhava rios de dinheiro. Às vezes, produções que têm tudo para dar certo não dão. Eu acho que escapismo, entretenimento e fuga fazem parte do que o público procura. E acho

que ele procura algo que seja visualmente interessante. Visualmente bonita. Interessante não quer dizer bonita. Encher os olhos. (...) O grande público procura mais entretenimento do que reflexão. Isso com certeza.

GS - Você acredita que é mais fácil captar recursos para espetáculos de Broadway do que espetáculos com características nacionais?

FM – Captação de recursos depende de quem está inserido no espetáculo. Um espetáculo de Broadway que tenha um nome conhecido do grande público porque é um nome vinculado à televisão e que as pessoas conhecem capta com mais facilidade. Eu me pergunto se o *Violinista no Telhado* teria feito tanto sucesso se não o José Mayer não fosse o protagonista. Então eu acho que o fato de ter um protagonista, um ator de novela nacionalmente conhecido, ajuda. Seja num musical de Broadway, ou seja num musical nacional.

GS – Você acredita que, hoje, o artista brasileiro está mais preparado para musicais com temas, ritmos e partituras importadas que as nacionais?

FM – Hoje o artista brasileiro está sim mais preparado para fazer *american musical* do que musical brasileiro. Está sim. Até porque tem mais referências. Está lá, já foi feito. O musical brasileiro ainda está sendo feito. Em quem o Thiago Abravanel teve que se basear para fazer o Tim Maia? Quantas pessoas fizeram esse personagem. Agora, quantas pessoas no mundo inteiro já fizeram Jean Valjean. Tudo bem que o Jean Valjean é um personagem fictício e o Tim Maia realmente existiu. Mas mesmo assim.

Eu fiz um musical recentemente uma pequena produção brasileira em que as pessoas tinham dificuldades com convenções de xote e de baião. E eu perguntava: mas vocês não ouvem música até mais difícil que isso, as fórmulas da música pop? Mas não estava no ouvido das pessoas. Nem sempre quem canta musical americano canta xote ou baião.

GS - Acha que existe uma pressão externa – de marketing – para que se invada os palcos brasileiros com montagens impostas vindas dos EUA?

FM – Franquia é franquia. *Play the game!* Tem o *backstage* do *business*. É bem possível que haja pressão para que se monte musical Americano. Do mesmo modo que as pessoas fazem compras em Orlando ou as meninas vão para a Disney.

GS – Por que você acha que não existam mais musicais brasileiros sendo compostos?

FM – Olha, compor demanda tempo e dá muito trabalho. E hoje, no Brasil, viver de teatro significa que você precisa trabalhar muito e em muitas frentes. Estar envolvido em muitos projetos. E para compor é preciso ter as contas garantidas para que se tenha esse tempo sozinho, na sua casa, pra isso. Eu acho que a estrutura da nossa profissão tem impedido que compositores surgissem. A não ser que compositores que tenham fama, aclamados, possam dispor desse tempo para isso. Mas eu acho que com o tempo a gente vai conseguir isso.

GS – Por qual razão você acha que tantos roteiros cinematográficos estão indo parar nos palcos da Broadway e mesmo aqui no Brasil?

FM – Eles estão fazendo o caminho inverso, porque antes era o cinema que flertava com os musicais. Acho que os musicais perceberam que podem flertar com o cinema também. Buscar os roteiros de cinema. Penso que isso se deve ao aspecto industrial. É mais fácil fisgar um público que já sabe mais ou menos por alto o que vai ver, do que lançar uma história completamente desconhecida, um libreto completamente novo. Na Broadway, também ocorre uma busca de público estrangeiro. E acho que, mercadologicamente, ter em cena histórias que não dependam de fluência no idioma podem gerar mais público do que outras. Então, os brasileiros que vão para a Broadway podem assistir *Ghost* tranquilamente porque já sabem do que se trata. Isso é mercado grande.

Parece que existe, sim, uma crise criativa na Broadway e no musical. Não acho que seja por falta de competência de quem faz. Talvez seja porque a situação econômica americana permita menos riscos. Então, na hora de produzir alguma coisa, você precisa ter alguma história de sucesso pregressa em algum veículo. Um libreto completamente novo, uma história nova, é um risco maior do que fazer *Homem Aranha*.

GS – Suas considerações finais? E, se puder, gostaria que falasse dos textos do Ruy Castro.

FM – Tenho várias ressalvas ao texto de Ruy Castro. Em primeiro lugar, quando aconteceu o *boom* dos musicais, as pessoas se perguntavam se haveria atores que pudessem cantar, dançar e interpretar, duvidaram da qualidade dos nosso intérpretes. Não só havia como novas gerações foram se formando, ainda que na minha opinião muito mais preparados no canto e na dança e ainda um tanto inexperientes e despreparados na atuação. Sentimos falta é de diretores e dramaturgos que realmente conheçam a linguagem do musical. Este é um ponto. Outro ponto é a ilusão da originalidade.

Sim, há que se ter gente compondo para musicais nossos, que tenham a ver com nossos temas e nossa cultura, mas nem na Broadway há tantos musicais originais, eles possuem canções originais, isso sim, mas como gênero, quase sempre há uma fonte, como nos casos que o próprio Ruy Castro citou: *O Fantasma da Ópera* é baseado num romance de Gaston Leroux, *Como Vencer Na Vida Sem Fazer Força* é um livro da década de 50, *A Gaiola das Loucas* é a adaptação de um filme que, por sua vez, é adaptado de uma peça, *A Noviça Rebelde* baseia-se num livro que conta a vida da família de cantores austríacos Von Trapp, *O Violinista no Telhado* é baseado na peça *Tevye e Suas Filhas* e *Jesus Cristo Superstar*, bom, acho que todo mundo conhece a fonte, né....rs. Sob este ponto de vista onde está a originalidade?

O problema dos musicais biográficos brasileiros é não ter dramaturgos que dominem a linguagem para fazer materiais ricos e interessantes – as pessoas pensam que qualquer um está apto a juntar umas musiquinhas e escrever um musical. Não é assim. Há um motivo para que o musical seja um gênero que na avassaladora maioria dos casos, vá beber numa fonte: criar um musical leva tempo e produzir um musical é caro. Um produtor ou patrocinador, quer ter certeza do retorno desse investimento. Portanto, ele opta quase sempre por temas com os quais o público tenha alguma familiaridade, afinal, nem todo mundo está disposto a gastar mais de 100 reais num ingresso de algo que nunca ouviu falar.

Sob este aspecto, hoje em dia, qualquer musical que cobra caro pelos seus ingressos opta por um material à prova de surpresas, aqui ou lá fora. Desculpe Ruy Castro, mas o teatro musical brasileiro existe de verdade já há algum tempo e,

pasme, resiste firmemente nas produções alternativas, mais baratas, em espaços menores, porque ali, sim, temos autonomia criativa. O que se faz necessário é, em primeiro lugar, entender que musical de franquia, que não possui processo criativo aqui, mas processo de reprodução do que foi criado lá fora não pode ser chamado de teatro musical brasileiro. Em segundo lugar, é difundir e divulgar as iniciativas que pipocam nos teatros independentes de São Paulo como lá no nosso Núcleo Experimental, com Zé Henrique de Paula (o espetáculo *Nossa Classe*, por exemplo, teve composições minhas, Ruy Castro), na Companhia da Revista (com textos e composições originais do Adilson), nos Fofos Encenam (com o fundamental trabalho de Fernando Neves resgatando textos de circo teatro), com a Cia Do Tijolo (e o bellissimo *Cantata para um Bastidor de Utopias* com músicas originais do Jonathan Silva e do Rodrigo Mercadante), e olha, estou citando somente os grupos com os quais eu trabalhei pessoalmente porque tenho ficado em cartaz e não consigo ver tantas coisas quanto eu gostaria, com certeza tem mais coisa por aí.

Mais uma informação ainda, estes espetáculos, que muitos podem desconhecer, estiveram em cartaz durante alguns meses e todos lotados!! Há público que se arrisca para ver um musical que não conhece, há artistas que se arriscam em pesquisar, geralmente estão fora do *mainstream*. Outra informação importante por aqui: a maioria destes musicais originais foi produzida graças à Lei de Fomento da Prefeitura, que nos garante autonomia artística e tempo de pesquisa para isso. Cito esta informação, porque vejo muita gente criticando o programa sem conhecê-lo de perto e difundindo muitas lendas urbanas a respeito. Resumindo, enquanto os modos de produção dependerem dos diretores de Marketing das empresas, nosso musicais serão calcados no carinha conhecido no elenco, no musical copiado igualzinho ao da Broadway, e na coletânea de repertório do cantor conhecido cujo patrocinador é fã.

APÊNDICE H – JARBAS HOMEM DE MELLO

Gerson Steves – Como ingressou no mercado de musicais? Dá preferência para algum gênero?

Jarbas Homem de Mello – Pra mim, teatro é teatro, de verdade. Até discordo de alguns colegas que dizem que a interpretação para teatro musical é diferente da interpretação para teatro convencional, eu discordo disso completamente.

De 1994 a 1999 se produzia muito musical infantil, se produz ainda, mas eu acho que foi quando começou mesmo: Capraroli fazia muita coisa, Cintia Abrevanel fazia muita coisa. Então, pipocava muito. E era a oportunidade que a gente tinha pra fazer esse tipo de teatro, esse gênero. E aí, em 1999, foi que começou mesmo com *Rent* que foi a primeira produção que veio dos Estados Unidos com direção de fora, com cenário de fora, enfim, veio a Bíblia pra gente fazer e era “esse é o formato, é assim que se faz”, disseram.

O *Aí Vem o Dilúvio* não é um musical da Broadway, é um musical italiano, que já tinha sido montado em São Paulo em 1979/80, e que os produtores resolveram montar nos mesmo moldes da T4F que na época chamava CIE do Brasil, que era uma empresa mexicana que se instalou no Brasil naquela época. Os moldes eram os mesmos, mas não era a mesma sonoridade de um musical da Broadway, não eram as mesmas características de dramaturgia.

No *Rent* eu comecei a exercitar uma certa versatilidade. Eu entrei como *swing* – uma figura que pode interpretar vários papéis. Eu “suicava” 8 personagens. Se um ator quebra a perna, “*the show must go on*, temos alguém pra substituir você!” Cruel, mas é assim. “Não... mas eu posso fazer de muleta!” “Não pode, não está na Bíblia!” É quando o Daniel Salve sai e vai montar um espetáculo de autoria dele, que era o *Casas de Cazuza*.

GS – O que é melhor: cantar bem ou atuar bem?

JHM – É sempre melhor um bom ator que canta! Sempre!

GS – Do ponto de vista do artista, como você avalia a concorrência nesse mercado?

JHM – Concorrência eu avalio de uma forma muito positiva. Neste momento em que temos grandes espetáculos em cartaz e você percebe que tem técnicos especializados pra tudo isso, músicos especializados para isso, maestros e atores se especializando pra isso, você vê um crescimento da qualidade: no artístico, na produção.

Ensemble é muito importante. No musical que eu faço (*Cabaret*) nós somos seis personagens, mas somos 27 pessoas em cena, 18 delas são *ensemble*. E *ensemble* é uma coisa muito cruel pro artistas, ainda mais quando o artista já tem um tempo de carreira. Não que ele seja menos importante, muito pelo contrário. O *ensemble* é o que dá a moldura para os personagens, para a história, para a dramaturgia acontecer. O *ensemble* dá a moldura para o espetáculo. Mas para um ator experiente... por exemplo, chegou uma hora que, depois do terceiro musical, eu disse: “não faço mais *ensemble* porque eu sou infeliz. Por mais que o salário seja bom, que pague minhas contas.”

GS – Como você vê o recente boom dos musicais no Brasil?

JHM – Avalio o *boom* dos musicais de uma forma muito positiva. Se há tantos musicais é porque há público. Antes, as pessoas tinham que ir pra Nova Iorque, pra Londres, pra Buenos Aires pra ver esse tipo de espetáculo. E, nessas cidades, as autoridades, muito sabiamente, colocavam esses espetáculos como um grande atrativo turístico.

Você vai pra Nova Iorque pra ver o Empire State e a Estátua da Liberdade, mas também vai pra ver o *Rei Leão* e *Les Miserables*. Pra Londres, a mesma coisa, você vai pra ver o Big Ben e o Palácio de Buckingham, mas também vai ver *Matilda* ou *Singing in the Rain*, que estão em cartaz. Faz parte do roteiro. Eu acho que aqui ainda não se acordou para isso. Tem público pra isso.

E esse público procura entretenimento. Na verdade, além disso, procura uma qualidade que antes a gente não tinha. Uma especialidade que antes a gente não tinha pra fazer, é importante ressaltar. Hoje, 12 anos depois, se você pegar um DVD do *Rent*, você vai ver os problemas que tinha: os problemas de som, problemas

de luz, as pessoas gritando, desafinadas... era um caos. Era uma tentativa desesperada de se expressar daquela maneira. A gente não tinha técnica, nenhuma. Nem o artístico, nem a produção. E a gente foi conquistando isso, a duras penas, e foi se especializando, e foi entendendo como é que se faz esse gênero – existem regras pra isso, que tem que ser seguidas pra dar certo e eles fazem isso com maestria, a gente aprendeu isso com eles. A gente precisa beber em outras fontes. Precisou do Ziembinsky chegar aqui nos anos 1940 pra gente aprender e entender que “opa, dá pra fazer magia aqui”.

GS – Acha que esse boom é um reflexo de uma crise econômica, criativa ou cultural, que faz com que o público procure cada vez mais grandes espetáculos de entretenimento em detrimento a espetáculos teatrais convencionais?

JHM – Teatro musical como gênero, hoje no Brasil, se torna democrático à medida que você tem uma Lei de Incentivo que te obriga a ter ingressos a preços mais baratos. Espetáculos nesses moldes que eu estou falando são caros. Por exemplo, o *Cabaret* emprega 85 pessoas, é uma folha de pagamento de R\$ 250.00,00 mensais. Então é um espetáculo muito caro. O orçamento é dois milhões e meio, você capta um e duzentos e monta na base do “vamos lá, vamos produzir e cobrar R\$ 200,00 esse ingresso.” Senão você fecha a porta em três meses.

Teatro musical não rouba público do convencional. O que existe é uma escolha do público por qualidade. Veja bem, qualidade de produção. Não é qualidade de atores ou dramaturgia. Mas acho que o teatro musical garante essa qualidade dessa embalagem bonita que está muito atrelada à questão do entretenimento. E talvez encha mais os olhos do público neste momento.

Se você pensar no teatro dos anos 1960/70, a gente tinha uma efervescência política, cultural, socioeconômica que propiciava um teatro que estimulava mais a alma e menos os olhos.

Eu fui a Cuba em 1998. E a gente ia àqueles pátios internos, aqueles teatros escondidos, via aqueles espetáculos naqueles porões, que a polícia não podia saber que estavam acontecendo... e eram espetáculos de uma certa forma geniais e com uma força que eu dizia: “caraca, vamos sair daqui e quebrar tudo!” E eu acho que é uma condição socioeconômica, política e cultural que propicia esse tipo de coisa.

GS – A professora e cantora Mirna Rubin diz que a atual estabilidade econômica do Brasil é um fator de profissionalização na produção de musicais, vc concorda?

JHM – Acho que esse crescimento socioeconômico que o Brasil vivenciou nos últimos anos talvez tenha dado uma acalmada nisso. E tudo contribui. Acho que pode ser uma coisa de moda. Houve um tempo que era bacana fazer teatro com circo. Tem modismo nisso. Depois a curva vai se estabilizar.

GS – Existe mercado (público) para tantos musicais?

JHM – Não sei se tem público pra tudo isso ou se... Eu desconfio que é o mesmo público que vai a tudo... É gente que tem dinheiro pra gastar... e que já foi captada pelo gênero.

GS – Como esse público é captado para o musical?

JHM – A TV tem um papel nessa proliferação e popularização do gênero: *Glee*, *Smash* e filmes como *Moulin Rouge*, *Nine*. E a Internet! O Google é o meu pastor, nada me faltará! Graças a Deus a gente tem Internet. Pra estudar é fundamental.

GS – O que, na sua opinião, caracteriza um musical de Broadway?

JHM – Tem algumas coisas que caracterizam o musical de Broadway. Existem algumas regrinhas muito claras que sempre funcionaram até agora, talvez daqui pra frente mude um pouco.

Por exemplo: sempre tem muita gente em cena; grandes cenários que se movimentam, sobem e descem, que vêm do chão, que vêm lado e aquilo vira um show; a boazinha é sempre soprano, a mazinha é sempre contralto, os pobres têm a voz mais na frente (e imita estridentemente a voz), os ricos têm a voz mais arredondada (ri muito)... existem umas coisinhas assim... o *physique* conta muito, ainda mais aqui no Brasil que a ‘coisa’ vem de lá e alguém diz “o Marius do *Les Mis* é um cara que tem cara de príncipe – se ele for loiro melhor ainda –, Javert tem que

ser um homem grande, Fantasma tem que ser um homem grande, Christine tem que ser uma soprano ligeiro e se tiver carinha fragil, melhor ainda. Então, existe uma crueldade do *phisique du rôle* que... acho que outros gêneros não têm. Existem umas coisinhas assim. O *phisique* é uma imposição.

E mais: na dramaturgia, por exemplo, sempre temos dois atos – tem essa coisa de americano que teatro tem que ter mais de três horas para valer a pena pagar um ingresso de US\$ 250,00. Então, a gente sempre tem o auge, a grande curva, no final do primeiro ato, quando se estabelece o conflito, tipo cenas dos próximos capítulos. Daí temos o grande número na abertura do segundo ato, geralmente com todo *ensemble* pra se desenrolar a história e se resolverem os conflitos.

Do ponto de vista do canto, existe uma técnica específica para qual são dados vários nomes. Cada professor dá um nome. Cada professor tem uma técnica. Generalizando, temos o *belting* – que é essa voz não tão redonda, mais na frente, mais metálica. É claro que tudo depende muito do estilo do musical. Existem musicais mais operísticos, existem musicais mas *pop*. Por isso, existem várias maneiras de cantar. Mas existe uma técnica para esse canto para que não canse tanto a voz do cantor e para que ele possa fazer sete récitas por semana. É uma técnica mais em função de uma saúde vocal do que de um estilo.

O musical é muito bacana pro bailarino porque a técnica é o clássico – que você tem que fazer pro resto da vida e pronto – mas, de repente, você pega um musical como *Zorro* e tem que dançar flamenco, um musical como *Cabaret* e tem que dançar estilo de *Bob Fosse*, no *Miss Saigon* você tem que aprender um pouco de dança tailandesa. Então, você vai adquirindo estilos conforme a dramaturgia pede, mas você tem que estar com seu corpo ali, apto.

Há várias maneiras de se fazer esses musicais que vêm de fora. Por exemplo, nesse espetáculo que eu faço agora (*Cabaret*) como no anterior, que era o *Zorro*, comprou-se o texto e a partitura. A encenação, os artistas, os coreógrafos, a encenação, a cenografia, os figurinos, tudo é brasileiro. Isso faz desses espetáculos, espetáculos brasileiros, certo?

GS – O que, na sua opinião, caracteriza um musical brasileiro?

JHM – Mas existe um teatro musical de conteúdo brasileiro, com ritmos brasileiros, com uma história brasileira. O que caracteriza um espetáculo... vamos dizer... nacionalista? Eu acho que a gente já teve grandes musicais brasileiros nesse sentido, do conteúdo e da dramaturgia, mas acho que a gente está começando a engatinhar, de novo, nesse sentido. Até que surjam artistas dispostos a criar esse novo teatro a partir desta influência americana.

Eu não acho que o teatro musical brasileiro, montado nos moldes do teatro de revista, meio saudosista, teria sucesso. Porque também é um teatro (a Revista) cheio de regras: o *compère*, os caricatos, as vedetes... e por aí afora. Eu acho que esse espetáculo que estou fazendo agora, o *Cabaret*, é uma grande revista. Quando estou em cena, eu me sinto fazendo um pouco de Teatro de Revista, meu personagem é o Mestre de Cerimônias e é o *compère*. Eu me sinto revisitando, passando em revista, aquela condição sociocultural e política daquele momento.

Portanto, naquele formato eu acho que não, mas acho que pode ser interessantíssimo que se resgate o gênero (a Revista) de alguma forma.

O *Sete* foi muito legal. Porque, apesar de um formato de Broadway, nós tínhamos um ritmo e uma composição genuinamente brasileiros – uma composição difícilíssima. Tínhamos uma história reinventada em que os autores beberam de várias fontes para compor: uma Lapa, no Rio de Janeiro, onde nevava. Era uma coisa fantástica, mas se passava no Brasil, numa cidade específica que era o Rio de Janeiro. Tinha ineditismo. Tem outro sabor.

GS – Em sua opinião, há diferença entre o musical oriundo de Broadway e aquele com características brasileiras?

JHM – O musical americano tem a vantagem de vir com uma estratégia de marketing pronta. Mas é interessante: quando começamos, lá em 1999, nenhum famoso queria fazer musical. Então nós éramos um grupo de malucos apaixonados pelo gênero. A minha geração viu tudo que passava na Sessão da Tarde: Fred Astaire, Gene Kelly, Ginger Rodgers, Cid Charisse. Vimos todos os grandes musicais dos anos 1940. Era o que eu via quando era criança. E você não tinha famosos.

Então qual era a estratégia de marketing para se vender musical pra conseguir patrocínio? ‘Temos este musical, que é um sucesso em cinco países, uma fórmula pronta, que eu vou vender pra você. Me dá esse patrocínio!’

Agora, o público não vai mais ver *Hello Dolly!*, vai ver Miguel Falabella e Marília Pêra. Vai ver *Cabaret* pra ver Cláudia Raia. Hoje em dia, virou um atrativo para o ator. Antes, a estratégia que se tinha era o logo do *Les Misérables*: ‘olha, esse logo aqui é conhecido no mundo inteiro; este *hit* que toca no musical toca no mundo inteiro.’

Musical é pensado como produto e vendido como produto. Mas é realizado como arte, porque somos artistas. Depende dos profissionais com quem você trabalho e o comprometimento delas com a arte. Graças à equipe criativa.

Por exemplo, quando fizemos *Rent*. Chegou uma diretora mexicana, que já tinha montado o espetáculo na Argentina, com a Bíblia – eles chamam de Bíblia. E a Bíblia fala: ‘o ator quatro – não tem nome –, o homem quatro neste momento da música, dá um lá maior olhando para sua esquerda porque vai acender um refletor. E você diz: ‘Oi? Como é que eu vou fazer isso, se eu não me apropriar disso e fizer com que isso vire meu? É a única saída que a gente tinha.’”

A gente reverteu esse processo, hoje. Mesmo na T4F, que ainda é a única que traz os diretores de fora, e traz essa Bíblia, eles já querem saber o que a gente tem para oferecer. Porque agora eles já nos conhecem um pouco. Hoje nós somos a terceira indústria de musicais do mundo. Tem a Broadway, tem Londres e o Brasil. Então, eles têm um interesse gigantesco na gente. E já fazem os *workshops* pra ver ‘o que essa gente tem pra nos oferecer’.

GS – Você acha que o artista de musical tem liberdade criativa? Como? Quando? Em quais circunstâncias?

JHM – Há espaço para criação. Aí depende do ator, não é? É aquela coisa do ator/cantor e do cantor/ator. Tem espetáculos que você vai ver que você sai do espetáculo e se pergunta ‘por que eu não comprei o CD que era mais barato e ouvia na minha casa?’ É superbem cantado, etc e tal, mas energia não chega. Não existe a troca que o ator proporciona, que é o preenchimento.

Charles e Claudio foram beber lá fora. Produzem tão profissionalmente quanto qualquer produtor internacional. Eles resolveram rápido serem produtores e diretores e foram à luta disso. Igualzinho à T4F.

A diferença é que Charles e Claudio também compram apenas libreto e partitura, eles não compram a encenação ou a direção. E eles fazem a encenação. Tudo bem, meio que uma cópia, meio nos moldes, mas é uma encenação brasileira e com mais liberdade criativa. Com coreógrafo, cenógrafo, figurinista brasileiros, mesmo que copiando um pouco os moldes de lá.

A T4F, não. Eles compram a Bíblia. O figurino vem de fora, o maquiador vem de fora para ensinar o maquiador local, o peruqueiro vem de fora para ensinar o peruqueiro daqui, o iluminador, o sound designer... vem tudo de fora pra ensinar o povo daqui. Vem pronto. Vem um pacote. Vem um MacDonalds: N° 1 Big Mac é igual em qualquer lugar do mundo. Na T4F é assim. O Fantasma da Ópera é igual; ele só é cantado em português. Mas as marcas são iguais... é tudo igual. É diferente se você for falar de Sandro Chain ou Jorge Takla – aí, sim, há uma diferença.

Quanto a *Cabaret*, (uma co-produção Chain e Claudia Raia), ela só comprou as partituras do filme e do musical. Esta é a única produção que tem músicas comuns às duas obras. Ela juntou as duas obras na dramaturgia. É uma encenação genuinamente brasileira, nesse sentido.

Um espetáculo que não tem dinheiro para investir pesado na mídia não se sustenta. É briga de cachorro grande.

GS – Você acredita que é mais fácil captar recursos para espetáculos de Broadway do que espetáculos com características nacionais?

JHM – Se você for montar *Gota D'Água*, *Calabar* ou *Ópera do Malandro*, a dificuldade de captar recursos é a mesma que num musical da Broadway. Agora, se você for montar um musical sobre Guerra de Canudos ou Revolução Farroupilha, com compositor e dramaturgo desconhecidos, é outra coisa. Aí você não tem a marca. Aí você precisa de um produtor que seja um visionário.

GS – Você acredita que o artista brasileiro está mais preparado para musicais com temas, ritmos e partituras importadas que as nacionais?

JHM – Se você olhar o nosso panorama – e é com tristeza que eu falo isso – se copia muito o que se faz lá fora. Se copia uma maneira de interpretar, um *star quality*, que você não vai ter numa produção nacional como *Morte e Vida Severina...* e aí você cai na questão do ator que canta e dança.

Que é o que eu discordo de uma declaração do Claudio e do Charles em que a Marília Gabriela pergunta se eles acham que uma atuação de musical é uma interpretação mentirosa e eles concordaram: ‘claro que é mentirosa’. Eu não acho e fiquei muito triste de ouvir aquilo. Porque pra mim, teatro é teatro. Se eu vou cantar, dançar ou atuar, eu vou tentar te dizer alguma coisa. Com a lógica interna do gênero. Pode não ser realista, mas é verdadeiro.

GS – Como você acha que se formou essa febre em busca de um teatro musical no eixo RJ-SP, com um público específico?

JHM – Eu acho que é um gênero muito fácil de cair no gosto das pessoas. Porque tem um realismo fantástico – que não precisa ser mentiroso – em que o personagem está pensando e canta seu conflito e sapateia a sua alegria. Isso é genial e isso enche os olhos do público e faz com que os jovens queiram fazer.

A televisão antigamente tinha na linha de show mais números musicais.

GS – Acha que existe uma pressão externa para que se invada os palcos brasileiros com montagens impostas vindas dos EUA?

JHM – Existe pressão americana para mais espetáculos importados nos nossos palcos. A gente é um mercado enorme e em ascensão. A Cie-Brasil só chegou ao Brasil porque teve um cara chamado Billy Bond que disse para eles o tamanho do nosso mercado. Eles vêm pra cá só porque é um mercado bom, não porque eles são bonzinhos. É *business*.

GS – Já participou de produções do tipo “by the book”? Como é a experiência?

JHM – Para trabalhar numa produção tipo *by the book* você tem que ser ou muito burro ou muito inteligente. Muito burro para aceitar que aquilo é daquele jeito

mesmo e repetir o mesmo gesto todas as vezes igual. Ou ser muito inteligente e se perguntar: 'como é que eu vou fazer isso tornando o gesto meu e brincar com ele nesse curto espaço de realização'. Apropriação. Esqueço a bíblia e me aproprio brincando com tudo e achando prazer nisso. É perverso porque não tem processo. Mas é possível ter processo. Existe espaço para um teatro de inspiração nacional. De se fazer o caminho inverso.

APÊNDICE I – KÁTIA BARROS

Gerson Steves – Você teve contato com vários formatos de produção de teatro musical: *Jeckill*, *Madrinha Embriagada*, *Zorro*. Poderia fazer um comparativo entre elas? Especialmente do ponto de vista da liberdade criativa, do tipo de produção, divulgação e reações do público.

Kátia Barros – Bem... vou tentar comparando entre *Jackill*, *Zorro* e *Vingança*. Do ponto de vista criativo, primeiro em *Jackill*, a Direção trabalhou na concepção em parceria e *lincando* o tempo todo a equipe criativa e isso ajudou bastante a desenvolvermos a linguagem uníssono. Já em *Zorro* trabalhávamos de forma meio separada onde eu não sabia ao certo a concepção do diretor e ia experimentando até acertar o que ele gostava. Em *Vingança* já existia um trilho no qual o diretor estava com clareza e eu só precisava trazer o material daquele assunto e estimular o intérpretes a criarem – esse foi o caminho que mais gostei e continuo tentando aprender mais por essa via e quando a equipe está toda junta então é perfeito.

Quando a produção esta *lincada* com o que acontece nos bastidores criativos a divulgação, acredito, fica mais sensível e acho que isso aconteceu mais entre esses três. Em outro caso, *A Madrinha...* a identificação do publico foi mais imediata e o boca-a-boca mais sensível também.

GS – Você acredita que projetos com mais dinheiro tem mais espaço na mídia? Pode falar sobre isso?

KB – Claro que acredito e sem a mídia certa fica bem mais difícil. É como receber o convite diretamente para alguma festa especial, Sem o convite nao vamos e nem chegamos a saber direito do que se trata.

GS – Quantos espetáculos você fez com a T4F? Em que posições: atriz, bailarina, coreógrafa? Fale da produção e divulgação.

KB – Em todos trabalhei como bailarina. Fiz, *A Bela e a Fera* (primeira montagem), mas entrei um mês depois da estreia. Portanto não posso falar muito

sobre a produção e montagem, a não ser pelo fato de ser um espetáculo que por si só já causava interesse e apelo ao público. *Chicago*, uma produção e divulgação que teve como chamariz uma estrela da TV. Acho que pelo fato de não ter muito apelo em nosso País e já ser uma criação pronta... nosso trabalho era nos moldarmos ao que existia. *Miss Saigon*, uma produção muito forte e impecável em sua realização por ser talvez do Cameron – e exigente, também, na nossa impecabilidade sobre sua criação artística e juridicamente. Com uma divulgação ampla como o Cameron exige usando para atrair o público as curiosidades sobre a história e a grandiosidade de sua criação.

GS – Como foi sua experiência em *Sweet Charity* e *Cabaret*?

KB – *Sweet* para mim foi um divisor de águas, pois pela primeira vez pude construir um papel do início ao fim (sempre fui *cover* nos outros), assim como pela primeira vez trabalhei com diretores e um coreógrafo brasileiros em um musical, criando tudo do zero e isso foi bem diferente e delicioso. Em *Cabaret*, um passo de liberdade dentro de uma nova linguagem corporal muito criativa. Sabendo que toda história seria contada mais com o corpo do que qualquer outra coisa, eu me libertei e abri minha mente para outras linguagens corporais e de comunicação que iam além da voz, era como um código e essa era a grande estrela do espetáculo: a dança. Mas não acho que o público estava preparado para isso, portanto o foco era o apelo global.

GS – Ser Diretora de Movimento é uma nova categoria. Sobre isso, você acredita que a chegada do musical no formato Broadway trouxe algum tipo de contribuição para o musical brasileiro? Se sim, de que tipo?

KB – Sim, tanto é que não existe ainda uma lei que proteja a criação do diretor de movimento apenas a criação do coreógrafo por isso nem sempre é bom ter só esse reconhecimento nos créditos. Acho que os musicais de Broadway trouxeram, sim, pois estimulam mais o mercado e trouxeram outros profissionais para a ativa, mesmo não sendo sua linguagem. Além de abrir o leque e, hoje, termos mais atividade e artistas buscando mais possibilidades em seu modo de se

expressar através do canto, da dança e da interpretação. Com isso, as artes podem se comunicar mais – acredito – se não houver prepotência... rs

APÊNDICE J – KIARA SASSO

Gerson Steves – Que balanço você faz da produção de teatro musical no Brasil, no que diz respeito a produtos importados (franquias) e produções que dialogam com a cultura nacional: nossos ritmos, nossas narrativas, nossos heróis.

Kiara Sasso – Acho toda iniciativa válida, em questão de produção e teatro musical. Mas é impossível não reconhecer que os gringos já têm um *know how* secular que os brasileiros ainda estão aprendendo. Existem técnicas envolvidas quando se trata de escrever um libreto, compor músicas e letras para um musical, desenhar personagens. Eles já sabem o que é necessário para manter o interesse de uma platéia por 2h40. Portanto, existem os musicais da T4F do Teatro Renault (pra mim será sempre Abril, mas tudo bem), que são franquias e existem aqueles musicais que já existem há tempos e cujos direitos foram comprados com livre adaptação, como *A Noviça Rebelde* e *A Madrinha Embriagada*. E aí tem os musicais autenticamente brasileiros como *Sete* e os outros tantos biográficos. Acho que toda iniciativa é válida de realizada com amor, carinho e profissionalismo.

GS – Como você vê o recente volume de musicais do tipo biográficos: desde Tim Maia até Elis e Rita Lee?

KS – Não assisti Rita Lee, mas assisti Tim Maia e num geral eu gostei. Gosto de musicais biográficos, mas também acho que essa fórmula já está cansando. Além de que, contar histórias verídicas acaba limitando bastante.

GS – Como atriz/cantora de musicais, como se sente em produções em que o resultado final precisa ser alinhado com formatos vindos de fora?

KS – Pra mim é muito confortável, já que fui criada fora, assistindo assiduamente aos musicais e também estudando teatro musical americano. Sinto que tendo a me encaixar bem. Confesso que sou muito feliz trabalhando com os gringos já que são tão experientes e tão profissionais.

GS – Faça uma comparação entre seu processo de trabalho em *A Bela e a Fera* ou *Mamma Mia* e seu trabalho em *A Madrinha Embriagada*? Do ponto de vista de criação artística pessoal e envolvimento com o resultado final da obra.

KS – Com relação ao envolvimento, ele não muda acordo com o tipo de criação artística, mas sim de como acontece a produção, qual o nível de valorização que sinto enquanto artista e a seriedade do trabalho que está sendo realizado ao meu redor. O processo difere entre as marcas virem já certas para aprendermos ou uma criação muitas vezes conturbada por ter muitas opiniões divergentes de como aquilo deve ser. É muito comum, durante uma criação, termos que fazer e refazer coreografias e marcas à exaustão. A criação da nossa personagem não tende a ser muito diferente. Sempre colocamos um pouco de nós naquilo nas duas formas de fazer.

GS – Você acredita que existe uma mercantilização da obra de teatro musical alinhada com conglomerados de entretenimento e mídia internacionais? Como vê isso?

KS – Eu acho que há e eu acho que isso é bom quando associado a um trabalho artístico tão forte quanto o empresarial. O que já vi acontecer com algumas produções, e infelizmente até com alguns atores, é ver que a única coisa que importa é dinheiro. Aí o artístico vai pro ralo.

GS – Em que você acredita que o artista brasileiro (seja ator, cantor, bailarino, coreógrafo, diretor, iluminador ou figurinista) pode contribuir e interferir no resultado final de um musical de Broadway?

KS – Contribuição genuína vem do amor, a vontade de fazer. O que interfere é ego e ganância.

APÊNDICE K – KLEBER MONTANHEIRO

Gerson Steves – Quero começar falando do texto do Ruy Castro. Você leu? Qual sua impressão?

Kleber Montanheiro – Existe uma via paralela, com certeza. É preciso conhecer todas as propostas de trabalho, elas estão acontecendo, sem parar. Ricardo Severo com seu trabalho primoroso há tanto tempo. Daniel Salve e seu *Ponto de Bala* (que não vi, olha só como não nos vemos), Rachel Ripani Rach e seu *Cabaret Luxúria*. Tem muita coisa nova e potente. E no que diz respeito ao texto do Ruy Castro, ainda tenho um ponto a levantar. Os espetáculos biográficos e coletâneas, tão comuns nesse momento podem ser Revistas no sentido de rever. Mas as Revistas que dominaram quase 100 anos do teatro no Brasil foram muito originais. Criaram um movimento autoral, fizeram história, contribuíram para o desenvolvimento de uma formação cultural essencialmente brasileira nos palcos. E eram originais, alavancaram grandes compositores, conhecidos até hoje. O que é o musical brasileiro agora? Essa é uma busca que me inquieta todos os dias. Não só a mim, mas a Fernanda Maia, Gerson Steves, Neyde Veneziano e muita gente que tem desenvolvido pesquisas e buscado caminhos sobre o assunto.

Os entendimentos e desejos artísticos são diferentes (ainda bem, temos diversidade!), e estamos todos no mesmo barco. Acho que estamos num momento de transição, depois do movimento americano que se instalou efetivamente há mais ou menos 15 anos por aqui (e já tinha musical brasileiro acontecendo antes disso, sempre teve), estamos nos revendo e redescobrimo o que é ser teatro musical brasileiro. Esse é um momento importante. Dessa inquietação deve nascer algo original, com certeza. E não somente no sentido de composição, mas de estrutura, de forma, de possibilidades cênicas. É movimento cíclico, sempre vai acontecer. Temos que tomar nas mãos. E seguir trabalhando, aqui e agora. É a hora de nos conhecermos artisticamente e começarmos uma discussão. Sabemos o que cada um anda buscando e como está fazendo? Acho que ainda não. Mas está fácil, estamos realizando, precisamos somente do tempo do olhar e do enxergar além das nossas convicções (artísticas) pessoais.

GS – Você flerta com o Teatro de Revista desde quando? Porque nunca se embrenhou nesse universo do musical de Broadway, já que é um conhecedor do assunto?

KM – Conheci o Teatro de Revista dentro da minha trajetória de formação. O teatro popular sempre me interessou e depois de conhecer a *Commedia Dell'Arte* acabei inevitavelmente caindo no Teatro de Revista. Os próprios dissidentes da *Commedia* acabaram por me indicar esse caminho também: Dario Fo, Goldoni, Molière, o próprio Shakespeare. Existe muita relação entre esse gênero e o teatro que era feito nas feiras, na rua. Essa comunicação imediata e direta é um tipo de trabalho que me interessa muito, acredito na comunicação do teatro através desse tipo de espetáculo. Quando cheguei ao Teatro de Revista acabou sendo uma escolha, muito em função da possibilidade da mescla de linguagens: a música, o texto, a dança, o dramático, o cômico. Poder dialogar com a plateia através dessas possibilidades me encanta e me impulsiona artisticamente.

Depois de conhecer e estudar o Teatro de Revista brasileiro, acabei me debruçando sobre outros gêneros 'primos': o Cabaré francês e o alemão, o Musical Americano, o Teatro de Revista de outros países, como França e Portugal. E acabei me interessando muito mais pelas convenções revisteiras (e incluo o Cabaré nisso) por se tratar de uma forma de dramaturgia na qual se rompe, comenta, critica. Por isso o musical americano nunca me interessou muito como desenvolvimento de trabalho pessoal. O formato que conta uma história com começo, meio e fim, no sentido Aristotélico, não me chama tanto a atenção quanto os rompimentos provocados pelo teatro brechtiano, por exemplo. Apesar do musical americano descender da Revista (Ziegfield foi um dos responsáveis por isso) ele se desenvolveu no caminho contrário das suas origens e nesse sentido, não me interessa tanto. Os meus autores favoritos de musical americano são John Kander e Fred Ebb. O que significa muita coisa, pois o tipo de trabalho que esses autores realizam é o que se aproxima mais do que acredito e busco no palco. Chicago considero um dos melhores musicais americanos já realizados; a forma dramaturgica como ele se apresenta, a crítica ácida, o incômodo do assunto abordado, isso tudo me estimula. E a colaboração de Bob Fosse na concepção cênica fez com que Chicago se tornasse um marco. Nesse sentido, o musical

americano dialoga com o meu trabalho quando ele se aproxima em forma e conteúdo de uma abordagem mais revisteira, a do deboche.

GS – Desde *A Cor de Rosa* até hoje, o que mudou em seu trabalho com o gênero musical e sua pesquisa? Considere que você foi de um musical extremamente brasileiro até chegar em *Kabarett* (extremamente alemão).

KM – Nesses anos todos desde *A Cor de Rosa* (1995), a minha busca sempre foi de pesquisar o musical, setorizar suas convenções no sentido de entendê-lo como gênero e suas transformações dentro das nacionalidades e descobertas cênicas (não falo só de dramaturgia, mas também de encenação). O cabaré francês e o cabaré alemão têm propostas muito diferentes (por isso a minha passagem pelo cabaré alemão no espetáculo *Kabarett*); a Revista brasileira é totalmente diferente da Revista francesa, por exemplo. É um tipo de gênero que se modifica muito de acordo com o país que ele se desenvolve. E porque fala do atual, do aqui agora, que critica o poder e faz ligações diretas entre as classes sociais, analisando-as. Enquanto no Brasil ela se tornou sinônimo de crítica mordaz, na França até hoje é puro entretenimento. Minha busca acaba se desenvolvendo por esses pilares, a atualidade, a formação do povo e suas consequências sociais, a esfera pública e privada. Nesse sentido, o que mudou para mim hoje em dia é a possibilidade de descoberta de revisão do gênero e não a montagem histórica. Não sou um estudioso da academia e sim do palco.

E a partir desse pensamento, não me interessa levar um espetáculo que seja um espelho da memória, mas sim um reflexo dos dias atuais. Aproveitar o que o gênero nos deixou como escola, como possibilidades técnicas de atuação, de direção, do modo de interpretar brejeiro, para redescobri-lo nos dias de hoje. Para chegar nesse processo que vivo hoje como artista fiz o estudo do histórico no palco, claro. Em *A Cor de Rosa*, buscávamos os elementos revisteiros, suas convenções cênicas, o entendimento dos quadros na sua essência. Já em *Kabarett*, ao perceber que essas convenções se repetiam (mesmo sendo alemãs) o foco foi na aproximação do conteúdo com assuntos do dia a dia, localizando-os dentro da história. Isso trazia um estranhamento imediato, criava um rompimento natural para a plateia. Já em *Tem Francesa no Morro* que escrevi e dirigi para a Cia. As Graças, me debrucei sobre a espinha dorsal da Revista no segundo período (uma divisão

que eu acredito e uso como norte para situar historicamente: 1º. Período, de 1859 a 1920, 2º. Período, de 1920 a 1945, 3º. Período, de 1945 a 1964) e suas possibilidades de exploração dentro do trabalho do diretor e do ator em cena. Hoje em dia, utilizo essas informações como base para o desenvolvimento de um trabalho mais específico, de uma identidade revisteira no século XXI.

GS – Em que seu Kabarett dialoga com o teatro musical brasileiro? Em qual categoria os incluiria? É possível categorizá-los ou atribuir-lhes alguma espécie de nacionalidade?

KM – Quando montei Kabarett em 1999, eu tinha acabado de voltar da Alemanha e trouxe comigo muitas referências, muito material sobre o assunto. Eu estava em pleno momento de associação dos gêneros, no momento de descoberta de um estilo, do entendimento teórico e histórico do cabaré alemão no final do século XIX e início do século XX. Nesse momento o foco era, como em *A Cor de Rosa*, no entendimento dos quadros, do estilo musical, na construção da dramaturgia, na experimentação de obras anteriores a Brecht e Weill. Descobri compositores como Hollaender, artistas como Trude Hesterberg e muitos outros, que me trouxeram esse universo como provocador do meu trabalho. Quando a Cia. da Revista foi contemplada com o projeto de Fomento ao Teatro pela primeira vez (2009), nossa pesquisa se baseava em *Mahagonny*, de Brecht e no Teatro de Revista como elementos principais. Então entendi que era hora - como parte do estudo -, de trazer de volta *Kabarett*. E nesse momento o foco tornou-se outro: dos três atores e um pianista da montagem original passamos para doze atores.

A busca nesse momento era o trabalho do ator e seu desdobramento no diálogo direto com a plateia. As relações, a improvisação, a música aliada à cena como dramaturgia e a dramaturgia dando espaço para a história ser contada através da música. O poder do diálogo do cômico com o dramático e até o trágico. A necessidade do desenvolvimento de artistas completos, não no sentido de apenas saber cantar, dançar e interpretar. Mas saber fazer isso em doses equilibradas, criando junção de linguagens. Não me interessa a virtuose cênica descolada, o grande cantor sem ser um grande ator. E vice versa. Para mim, a busca dentro do teatro musical é torna-lo realmente teatro e musical. As duas coisas ao mesmo tempo. Não vemos isso hoje em dia. O musical de Broadway que entrou no Brasil

com força total, criando uma indústria paralela, foi muito positivo no sentido de forçar um desenvolvimento artístico por parte dos intérpretes. Mas não os ajuda a entender o que é o teatro musical. Vemos bons atores que não cantam ou grandes cantores que não são bons atores. Esse para mim é o “X” da questão: como equilibrar em doses iguais, potencializando o trabalho do ator? Tudo está em função do espetáculo teatral, se preciso destruir uma música porque isso faz sentido dentro da cena, ela deve ser destruída, por exemplo. É esse trabalho que busco, juntando o Cabaré e a Revista, principalmente. Acho que hoje em dia o único profissional que tem esse entendimento e está nessa busca em cena é o Dagoberto Feliz.

O nosso *Kabarett* é um cabaré alemão essencialmente. Não somente por estar ambientado na Alemanha na Segunda Guerra, mas porque sua estrutura cênica obedece a uma ordem de quadros e a uma construção específica; na composição dos tipos clássicos do cabaré alemão (que encontramos em muitos outros lugares, como no circo); na potência do diálogo direto e na crítica feroz e provocativa. Mas ao mesmo tempo, é uma revisão do gênero: contém elementos do musical americano (ele conta uma história com começo, meio e fim) e da Revista brasileira (as atuações buscam a comunicação através da identificação com o tipo brasileiro, com o jeito brejeiro de interpretar). *Kabarett* dialoga com a Revista musical brasileira na discussão da atualidade, no movimento crítico.

GS – Sobre *Cabeça de Papelão*, como categorizar? De que forma surgiu a ideia de dialogar o texto de João do Rio com obras da nossa música (algumas vezes consideradas bregas). A música (e letras, claro) é instrumento narrativo?

KM – Considero *Cabeça de Papelão* uma Revista. Não posso dizer nesse momento que é uma Revista contemporânea, não sabemos o que é isso ainda. Mas esse é o nosso caminho. Claro que se pensarmos a Revista como espetáculo pronto, do jeito que era realizado, não podemos categorizar dessa forma. Mas espetáculo pronto é resultado e não se trata disso. Eu considero Teatro de Revista um pensamento e não uma sucessão de informações estéticas. Uma escolha de diálogo com a plateia na forma teatral. *Cabeça de Papelão* nasceu da pesquisa iniciada no Fomento de 2009. Misturamos *Mahagonny* (Brecht), Joãozinho Trinta, Revista, Brasília. Uma cidade arapuca, carnalizada, a sociedade do poder em forma de Teatro de Revista. No meio do caminho, nos deparamos com João do Rio.

E tudo o que estávamos vasculhando estava ali, na obra dele. Passamos um tempo debruçados sobre a obra *A Alma Encantadora das Ruas* para finalmente verticalizarmos o trabalho e chegar ao desajustado Antenor, do conto *O Homem da Cabeça de Papelão*. E nesse último cruzamento, percebemos que falávamos de Brasília, que Mahagonny se tornara o País do Sol, de João do Rio. E que tudo aquilo era Brasil. Na provocação aos atores, as músicas foram aparecendo nas improvisações intuitivamente. Elas foram chegando durante o processo e eram um reflexo da memória dos atores, da entrega ao processo. Somos um país colonizado, somos mestiços, inclassificáveis como diria Arnaldo Antunes.

Então somos refinados, somos bregas, somos passionais e racionais. E no caso da definição das músicas para a peça, isso ficou muito claro. Não foi uma escolha cem por cento racional. Elas brotavam da necessidade do que estava sendo dito e assim ela já nascia dramaturgia. Mesmo porque quando a Ana Roxo chegou para organizar o texto, quase todas as cenas já existiam. O trabalho dela foi criar os diálogos e fazer a redação final. Claro que houve inserções de cenas da parte dela, mas ela chegou no final do processo. As músicas fazem parte do texto, elas são instrumento narrativo. Essa era uma das provocações que eu fazia aos atores: ter que contar a história dentro de uma cena ou criar uma situação onde a dramaturgia fosse cem por cento musical. E que, se a música fosse suprimida, não haveria mais cena. Ela nunca poderia ser uma repetição do assunto já tratado na cena e sim uma informação a mais.

GS – Você se prepara para uma imersão na obra de Chico Buarque. Como pretende articular letras/música e, principalmente, dramaturgia?

KM – Para esse projeto que estamos pesquisando agora, o ponto de partida continua sendo o País do Sol de João do Rio. Mas agora sob a ótica de duas ferramentas principais: a obra musical de Chico Buarque e um conto de Lígia Fagundes Telles, chamado *O Seminário dos Ratos*. O foco não está mais no indivíduo desajustado, como Antenor em *Cabeça de Papelão*, mas sim no desajuste da relação estabelecida entre as pessoas. A falta de comunicação e a relação velada, a opção pelo silêncio. As personagens da obra musical do compositor passam a ser habitantes do País do Sol que nesse momento passa por uma crise, uma infestação de ratos. E à medida que a dramaturgia se desenvolve, a fábula se

estabelece: os ratos somos nós, o rato se personifica através da relação de cordialidade nessa sociedade. Para isso, fazemos também o caminho inverso, buscando na obra de Sérgio Buarque de Hollanda as raízes desse Brasil, responsáveis pelo momento que nos encontramos hoje.

Do mesmo modo, a música passa a ser dramaturgia sem apenas comentar, mas trazendo novas informações. Não estamos fazendo um espetáculo biográfico nem de coletânea. O texto será inédito e como em *Cabeça de Papelão*, algumas músicas compostas. Para esse projeto o dramaturgo Paulo Rogério Lopes acompanha todo o processo, recebendo informações de cenas que os atores e direção criam em conjunto. Não se trata de uma homenagem ao compositor e sim um diálogo entre a sua obra, a nossa história e a atualidade. Nesse sentido podemos dizer que nosso objetivo é seguir o caminho da Revista contemporânea, dando mais um passo. O que seria esse gênero hoje? Abandonamos escadarias e plumas para ficar com sua essência. Chico Buarque é um revisteiro de plantão, sua obra reflete a nossa sociedade nos seus 70 anos de existência.

Ainda dentro do mesmo projeto, montaremos a *Ópera do Malandro*. E assim se estabelece uma via de mão dupla. Enquanto *Reconstrução* vasculha as relações cordiais e seus desajustes do ponto de vista do indivíduo, *Ópera do Malandro* discute essas mesmas relações do ponto de vista do poder, que arrocha o indivíduo dentro da sociedade. E o projeto se completa, criando uma discussão mais aprofundada e abrangente.

GS – Finalmente, como você vê a produção de teatro musical no Brasil hoje (fique à vontade para citar nomes e exemplos)?

KM – Acho que hoje o teatro musical se divide em duas vertentes: o *mainstream* e os outros. Não gosto de chamar este outro lado de alternativo, acho um termo pejorativo. Como o horário nobre e o alternativo. A programação normal e a alternativa. O que é normal e o que é alternativo hoje em dia? Aliás, na minha opinião os americanos têm o pensamento correto para se referir às duas vertentes. Broadway ou off Broadway. Dentro ou fora dela. Simples. Alternativo num país mestiço se torna mais que pejorativo, é arrogante.

O *mainstream* é ligado diretamente ao entretenimento, seu compromisso com a linguagem e propostas de discussão, de pensamento, se restringem ao gosto

do público. E como é o público que movimenta financeiramente a arte nesse caso, através da quantidade, existem limites muito precisos que têm que ser respeitados. No Brasil o mainstream é a minoria quantitativamente, mas a maioria no que se refere à movimentação financeira. Não existe risco. Não pode haver risco. Já a outra vertente, não tem compromisso direto com a falência econômica, já nasce falido. E é a maioria como quantidade de opções artísticas dentro da minoria de distribuição de renda. E como os investidores querem quantidade, o investimento continua sempre dentro do mesmo lugar. Cria-se um círculo vicioso, que não se romperá nunca. Como no cordialismo brasileiro, onde a saída é reconstruir. E o caminho é trabalhar para isso. Fazer teatro musical sem pertencer ao mainstream é criar possibilidades de descobertas, que serão aproveitadas depois pelos grandes musicais. Podemos exemplificar no musical *Rent*, que surgiu no off Broadway e devido ao seu não compromisso com a maioria, foi alvo de interesse das pessoas por suas idéias inovadoras e sua discussão dolorosa e contundente para o momento em que viviam. O interesse se multiplicou e acabou na Broadway.

Fora isso, acho que o musical brasileiro hoje não tem personalidade, como a Revista brasileira teve durante 100 anos. Foi um gênero que chegou importado da França, se recriou, se passou em revista e se transformou. Temos agora os musicais biográficos e os de coletâneas, como saída para a falta de originalidade. A minha busca baseia-se nesse princípio, que saímos da lacuna mas estamos em transição. O que está em cena nesse momento é o caminho para algo que está por vir. Precisamos de diálogo entre os artistas criadores do teatro musical e o momento em que vivemos para fugirmos um pouco de fórmulas prontas. Onde poderemos chegar com o musical essencialmente brasileiro, original, e o Teatro de Revista? Procuro essas respostas.

APÊNDICE L – RICARDO SEVERO

A frequência de produção de espetáculos de Teatro Musical com libretos originais ainda é muito pequena no Brasil, principalmente quando a produção atual mais relevante são os *revues* com músicas brasileiras não-originais e as versões de musicais de origem estrangeira. O bacana seria criarmos uma espécie de terceira via. Com disposição e tempo, certamente teremos um material notável. Veja que o artigo do Ruy Castro tem seu foco majoritariamente na pequena presença de compositores nos dias de hoje que se dediquem ao gênero musical e às canções para teatro. E, mesmo os dramaturgos brasileiros que escrevem para o gênero, não se arriscam no *libretto*, só escrevem seus textos utilizando canções pré-existentes. Eu gosto de muitos dos musicais que vejo, sejam eles versões em português de originais estrangeiros, sejam eles *revues* brasileiras (musicais com compilações de canções preexistentes), e, sem dúvida, os elencos e técnicos brasileiros estão muito bem preparados. Mas sinto falta de ouvir canções originais brasileiras no teatro fazendo parte de uma história.

Enfim... vamos compor, colegas?

APÊNDICE M – MARCOS TUMURA

Gerson Steves – Fale um pouco sobre o seu trabalho ao lado de Claudia Raia - dos musicais nacionais aos internacionais. Como se seu essa passagem?

Marcos Tumura – Eu e a Cláudia nos conhecemos há 26 anos, já fizemos bodas de prata! Meu primeiro musical foi ao lado dela em *Splish Splash* (1986). De lá pra cá trabalhamos muito juntos e muito separados também. Ela fez a trilogia *Raia - Não Fuja da Raia, Nas Raias da Loucura e Caia Na Raia* – numa época em que os musicais ainda não estavam na moda e sempre com muito sucesso. Tenho certeza de que foi ela quem plantou esta sementinha aqui no Brasil e os grandes musicais americanos vieram adubar pra que este gênero crescesse aqui. Acho que a identificação com o gênero foi tão imediata devido à musicalidade brasileira. O brasileiro é por natureza um povo musical. Não é de admirar que o Brasil seja hoje o terceiro país que mais monta musicais no mundo.

GS – Fale sobre sua experiência com *Dia Feliz* - é produção sua? De quem são roteiro e direção?

MT – A produção é minha, sim! O espetáculo nasceu durante a temporada do *Fantasma da Opera*. Eu, Fábio Yoshirara e o Jonathas Joba estávamos sentindo falta de cantar outro tipo de música. Daí saiu a ideia de montar *Dia Feliz!* Que é uma celebração da música nacional de 1972-73. As músicas desta época eram muito teatrais. Acho que fomos os precursores dos musicais nacionais desta nova era!

GS – Como você vê o futuro dos musicais brasileiros, com temática brasileira, fora do circuito Broadway? O que falta, que rumos tomar?

MT – Acho incrível a iniciativa de começar a montar espetáculos genuinamente brasileiros. Mas acho que já esta na hora de montar coisas realmente inéditas. Sair da zona de conforto de usar músicas conhecidas pra atrair publico. Já podemos fazer nossos próprios musicais autorais e inéditos contando historias do que quisermos e não só biografias. Outra coisa que os produtores e patrocinadores

têm que entender é que, se o espetáculo for realmente bom e tiver uma boa divulgação e marketing não precisamos de 'nomes' em todos os musicais que forem montados. Temos grandes artistas realmente capacitados pra protagonizar estes espetáculos, vide o começo de tudo isso quando não tínhamos nenhum 'famoso' em nenhuma produção e os teatros estavam lotados. Não estou depreciando ninguém, por favor, mas realmente acho que não precisamos de 'nomes' pra que um musical seja sucesso e, sim, um bom trabalho em equipe!

APÊNDICE N – MIGUEL BRIAMONTE

Gerson Steves – Tendo sido diretor musical e regente de musicais como *Cats*, *A Bela e a Fera*, *Chicago*, *O Fantasma da Ópera*, *Sweet Charity* e *Miss Saigon* – todos musicais de Broadway –, por favor, descreva sua experiência com a CIE e, posteriormente, T4F. Em que essa experiência difere (se é que difere) de sua participação em projetos como *Hair* ou *Victor ou Victoria* (projetos fora da T4F) em termos de liberdade criativa e colaboração mais pessoal?

Miguel Briamonte – Na verdade, o que difere os projetos não é o fato de terem sido produzidos ou não na Cie/T4F, mas sim o fato de projetos onde os diretores ou como costumamos chamar, os "criativos" brasileiros estarem livres para criar a própria leitura do espetáculo, sem ser obrigados a seguir uma supervisão dos diretores e/ou criativos do exterior. Um exemplo disso é *Sweet Charity*, que foi produzido na T4F, mas foi uma leitura nossa. Não tivemos gringos nos orientando ou dirigindo. Estávamos livres para criar o nosso *Sweet*. Com certeza é muito mais divertido. Houve também casos em que os diretores gringos me deram, depois de conhecerem o meu trabalho, mais liberdade para trabalhar elenco e orquestra. Um supervisor musical inglês muito querido e que se tornou amigo, costumava me liberar o elenco para que eu trabalhasse com eles dizendo: "ok, now it's time for Miguel's magic work". Durante uma década trabalhando com inúmeros diretores estrangeiros aprendi muito e pude de várias maneiras e graus diferentes, dar a minha contribuição criativa ao projeto. Sempre fui muito respeitado por eles e a recíproca é verdadeira.

GS – Pode falar um pouco sobre sua experiência em Castelo Ra Tim Bum? Eram todas canções inéditas ou já vinham do programa? De quem eram as canções? Como foi o trabalho e a experiência?

MB – Essa foi uma triste experiência. A diretora tinha uma visão muito engessada do espetáculo e acabou sendo muito desrespeitosa com toda a equipe de criação, direção e produção. Fiquei muito aborrecido e não só eu. Nada do que propúnhamos era aceito. Absolutamente nada! Foi frustrante e triste, pois adorava o espetáculo e as músicas. O próprio elenco ficou frustrado com o processo. Muitos

vinham falar conosco das dificuldades e das frustrações. As músicas, se não me engano, são do André Abujamra e do Luiz Macedo, um amigo que quando soube que era eu quem faria a direção musical ficou feliz e enviou um e-mail dizendo que estava confiante em entregar o seu trabalho em minhas mãos. Infelizmente fomos totalmente podados. Sinto em escrever tudo isso, mas são fatos e não algo que ouvi dizer. Eu vivi tudo isso.

GS – Como você vê o atual cenário do teatro musical, em que biografias e espetáculos tipo *juke-box* ou *revues* são a tônica, com pouca ou quase nenhuma dramaturgia?

MB – Como num jogo de xadrez, qualquer movimento que você faça, há um ganho e uma perda. Acho muito bacana resgatarmos a nossa história com a vida e obra desses artistas, embora alguns roteiros sejam muito chapa-branca para o meu gosto. Nós sempre dizemos que o Brasil é um país sem memória, um país que não dá valor aos seus artistas, pois então, agora estamos resgatando esses artistas e suas obras. Por outro lado, é só isso que estamos fazendo como criadores de espetáculos musicais. Eu mesmo estou envolvido em dois projetos com esse perfil. Sinto falta de criarmos histórias, músicas inéditas ou compostas para o espetáculo, novas dramaturgias, novos conceitos. Como disse, o problema é que só estamos fazendo isso. Eu tenho, por exemplo, um sonho já antigo, de pegar um livro do Érico Veríssimo e transformá-lo em musical, mas não consigo apoio e interesse para o projeto. E estou falando de Érico Veríssimo. Como compositor e criador, sinto falta de colocar esse meu vulcão criativo em um projeto de teatro musical. Nesses espetáculos-biografia, não criamos música inédita. No máximo, releituras ou arranjos novos para músicas que já existem. E vou te confessar, alguns arranjos e releituras que ouvi desses musicais são muito fracos. Pronto falei. (rs!)

GS – Em sua opinião, quais rumos o teatro musical no Brasil pode - e deve - tomar para o futuro.

MB – Precisamos de espetáculos inéditos, dramaturgia inédita, músicas criadas para esse espetáculo, o que eu costumo chamar de dramaturgia musical, que é a minha grande paixão, música cênica (teatro, balé, cinema, circo e teatro

musical). Temos que criar esses projetos e começar a exportá-los. Temos que levar a nossa dramaturgia, dramaturgia musical, nossas histórias, nossas cores tropicais ao mundo e não só importarmos espetáculos. Isso é o que mais sinto falta nesse mercado atual. Criadores temos aos borbotões. Já ganhamos experiência suficiente no quesito produção. Temos técnicos maravilhosos em todas as áreas de um espetáculo. Temos material humano para elenco e orquestra que não tínhamos até pouco tempo. Não precisamos parar com as biografias musicais por causa disso, só precisamos abrir o leque e permitirmos que essas novas dramaturgias tenham espaço. Esse é o maior sonho que tenho para os musicais brasileiros.

APÊNDICE O – LUCIANA CARNIELLI

Gerson Steves – *Favoritas do Rádio* foi sua primeira incursão em teatro musical? De onde surgiu a ideia? Como se deu a parceria com Andréa Bassitt e Regina Galdino? Como fizeram a seleção de temas e canções?

Luciana Carnielli – Sim. Foi na verdade minha primeira peça profissional também. A ideia surgiu... Não me lembro mais muito bem... (rs). Mas acho que eu e Andréa, estudantes e amigas da EAD, queríamos fazer um trabalho juntas e veio a ideia de fazer algo com o rádio e músicas antigas. Daí durante a pesquisa chegamos a Emilinha Borba e, conseqüentemente, a Marlene. A seleção se deu através de muita pesquisa, entrevista com fãs, ouvindo muitas músicas e programas de rádio. Então conseguimos fechar um roteiro e desenvolvê-lo, colocando as músicas mais famosas de cada cantora. *As Favoritas...* nasceu numa Jornada SESC, em que o tema era justamente o teatro musical, mas ainda não tínhamos esse *boom* do teatro musical que temos hoje em dia. A época era outra e as necessidades dentro do teatro eram outras. O espetáculo foi feito com poucos recursos, sem assessoria de imprensa e fizemos muito sucesso. Apresentamos desde 1994 até 2005, com temporadas no SESC, Teatro Folha, Mambembe e viagens.

GS – Quais suas outras incursões em teatro musical - adultos e infantis - seja como autora, atriz, dramaturga? Fale um pouco sobre *Lampião* e *Lancelote*.

LC – Fiz várias peças musicais. Sempre com músicas brasileiras. Fiz *Somos Irmãos*, *Atlântida*, *O Reino da Chanchada*, *Ópera do Malandro*, *Gota D'água* e outras que não eram musicais originalmente, mas que tiveram a música incorporada em suas encenações, como: *Leonce e Lena* e *Vestido de Noiva*, ambos de Gabriel Villela. Já em *Lampião* e *Lancelote* tive a oportunidade de participar de um musical inédito, onde tudo foi sendo construindo no decorrer dos ensaios, inclusive texto e composição das músicas. A ideia inicial da peça era a transposição do livro de Fernando Villela para o palco. E para isso trabalhamos durante os ensaios. Zeca Baleiro foi compondo as músicas para cada personagem e isso foi extremamente rico para os atores.

GS – Você já atuou em algum musical de Broadway? Como você vê a dicotomia existente entre teatro musical de Broadway e teatro musical brasileiro em nossos dias?

LC – Nunca trabalhei em espetáculos originalmente feitos para a Broadway. Eu acho muito bom ter esse tipo de espetáculo aqui no Brasil. Como bailarina de formação clássica que fui, acho que as grandes obras não têm nacionalidade. Elas são universais. Todo apreciador de *ballet* vai amar ver *Giselle* ou *O Lago dos Cisnes*, seja em São Paulo, Paris ou Nova Iorque, se for bem feito. Apenas acho que existe uma febre, uma moda, como se algumas pessoas considerassem que esse tipo de espetáculo (falo que aqui dos musicais americanos) seja um gênero superior, pois oferece um nível de dificuldade maior ao intérprete. Disso eu discordo completamente. Acho que cada estilo tem suas particularidades. Ou alguém poderia dizer que é mais simples para um intérprete encenar *Esperando Godot* ou *Fedra*?

Esse tipo de pensamento que permeia o nosso teatro musical nesse momento me parece que tem origem numa certa falta de formação e informação dos atores sobre outros tipos de performances cênicas e também muita falta de conhecimento da história do teatro. Brasileiro e mundial.

GS – Como você vê as perspectivas e prognósticos para uma dramaturgia de teatro musical com temas e realidades brasileiras?

LC – Acho que se os patrocinadores resolverem arriscar em novas propostas. Acredito que teremos autores criando mais e mais sobre nosso país. Se isso não acontecer, as possibilidades se tornam mais escassas. Mas vejo Zeca Baleiro, Gustavo Kurlat, Tata Fernandes e tantos outros trazerem coisas lindas pro nosso palco! E isso me faz otimista.

APÊNDICE P – REGINA GALDINO

1 – Gerson Steves – Como se deu seu envolvimento com a junção entre teatro e música em sua carreira? Quando começou? Quais foram os espetáculos que vc realizou nesse segmento de musicais (adultos e infantis)?

Regina Galdino – Depois de formada na EAD-Escola de Arte Dramática/ECA/USP, em 1986, estudei canto lírico por dois anos, em 88 e 89, com a professora Claudia Mocchi, mas sempre “de ouvido”, fingindo ler a partitura e pensando em desistir a cada semana, pois sempre achava que não iria conseguir cantar corretamente o vocalize ou a música de estudo.

Foi como assistente de direção de Cassio Scapin e realizando uma co-direção com ele, na Oficina Cultural Amácio Mazzaropi, que realizei trabalhos amadores onde a música era protagonista: *O Baile*, de Ettore Scola, com 45 participantes em cena e muito trabalho corporal e de dança, e *O Mambembe*, de Arthur Azevedo, em que Gustavo Kurlat compôs algumas músicas e outras tiveram as letras das canções “encaixadas”, por mim e Andréa Bassitt, em músicas instrumentais já existentes. Os espetáculos, que eram produtos das aulas da Oficina Cultural, eram mega produções, com telões gigantescos que subiam e desciam do urdimento, muitos figurinos e casas cheias nas apresentações gratuitas.

Minha primeira direção profissional foi do musical *As Favoritas do Rádio*, com pesquisa e texto de Andréa Bassitt e Luciana Carnielli, também autoras e atrizes, e acabei assinando como coautora apenas por escrever uma cena e uma ou outra frase. A comédia sobre a era de ouro do rádio e a guerra dos fãs de Emilinha Borba e Marlene recebeu o Prêmio Jornada SESC de Teatro/1994, com arranjos de Mário Manga para sucessos que consagraram as cantoras. As atrizes cantavam, ao vivo, acompanhando um playback. Naquele tempo Mário Manga tinha acabado de comprar um computador e misturou gravação de instrumentos de verdade com instrumentos eletrônicos, pois para uma produção pequena, como a nossa, seria impossível reproduzir a sonoridade das orquestras sem recorrer aos recursos eletrônicos. A trilha sonora era operada em gravador de rolo e o espetáculo teve apresentações de 1994 a 2006, ficando às vezes em temporada regular e outras vezes realizando apresentações esparsas, viajando muito. Pelo elenco, como fãs e/ou locutor, passaram pela peça: Osvaldo Raimo, Cema dos Santos, Gerson

Steves, Gero Camilo, Claudia Missura, Deborah Serretiello e Márcia Manfredini. Considero que aprendi a fazer teatro com as montagens, desmontagens, temporadas e viagens de *As Favoritas do Rádio*, que mais que um espetáculo, era uma festa.

No mesmo período, fui ser assistente, por 4 anos, de Myrian Muniz em seu curso de teatro na Funarte e a música ao vivo era elemento presente nas montagens amadoras resultantes dos cursos. Lá conheci Pedro Paulo Bogossian e realizamos juntos diversos espetáculos, entre eles *Cabaret Brecht* (direção de Bogossian, com músicas de Kurt Weill e Bertolt Brecht) e *Gota d'Água* (minha direção e músicas de Chico Buarque de Holanda), sempre com arranjos de Pedro Paulo e supervisão geral de Myrian, com 20 alunos em cena, Bogossian ao piano e um percussionista.

Em 1996, dirigi uma adaptação para crianças, feita por Clodoaldo Medina, de *O Barbeiro de Sevilha*, com Cassio Scapin como ator, cantores profissionais de ópera, regência do maestro João Maurício Galindo e a Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, no Memorial da América Latina, minha primeira incursão profissional na música lírica.

Em 1998, realizei meu trabalho mais ousado, tanto do ponto de vista teatral quanto musical, pois adaptei o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, para o formato de monólogo musical, realizando um estudo profundo e “encomendando” função e gênero para cada canção, alicerçando a concepção de carnavalesco na encenação e interpretação, com música e letra de Mário Manga (sendo duas letras retiradas inteiramente do romance), arranjos e direção musical de Pedro Paulo Bogossian (também ao piano, acompanhado por percussão), com Cassio Scapin, cenário e figurino de Fabio Namatame e coreografia de Vivien Bucukp. O espetáculo recebeu os Prêmios: Shell e Apetesp de Melhor Ator; Shell de Melhor Figurino; Apetesp de Melhor Coreografia e indicação para o XX Prêmio Apetesp, como Melhor Espetáculo, além de ser considerado um dos 100 melhores espetáculos da década pela Revista Bravo. Foi o espetáculo que me projetou, mesmo que para um seleto círculo dentro do teatro.

Em 1999, adaptei e dirigi *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira, para a Cia As Graças, no *Projeto Coração dos Outros, Saravá, Mário de Andrade!*, do SESC. Pedro Paulo Bogossian musicou poemas de Manuel Bandeira e arranjou algumas canções, gravando um playback para as atrizes cantarem ao vivo. *Itinerário* misturava poesia e prosa de Manuel Bandeira, formando um panorama de sua

biografia, da infância à velhice, através de sua própria escrita, com mulheres representando e cantando as diferentes fases de sua vida.

No ano 2000 dirigi *Filhos do Brasil*, sobre a história social da infância brasileira, escrito em parceria com Andréa Bassitt, com direção musical e música original de Pedro Paulo Bogossia, com interpretação de Andréa Bassitt e Deborah Serretiello. A música, executado ao vivo, com Bogossian ao piano e um percussionista, foi concebida como as songs brechtianas, utilizando as canções como comentários críticos às cenas e ganhou o Prêmio Shell de Melhor Música. No mesmo ano dirigi *Amídalas*, com músicas de Chico César, que recebeu um prêmio, mas as canções chegaram prontas e não tinham função dramática para o espetáculo. A direção musical e preparação vocal era dos maestros Miguel Briamonte e Abel Rocha, ótimos profissionais, mas o elenco, cantando com playback, teve um resultado que considerarei frágil artisticamente.

Na Sala São Paulo, em 2000, no *Projeto Música na Estação*, voltei a trabalhar com música erudita para crianças dirigindo *O Carnaval dos Animais*, de Camille Saint-Saëns, com texto e interpretação do maestro João Maurício Galindo, que dividia a cena com Cassio Scapin, além de reger a Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de SP. Em 2001, *Pedro e o Lobo*, de Prokofiev, teve um resultado ruim e confuso, porém o público adorou, pois, na minha percepção, qualquer realização agradava a plateia erudita, pois na época havia pouca oferta de produtos de música erudita para crianças. *O Carnaval dos Animais* foi registrado em DVD pela Associação TUCCA, teve longa carreira e apresentou-se: algumas vezes na Sala São Paulo, em SESC's e no Festival de Campos do Jordão (pela primeira vez um espetáculo para crianças na programação).

Em 2002 eu, Cassio Scapin e o maestro João Maurício Galindo, criamos a série de espetáculos infantis *Aprendiz de Maestro*, com apresentações na Sala São Paulo para arrecadar fundos para a Associação TUCCA, que cuida de crianças e adolescentes com câncer. A Sinfonietta Fortíssima, orquestra composta por 30 jovens músicos e estudantes, foi formada especialmente para a série e a música erudita era o tema dos espetáculos, ou concertos cênicos didáticos, com o objetivo de aproximar crianças e adultos da história da orquestra, do conhecimento da função de cada naipe, da obra de compositores, etc. Inicialmente eu e João Maurício Galindo escrevemos os textos e posteriormente esta função foi assumida por Andréa Bassitt, que ampliou os episódios escrevendo sobre ópera e balés, além de

protagonizar a série após a saída de Cassio Scapin, em 2004. Aqui verdadeiramente pude aprender muito sobre música e tudo o que envolve o universo erudito, com seus diferentes instrumentos (cordas, madeiras, metais e percussão), as variações, compositores, a diferença entre um concerto e uma sinfonia, as diferentes vozes na ópera, os significados dos gestuais nos balés, etc. Os espetáculos misturavam teatro, dança, balé, circo, música erudita e ópera, mas as músicas nem sempre entravam com uma função dramática específica, muitas vezes funcionando como ilustrações, trilhas ou demonstrações dos conceitos apresentados, não podendo ser considerado um “musical”, e sim um concerto cênico didático. Sempre foi difícil para nós enquadrarmos o que havíamos inventado em um gênero específico, já que várias linguagens entrelaçavam-se, ligadas pelo fio condutor do teatro. Como a gama de espetáculos foi muito extensa, totalizando 32 diferentes espetáculos, em 9 anos, passamos por diversas fases, sempre mantendo o caráter didático, fazendo muito sucesso, com um público superior a 100.000 pessoas, somando-se alunos de escolas públicas do Projeto da OSESP “Descubra a Orquestra”, que assistia gratuitamente os ensaios abertos, e o público pagante, de elite. Na Sala São Paulo importantes espetáculos foram registrados em DVD, com gravações ao vivo, como *A Flauta Mágica*, *O Maestro e a Feiticeira* e *Operilda na Ciranda de Villa-Lobos*, ambos com texto e interpretação de Andréa Bassitt, que contracenava com o maestro João Maurício Galindo, regente, sob minha direção geral. Vários artistas convidados participaram da série, como Luis Miranda, Claudia Melo, Márcia Manfredini, Patricia Gaspar, Ilana Kaplan, Domingos Montagner e Fernando Sampaio (La Mínima) e Duda Moreno, além dos diretores Renata Mello e Pedro Pires e solistas de ópera como Silvia Tessuto, Sandro Bodilon, Manuela Freua, Magda Painno, Rubens Medina, Sérgio Weintraub, Tatiana Aguiar e muitos outros. Maestros como Guga Petri, Fábio Prado, Emiliano Patarra e Regina Kinjo e pianistas como Cecília Moita e Katia Bonna também participaram como convidados, assim como a Cia de Danças Clássicas. Andréa Bassitt também dirigiu alguns episódios, além de atuar como protagonista por 7 anos, até 2010.

Em 2004 escrevi especialmente para a Cia As Graças e o Ônibus Circular Teatro *Nas Rodas do Coração*, costurando sucessos de Adoniran Barbosa para fazer um passeio ficcional pelos bairros de São Paulo. A direção foi de Ednaldo Freire e os arranjos de Mário Manga. As atrizes cantavam ao vivo, com um playback dos arranjos.

Em 2008, *Lenya*, de Amyr Labaki, com Mônica Guimarães atuando e cantando, tinha música ao vivo e levava para o público a história de Lotte Lenya, esposa de Kurt Weill, com canções muito sofisticadas. Foram duas temporadas, uma com direção musical de Marcelo Pellegrini e, anos mais tarde, outra com Pedro Paulo Bogossian, que também estava ao piano. Também em 2008, *Trieiros*, que dirigi e assinei a autoria com Doró Cross Silva, foi o resultado de uma pesquisa de Doró sobre mulheres rurais de Goiás ou que vieram de pequenas cidades para morarem nas periferias das grandes cidades. Fiz as letras das canções e Pedro Paulo Bogossian as musicou, fazendo arranjos para uma sanfoneira que acompanhava as atrizes Juçara Moraes, Soraya Saide e a própria Doró, num resultado muito simples e delicado.

Em 2012 dirigi a ópera *Idomeneo, Ré di Creta*, de Mozart e libreto de Giambattista Varesco, com direção musical e regência do maestro Rodolfo Fisher, Orquestra Sinfônica Municipal e Corais Lírico e Paulistano, no Theatro Municipal de São Paulo, com adaptação do libreto e narração de Andréa Bassitt e com os solistas Miguel Geraldi, Gabriella Pace, Luisa Francesconi, Janette Dornelas, Marcos Liesenberg e Sergio Righini. A coreografia foi de Suzana Mafra, a cenografia de Luis Rossi, a iluminação de Ney Bonfante e figurinos de Fábio Namatame. Trabalhar com o grande número de profissionais que uma ópera envolve só foi possível pela experiência e conhecimento acumulados em projetos anteriores que envolviam o universo da música, além de poder contar com profissionais de criação com os quais eu já havia trabalhado antes e que possuíam muita experiência em óperas. Optei por uma concepção contemporânea, trazendo para a atualidade o drama vivido por Idomeneo e seu filho.

Em 2013, Andréa Bassitt, após nossa saída do *Aprendiz de Maestro*, aproveitando o conhecimento acumulado, escreveu e produziu *Operilda na Orquestra Amazônica*, com o objetivo de levar a história da música erudita brasileira para fora da sala de concertos. O espetáculo tem música ao vivo, com piano, percussão, contrabaixo, violino, clarinete, flauta e trombone, contemplando todas as famílias de instrumentos (cordas, percussão, madeiras e metais), em uma comédia musical infantil, com objetivo didático e onde Bassitt contracena com 6 músicos. A direção musical e os arranjos são do maestro Miguel Briamonte. *Operilda na Orquestra Amazônica* ganhou, os Prêmios APCA de Melhor Musical

Infantil, FEMSA na Categoria Especial pela Divulgação da Música Erudita e Folclórica e 2º lugar nos Melhores do Ano do Guia da Folha.

Em 2014 dirigi o musical infantil *O Jovem Príncipe e a Verdade*, de Jean-Claude Carrière, com direção musical e música original de Fernanda Maia, texto curto adaptado para o formato musical e com música ao vivo (piano e clarinete), com os atores Gerson Steves, Leonardo Santiago, Daniel Costa e Amanda Banffy. Aqui as músicas tinham função dramática e contavam a história, numa feliz, criativa e eficiente criação de Fernanda Maia, que deu humor ao texto e leveza à montagem.

Em 2014 dirigi o concerto cênico *Os Saltimbancos*, de Sérgio Bardotti e músicas de Luiz Henriquez, com adaptação e tradução de Chico Buarque de Holanda, regências das maestrinas Mônica Giardini (Banda) e Regina Kinjo (Coral). Os arranjos de Julio Cesar de Figueiredo foram especialmente realizados para a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e para o Coral Infante-Juvenil da Escola de Música de São Paulo, com 100 vozes. Rubens Caribé teve participação especial, como Jumento, e os demais solistas foram Denise Yamaoka, Beatriz Gaspar e Guilherme de Almeida. Um concerto muito simples, mas que trouxe de volta a sensação dos primeiros trabalhos na Oficina Mazzaropi, tal foi a felicidade e o prazer de toda a equipe, além da emoção da plateia, especialmente dos adultos, que choravam durante o concerto.

2 – GS – Em quais projetos você trabalhou com músicas especialmente compostas para o texto? Você acredita que há uma diferença quando a música é composta para o texto e a direção? Se sim ou não, por quê?

RG – Conforme relatei acima, os espetáculos musicais em que as canções foram especialmente compostas foram: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Itinerário de Pasárgada* (com algumas músicas, como *Brisa* e *Café com Pão*, que já existiam e foram arranjadas), *Filhos do Brasil*, *Amídalas*, *Trieiros* e, mais recentemente, *O Jovem Príncipe e a Verdade*. Em outros musicais, em que as canções/músicas já existiam, os arranjos foram feitos especialmente para os espetáculos: *Os Saltimbancos* (concerto cênico), *Operilda na Orquestra Amazônica*, *As Favoritas do Rádio*, *Lenya* e *Nas Rodas do Coração* (que somente escrevi). Tive músicas instrumentais, originais, especialmente compostas para os espetáculos de

prosa: *Intimidade Indecente*, *As Pontes de Madison*, *A Reserva*, *As Turca*, *Memórias do Mar Aberto – Medéia conta a sua história*, *Vestidos e As Sereias da Rive Gauche*.

Nos espetáculos de música erudita da série *Aprendiz de Maestro* ocorreram reorquestrações, arranjos ou uso das partituras originais, quando possível. Na ópera *Idomeneo* as partituras eram as originais de Mozart, claro.

Principalmente em espetáculos comerciais, nem sempre foi possível manter um profissional mais ligado ao teatro do que à música ou à publicidade, por causa da porcentagem de bilheteria. Por exemplo, em 2001, embalada pelo sucesso cult de *Memórias Póstumas*, fui chamada para dirigir meu primeiro espetáculo comercial, a comédia *Intimidade Indecente*, de Leilah Assumpção, com Irene Ravache e Marcos Caruso. Como sempre eu havia trabalhado com música original ou arranjada especialmente para os espetáculos, chamei Pedro Paulo Bogossian para compor, porém a produção não aceitou pagar a porcentagem pedida por ele e queria um preço fechado pelo trabalho. Não houve acordo e, por indicação de Irene Ravache, chamamos George Freire para compor as músicas e a trilha, gravadas por músicos em estúdio. O espetáculo fez muito sucesso e ficou 6 anos em cartaz, com remontagens com Vera Holtz, Lucinha Lins e Otávio Augusto. A música original era leve, alegre e conduzia o público - junto com a interpretação, claro - para um final emocionante, com direito a violinos que acompanhavam as lágrimas da plateia, como nos filmes americanos da sessão da tarde.

Exceto por limites financeiros determinados, eventualmente, pela produção, para mim há sempre a preferência pela música original. Só fiz um espetáculo, *Macbeth*, com trilha sonora de Aline Meyer, com músicas já existentes, por isso tenho poucos parâmetros de comparação, pois sempre um músico compondendo para o texto ou para o espetáculo, mesmo sendo de prosa, enriquece demais o espetáculo.

Quando a música composta foi utilizada gravada, como playback ou trilha sonora, raciocino como se a música fosse ao vivo e não sei fazer de outro jeito, pois quando eu dava aulas no curso de Myrian Muniz, ensaiava com Pedro Paulo Bogossian ao piano preenchendo as cenas, comentando-as ou criticando-as através dos acordes, das músicas ou dos improvisos e passei a trabalhar assim. Evidentemente não pude ter esse luxo da composição respirando com o dia-a-dia dos ensaios nas peças profissionais, mas aprendi a “ouvir” o texto musicalmente já nas primeiras leituras de estudo e pedir ao compositor exatamente o que eu precisava ou imaginava, tanto com relação ao conteúdo, quanto na definição da

minutagem, pois para o compositor é necessário “mensurar” o tamanho do trabalho, inclusive para fechar seu cachê. Sou bastante minuciosa em meus pedidos e procuro não extrapolá-los e gosto de trabalhar com um pequeno círculo de profissionais: Pedro Paulo Bogossian, Mário Manga, George Freire, maestro Miguel Briamonte e, agora, Fernanda Maia. Também a experiência de 9 anos no *Aprendiz de Maestro*, quando eu podia pedir ao maestro João Maurício Galindo intervenções de trilhas, para serem executadas ao vivo, com 30 músicos à disposição, com violinos, violas, violoncelos, contrabaixos, percussão (glockenspiel, xilofone, bombo sinfônico, pratos, caixa, carrilhão, tímpanos, etc), oboés, clarinetas, flautas, trompetes, trompas, trombones e, às vezes, até uma tuba, apurou minha sensibilidade musical e me ofereceu a possibilidade de experimentar um maior e mais rico repertório.

3 – GS – Fale mais detalhadamente sobre a escolha de repertório para seus espetáculos.

RG – Estudei Letras, na USP, mas não terminei o curso. De toda forma, fiz três anos e fui quase até o final das matérias ligadas à literatura, por isso aprendi a analisar poemas, contos, romances e até textos teatrais gregos e romanos, antes mesmo de estudar análise e interpretação do texto teatral na EAD. Por isso, para escolher o repertório e conceber uma encenação, parto sempre da análise do texto. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é o exemplo mais interessante pois, como adaptei o romance, pude estabelecer a função de cada canção (abertura, apresentação do personagem, temas para personagens, narração de um determinado conteúdo, criação de climas, música final, etc) e a qual gênero musical cada canção deveria pertencer, já que a carnavalização mistura gêneros. Da mesma forma como dirigi a interpretação - misturando realismo, mímica, dramalhão, revista, comédia, Brecht e Stanislavsky - pedi ao compositor que a música de abertura fosse brechtiana, à la Kurt Weill, sugeri uma bossa nova ironizando o caso de amor com Virgília e uma marchinha carnavalesca, própria das revistas, para falar do discurso do barrete. Pedi também uma habanera, para a paixão adolescente por Marcela, e assim por diante. O delírio, por exemplo, deveria conter conteúdos que eu havia sublinhado para resumir o capítulo, narrando a viagem por diferentes países e épocas, com ritmos de diversas partes do mundo, culminando com uma música instrumental que seria dançada, representando a luta entre a razão e a loucura. O

diálogo com o compositor, que evidentemente entende mais de música do que eu, é fundamental para indicar possibilidades de repertório, ampliando e aprimorando as indicações básicas que eu forneço.

4 – GS – Como você vê esta retomada do teatro musical, especialmente no eixo RJ-SP? Dentre os muitos estilos de musicais que fortalecem essa retomada dos últimos anos, podemos falar de dois: o que se convencionou chamar de "revista musical ou juke-box" (várias músicas de um autor ou gênero ou período organizadas em torno de uma linha tênue de dramaturgia) e as biografias. Como você vê esses gêneros e ao que atribui essa preferência de produtores/diretores e até do público pelas biografias?

RG – A “revista musical”, ingênua, é o formato que tem tradição no Brasil e agrada o público e os produtores pela facilidade da montagem, pois exige pouca elaboração: as músicas já são conhecidas e precisam, no máximo, de novos arranjos; a dramaturgia não existe, pois funciona só como um fio condutor de ligação entre uma música e outra, resultando praticamente num show; a interpretação é calcada na imitação de algo já experimentado; os figurinos são reproduções realistas de uma época e as coreografias praticamente nem existem, de tão básicas.

Das biografias, só vi *Rita Lee Mora ao Lado, O Musical*, montagem muito amadora, que não merece comentários, e *Elis Regina, a Musical*, que gostei, porque sou fã de Elis e achei a peça bem montada. Do ponto de vista dramaturgico *Elis* não oferece nenhum voo ou arroubo, pois aqui é evidente a intenção de uma costura simples para apresentar os sucessos, porém é uma montagem profissional, a direção e os figurinos são elegantes, as coreografias são boas, os arranjos e músicos são ótimos e a atriz e o elenco fazem muito bem. A opção por não entrar em críticas profundas à cantora ou revelar a morte ligada à overdose de cocaína provavelmente foi para evitar confrontos com a família ou simplesmente porque as pessoas ligadas ao projeto eram efetivamente amigos de Elis.

Quanto aos musicais mais completos, posso dizer que vi poucos “musicais brasileiros”, no sentido pleno, e gostei de *A Ópera do Malandro*, com direção de Charles Möeler e Claudio Botelho, pois a dramaturgia de Chico Buarque tem ótimo conteúdo, as músicas são lindas e marcantes, os atores/cantores eram preparados, os figurinos de bom gosto, as coreografias simples, mas eficientes, e a direção muito boa. Mesmo a interpretação um pouco desigual, com Lucinha Lins fazendo um

trabalho mais desenhado e caricato, destoando dos demais atores, não comprometia o resultado final, que considerei excelente.

Miguel Falabella dirigiu a *Madrinha Embriagada* e *O Homem de La Mancha* no Sesi e acho um trabalho relevante e muito bem feito. A *Madrinha* introduzia para o público popular que frequenta o Sesi explicações sobre o que é um grande musical e a adaptação, colocando o texto na São Paulo de Tarsila do Amaral, foi bastante feliz. O mesmo se deu com o *Homem de La Mancha*, menos digestivo para o público popular, mas feito com extremo bom gosto, adaptando o universo do musical, deslocando-o da Espanha para um hospício carregado das imagens da obra de Bispo do Rosário, cujo manto é um dos símbolos principais. O Sesi está investindo na formação de alunos para musicais e sua escola renderá, com certeza, projetos de muita qualidade.

Dos textos estrangeiros, *My Fair Lady*, do Takla, foi uma bela montagem. Em geral parei de assistir os musicais, pois eles são longos e repetitivos, com todos cantando com uma mesma técnica americana, anasalada e muito chata. Não me interessei por ver *O Fantasma da Ópera*, *Miss Saigon* e toda aquela leva inicial do T4F. Vi apenas *A Bela e a Fera* e gostei, porque sendo infantil fica mais palatável. Depois de *O Rei e Eu*, dirigido pelo Takla, desisti completamente dos grandes musicais e preciso ter um amigo no elenco ou um forte motivo para ir.

Fora do Brasil, o melhor que assisti foi *Billy Elliot*, em Londres, que tem uma história linda, um conteúdo excelente e é bem feito em todos os aspectos, com destaque para a parte coreográfica, que é a espinha dorsal do trabalho.

5 – GS – O que falta para que o teatro musical brasileiro seja competitivo com os produtos vindos da Broadway?

RG – Ruy Castro escreveu uma crônica na Folha, “Nem musicais, nem brasileiros”, em que faz um diagnóstico muito certo e conclui que falta investimento em compositores para os musicais brasileiros. O risco de criar algo novo e as necessidades musicais para a composição e arranjos para uma orquestra ou banda, acaba inibindo os produtores, que optam por produtos “conhecidos” e, portanto, já aceitos pelo grande público, caindo nas revistas e biografias. Imagino que a formação de novos atores, tecnicamente mais preparados para o canto e para a dança, ou cantores e bailarinos mais preparados para a interpretação, seja um dado novo para abrir caminhos mais ousados, já que nossa música é reconhecida

internacionalmente como um produto de alta qualidade e não há motivo nenhum para que nossos compositores sejam chamados a este novo mercado.

6 – GS – Como foi a experiência de *Castelo Rá-Tim-Bum*? Quais suas funções na produção? Era um produto CIE? Pode falar um pouco sobre a produção?

RG – Eu participei do *Teatro do Castelo Rá-Tim-Bum - Onde está o Nino?*, de Flávio de Souza, na primeira montagem teatral baseada na série de TV *Castelo Rá-Tim-Bum*, no teatro TUCA, com produção de Mira Haar e o elenco principal original da série, em 1997. Eu era assistente de direção de Mira e, da plateia, lia as falas de alguns bonecos, que depois seriam feitos pelos contrarregras. Durante a montagem o cenário foi ampliado, as movimentações foram crescendo muito e ficou inviável o duplo papel para os contrarregras, por isso acabei ficando para a temporada, pois já sabia de cor as vozes e os textos de Adelaide, a gralha, e Godofredo, amigo do Mau. Aprendi a manipular os bonecos, além de fazer a coreografia do banho do Rato e uma das Caiporas, para o efeito de sua aparição em diferentes lugares. Era uma superprodução e foi um sucesso, embalado pela série de TV. As músicas eram já consagradas, gravadas em playback, e, se me lembro bem, acho que eram as mesmas da TV e os atores não cantavam ou só faziam coro junto com as vozes gravadas. Cassio Scapin, que interpretava o Nino, fazia o personagem com grande carisma e tinha um trabalho corporal muito sofisticado, dançando muito. Cassio não parava um minuto. O musical foi um sucesso retumbante e, mesmo durante a temporada em São Paulo, viajamos pelo interior de São Paulo, pelo sul e também fizemos em Brasília, nos jardins do Palácio do Planalto. Trabalhávamos todos os dias da semana: viajando uns dias, fazendo espetáculos para escolas no TUCA em outros dias e ficando em temporada regular nos finais de semana. Havia um cenário, mais “simples”, para as viagens e outro, monumental, ficava no teatro. Nas viagens éramos 25 pessoas e era comum fazer em palcos ao ar livre, para uma multidão. Os camarins eram em trailers, com ar condicionado. Tudo era mega. No interior, em São José do Rio Preto, fizemos em um ginásio de esportes para 4.000 pessoas. Nessa época eu já fazia, além de uma personagem, a Celeste e foi inesquecível entrar em cena, dentro da árvore em que a cobra morava, e pedir para a plateia me ajudar a chamar o Nino: 4.000 pessoas gritando “Nino” e batendo os pés fez estremecer o ginásio e meu peito tremia de emoção! Posso imaginar o que sente um jogador de futebol quando 40.000 gritam

seu nome ou o nome de seu time. O melhor do *Castelo* é que era um produto inteligente, ligado ao que havia de melhor para a educação de uma criança. Não era um caça níquel e tudo no espetáculo era muito cuidado.

A montagem da CIE foi muitos anos depois e não tive nenhuma participação nela. Como Casso Scapin fazia o personagem há anos, sentia-se pouco desafiado em fazê-lo e, de nossas conversas no camarim, sobre fazer algo mais ousado e fora do universo infantil, fui convencendo-o a fazer *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. No início ele achou um absurdo, algo inviável, mas eu levava o romance e lia pra ele trechos maravilhosos e fui o convencendo a fazer um monólogo musical, gênero que eu nunca havia visto até então.

APÊNDICE Q – SAULO VASCONCELOS

Gerson Steves – Que balanço você faz da produção de teatro musical no Brasil no que diz respeito a produtos importados (franquias) e produções que dialogam com a cultura nacional: nossos ritmos, nossas narrativas, nossos heróis.

Saulo Vasconcelos – O balanço que eu faço é que os musicais brasileiros ainda são muito voltados pras biografias. A gente tem o Tim Maia, Elis, Cazuza, vai ter um da Cassia Eller... virou um febre porque obviamente são personagens que vão trazer sucesso pro espetáculo porque são pessoas muito conhecidas do público brasileiro.

Eu acho isso (o crescente número de musicais biográficos) muito positiva essa capacidade que os produtores tiveram de perceber que fazer esse tipo de musical dá certo, porque dá público, rende público. Mas seria muito legal a gente ter coisas originais como o musical *Sete* do Charles Möeller e do Claudio Botelho, que não é biográfico e que tem uma dramaturgia bem interessante, uma música belíssima e eu acho que poderia partir daí a evolução do musical brasileiro. A gente precisa pesquisar um pouco mais alguma coisa que fale de coisas dentro do contexto brasileiro mas que não sejam basicamente esses *juke-box musicals*, que têm todos esses sucessos pop e rock dos anos 1980 e 90. A gente precisa de músicas originais. A gente não tem isso nos musicais biográficos. Então, é a única coisa que falta. E, claro, que alguns deles poderiam ser um pouquinho melhor construídos em termos de dramaturgia, caprichando um pouquinho mais na direção, na profundidade, contando aspectos de seus personagens com um pouquinho mais de esmero. Mas eu acho que também faz parte... Essa é a evolução: está acontecendo e isso vai ser percebido em algum momento no futuro.

Com relação à franquia, ela está muito melhor estruturada. Os americanos dominam isso como ninguém. Ainda. Infelizmente. Mas a gente está evoluindo nesse sentido. E eu acho que a franquia, por mais que ela esteja voltada para o sucesso comercial, ela tem uma organização, uma estrutura muito mais definida de seus personagens, de sua dramaturgia, da inserção das músicas dentro da história... então, a gente provavelmente vai caminha pra isso nos próximos dez anos.

GS – Como ator/cantor de musicais, como se sente em produções em que o resultado final precisa ser alinhado com formatos vindos de fora?

SV – Eu me sinto perfeitamente à vontade com o fato de ter que alinhar o resultado final (do trabalho de criação) com os formatos vindos de fora. Porque é como se fosse um outro desafio para o ator: você transformar aquela coisa marcada e preestabelecida numa coisa orgânica e verdadeira. A verdade independe se a produção é de fora ou se a produção é nacional, se você concebeu ela (sic) do zero, se ela já veio preconcebida... você tem que fazer com verdade. E, de certa forma, você está emprestando o seu corpo, a sua voz, o seu movimento para aquele personagem. Então... não tem como, você acaba contribuindo muito para um espetáculo diferente, mesmo você fazendo uma franquía.

GS – Faça, por favor, uma comparação entre seu processo de trabalho em *O Fantasma da Ópera* ou *Mamma Mia* e seu trabalho em *A Madrinha Embriagada*? Do ponto de vista de criação artística pessoal e envolvimento com o resultado final da obra.

SV – Na *Madrinha Embriagada*, meu trabalho foi muito mais criativo, realmente. A gente teve uma liberdade tão maior! Por outro lado, nos outros dois casos (*Fantasma da Ópera* e *Mamma Mia*), a ‘coisa’ vem muito mais organizada. Então, isso é mais prazeroso também, porque você já tem um cronograma definido, você sabe como vai aproveitar seu tempo de ensaio... e na *Madrinha Embriagada*, como o processo veio do zero, a gente passava uma tarde pesquisando “coisas” e procurando “coisas” e, no processo criativo, às vezes desperdiçava um pouquinho de tempo – o que é normal. Mas a gente precisava disso pra poder encontrar aquele tom de voz, aquele tom de movimentação, aquele tom de comédia que, quando você faz um musical que vem de fora, ele já vem com tudo isso esquematizado, você tem o seu horário ‘bonitinho’, você sabe de que horas a que horas você vai ficar, você sabe o que é que você vai fazer... então é mais organizado. A franquía vem mais organizada, vem mais decupada, vem mais estruturada, em termos administrativos, mesmo (horário, cronograma, aproveitamento de tempo). E o processo de começar um espetáculo do zero é bacana, porque você é mais criativo, você se diverte mais, mas você também comete mais erros.

GS – Você acredita que existe uma mercantilização da obra de teatro musical alinhada com conglomerados de entretenimento e mídia internacionais? Como vê isso?

SV – Eu acho que existe, sim, uma mercantilização da obra de teatro musical, alinhada com conglomerados de entretenimento e mídia internacionais. Isso acontece. Só que isso também pode ser positivo porque, mesmo assim, mesmo com esse processo de mercantilização e essa proliferação desses conglomerados – como a T4F, a Stage Holding – a gente tem o surgimento de grandes obras. Bons exemplos são *Rent*, *Next to Normal* e *Once*. A gente pode contribuir muito no resultado final de um musical da Broadway – como cantor, ator, bailarino – por que, volto a dizer, você empresta seu corpo, sua voz, seu biótipo para fazer aquele personagem.

GS – Em que você acredita que o artista brasileiro (seja ator, cantor, bailarino, coreógrafo, diretor, iluminador ou figurinista) pode contribuir e interferir no resultado final de um musical de Broadway?

SV – Eu não gosto muito dessas expressões tipo ‘brasilidade’ e ‘tempero brasileiro’, por que isso parece que a gente está botando uma pitada de samba num negócio que não tem nada a ver. Se o espetáculo não fala de samba, não fala de malandragem, não fala dessa coisa brasileira, desses clichês brasileiros, então não é positivo acrescentar isso ao personagem. Mas eu acho que a gente acaba fazendo isso de uma certa forma, sim, porque somos pessoas diferentes, com um background diferente, com um estudo diferente de técnica vocal, movimentação, gestual, projeção vocal, uso das motivações como ator para executar uma cena. Então a gente acaba levando um material pessoal. Isso não é ‘coisa’ exclusiva do brasileiro, isso poderia acontecer aqui no Brasil, na Austrália, no Japão. Mas a gente acaba contribuindo dessa forma: com a particularidade de cada um – sem querer ser redundante – na concepção de seu trabalho.

Agora, eu acho que, por exemplo, um coreógrafo e um diretor, eles não podem alterar muito uma coreografia original, mas eles podem permitir que os bailarinos e os atores brasileiro improvisem determinadas partes da cena que eles

considerem livres. Aí a gente pode criar em cima disso. Nem tudo vem preparado – você ter que fazer a movimentação igualzinha lá fora, ou o gestual.

APÊNDICE R – TONY GERMANO

Gerson Steves – Você teve contato com vários formatos de produção de teatro musical, poderia fazer um comparativo entre três delas: *A Noiva do Condutor*, *O Homem de La Mancha* e *Les Mis*?

Tony Germano – Todos os três são espetáculos incríveis que tenho muito orgulho de fazer parte de minha história. *A Noiva do Condutor* por ser uma produção menor, e com uma direção incrível (Neyde Veneziano); foi a que tive mais oportunidade de maior criação. *O Homem de La Mancha* é uma produção grande focada na criação dos atores com toda a equipe criativa (direção, direção musical, coreografia, etc), sob o direcionamento de Miguel Falabella. No *Les Misérables*, uma produção no estilo Broadway/franquia; sendo do coro, tive maior liberdade e/ou oportunidade de criação, do que os protagonistas. Para eles tudo ficou um pouco mais engessado, em cima do original. O que também ajudou foi termos um diretor inglês (Ken Caswell), que é bem mais criador e menos engessado que diretores americanos da Broadway (os que trabalham com franquias internacionais). Quanto à produção *Les Misérables* e *O Homem de La Mancha* são produções de grandes empresas (T4F e SESI) que disponibilizam tudo para o projeto, o que torna a vida muito mais fácil para todos da equipe. Quanto *A Noiva do Condutor* foi um espetáculo comprado pelo SESI para fazer temporada pelo interior, o que funcionou muito bem, mas as produtoras não tinham boa experiência de vender o que não possibilitou uma vida maior ao projeto.

GS – Você acredita que projetos com mais dinheiro tem mais espaço na mídia? Pode falar sobre isso?

TG – Com certeza. É preciso se divulgar para ser lembrado. E a mídia também gosta de grandes produções e grandes nomes. Com raras exceções, é muito difícil divulgar um projeto pequeno; mas as exceções é que nos motivam. Acho que um projeto incrível pode atrair a mídia, independente da grana, mas se rodear de boa equipe sempre ajuda.

GS – Quantos espetáculos você fez com a T4F? Poderia falar sobre essas experiências do ponto de vista da produção, criação e divulgação?

TG – Fiz três espetáculos: *Les Misérables*, *O Fantasma da Ópera* e *Miss Saigon*. Dos três o que foi pra mim a melhor experiência em termos de criação foi com certeza *Les Misérables*. N' *O Fantasma* eu entrei para fazer os últimos seis meses substituindo um ator, não tendo a oportunidade de participar da criação, mas vi que tudo era muito engessado em marcas idênticas a da Broadway. *Miss Saigon* foi uma experiência muito difícil para mim, pois foi um processo que já colocava o produto como ponto fundamental acima do artístico, o que ainda não tinha sentido tão forte nos projetos anteriores. E isto passou tanto pra produção quanto para divulgação; fazendo com que (*Miss Saigon*) tivesse uma divulgação equivocada, que culminou em um processo de menos sucesso e público, além de não conversar com a realidade da plateia brasileira.

GS – Você acredita que a chegada dos musicais no formato Broadway trouxe algum tipo de contribuição para o musical brasileiro? Se sim, de que tipo?

TG – Sim. Começamos a ver com maior seriedade esse nicho que é o de atuar, cantar e dançar; fazendo os profissionais irem atrás de um aperfeiçoamento nas áreas que não são o seu forte. Além disso, melhorou a parte técnica, pois o musical é um teatro com mais exigência em todas as partes técnicas (luz, som, microfones, maquiagem, perucas etc). E principalmente é um trabalho que foca na melhor remuneração de todos os profissionais, exigindo pessoas mais bem preparadas (toda a regra tem sua exceção). Acredito que temos que fazer Musicais Brasileiros, mas sem o 'jeitinho brasileiro', e sim com a seriedade que o Musical Broadway exige. Temos essa possibilidade e temos que batalhar pra que isso aconteça, sem precisar acabar com um pro outro sobreviver. Tem público pra todo tipo de espetáculo, então só temos que fazer nossos musicais com a mesma possibilidade de infra.

APÊNDICE S – ZÉ HENRIQUE DE PAULA

Gerson Steves – Você montou, com alunos, musicais ditos de Broadway (*Cabaret*, *Into The Woods*), entretanto, profissionalmente - até onde tenho conhecimento - você ficou apenas com *Naked Boys* (off-Broadway). Foi uma escolha ou uma contingência? Você gostaria de ter se embrenhado mais por esse universo?

Zé Henrique De Paula – Pensando em retrospecto, o que é sempre mais fácil, eu diria que na época - coisa de quinze anos atrás - foi uma contingência, mas ao mesmo tempo uma escolha inconsciente para um percurso mais autoral, uma pesquisa de fato sobre o lugar da música e do canto no teatro. Hoje em dia, não tenho nenhuma ambição em ser diretor de musicais.

GS – Ainda sobre *Naked Boys*, a produção comprou direitos de música e libreto ou veio com a tal "Bíblia". Fale um pouco sobre seu processo criativo e se esse processo considerou alguma coisa de brasilidade nele?

ZHP – *Naked Boys Singing* foi negociado diretamente com o autor (idealizador) Bob Schrock, portanto não veio com a tal 'Bíblia'. O musical, de fato, nunca chegou à Broadway; ficou anos e anos em cartaz, mas sempre no escopo do que se convencionou chamar de off-Broadway. Até onde eu percebo, são a Broadway e o West End que normatizam os procedimentos de montagem e encenação com 'Bíblias' para produções em outros países. Bob Schrock foi muito enfático ao afirmar que seu objetivo, ao autorizar e licenciar uma montagem fora dos EUA, era abrir espaço para que a peça dialogasse com as plateias locais, permitindo adaptações e mudanças nesse sentido. Na montagem que dirigi em 2003, essas adaptações se deram particularmente durante a fase de tradução e versão das letras para português. Eu e as musicistas Fernanda Giancesella e Fernanda Maia fizemos esse trabalho a seis mãos, quando tomamos decisões que sempre favoreceram as referências especificamente brasileiras em detrimento das norteamericanas. A título de exemplo, um número inteiro sobre um galã das antigas foi mudado: de Robert Mitchum passou a se chamar e 'radiografar' o ator brasileiro Tony Ramos.

GS – Sobre *Troianas e Nossa Classe*, você chamaria esses espetáculos de musicais? Em qual categoria os incluiria? É possível categorizá-los ou atribuir-lhes alguma espécie de nacionalidade?

ZHP – Eu não chamaria *As Troianas - Vozes da Guerra* de musical, muito embora o espetáculo seja apoiado quase totalmente em canções. Embora a diretora musical Fernanda Maia tenha, depois de vasta pesquisa, elencado uma dezena de canções que sim, de fato, tinham coerência narrativa de conteúdo em relação à cena em que estavam inseridas (em consonância com o tecido dramático de Eurípidas), o fato de as canções serem cantadas em oito diferentes idiomas (inglês, servo-croata, japonês, russo, francês, alemão, ídiche, grego) deliberadamente afastava a plateia da fruição racional das letras como conteúdo a ser apreendido intelectualmente - por outro lado, convidava os espectadores a uma ligação mais sensorial, pela via dos fundamentos próprios da música como linguagem e signo: melodia, harmonia e ritmo. Tratava-se de uma experiência de fruição musical muito particular, carregada por fortes tons emocionais, mas claramente distante do que se conhece como musical no jargão dos gêneros dramáticos. "Nossa Classe", ao contrário, se aproxima mais do conceito tradicional de musical, visto que as canções, embora adaptadas de tradicionais poemas infantis poloneses, abarcavam funções e procedimentos considerados clássicos na estrutura do musical: abertura, encerramento de ato ou cena, letras que "movem" a narrativa e o conflito. Como não havia partituras, a diretora musical Fernanda Maia teve liberdade irrestrita para compor as canções, traduzindo e adaptando da versão inglesa as letras do poemas.

GS – Sobre *Senhora dos Afogados*, como categorizar? De que forma surgiu a ideia de dialogar o texto de Nelson Rodrigues com obras da nossa música. A música (e letras, claro) é instrumento narrativo?

ZHP – *Senhora dos Afogados* surgiu como um espetáculo dentro de uma escola de formação de atores, o Teatro Escola Macunaíma. Nos anos em que fui docente nessa instituição, percebi que havia uma lacuna em relação à formação musical dos alunos, ferramenta que eu considero básica na formação de atores. Além disso, os alunos gradativamente criaram uma demanda por esse tipo de atividade. Percebendo isso, eu chamei a Fernanda para trabalhar comigo nas

montagens, como diretora musical e preparadora vocal. Lá, montamos os musicais *Cabaret*, *Into the Woods*, *Ópera do Malandro*, *Rent* e *Urinetown*. Além de montagens de textos teatrais com inserção de canções que dialogassem com a dramaturgia: *Sonho de Uma Noite De Verão* com canções regionais do universo caipira, *Como Gostais* com canções do repertório brasileiro dito brega ou cafona, *As Troianas* com canções étnicas (especialmente do leste europeu) e, por fim, *Senhora dos Afogados* com canções de Chico Buarque.

A montagem saiu do âmbito da escola e ganhou contornos profissionais, depois de amplo rearranjo dos atores, estreando em 2007 e permanecendo no repertório do Núcleo Experimental até 2012. O repertório continuou sempre apoiado em composições de Chico Buarque, mas na transição do âmbito escolar para o profissional foi ampliado com outros compositores, como Djavan e Milton Nascimento. A ideia sempre foi a de encontrar canções que dessem vazão ao fluxo de pensamento dos personagens, na forma de um monólogo interior cantado - especialmente no caso dessa peça, o universo familiar é pautado por repressão e contenção dos impulsos afetivos, além de forte oscilação entre os freudianos impulsos de Amor e Morte - com personagens aprisionados em suas máscaras sociais e familiares, encontramos terreno fértil para que as canções funcionassem como manifestação do mundo interior sempre oculto e reprimido.

GS – É 20! Talvez um dos seus espetáculos musicais (ou musicados) mais brasileiros, era um musical? Ou uma revista? Ou, ainda, teatro musicado? Como foi o processo para você?

ZHP – É 20! *As Folias do Século* foi construído e roteirizado pelo pesquisador Jamil Dias como um espetáculo híbrido entre a revista e as variedades, embora não fosse de fato, e por isso mesmo, nem uma coisa nem outra. Apoiado dramaturgicamente nos sainetes de Arthur Azevedo (que formam a coletânea Teatro a Vapor) e com repertório de compositores da chamada Belle Époque brasileira (1889 a 1914), a peça revisitava a virada do século XIX para o século XX, a pretexto de oferecer um contraponto com a virada do século XX para o XXI (o espetáculo estreou em 2001). A pesquisa de material, a seleção e o posterior alinhavo das cenas e canções foi coordenado por Jamil, um atento e diligente pesquisador do teatro musical brasileiro. Na época, nosso precioso manancial de repertório musical

foi a vastíssima coleção do historiador Abel Cardoso Junior, que reunia milhares de discos e que, infelizmente, depois de sua morte foi dilapidada e sucateada. O processo foi, em certa medida, o de um resgate histórico de uma linguagem fundamental para a história do teatro brasileiro, embora todo o projeto tenha ficado, ao meu ver, um pouco aprisionado à ideia de reproduzir um tipo de teatro que não existe mais. Encantados com os frutos da pesquisa, eu e Jamil dialogamos pouco com o presente e engessamos a peça em sua premissa historicista; ainda assim, a brejeirice e a leveza, aliadas ao bom humor do repertório, resultaram num espetáculo simpático e de alto poder de comunicação com a plateia.

GS – Finalmente, como você vê a produção de teatro musical no Brasil hoje (fique à vontade para citar nomes e exemplos)? Sua parceria com Fernanda foi determinante nesse caminho?

ZHP – Fernanda Maia é minha parceira em teatro há 23 anos, o que evidentemente cria lastros de compreensão, confiança e linguagem artísticas cada vez mais consistentes dentro de uma coerência de trajetória artística. Nossa intenção é pesquisar um lugar para a música e o canto dentro do teatro. Para isso, lançamos mão de procedimentos que ora partem da dramaturgia e ora partem da música (alguns de nossos projetos futuros visam a criação dramatúrgica a partir de uma seleção de repertório). Sempre fui um entusiasta dos musicais e assisti a dezenas deles, durante anos. Hoje em dia, os musicais importados me interessam muito pouco - com "Bíblia" então muito menos. A febre de musicais biográficos me parece muito mais um arremedo do gênero, uma espécie de *show cover* de determinado intérprete (Cazuza, Elis, Tim Maia) com fragmentos de cenas que ligam, de maneira mais eficiente aqui ou menos ali, os números musicais. Evidente que o preparo dos atores em relação ao canto se aperfeiçoou na última década. Mas o que eu ainda sinto, de fato, é uma dissociação entre cantar e atuar - via de regra, ao privilegiar uma das duas habilidades, a outra padece miseravelmente. O mais comum é vermos belos cantores em cena, com atuações fracas (mal dirigidos, talvez?) ou até mesmo sofríveis. Há que se intensificar o preparo para atuar em todas as frentes - embora, em muitos casos, a própria superficialidade da dramaturgia não ofereça terreno sólido para uma boa atuação. E um grande salto, de fato, também seria a produção de musicais totalmente originais - música e texto

inéditos. Material humano para isso não haja dúvida de que temos. Preparo, cada vez mais. Faltam somente as iniciativas.

ANEXOS

Dos anexos, constam as duas colunas que o jornalista e biógrafo Ruy Castro escreveu em março de 2014.

ANEXO A – NEM MUSICAIS, NEM BRASILEIROS

22/03/2014 03h30

RIO DE JANEIRO - Uma onda de musicais toma há alguns anos o teatro brasileiro. Não há semana sem um espetáculo baseado num compositor ou cantor – Dolores Duran, Noel Rosa, Clara Nunes, Renato Russo, Tim Maia, Cazuza, Elis Regina e, agora, Rita Lee e Cássia Eller– ou importado da Broadway: "O Fantasma da Ópera", "Como Vencer na Vida Sem Fazer Força", "A Gaiola das Loucas", "A Noviça Rebelde", "O Violinista no Telhado", "Jesus Cristo Superstar".

Isso é ótimo. Revela que há toda uma nova geração de artistas capazes de cantar, dançar e representar, tornando a oferta de trabalho muito mais profissional – hoje, no Rio e em São Paulo, fazem-se "auditions" para compor o elenco de um espetáculo. Essa ampliação do mercado beneficiou também os coreógrafos, roteiristas, cenógrafos, iluminadores, figurinistas e outros especialistas exigidos pelos musicais.

Enfim, todos saíram ganhando. Exceto as duas categorias que deveriam ser as mais importantes desse ramo do teatro: os compositores e os letristas.

Musicais baseados na vida de um cantor ou compositor não são musicais, mas revistas. Usam material já composto, gravado e consagrado, à prova de surpresas –uma espécie de hit parade ao vivo. Quem vai fazer um musical sobre Elis Regina sem "Arrastão" ou sobre Cazuza sem "Bete Balanço"? O mesmo quanto aos importados: seus cenários, canções, texto, coreografia e luz já vêm prontos da Broadway, e não raro com os bagrinhos americanos para "supervisionar" a produção brasileira. A esta cabe fornecer as letras em português, nem sempre brilhantes.

O teatro musical brasileiro só existirá de verdade quando começar a produzir espetáculos originais, com músicas e letras inéditas. Para isso, temos grandes compositores e letristas –todos inativos. Só faltam produtores com confiança no taco.

ANEXO B – POR MUSICAIS MAIS BRASILEIROS

29/03/2014 03h00

RIO DE JANEIRO - Há dias, escrevi ("Nem brasileiros, nem musicais", 22/3) que a onda de musicais no teatro brasileiro está sendo uma bonança para todo mundo –diretores, cantores, dançarinos, cenógrafos, figurinistas–, exceto para os compositores e letristas. Isto porque os espetáculos se resumem a biografias de cantores, desfilando seus sucessos, ou a importações da Broadway, com suas canções compostas há 40 ou mais anos e apenas traduzidas aqui.

Minha opinião era a de que, a exemplo da Broadway, o Brasil deveria produzir musicais com textos originais e canções compostas especialmente para eles. Um produtor justificou-se alegando que o brasileiro não sai de casa para ouvir músicas que não conhece. Mas como pode o público do RJ e de SP ser tão diferente do de Nova York, o qual, pelo menos de 1925 a 1980, ia aos musicais justamente por causa das novas canções? –perguntei. E garanti-lhe que, se muitos daqueles espetáculos são lembrados até hoje, agradeçam à grande música feita para eles. Exemplos?

De "No, No, Nanette" (1925), de Vincent Youmans, saíram "Tea for Two" e "I Want to Be Happy". De "Girl Crazy" (1930), dos Gershwin, saíram "Embraceable You" e "But Not for Me". De "Roberta" (1933), de Jerome Kern, saíram "Yesterdays" e "Smoke Gets in Your Eyes". De "Anything Goes" (1934), de Cole Porter, saíram "You're the Top" e "I Get a Kick Out of You".

De "Lady in the Dark" (1941), de Kurt Weill e Ira Gershwin, saíram "This is New" e "My Ship". De "My Fair Lady" (1956), de Frederick Loewe e Alan Jay Lerner, saíram "I Could Have Danced All Night" e "On the Street Where You Live". De "West Side Story" (1957), de Leonard Bernstein e Stephen Sondheim, saíram "Maria", "Tonight" e "America". E milhares mais.

Nos EUA, o teatro gerou o cancionero. No Brasil, o cancionero é vampirizado pelo teatro.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985. 224 p.

ALTHUSSER, Louis (Org.). Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado. In: ZIZEK, Slavoj. **Um Mapa da Ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 105-142.

ALVES JUNIOR, Dirceu. Elis, A Musical. **Revista Veja**, São Paulo, jun. 2014. Semanal.

_____. Enquanto um musical, “Milton Nascimento – Nada Será Como Antes” é um agradável show. **Veja São Paulo**. São Paulo. 28 mar. 2013. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/blogs/dirceu-alves-jr/2013/03/28/enquanto-um-musical-milton-nascimento-nada-sera-como-antes-e-um-gradavel-show/>>. Acesso em: 22 ago. 2014.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1980. 256 p.

BATOCHIO, Renata e LEVIN, Teresa. **Holofotes sobre o Brasil**. Meio & Mensagem. Edição de 15 de outubro de 2012. Editora Grupo M&M, São Paulo.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Coleção Os Pensadores: Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BÉRGAMO, Mônica. “Cidade de Deus” vai virar musical em 2014. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 jul. 2012. Ilustrada.

BERMAN, Marshall. **Um Século em Nova York: Espetáculos em Times Square**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 376 p. Tradução: Rosaura Eichenberg.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão: SEGUIDO DE A INFLUÊNCIA DO JORNALISMO E OS JOGOS**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1997. 144 p.

BRITO, Rubens José Souza. O Teatro de Entretenimento e as tentativas Naturalistas. In FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro: Das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. 504 p.

BUDASZ, Rogério. **Teatro e Música na América Portuguesa**, Curitiba: DeArtes UFPR, 2008. 303 p.

BULHÕES, Marcelo. **A Ficção nas Mídias: Um Curso Sobre a Narrativa nos Meios Audiovisuais**. São Paulo: Ática, 2009. 136 p.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil**. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, Ltda., 1986. 275 p.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes: E Outras Histórias Contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988. 192 p.

CARVALHO, Dennis. **A Estrela Mais Brilhante**. Programa oficial da montagem teatral de Elis, A Musical. São Paulo: Aventura Produções. 2013.

CARVALHO, Tania. Charles Möeller e Claudio Botelho – **Os Reis dos Musicais**. São Paulo: Imprensa Oficial. 2009.

CASTELLON, Lena. O melhor ano dos musicais no Brasil. **Meio e Mensagem**, São Paulo, 16 mar. 2012. Mensal. Disponível em: <<http://www.meioemensagem.com.br/home/marketing/noticias/2012/03/16/O-melhor-ano-dos-musicais-no-Brasil.html>>. Acesso em: 26 ago. 2014.

CASTRO, Ruy. **Nem Musicais, Nem Brasileiros**. Coluna da Folha de São Paulo publicada em 22 mar. 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/SeiLAv>> Acesso em 25/03/2014

_____. **Por Musicais Mais Brasileiros**. Coluna da Folha de São Paulo publicada em 29 mar. 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/1rT35yV>> Acesso em 30/03/2014

CHIARADIA, Filomena. **Iconografia Teatral** – Acervos Fotográficos de Walter Pinto e Eugénio Salvador. Rio de Janeiro: FUNARTE. 2011. 412 p.

CIA. DA REVISTA. **Ópera do Malandro**. Programa oficial da montagem teatral. São Paulo: Cia da Revista. 2014. 16 p.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999. 384 p.

COLISEU DO PORTO (Porto). **Ópera do Malandro de Chico Buarque**. 2005. Disponível em: <http://www.coliseudoporto.pt/index.php?view=details&id=331:opera-do-malandro&option=com_eventlist&Itemid=137&lang=pt>. Acesso em: 28 mar. 2014.

COMPANHIA DA REVISTA. Disponível em: <<http://www.ciadarevista.art.br/>>. Acesso em: 23 maio 2014.

CONSULTORIA, MCF. **Perguntas Frequentes: Mercado de Luxo**. Disponível em: <http://www.mcfconsultoria.com.br/website/a_mcf/perguntas_frequentes>. Acesso em: 28 ago. 2014.

DALVA, Roberta Estrela. **Teatro Hip-Hop: A Performance Poética do Ator-Mc**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014. 176 p.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997. 240 p.

DIAS, Jamil. **Material Prometido (Arquivo Anexo: Relatório Final de Pesquisa de Pós-Doc (excerto).docx)**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <gerson.steves@uol.com.br>. em: 20 maio 2014.

DÓRIA, Gustavo A. **Moderno teatro brasileiro**: Crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975. 194 p.

ENCICLOPÉDIA BRITANNICA (Ed.). **Enciclopédia Britannica**. London: Encyclopædia Britannica, Inc., 1997. 982 p. (Volume 2).

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO. Diversas consultas. Disponível em: <<http://bit.ly/1iNNyy2>>

ESTADO, Agência. Falabella leva Carmen Miranda ao teatro **O Estadão**. São Paulo, 18 abr. 2002. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,falabella-leva-carmen-miranda-ao-teatro,20020418p5243>>. Acesso em: 12 jul. 2014.

_____. São Paulo ganha os ares de "Chicago". **O Estadão**. São Paulo. 28 abr. 2004. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,sao-paulo-ganha-os-ares-de-chicago,20040428p6164>>. Acesso em: 12 jul. 2014.

FALABELLA, Miguel. **De onde viemos. O que somos. Para onde vamos**. 2013. Disponível em: <<http://imperio.miguelfalabella.com/>>. Acesso em: 12 set. 2014.

FARIA, João Roberto. O Teatro realista. In FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro**: Das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. 504 p.

FREIRE, Vanda Bellard. **As mágicas, segundo periódicos e produtores teatrais**: Brasil e Portugal. Brasília: anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), 2006. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/04_Com_Musicologia/sessao08/04COM_MusHist_0801-217.pdf>

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. Disponível em: <<http://bit.ly/1iNNI8G>> Acesso em: 21 abr. 2014

GOMES, Rogéria. **As Grandes Damas e um Perfil do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2011. 232 p.

GUINSBURG, J. FARIA, João Roberto. LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do Teatro Brasileiro Temas Formas e Conceitos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009. 360 p.

_____. **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978. 328 p.

GUZIK, Alberto. Crítica de teatro: A cor de Rosa. **Jornal da Tarde**. São Paulo, p. 1-2. 19 maio 1995.

_____. **TBC: Crônica de um Sonho**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. 250 p.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1995. 225 p.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1996. 431 p.

JONES, Tom. **Making Musicals: An Informal Introduction to the World of Musical Theater**. New Jersey, Usa: Limelight Editions, 1998. 190 p.

KOTLER, P.; KELLER, K. L. **Administração de marketing**. 12.ed. São Paulo: Prentice Hall, 2006.

KÜHL, Paulo Mugayar. **Cronologia da Ópera no Brasil**. Revista do CEPAB, Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2003. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf>> Acesso em_11/03/2014

LEVIN, Orna Messer. **Offenbach e a Disputa Pelo Público Brasileiro**. São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/1o77Nab>> Acesso em 27 de mar. de 2014

LICIA, Nydia. Sérgio Cardoso: Imagens de Sua Arte. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. 180p.

LIPOVESTKY, Gilles. **Luxo: Necessidade e desejo do supérfluo**, Conferência Internacional do Luxo, 24/08/2004, FAAP, São Paulo.

LONDRÉ, Felicia Hardison. WATERMEIER, Daniel J. **The History of North American Theater: The United States, Canada and Mexico From Pre-Columbian Times to the Present (The history of world theater)**. New York: The Continuum International Publishing Group Inc. 2000. 544 p.

MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005. 202 p.

MACKSEN, Luiz. **Em busca de um sotaque nacional**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 mar. 2007.

_____. **Todos os musicais de Chico Buarque em 90 minutos**. Disponível em: <<http://rioshow.oglobo.globo.com/teatro-e-danca/eventos/criticas-profissionais/todos-os-musicais-de-chico-buarque-em-90-minutos-9635.aspx>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora Global, 2004. 328 p.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream: a Guerra Global das Mídias e das Culturas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 490 p.

MARTINS, Marília. Revisão musical com humor. **IstoÉ**, Rio de Janeiro, 07 de out. 1987, p. 10.

MASCARENHAS, Teresa. Crítica de teatro: "Alô Dolly!". **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro. 25 out. 2012. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2012/10/25/critica-de-teatro-alo-dolly/>>. Acesso em: 12 set. 2012.

MEDINA, Cremilda. Narrativas da Contemporaneidade. In: MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano**. São Paulo: Summus Editorial, 2003.

MENDES, Oswaldo. **Bendito Maldito: uma biografia de Plínio Marcos**. São Paulo: Leya. 2009. 498 p.

_____. **Ademar Guerra por Oswaldo Mendes**. 2012. Disponível em: <<http://spescoladeteatro.org.br/noticias/ver.php?id=1828>>. Acesso em: 28 jun. 2014.

MOBLEY, Jonnie Patricia. **NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms – A Comprehensive, easy-to-use guide to drama and theatre**. Chicago: NTC Publishing Group. 1992. 166 p.

MÖELLER, Charles; BOTELHO, Cláudio. **Os Reis dos Musicais**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. 198 p.

_____. **Sassaricando**. 2009. Disponível em: <<http://www.moellerbotelho.com.br/index.php/sassaricando>>. Acesso em: 23 maio 2014.

_____. **Sweet Charity**. 2006. Disponível em: <<http://www.moellerbotelho.com.br/index.php/sweet-charity>>. Acesso em: 23 maio 2014.

_____. Programa oficial da montagem teatral de **Todos Os Musicais De Chico Buarque Em 90 Minutos**. 2014.

_____. **Todos Os Musicais De Chico Buarque Em 90 Minutos**. 2014. Disponível em: <<http://www.moellerbotelho.com.br/index.php/todos-os-musicais-de-chico-buarque-em-90-minutos>>. Acesso em: 23 maio 2014.

MORAES, José Geraldo Vinci de; FONSECA, Denise Sella. A música em cena na Belle Époque paulistana. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 1, n. 54, p.107-138, 01 mar. 2012. Mensal. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rieb/n54/a08n54.pdf>>. Acesso em: 05 fev. 2014.

MOREIRA, Adriana Sá. **A Cultura Como Mercadoria: o Atual Modelo de Financiamento Cultural, Definido Pelas Leis de Incentivo, Como Veículo de Produções Midiáticas e Mercadológicas em São Paulo**. 178 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Comunicação linha de pesquisa B “Produtos Midiáticos – Jornalismo e Entretenimento”, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo. 2013

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e política: arena, oficina e opinião; uma interpretação da cultura de esquerda**. Editora Proposta, 1982. 196 p.

MOTTA, Nelson. **Louco Por Elis**. Programa oficial da montagem teatral de Elis, A Musical. São Paulo: Aventura Produções. 2013.

NEWTON, Lady. Estreia 'Cabeça De Papelão',: Musical Inspirado Na Obra De João Do Rio. **Mr Zieg: Caras Blogs**. São Paulo. 13 abr. 2012. Disponível em: <<http://mrzieg.com/blog/2012/04/estreia-cabeça-de-papelao-novo-musical-da-cia-da-revista/>>. Acesso em: 22 jul. 2014.

NÚCLEO EXPERIMENTAL (São Paulo). **Judas em Sábado de Aleluia**. 2013. Disponível em: <<http://www.nucleoexperimental.com.br/portal/index.php/em-repertorio/judas-em-sabado-de-aleluia>>. Acesso em: 23 jun. 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3ª edição São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. 512 p.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A Cena em Ensaios**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. 163 p.

PRADO, Décio de Almeida. As Raízes do Teatro Brasileiro. In FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro: Das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. 504 p.

RESENDE, Fernando. Às Desordens e aos Sentidos: a narrativa como Problema de Pesquisa. In: SILVA, Gislene et al. **Jornalismo Contemporâneo: figurações, impasses e perspectivas**. Salvador e Brasília: Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2011. Cap. 2. p. 119-128.

_____. **Às Desordens e aos Sentidos: a narrativa como Problema de Pesquisa**. In Revista Compós. Brasília: 2011. p. 124.

REVISTA DE TEATRO DA SBAT. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1961.

_____. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, Jul./Ago. 2011.

ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982. 128 p.

ROUBINE, Jean-jacques. **Liguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1998. 240 p.

RUBIM, Mirna. Teatro Musical Contemporâneo no Brasil:: sonho, realidade e formação profissional. **Revista Poiesis**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 16, p.40-51, 01 dez. 2010. Mensal. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis16/Poiesis_16_EDI_TeatroBrasil.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2011.

RUIZ, Roberto. **Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Minc-inacen, 1988. 190 p.

SANTOS, Mônica. Espetáculo recria cabaré dos anos 40. **Diário do Grande ABC**. Santo André. 25 nov. 1999. Disponível em: <<http://www.dgabc.com.br/Noticia/322844/espetaculo-recria-cabare-dos-anos-40>>. Acesso em: 22 jul. 2014.

SERAGUSA, Fabiana. Com 48 Canções, Musical sobre Milton Nascimento sai de cartaz Domingo. **Folha de São Paulo: Guia da Folha**. São Paulo, 23 maio 2013. Disponível em: <<http://guia.folha.uol.com.br/teatro/2013/05/1283860-com-48-cancoes-musical-sobre-milton-nascimento-sai-de-cartaz-domingo.shtml>>. Acesso em: 12 ago. 2014.

SERROY, Jean; LIPOVETSKY, Gilles. **A Cultura-mundo: Resposta a Uma Sociedade Desorientada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 208 p. Tradução: Maria Lúcia Machado.

SEVERO, Ricardo. **Em Busca de uma Dramaturgia Brasileira de Musicais**. 4. ed. São Paulo: Issuu, 2013. 172 p. Disponível em: <<http://issuu.com/qubedesign/docs/alberto4site/37?e=3108203/6602353>>. Acesso em: 25 mar. 2014.

TIME FOR FUN - T4F (São Paulo). **Setor de Entretenimento no Brasil**. 2012. Disponível em: <http://ri.t4f.com.br/timeforfun/web/conteudo_pt.asp?idioma=0&conta=28&tipo=34927>. Acesso em: 31 maio 2014.

_____. **Quem Somos**. Disponível em: <<http://www.t4f.com.br/sobre-a-t4f/quem-somos/>>. Acesso em: 10 out. 2014.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular – Segundo seus Gêneros**. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2013. 349 p.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções**. Campinas: Pontes: Editora da Unicamp, 1991. 194 p.

_____. **Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!**. Campinas: Editora Unicamp, 1996. 204 p.

_____. **De Pernas Para o Ar: Teatro de Revista em São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006. 336 p.

_____. O Teatro de revista. In FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro: Das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. 504 p.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006. 448 p.

XEXÉO, Artur. 'Elis' é o grande musical brasileiro dos últimos tempos, afirma Xexéo. **Globo News**. Rio de Janeiro. 13 nov. 2013. Disponível em:

<<http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2013/11/elis-e-o-grande-musical-brasileiro-dos-ultimos-tempos-afirma-xexeo.html>>. Acesso em: 12 jul. 2014.