

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

GABRIELLA NUNES BERGAMO

O TEATRO MUSICAL NOS PALCOS DO BRASIL:  
Questões do processo histórico do gênero musical

FLORIANÓPOLIS  
2014

GABRIELLA NUNES BERGAMO

O TEATRO MUSICAL NOS PALCOS DO BRASIL:  
Questões do processo histórico do gênero musical

Trabalho de Curso submetido à Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Bacharel em Artes Cênicas.

Professora orientadora: Dra. Elisana De Carli

FLORIANÓPOLIS/SC  
2014

**O TEATRO MUSICAL NOS PALCOS DO BRASIL:  
Questões do processo histórico do gênero musical**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas, sendo submetido à Banca Examinadora e considerado aprovado.

Florianópolis \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014.

---

Prof. Dra. Elisana De Carli  
Professora Orientadora

---

Prof. PhD Paulo Ricardo Berton

---

Prof. Ms. Daniel Alberti Perez

## **AGRADECIMENTOS**

Obrigada aos meus pais, meus grandes amigos, incentivadores e conselheiros, por sempre me estimularem nos estudos e torcerem pelo meu sucesso profissional.

Obrigada ao amigo e diretor Rodrigo Marques, por me colocar dentro do universo do teatro musical, e a Cia Grito por me fazer vivenciar o teatro musical.

A todos os familiares e amigos queridos que sempre torceram por mim e me apoiaram, mesmo quando eu não podia estar presente nas reuniões e festas em decorrência dos inúmeros ensaios, apresentações e trabalhos.

Por fim, a minha orientadora Elisana De Carli, em especial por ter acolhido minha proposta, pelas grandes incitações, pelas sugestões e questionamentos levantados, que levaram a um aprofundamento teórico das questões que me instigavam a pesquisar.

*Teatro Musical não é erudito como a ópera, não é fragmentado como a revista. Mas tem mercado. Tem público. Tem beleza. E tem arte.*

*Neyde Veneziano*

**Resumo:**

Neste trabalho será apresentado um breve estudo sobre o histórico do teatro musical norte-americano e brasileiro, desde o seu surgimento até a atualidade, apontando definições essenciais para delimitar o gênero, caracterizando suas vertentes, influências e contribuições. Apresentando um levantamento de algumas questões do seu processo histórico, como o teatro musical vêm se efetivando e quais são as contribuições do teatro musical da Broadway para a formação e evolução do teatro musical no Brasil. Desse modo configura-se o trabalho de produtores, escritores, diretores de destaque bem como o trabalho de alguns atores ligados a este gênero teatral, identificando os principais espetáculos, os temas das montagens, traçando um breve percurso histórico e as potencialidades atuais do teatro musical.

**Palavras-chave:** Teatro Musical, Broadway, Teatro de Revista

**Abstract:**

In this project, a brief study of the history of the American musical theater and Brazil will be presented, from its inception to the present, pointing definitions essential to define the genre, featuring its aspects, influences and contributions. Presenting a survey of some issues of its historical process, such as musical theater come to making effective and what are the contributions of the Broadway musical theater for the formation and evolution of musical theater in Brazil. Thus sets up the work of producers, writers, directors and the work of some actors attached to this theatrical genre, identifying the main shows, the mounts's theme, tracing a brief historical background and the current potential of musical theater .

**Keywords:** Musical Theater, Broadway, Brazilian Musical Theater

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>1 - O GÊNERO TEATRAL: MUSICAL.....</b>	<b>11</b>
1.1 O SURGIMENTO DO TEATRO MUSICAL NOS EUA.....	12
1.2 FASES DE GRANDES MOMENTOS DO MUSICAL AMERICANO.....	16
<b>2 - O TEATRO MUSICAL NO BRASIL.....</b>	<b>33</b>
2.1 DO SURGIMENTO A ATUALIDADE.....	33
<b>3 - QUESTÕES DO PROCESSO HISTÓRICO DO TEATRO MUSICAL.....</b>	<b>49</b>
3.1 DA BROADWAY PARA O BRASIL.....	49
3.2 UM NOVO PERFIL DO ATOR.....	56
3.3 O MUSICAL EM DOIS LADOS: O ENGAJAMENTO E ENTRETENIMENTO.....	59
3.4 MUSICAL E O PRECONCEITO.....	63
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>66</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>68</b>

## INTRODUÇÃO

Quando vamos falar de musical americano atualmente, nos referimos a Broadway. A estrutura dos musicais da Broadway está ajustada em um conceito básico, onde todos os elementos de um espetáculo musical, isto é, enredo, música e coreografia, devem constituir uma unidade. O personagem do musical não é realista, e sim a fusão do personagem do texto com o personagem dos números de música e dança. O que faz o personagem deste gênero cantar é por ser a forma mais sublime de se expressar, já que as palavras não seriam suficientes para expressar-se, sendo que a letra representa a razão (a informação) e a música representa o sentimento (clima).

O sentido definidor da grandeza e do interesse pelo musical é por este lidar com os estados mais avançados da liberdade do ser. Desta forma em relação ao formato do musical, a professora e historiadora do teatro Tânia Brandão<sup>1</sup> conclui que por ser um lugar de liberdade do ser, “o musical é livre, tendo a forma de liberdade, o que interessa é que se consiga fazer um trabalho que arrebatava a alma dos contemporâneos, que os leve a vivenciar instantes de liberdade dentro do teatro” (2014). No espetáculo musical vê-se o homem em estado de liberdade, em estado de independência. Vimos o homem que está em cena dançando, cantando e entregue a uma energia vital absoluta, como não encontramos em um homem em seu dia-a-dia na rua, preso as aparências do cotidiano.

O teatro musical no Brasil ainda é um gênero pouco estudado enquanto estética teatral, por isso, o foco deste trabalho está em pontuar as definições essenciais para delimitar o gênero, esboçar a sua trajetória histórica e fatos para o crescimento dos espetáculos musicais. É entender a história do teatro musical e levantar questões do seu processo histórico, como vêm se efetivando e quais são as contribuições do teatro musical da Broadway para a formação/evolução da área do teatro musical no Brasil. Assim, abordando o formato americano que influenciou significativamente o musical brasileiro, apresentando informações históricas sobre o gênero.

Para iniciar este estudo, é conveniente situar as diversas abordagens a respeito do seu passado e da importância dada a determinados conceitos sobre o teatro musical, desde a sua definição e do início, nos Estados Unidos e no Brasil, investigando as primeiras vertentes dessa linha de produção artística, da mesma forma investigando

---

<sup>1</sup> Palestra "Explicação da história do Teatro Musical Brasileiro". II Seminário Carioca de Teatro Musical, ocorrido nos dias 22, 23 e 24 de jul. 2014.

quais foram os principais produtores do teatro musical de cada época, a vinda das montagens norte- americanas para o Brasil e quais os seus precursores para a vinda dessas produções artísticas.

No primeiro capítulo será abordado o teatro musical enquanto gênero teatral, seguindo para uma breve investigação do surgimento do musical a algumas das principais fases e características nos EUA, visto que o musical brasileiro foi e ainda é fortemente influenciado pelos americanos, veremos nomes da história do teatro musical americano de grande influência na sua formação.

Em seguida, no segundo capítulo, com o intuito de melhor compreender o gênero no Brasil, discorreremos sobre o nascimento do gênero musical no país, os aspectos de sua tradição, abordando suas seguintes fases: um breve panorama do teatro de revista brasileiro, em plano geral, apenas para termos o conhecimento deste gênero, pois a revista foi muito intensa e se alastrava por todo o país, sendo capitais ou interior; as importações da Broadway, os musicais de resistência política e os musicais biográficos.

O primeiro e segundo capítulo pretendem fornecer subsídios para a análise do processo histórico que se fará no terceiro capítulo. Dando continuidade a pesquisa, no terceiro e último capítulo serão levantadas e analisadas algumas questões do processo histórico do teatro musical, relacionando em alguns momentos, o Brasil com os Estados Unidos. Como as características americanas foram assimiladas no Brasil, a criação de um novo perfil para o ator no teatro musical, a discussão do musical com um engajamento político e o musical unicamente como entretenimento e finalizando com o preconceito em relação ao gênero musical.

A ausência dos musicais de outras origens se dá por opção, nos centrando apenas no teatro musical brasileiro e no norte-americano, já que é uma das maiores influências do teatro musical brasileiro. O atual momento de crescimento do gênero no país é mais do que oportuno, para que se veja o teatro musical como uma vertente consolidada e significativa de trabalho artístico.

## 1 - O GÊNERO TEATRAL: O MUSICAL

O teatro musical é um gênero em que a narrativa é construída por meio da junção das músicas coreografadas e dos diálogos falados e cantados, a personagem conta uma história ligando diversas vezes música, coreografia e interpretação. Neste sentido, a perspectiva de Breviglieri conforma o entendimento de que:

O teatro musical além de ter um enredo que cativa o público, utiliza a música e a dança. A mistura desses três ingredientes, juntamente com os cenários, figurinos e efeitos visuais, faz com que o público sinta que a peça sempre esteja em “movimento”. É um número musical, ou uma cena, ou uma dança, ou a combinação de tudo. (BREVIGLIERI apud GRANATO, 2011)

O gênero surgiu da ligação de diversos outros estilos de teatro musicado, tais como: a ópera cômica, a opereta, o *vaudeville*, o melodrama e os menestréis. Tem uma maior correlação com a ópera e por outro lado com o cabaré, os três contêm estilos diferentes, porém, as suas linhas delimitantes são difíceis de conceituar. Dentro do gênero ópera podemos ver a opereta, também conhecida como “pequena ópera”, considerada como um estilo de ópera mais leve, tanto na sua substância musical quanto no conteúdo do assunto em que apresenta, é uma das precursoras do moderno *musical comedy* (comédia musical). A diferença da opereta para a comédia musical decorre por ser encenada com o elenco formado por cantores de ópera treinados no estilo clássico e a comédia musical é uma peça teatral cantada, que utiliza atores que também são cantores.

Veremos que o teatro musical em “diferentes épocas ele renasceu em novas formas, rejuvenescidos padrões, com outra personalidade e identidade. Herdou, em cada uma dessas ocasiões, características especiais e aspectos típicos.” (EWEN, 1967, p.9).

## 1.1 O SURGIMENTO DO TEATRO MUSICAL NOS ESTADOS UNIDOS.

O surgimento do teatro musical americano, surgiu por acaso, fazendo com que os americanos levassem o título de “Inventores do Teatro Musical”.

Era 1735, no dia 8 de fevereiro a população da cidade de Charleston, Carolina do Sul, se reúne em um tribunal para assistir o espetáculo, *Flora*. Segundo o escritor e professor David Ewen, em seu livro *A história do musical americano*, esta seria a primeira vez em que a colônia inglesa receberia o teatro musicado, sem palco, sem cenário e figurinos, um grupo de artistas apresenta a ópera inglesa *Flora*. No entanto, este espetáculo não estava na forma do teatro musical que conhecemos atualmente, mas foi o grande início de tudo, com a união da fala e música em um espetáculo.

De *Flora*, o teatro musicado americano herdou um tipo de peça falada, com a interpolação de cantigas populares e poemas de amor da moda. Um arcabouço havia surgido. Maiores detalhes do quadro viriam a seu tempo, nos momentos de renovação. (EWEN, 1967, p.9)

Após *Flora*, ainda século XVIII, com o país em guerra pela independência, foram proibidas todas as atividades teatrais na colônia, apenas existindo algumas companhias que viajavam pelo local, sendo a maioria deles, artistas estrangeiros. Ao final da guerra em 1783, desenvolverem-se cidades novas, e assim foram-se criando um maior incentivo para a construção de novos teatros resultando na formação, agora com artistas americanos, de grupos teatrais profissionais. Neste mesmo tempo as cidades de Nova Iorque e Boston eram as que já possuíam os teatros com as companhias residentes. O teatro americano, nesta época, se dava praticamente como uma extensão do teatro inglês. Os americanos copiavam ou importavam aproximadamente todas as produções inglesas, juntamente com os cenários, figurinos, textos e até partituras, competindo até mesmo por atores, mímicos e bailarinos, na maioria de origem francesa. Assim também como as produções europeias (Paris, Viena, Londres) que constantemente viajavam pelo país com seus espetáculos, influenciaram na formação do teatro musical americano.

Nas últimas décadas do século XVIII, surge no teatro dos Estados Unidos, o chamado *Star System*, em que num primeiro momento grandes estrelas dramáticas (homens ou mulheres), na maioria de origem inglesa, se apresentavam em diferentes teatros em apenas uma viagem, assumindo o papel protagonista em peças montadas pelas companhias locais, este sistema acabou caindo no gosto do público, tornando-se o maior motivo no aumento das bilheterias dos teatros da época.

As estrelas são tratadas com a máxima distinção, inclusive monetária - já que "valem mais" que os meros figurantes -, e em torno delas se desenvolve toda uma rede de interesses e grandes negócios liderada pela imprensa (jornais e publicações especializadas, que incluem livros e revistas). (VILHENA, 2008)

Com o aumento da população, os teatros americanos estavam dando início à estabilização na sua infraestrutura, sendo assim, desenvolveram-se novas companhias teatrais, não mais itinerárias, pelas grandes cidades americanas. Pela procura do público ser muito grande, os espetáculos começaram a ser trocados pelas companhias semanalmente, este crescimento fez com que assim também surgissem novos estilos populares de espetáculos.

No século XIX, criou-se um novo gênero teatral, o *Black face Minstrelsy* ("Menestréis da cara preta"), em 1843 com o grupo de Nova Iorque *The Virginia Minstrels*. Suas performances consistiam em canções e danças de origem afroamericanas, acompanhadas por um banjo, com uma troca de leves zombarias em outros tipos de variedades, mas principalmente continha o *Blackface*, método que já era usado nos palcos americanos, onde atores brancos pintavam suas faces de preto, inicialmente com a ideia de representar os negros da sociedade, de forma preconceituosa, já que os negros nos Estados Unidos não faziam parte da sociedade igualmente aos brancos. Neste momento surge então, segundo Ewen, o nascimento do espetáculo trovadoresco, considerado o primeiro gênero musical autenticamente americano.

A partir disso houve um grande aumento de grupos teatrais, usando o formato do *Virginia Minstrels*, que se tornou padrão para as outras companhias de menestréis, na maioria das vezes compostas por quatro homens, tornando-se os menestréis nas décadas

de 1840 e 1850 um grande atrativo com bom sucesso de público. Os espetáculos eram divididos em três partes: a primeira era chamada de *miscelânea*, que era composta pela apresentação de variedades ou *vaudeville*; a segunda conhecida como *fantasia*, dava-se na apresentação dos artistas da companhia mostrando os seus talentos como cantores e dançarinos; e a terceira e última, o *finale*, o espetáculo finalizava de forma burlesca onde alguns dos antigos hábitos da sociedade eram satirizados.

O espetáculo trovadoresco trouxe maior contribuição ao mundo teatral que apenas guarnecer vitrinas com algumas belas melodias. Abriu caminho para novas formas de entretenimento que surgiram mais tarde. A *miscelânea* foi o embrião donde se originou o *vaudeville* moderno. A *fantasia* foi predecessora das revistas da Broadway. E o *finale* burlesco, o protótipo dos espetáculos *travestis* posteriormente encenado com êxito por comédicos famosos como Harrigan, Hart, Weber e Fields. (EWEN,1967, p.11)

Ao contrário das performances anteriores que usaram o *blackface*, que contavam com cantores solos ou dançarinos, a *Virginia Minstrels* surgiu como um grupo em *blackface*, realizando espetáculos mais elaborados.

Com o início do século XIX, importado através do teatro popular inglês, surge também no país o gênero melodrama (de origem francesa e associada à ópera), vindo a se tornar o gênero dramático e musical mais importante dos Estados Unidos na época. Foi da união do melodrama com uma companhia de ballet francesa, em Nova Iorque, que nasceu o espetáculo com o enredo de Charles M. Barras, *The Black Crook*.

Apesar de desde 1735 já ter se mostrado indícios para o surgimento do gênero, com óperas inglesas, show de variedades e operetas, diversos historiadores afirmam que o nascimento do teatro musical americano surgiu em 1866, no dia 12 de setembro, com a estreia do *The Black Crook*. O título de “protótipo do teatro musical moderno” é devido à sua combinação de canções populares e números de dança inseridos na peça e representados pelos atores. Um espetáculo com grandes efeitos de conjunto e grandes bailados, cenário que até então os Estados Unidos jamais tinha visto. Ewen salienta que

The Black Crook realmente influenciou muito no ritual que mais tarde iria caracterizar a comédia musical. Mas não possuía a estrutura que hoje

conhecemos. Diversos renascimentos tiveram que ocorrer antes que a personalidade e a fisionomia desse gênero teatral pudesse ser cristalizada. (EWEN, 1961, p.12)

Ao contrário da comédia musical atual, onde tudo está relacionado com o enredo da história contada, os números de grupo no *The Black Crook* eram apenas ilustrativos, a letra da música não ajudava na compreensão da história, os bailarinos cantavam, atuavam e as funções foram se misturando, os coros femininos começaram a tomar importância, sendo um elemento importante para muitos musicais. O espetáculo fez mais de 400 apresentações, sendo a mais longa do que qualquer outra produção tenha conseguido alcançar até aquela época e “O fato da peça não fazer muito sentido não aborreceu ninguém. O que importava era a surpreendente sucessão de prodígios cênicos.” (EWEN, 1961, p.11). Após o sucesso de *The Black Crook*, os teatros americanos foram tomados pelas óperas cômicas inglesas, e assim surgindo os espetáculos de operetas europeias (entre o final do século XIX e as décadas iniciais do século XX) em Nova York, tão apreciada quanto na Europa. As óperas cômicas tinham como essência a sátira e o absurdo, já a opereta salientava o sentimentalismo e o romance.

As mais conhecidas composições de óperas cômicas foram as da dupla britânica William Schwenck Gilbert (libretista) e Arthur Sullivan (compositor), que mais tarde influenciaram diretamente o desenvolvimento do teatro musical ao longo do século XX, introduzindo novos conteúdos e formas, inspirando outros grandes nomes de compositores do musical. Suas mais famosas óperas foram: *H.M.S. Pinafore*, *Pirates of Penzance*, *The Mikado* e *Princess Ida*.

Victor Hebert (irlandês de nascimento e formação alemã) ficou famoso por compor muitas operetas de sucesso que estrearam na Broadway, em Nova Iorque, a partir da década de 1890. Suas mais conhecidas operetas incluem: *Prince Ananias*, *The Fortune Teller*, *Babes in Toyland*, *Mlle. Modiste*, *The Red Mill*, *Naughty Marietta* e *Eileen*. Grande parte das operetas, nas décadas de 1890 e 1900, eram compostas especificamente para determinadas atrizes, estrelas da época que faziam os espetáculos sob contratos.

A função da opereta, naquela época, era unicamente diversão, o público simplesmente se entretinha, esquecendo-se de todos os acontecimentos que estavam

fora do teatro. Ewen (1961, p.18) explica que “o que importava, de fato – e isto era a sustentação do negócio – eram as cenas e as vestimentas agradáveis à vista as melodias deliciosas ao ouvido e os artistas famosos no momento. Contemplavam-se os sentidos, mas não o intelecto.”, os espectadores não tinham nenhuma preocupação se o enredo fazia sentido ou não, já que a opereta trazia temas de pura ilusão, um mundo de fantasias, de histórias encantadas e com grande conteúdo de sentimentalismo, histórias como cavalheiros disputando damas e heróis sempre terminando a história com as heroínas.

## 1.2 FASES DE GRANDES MOMENTOS DO MUSICAL AMERICANO

O país encontrava-se na virada do século em um período de grandes mudanças e invenções. Até então, com o início do século XX encontramos, nos Estados Unidos, shows de menestréis dos *Blackfaces*, atos cômicos do teatro "vaudeville" e muitas operetas de estilo europeu. O público procurava agora no teatro o realismo ao invés da ilusão. As operetas brilharam e chamaram a atenção nos palcos nova iorquinos até por volta de 1920, daí por diante os palcos da Broadway viriam apresentar as comédias musicais e as revistas, criando uma nova era com novos formatos e deixando as operetas no passado, tornando-as raridades.

Florenz Ziegfeld foi um grande produtor teatral norte-americano nas primeiras décadas do século XX, conhecido por suas apresentações de revista e comédia musical, tendo como sua mais famosa obra prima as *Ziegfeld Follies*. Para este projeto, Ziegfeld se inspirou nas francesas *Folies-Bergère*, utilizando a música americana, danças, cenas cômicas e as sedutoras moças dançando em um coro. O escritor, diretor e produtor Michael Kantor e o professor Laurence Maslon acentuam em seu livro, *Broadway: The American Musical* (2004), que Ziegfeld para os seus espetáculos escolheu “os melhores quadros cômicos, as mais bonitas garotas, os melhores compositores e escritores do mundo de vaudeville, burlesco, espetáculos de menestréis, e Tin Pan Alley”<sup>2</sup> (2004, p.20, tradução nossa). Localizada na cidade de Nova Iorque, Tin Pan Alley era o local

---

<sup>2</sup> Ziegfeld poached the funniest comics, the most beautiful girls, the best composers and sketch writers from the worlds of vaudeville, burlesque, minstrel shows, and Tim Pan Alley. (2004, p.20)

onde editores e compositores de música da época trabalhavam, divulgavam e vendiam suas músicas. Segundo Ewen, nomes de grandes compositores da música popular americana eram vistos nos créditos de várias *Follies*, entre eles está Irving Berlin, que vendeu uma variedade de letras para o espetáculo de Ziegfeld, como também apontou o caminho para outros variados compositores como Victor Hebert e Jerome Kern. Berlin, de origem russa, é conhecido por ser o primeiro compositor a incorporar no musical da Broadway uma nova batida da música popular americana, o *ragtime*. Kantor exhibe em seu documentário *Broadway: The American Musical*, que o *ragtime* não foi muito bem recebido pelo público no início do seu surgimento, visto como um ritmo escandaloso. Após escrever *Alexander's Ragtime Band* (1911), Berlin faz com que o ritmo caia no gosto dos americanos e assim tornou-se um grande sucesso na Broadway com seu *ragtime*.

Florenz Ziegfeld, além de ser conhecido como um grande produtor bem sucedido e por escolher as belas moças em seus grandiosos espetáculos, era famoso por ter uma grande intuição artística para descobrir novos talentos teatrais e musicais, também por não poupar dinheiro e esforços para lançar seus espetáculos, criando novas edições a cada ano. Desse modo, Ziegfeld foi o primeiro grande empresário do musical americano:

Em vinte e três diferentes edições (até 1931), Ziegfeld glorificou a moça americana, enfeitando-a com alguns dos mais belos trajes vistos nos palcos e com adornos não menos magníficos. Sempre teve coragem para fazer tudo aquilo que outros encarnavam como atrevimento. Ignorava orçamentos e custos de produção com um gesto majestático de indiferença, em seu insaciável desejo de fazer de cada uma de suas *Follies* mais fabulosa ainda que sua predecessora. (EWEN, 1961, p.57)

Em paralelo com Ziegfeld e suas produções, havia George M. Cohen, visto por Ewen, como o principal criador da comédia musical. Irlandês-americano, Cohen veio da música e da dança do teatro de *vaudeville*, que eram os shows mais populares da América no começo do século, com enormes variedades de cenas. Cohen além de ser um ótimo ator, comediante e “*showman*”, escrevia músicas populares, estreou na Broadway a comédia musical *Little Johnny Jones* (1904), no qual foi escritor,

compositor e astro. Cohen está dentro dos grandes nomes que auxiliam na formação do teatro musical. Segundo Ewen:

George M. Cohen estabeleceu algumas regras que iriam prevalecer na comédia musical por muitos anos. Qualquer filete de trama, ainda que tênue, servia ao objetivo de Cohen, desde que lhe permitisse usá-lo na criação das canções que gostava de escrever, nas danças que apreciava conceber, no humor que produzia e nas caracterizações e ideias que eram de seu agrado apresentar. Não importava que as coincidências dramatizassem a estória levando-a a um desenlace desagradável, que as situações em que os personagens apareciam fossem inverossímeis e que a maioria do material recolhido aqui e ali fosse irrelevante à linha básica do enredo. A única coisa em que estava interessado era em projetar sua personalidade convincente, dinâmica e irresistível através das luzes da ribalta assim proporcionando às plateias um divertimento noturno agradável. (EWEN, 1961, p.62)

Com Cohen, é possível detectar uma forte identificação americana, seus shows apresentavam um grande patriotismo, dentro de alguns de seus inúmeros shows estão: “*Forty-five Minutes from Broadway*”, “*Hello Broadway!*” e “*The Man Who Owns Broadway*”. Em 1917, com a entrada dos Estados Unidos na primeira guerra mundial, muda-se o estilo da música popular americana para um teor mais patriota. De acordo com, Kantor no seu documentário *Broadway: The American Musical* havia pouco interesse em músicas com dialetos estrangeiros ou operetas românticas caracterizando aristocratas europeus, via-se a comédia musical com teor próprio para a plateia da época, sendo uma figura do entretenimento para tirar as pessoas do cenário de guerra.

Florenz Ziegfeld, com todo sucesso das Follies e além de ter também outros espetáculos de comédias musicais que vieram ao longo de sua carreira, foi em 1927, que lança na história do teatro musical um novo marco, juntamente com o compositor Jerome Kern e o letrista e escritor Oscar Hammerstein II, nasce *Show Boat*, no dia 27 de dezembro em Nova Iorque no novo teatro Ziegfeld, ficando na Broadway por quase dois anos, logo iniciando uma turnê pelo país e retornando a Broadway em 1932. O enredo do espetáculo mostrava problemas sociais e políticos sobre a miscigenação, foi o primeiro musical onde as canções estavam relacionadas ao texto e aos personagens que as cantavam, a música desenvolvia a história e auxiliava na composição dos personagens, desta vez havia uma história e inspirada em fatos reais. Nunca havia sido

visto nos palcos da Broadway algo parecido, considerado para muitos historiadores como o primeiro musical, o qual viria a se tornar referencial para os musicais posteriores. Jerome Kern se inspirou no romance histórico, *Show Boat*, de Edna Ferber, e resolveu transferi-lo para o teatro em formato de musical, sem ter a intenção de escrevê-lo nos moldes dos musicais escritos até então:

Pretendia algo diferente: um musical de trama lógica e conteúdo humano, em que todos os elementos se unissem em benefício da peça. O humor, reconhecia ele, tinha que fluir naturalmente de um personagem ou de uma situação; as canções deviam ter nexos com a estória; os números especiais podiam ser exibidos, mas apenas quando o enredo exigisse. (EWEN, 1961, p.136)

Kantor e Maslon acentuam que é inegavelmente um dos musicais mais revolucionários da América, após a sua abertura, existiram outros espetáculos, mas mesmo assim *Show Boat* permaneceu por quase duas décadas até outra produção aproximar-se de sua grandeza e sucesso. Muitos compositores tentaram trazer algo inédito para o teatro musical após *Show Boat*, entre eles estão George Gershwin e a dupla Richard Rodgers e Larry Hart.

Ainda na década de 20, vemos o surgimento do compositor George Gershwin, outro grande nome da história do teatro musical americano e também de grande influencia na sua formação. Fez parte da Tim Pan Alley, e junto com seu irmão letrista Ira Gershwin, escreveu muitos musicais para a Broadway e concertos clássicos ao longo de sua carreira. Com o auxílio de, outro grande compositor da Tim Pan Alley, Irving Berlin, Gershwin se tornou um compositor muito famoso para época, introduzindo o ritmo do jazz para um público mais amplo. A dupla Gershwin estreia na comédia musical com “*Lady Be Good!*”, suas composições se tornaram standards do jazz. Entre suas obras mais conhecidas estão: *Rhapsody in Blue*, *Show Girl*, *Girl Crazy*, *I Got Rhythm* e *Of Thee I sing*. “Gershwin encarna o ritmo, a energia, a maciez da década de 1920; ressaltou a batida de toda a década. Seu potencial parecia sem limites.”<sup>3</sup> (MASLON; KANTOR, 2004, p. 93, tradução nossa). Kantor relata que Gershwin frequentava lugares do subúrbio de Nova Iorque, onde observava músicos negros

---

<sup>3</sup> Gershwin embodied the pace, the energy, the sleekness of the 1920s; he underscored the beat of the entire decade. His potential seemed limitless. (2004, p. 93)

transformarem o ritmo ragtime em jazz, suas composições capturavam a energia da era do jazz, Gershwin encheu a Broadway com seu estilo único de jazz.

Juntamente com Gershwin, encontramos a dupla Richard Rodgers (compositor) e Larry Hart (letrista). A dupla fazia parte da nova geração de compositores que tornavam a Broadway no lugar do momento, com suas composições, o público começou a prestar atenção nas letras dos musicais americanos. Ewen afirma que a dupla “com sua incansável imaginação e sua proverbial ousadia, procuraram incessantemente outras áreas para o cultivo dos espetáculos teatrais.” (1961, p.143), Rodgers e Hart estavam sempre à procura de novos enredos e fórmulas para o musical americano.

A comédia musical começa a criar a forma que conhecemos atualmente a partir dos anos 20 no século XX. Como produtor, Florenz Ziegfeld foi quem levou o musical da Broadway à maturidade.

Ao fim da década de 1920 e início da década de 1930, o país estava em grande depressão econômica, com a queda da bolsa (1929) a economia estava em baixa e os americanos se encontravam em um período de problemas sociais e políticos. O teatro musical na década de 30, apesar da crise, Kantor e Maslon relatam que “Fora desta adversidade veio uma década extraordinária de crescimento artístico para o musical da Broadway, que, ao lado do jornal diário, tornou-se o indicador mais vibrante e incisivo do que estava acontecendo na América.” (2004, p.131, tradução nossa)<sup>4</sup>, dando uma maior liberdade aos compositores e letristas nos musicais, a Broadway refletia claramente as preocupações do país com temas realistas. Ainda estrearam na Broadway as grandes composições musicais dos irmãos Gershwin, Irving Berlin entre outros compositores que se destacaram nos anos anteriores.

Foi na década de 30, que o cinema e o teatro musical se encontraram. Com a crise financeira, cresceu o número de atores deixando a Broadway e seguindo para Hollywood, no interesse de melhores salários. Entre os artistas que partiram para Hollywood estão os irmãos Gershwin, que começaram a escrever filmes, tiveram adaptados alguns de seus sucessos para o cinema assim como Rodgers e Hart, e Ziegfeld.

Agora o teatro musical e o cinema competiam diretamente um com o outro, já que o cinema estava oferecendo ao público de forma semelhante, o entretenimento que

---

<sup>4</sup> Out of this adversity came an extraordinary decade of artistic growth for the Broadway musical, which, next to the daily newspaper, became the most vibrant and incisive indicator of what was going on in America. (2004, p.131)

o teatro musical oferecia, os filmes musicais foram mal vistos pela indústria teatral como uma concorrência mais barata que o palco. Os musicais começaram a tomar conta de Hollywood de forma intensa, nas palavras de Kantor e Maslon, poderia-se encontrar nas telas do cinema (2004, p.132, tradução nossa) “adaptações de palco filmadas como *Os Cocoanuts*, *Sally* e *Show Boat*, ou histórias recém-criadas, muitas vezes com o tema dos bastidores do glamoroso gênero: *The Broadway Melody*, *Broadway Babies* e *Ribalta e Fools*”<sup>5</sup>. Se os filmes não fossem sucessos adaptados da Broadway, eram histórias sobre os seus bastidores, sobre a produção de musicais e espetáculos. Hollywood tinha sempre algum assunto relacionado à Nova Iorque, já que era o centro de atenção dos Estados Unidos no momento, por causa de seu grande crescimento cultural. Enquanto a Broadway ainda estava lutando contra a grande depressão, Hollywood estaria cada vez mais a produzir filmes musicais. Na época da depressão, para a Broadway foi uma época valiosa para a criatividade, já que oferecia uma criatividade além para suprir a falta de recursos, e essa liberdade inspiraria compositores como Rodgers e Hart, e os irmãos Gershwin a produzir seus melhores trabalhos, assim como Cole Porter.

Podemos dizer, segundo Ewen, que o mais importante nome dentro do grupo de talentosos compositores que tentaram manter o espírito febril e das atitudes dos anos anteriores, foi o compositor americano Cole Porter, conhecido por inserir em suas composições “a astúcia e o cinismo, a liberdade sexual, a falta de inibições no falar e no agir, a iconoclastia que havia caracterizado a década de 20.” (EWEN, 1961, p.115). Nascido em uma família rica, Porter teve a sua formação musical na Europa, representava o luxo e a festa em tempos difíceis. Dentro dos musicais que compôs que foram representados na Broadway na década de 30, foram de grande destaque: *The Gay Divorce*, *Anything Goes*, *Leave It to Me* e *Du Barry Was a Lady*. “Porter foi o compositor-letrista de maior sucesso da década de 1930 e deu ao público – e ao próprio musical da Broadway - o glamour que tão desesperadamente desejaram.” (MASLON; KANTOR, 2004, p.138, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Com o início da década de 40, encontramos os Estados Unidos entrando na Segunda Guerra Mundial, em 1941, fato que se refletirá na Broadway. Vemos nesta

---

<sup>5</sup> filmed stage adaptations such as *The Cocoanuts*, *Sally*, and *Show Boat* (1929), or newly crafted stories, often with a backstage theme that glamorized the genre's source: *The Broadway Melody*, *Broadway Babies*, and *Footlights and Fools*. (2004, p.132)

<sup>6</sup> Porter was the most successful composer-lyricist of the 1930s and gave audiences - and the Broadway musical itself- the glamour they so desperately craved. (2004, p.138)

época arte e guerra juntas, assim criaram-se espetáculos musicais com características de fundo militar. O musical que melhor representou esta época foi *This Is the Army* (1942), de Irving Berlin, um espetáculo feito com soldados. Berlin procurou o general George C. Marshall com a proposta de que lhe cedesse alguns homens do exército para o seu show, em troca todos os recursos provenientes do espetáculo iriam para os fundos de ajuda de emergência do exército. A rotina destes soldados cedidos ao espetáculo, além de ensaios para o show, ainda mantinham a rotina do acampamento militar com treinos de artilharia, como relatado por Maslon e Kantor:

Um elenco de trezentos homens alistados representando a vida militar em esquetes, piadas, músicas e danças (...). Além de atenderem os ensaios, muitos dos homens foram necessários para completar o treinamento com armas, então um típico dia poderia envolver dança na parte da manhã, disparos de rifles no período da tarde, e vestir-se como mulher durante a noite, tudo com a aprovação do Exército dos EUA. (MASLON; KANTOR, 2004, p.182, tradução nossa)<sup>7</sup>

*This Is the Army* foi um incentivo para a armada americana na época da segunda guerra com relação aos musicais americanos, ao usar os próprios soldados como atores dentro dos musicais. Um dos resultados dessa ação foi o fomento e incentivo aos musicais, bem como o estímulo ao público em ir ao teatro, habituando-se ao musical, formando um público. O contexto criado pela segunda guerra nos EUA com o alistamento dos homens, sua ausência nas famílias, a pobreza, o musical cria uma identidade, uma união do povo com seus heróis bem como com os interesses da nação.

Em 1943 a guerra chega ao seu fim para os norte-americanos, é um ano em que surge um novo marco na história do teatro musical americano, a estreia do musical *Oklahoma!*, espetáculo que torna o sucessor de *Show Boat*. Escrito e produzido por Rodgers e Hammerstein II, a dupla inovou o teatro musical. Hammerstein, que já era uma figura de grande destaque na Broadway e um dos criadores do clássico *Show Boat*, se uniu com Rodgers para comporem um novo musical, *Oklahoma!* É inspirado na peça

---

<sup>7</sup> A cast of three hundred enlisted men spoofed Army life in skits, jokes, songs, and dances (...). In addition to attending rehearsal, many of the men were required to complete weapons training, so a typical day might involve dancing in the morning, firing rifles in the afternoon, and dressing up as a woman at night, all with the approval of the U.S Army. (2004, p.182)

de Lynn Riggs “*Green Grow The Lilacs*”, e iria contra todas as tradições da comédia musical conhecida na época. Ewen explica que

As comédias musicais tradicionalmente se abriam com um número resplandecente e movimentado. O musical de Rodgers e Hammerstein pelo contrário se iniciaria simples e despretensiosamente; (...) As comédias musicais em geral apresentavam um deslumbrante naipe de coristas logo no início da peça, na maioria das vezes junto com a abertura do pano. A peça de Riggs não pedia a presença de coro algum até a metade do espetáculo; Rodgers e Hammerstein decidiram segui-la à risca nesse particular. A maioria das comédias musicais tinha a música escrita antes da letra – assim ocorria com Rodgers e Hart – já que os versos eram considerados algo secundário alinhado à melodia. Mas tão determinados estavam Rodgers e Hammerstein a fazer de cada verso parte essencial da trama que imediatamente Hammerstein escreveu os versos. (...) Finalmente, a comédia musical considerava os bailados um veneno para o êxito comercial de qualquer peça. Mas os bailados folclóricos americanos constituíram-se em parte inseparável do espetáculo de Rodgers e Hammerstein. (EWEN, 1961, p.151)

Rodgers e Hammerstein, com a intenção de reformar o teatro musical fizeram de *Oklahoma!* uma das mais extraordinárias realizações musicais até então, neste momento a história estava acima da música, o livro se torna importante, e música e trama se entrelaçam. A peça, adaptada pela dupla, tem como cenário o centro-oeste americano na passagem do século XX, com a presença de romance, humor e tensões. O espetáculo ficou por cinco anos e nove semanas na Broadway, quebrando todos os recordes de bilheteria e seguindo em turnê pelo país e para outros países como Inglaterra, Austrália, África do Sul.

Outro método adotado por Rodgers e Hammerstein foi a utilização da música como a função de colaborar no desempenho da trama e na caracterização dos personagens, Ewen informa que “no decorrer da peça, espalhavam-se fragmentos melódicos – como fundo musical aos diálogos, ou para aumentar a emoção ou a fim de acentuar um estado de espírito; ou, ainda, servindo de transição entre um episódio e outro.” (1961, p.153). Assim como também surge outra prática inovadora, a gravação de toda a partitura de um sucesso musical da Broadway em discos de vinil, agora as pessoas poderiam ouvir as grandes composições da Broadway em suas residências. Diante de tantas inovações, *Oklahoma!* se torna um acontecimento revolucionário e dá início a Era de Ouro do teatro musical.

A Era de Ouro foi uma época de grandes realizações na Broadway. Os compositores Rodgers e Hammerstein continuam o trabalho e apresentam um novo espetáculo, *Carousel* (1945). A dupla proporcionava novas experiências para o público de teatro musical, e os espectadores receberam de forma positiva estes novos espetáculos, esgotando todos os ingressos disponíveis.

Os musicais estavam cada vez mais buscando novas ideias de estéticas, estruturas e conteúdos e acrescentando-as em seus espetáculos, a cada novo musical que surgia, era mais elaborado estruturalmente que o seu anterior e com temas adversos. Em 1946, Irving Berlin volta à cena, em parceria com Rodgers e Hammerstein, no musical *Annie Get Your Gun*, que também se tornou um grande sucesso. De acordo com Ewen, esta seria a melhor e mais versátil partitura que Berlin havia escrito, resultando no maior triunfo comercial de sua vida artística. Cole Porter, assim como Berlin, também obteve um significativo êxito em sua fabulosa carreira na década de 40, com o musical *Kiss me Kate* (1948), baseada na *Megera Domada* de Shakespeare, conforme Ewen, Porter era dono de versos e melodias atualíssimas para a época.

Retornando a dupla Rodgers e Hammerstein, após *Oklahoma!* e *Carousel*, seguindo sua característica de inovação, a dupla compôs outros espetáculos musicais de grande sucesso ao longo dos anos como: *Allegro* (1947), *South Pacific* (1949), *The King and I* (1951), *The Sound of Music* (1959). O impacto de Rodgers e Hammerstein sobre o teatro musical americano foi grande.

Um número cada vez maior de libretistas começou a ampliar o alcance de sua atividade para o teatro popular buscando peças de apelo dramático, corajosos de enveredar pelo mundo das idéias ou de tratar de importantes problemas sociais. Um número cada vez maior de compositores foi incentivado a escrever para tais peças músicas com estilo totalmente novo. Em suma, diversos autores de comédias musicais da Broadway se inspiraram no êxito de Rodgers e Hammerstein para escrever musicais. (EWEN, 1961, p.193)

Sendo assim, na década de 50, surgiram outras comédias musicais de grande relevância, e uma das primeiras foi *Guys and Dolls* (1950) de Frank Loesser, que retrata a vida em Nova Iorque, representando seus moradores com seus casos amorosos e problemas cotidianos, “os elementos chocantes, irresponsáveis e inconformistas que

povoavam a Broadway – jogadores baratos, artistas de obscuros cabarés, membros do Exército da Salvação e outros tipos semelhantes – recebiam o sopro da vida real.” (EWEN, 1961, p.177).

Anos mais tarde, estreiam na Broadway *The Pajama Game* (1954) e *Damn Yankees* (1955) de George Abbot dirigindo as cenas e com composições de Richard Adler e Jerry Ross e coreografados por Bob Fosse. Até então os produtores em parceria com os compositores “dirigiam” os espetáculos musicais, George Abbott foi uma das primeiras figuras de diretores de cena que surge no musical. *The Pajama Game*, baseado no romance de Richard Bissel, mostrava o lado realista da vida e dos problemas existentes numa fábrica. Ewen observa que *The Pajama Game* violou diversas regras da comédia musical, entre elas “a trama abordava problemas trabalhistas numa fábrica do centro-oeste, assunto que não era particularmente bem dotada a comédia musical.” (1961, p.188). Em *Damn Yankees*, inspirado no romance *The Year the Yankees Lost the Pennant* de Douglas Wallop, trazia a antiga lenda de Fausto a uma moderna versão em uma trama sobre baseball. Assim como Ziegfeld, Abbott apostava muito no talento mais jovem, entre aqueles que se cruzaram com Abbott no início de suas carreiras estão Stephen Sondheim (compositor), Bob Fosse (coreógrafo) e Liza Minnelli (atriz). Abbott ao longo de sua carreira dirigiu e produziu muitos musicais, trabalhou em Hollywood como escritor e diretor, mas ainda continuando com seu trabalho no teatro.

Seguindo com as grandes estreias da década de 50, encontramos *My Fair Lady* (1956) de Alan Jay Lerner (libretista e versista) e Frederick Loew (compositor), baseada na comédia satírica *Pygmalion* de Bernard Shaw. Ewen acentua que *My Fair Lady* “conseguiu transformar-se na realização ideal do que se pode conceder para um musical quando cada elemento da peça serve o enredo com respeito e humildade” (1961, p.197). A história diz respeito a uma florista inglesa que tem aulas com um professor de fonética<sup>8</sup>, que decide dar aulas a ela, após uma aposta feita, de modo que a florista possa a falar como uma dama da alta sociedade. Pode-se afirmar, segundo Maslon e Kantor (2004, p. 256), *My Fair Lady* trouxe a elegância britânica ao palco do musical americano pela primeira vez em três décadas, o musical continuou com a sua carreira quebrando recordes.

Após o grande êxito de *My Fair Lady*, chegamos a *West Side Story* (1957) que marca o sucesso inicial de Stephen Sondheim na Broadway, com o texto de Arthur

---

<sup>8</sup> Usava-se o termo professor de fonética, para fonoaudiólogos ou médicos da fala, função ainda não muito reconhecida na época.

Laurents, música de Leonard Bernstein, coreografia de Jerome Robbins e versos de Sondheim, com uma adaptação moderna de *Romeu e Julieta* de Shakespeare que se passa em Nova Iorque, abordando problemas e ideias do mundo contemporâneo.

Uma concepção inteiramente nova surge com *West Side Story*, Jerome Robbins exhibe a figura do coreógrafo muito presente na composição de um musical.

Nunca antes havia sido o *ballet* usado com tanta intensidade e chamado a desempenhar papel tão importante no desenrolar da estória. Nunca antes havia a música de uma produção popular captando neuroses, a alta emotividade e a amargura da peça e dos personagens. (EWEN, 1961, p.200)

A linguagem musical começa a ficar mais ampla agora, não apenas dando a importância para os diálogos falados e cantados como os únicos fios condutores da trama, agora as coreografias contam também a história, e não somente os diálogos e as canções, a dança tem parte ativa na ação dramática.

Os musicais da década de 50 aqui citados foram grandes sucessos de bilheteria no ano que estrearam. A partir de 1959, surge no teatro musical uma nova geração de diretores, de atores/cantores/bailarinos e da figura do coreógrafo/diretor, o teatro musical alcançara a maioria se tornando uma arte americana tocante, com características próprias e independentes.

Seguindo para a década de 60, percebemos algumas novas concepções no teatro musical, alguns dos grandes compositores vieram a falecer nestes anos como Oscar Hammerstein II e Cole Porter, gigantes do musical que abriram o caminho para novos talentos se destacarem, entre eles Stephen Sondheim e Jerry Herman.

Sondheim teve muitas obras conhecidas e com grande sucesso de bilheteria como compositor/letrista incluindo: *Gypsy* (1959), *Company* (1970), *Follies* (1971), *A Little Night Music* (1973), *Sweeney Todd* (1979) e *Into the Woods* (1987); e Jerry Herman foi muito bem reconhecido por compor musicais como: *Milk and Honey* (1961), *Hello, Dolly!* (1964), *Mame* (1966) e *La Cage aux Folles* (1983).

O musical começou a desviar-se dos limites relativamente estreitos da década de 1950, Maslon e Kantor observam que:

Como a década de 1960 avançava, tornou-se cada vez mais claro que os eventos que reviravam o país - A Guerra do Vietnã, os direitos civis, o conflito de gerações, a revolução sexual, uso de drogas, corrupção policial - eram quase impossíveis de encontrar em um palco musical, ou quando eles eram encontrados, eram muitas vezes simplesmente alvo de piadas baratas.<sup>9</sup> (MASLON; KANTOR, 2004, p. 283, tradução nossa)

Mas é nesta época, marcada pela guerra do Vietnã e por protestos, que encontramos a Broadway dentro dos acontecimentos do país novamente, e em 1967, ocorre a estreia do musical *Hair*, com letras de James Rado e Gerome Ragni e composição de Galt Mac Dermot, estreado na off-Broadway, que são teatros menores do que os teatros da Broadway, conhecidos por apresentarem produções de menores custos. Apesar de não ser muito comum, alguns dos espetáculos que fizeram sucesso encenados na off-Broadway podem ganhar uma temporada na Broadway, como aconteceu com *Hair*. Inovando de vez a Broadway, o musical inspirou-se nos movimentos sociais dos anos 60, como o hippie e a revolução sexual, trazendo à cena a presença de drogas, palavrões e nudez, relações raciais e outros problemas sociais. Maslon e Kantor, definem que “*Hair* foi, em muitos aspectos, simplesmente um jornal, mostrando praticamente todos os aspectos da contracultura em uma variedade de estilos musicais, danças e efeitos de palco.”<sup>10</sup> (2004 p. 324, tradução nossa), desse modo refletia o cotidiano da sociedade norte-americana da época. Mas o musical é principalmente marcado pelo ritmo do rock, pela primeira vez o *Rock'n Roll* é introduzido nos musicais. Várias de suas canções se tornaram hinos do anti-guerra do Vietnã e do movimento pela paz. Com a estreia de *Hair*, chega ao fim a Era de Ouro do musical; depois do sucesso de *Hair*, musicais de rock floresceram nos anos 70, como: *Godspell* (1970), *Jesus Christ Superstar* (1971), *The Rocky Horror Show* (1975).

Antes de terminar com o surgimento do rock no musical, a década de 60 veria uma série de sucessos musicais entre eles *Fiddler on the Roof* (1964), *Funny Girl* (1964), e *Man of La Mancha* (1965), e algumas peças mais ousadas, com a forte

---

<sup>9</sup> As the 1960s wore on, it became increasingly clear that the events that riveted the country - the Vietnam War, civil rights, the generation gap, the sexual revolution, drug use, political corruption - were nearly impossible to find on a musical stage, or when they were, they were often simply the butt of cheap jokes. (2004, p. 283)

<sup>10</sup> *Hair* was, in many ways, simply a revue, showing practically every aspect of the counterculture in a variety of musical styles, dances, and stage effects. (2004 p. 324)

presença da sensualidade feminina e de temas relacionados ao sexo, como *Cabaret* (1966) e *Sweet Charity* (1966), musicais que ainda hoje são sucessos.

No fim da década de 60, a Broadway tem como seu maior obstáculo atrair o público para os seus teatros, pois durante este período surge a recessão americana, fazendo com que as pessoas não frequentassem tanto os teatros, além disso, a região da Times Square era considerada marginal na época, pois não tinha uma boa imagem e nem era muito bem frequentada, Maslon e Kantor relatam que a “West 42nd Street a partir da sexta avenida para a oitava tiveram desintegrando o espaço teatral há décadas; uma vez que a Suprema Corte dos EUA liberou as leis de obscenidade em 1967, a potente disponibilidade de pornografia, além de drogas como heroína.”<sup>11</sup> (2004, p. 336, tradução nossa), sendo assim a Broadway se vê no fundo do poço, sendo associada ao submundo, pornografia e prostituição.

Com o intuito de melhorar a situação dos teatros da Broadway os produtores uniram forças, e sua maior contribuição foi a criação na cidade, em 1973, de um stand ao ar livre na região da Duffy Square na Broadway e na 47th Street, com a logotipo "TKTS", local onde eram vendidos os ingressos pela metade do preço para os musicais da Broadway e off-Broadway. Esta medida teve sucesso imediato e é até hoje é muito utilizado por todos que frequentam os teatros. Ainda assim, para reverter a imagem da área da Times Square e a concepção negativa daquela região dos teatros foram necessários quase 20 anos.

Os anos 70 foram dos coreógrafos/diretores Michael Bennet e Bob Fosse que trouxeram uma presença maior da dança para os palcos do musical, influenciados por Jerome Robbins. Bennet já esteve presente na Broadway com os musicais *Company* e *Follies* de Sondheim, mas foi em 1975 que se tornou famoso por trazer para o palco um musical relacionado à dança: *A Chorus Line* (com composição de Marvin Hamlisch e letras de Edward Kleban). Ele colaborou com a coreografia e dirigiu a produção que estreou na off-Broadway, a qual pelo sucesso seguiu para Broadway. O musical se passa em um palco vazio de um teatro de Nova Iorque, abordando a história de dançarinos da Broadway que estão participando da seleção para o coro de um novo musical. Cada um dos dezenove personagens descreve ao longo do espetáculo os acontecimentos que formaram suas vidas e as escolhas que os levaram à dança.

---

<sup>11</sup> West 42nd street from sixth avenue to Eighth had been disintegrating as a theatrical venue for decades; once the U.S Supreme Court liberalized the obscenity laws in 1967, the availability of pornography, plus potent drugs such as heroin. (2004, p. 336)

Bennet tinha uma sensibilidade terrivelmente contemporânea; ele poderia combinar o trabalho da personagem, movimento cênico, e os virtuosos números de produção e ainda fazer com que pareça que seus personagens sejam parte do tecido de Nova York na década de 1970.<sup>12</sup> (MASLON; KANTOR, 2004, p. 338, tradução nossa)

Ao contrário de Bennett que era motivado pela forma do musical envolvido, ou pelas diferentes personagens interpretadas, Bob Fosse era um coreógrafo (também ator, bailarino e diretor) famoso por um estilo coreográfico particular, dono de um estilo único. De acordo com Maslon e Kantor, Fosse “frequentemente usava chapéus e bastões em seu trabalho, um resquício dos seus tempos de sapateado, e constantemente reutilizava um vocabulário vaudeville”<sup>13</sup> (2004, p. 352, tradução nossa), caracterizando o seu estilo. Fosse também coreografou espetáculos como *Damn Yankees*, *The Pajama Game* e *Sweet Charity*; e se destacou na década de 70 com os musicais *Pippin* (1972) e *Chicago* (1975).

Variados musicais e novos estilos foram incorporadas na Broadway e na off – Broadway. O musical nos anos 70 também seguiu para outras direções, musicais como: *Purlie* (1970), *Raisin* (1973), *Dreamgirls*, e *The Wiz* (1975) trouxeram uma influência afro-americana significativa para a Broadway, começando a ser bem recebida pelo público.

Usando novos talentos, novas técnicas de marketing, e uma combinação de material novo e nostálgico, Broadway abriu suas portas para um público familiar, pela primeira vez em uma década, e para um público negro pela primeira vez em quase meio século.<sup>14</sup> (MASLON; KANTOR, 2004, p. 346, tradução nossa)

---

<sup>12</sup> Bennet had terrifically contemporary sensibility; he could combine character work, scenic movement, and virtuoso production numbers and still make it look like his characters were part of the fabric of New Yorks in the 1970s. (2004, p. 338)

<sup>13</sup> He frequently used hats and canes in his works, a holdover from his soft-shoe days, and constantly recycled a vaudeville vocabulary. (2004, p. 352)

<sup>14</sup> Using new talent, new marketing techniques, and a combination of new and nostalgic material, Broadway opened its doors to a family audience for the first time in a decade, and to a black audience for the first time in nearly half a century. (2004, p. 346)

Seguindo novas direções, a década de 80 foi nomeada, segundo Beatriz Lucci<sup>15</sup>, como a época dos “mega musicais”. A Broadway foi invadida por musicais que dependiam de grandes orçamentos, conhecidos por possuírem histórias dramáticas, partituras cativantes e efeitos espetaculares, com a influência dos grandes musicais (ou “*pop - operas*”) europeus (West End). Em Londres, West End é um termo usado popularmente para o teatro profissional encenado nos grandes teatros, que ficam na região central da cidade, chamada West End, a qual concentra muitas das principais atrações turísticas da cidade, assim como a Broadway em Nova Iorque.

A primeira invasão musical britânica que os americanos tiveram, iniciou-se com Gilbert e Sullivan no século XIX (1878), a segunda invasão do musical britânico pode-se dizer, segundo Maslon e Kantor, que começou através do compositor britânico Andrew Lloyd Weber no século XX, a partir dos anos de 1980. As composições de Lloyd Weber foram de grande sucesso, entre eles estão: *Cats* (1981), *The Phantom of the Opera* (1988) e *Sunset Boulevard* (1994). Lloyd Weber também é compositor de outros musicais que já haviam estreado na Broadway como *Jesus Christ Superstar* (1970) e *Evita* (1976). Nesta mesma época, vimos estrear na Broadway a dupla francesa Claude-Michel Schönber e Alain Boublil, com outros mega musicais: *Les Misérables* (1980) e *Miss Saigon* (1989), estreados anteriormente na West End.

Estes espetáculos se apresentaram, e alguns ainda se apresentam, ao longo de décadas, tanto em Nova York quanto em Londres, e tiveram um extraordinário sucesso. Os grandes orçamentos dos mega musicais determinaram novamente as probabilidades para o sucesso financeiro na Broadway e no West End.

Com novas expectativas, a Broadway na década de 90 viu a influência de grandes corporações na produção de musicais, sendo a principal delas a *Walt Disney Company*, dando início a Era Disney na Broadway. A Disney movimentou o cenário do teatro musical, mudou a imagem da Broadway como um todo. Até os anos 80 a região da Times Square ainda não era muito frequentável para famílias, era cercada pela prostituição, cinema pornô e sex shops. Através do empresário Michael Eisner, a Disney decidiu entrar no negócio Broadway, usando os seus filmes de sucesso para produções musicais no teatro. Investiu na área e no teatro musical para o público família e como

---

<sup>15</sup> Palestra "Teatro Musical americano em paralelo com teatro musical brasileiro". II Seminário Carioca de Teatro Musical, ocorrido no Teatro Net Rio, Copacabana/Rio de Janeiro, no período dos dias 22, 23 e 24 de jul. 2014.

forma de turismo para Nova Iorque, dando início com a estreia do musical *Beauty and the Beast* (A Bela e a Fera) em 1994. Maslon e Kantor citam que “depois do sucesso promissor da versão teatral de *Beauty and the Beast*, o empresário da *Walt Disney Company*, Michael Eisner, estava interessado em encontrar um local teatral que a Disney poderia possuir, ao invés de ter que depender de alugar teatros.”<sup>16</sup> (2004, p.422, tradução nossa), sendo assim a Disney acerta a compra do teatro *New Amsterdam*. Aos poucos a Times Square começa a mudar a imagem, “Lojas de varejo começaram a assinar contratos de locação na área Times Square, outdoors eletrônicos novos e brilhantes começaram a aparecer na região dos teatros”<sup>17</sup> (MASLON; KANTOR, 2004, p. 422, tradução nossa).

Em 1997, a Disney lança no teatro *New Amsterdam*, depois do sucesso mundial como filme, o musical *The Lion King* (O Rei Leão), composto por Elton John, que mais tarde também iria compor o musical *Aida* (2000). A Walt Disney veio a produzir ao longo dos anos outras versões de sucesso como: *Mary Poppins* (2006), *Tarzan* (2006), *The Little Mermaid* (2007) e *Alladin* (2014).

Nos anos 90, encontramos também o compositor Jonathan Larson, famoso pelo musical *Rent*, onde aborda assuntos como homossexualidade, vício em drogas e a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS), inspirado na ópera *La Bohème*, apresentando um elenco mais jovem, com música e letras fortemente influenciadas pelo rock.

Na virada do século, nos anos 2000 a Broadway apresenta uma nova tendência de musicais, chamados de *Jukebox Musical*. Maslon e Kantor citam que o termo *jukebox musical* com a “invenção em 1940 que permitiu a mudança que qualquer cliente tinha o direito de selecionar sua própria lista de reprodução da música popular – são em muitos aspectos tão antigo quanto o próprio musical.”<sup>18</sup> (2004, p.448, tradução nossa). Mesmo não sendo um gênero novo, o Jukebox Musical ganhou um peso nessa época, são musicais na tentativa de trocar a criação de um planejamento musical, para reunir uma coleção de músicas de sucessos.

---

<sup>16</sup> After the promising success of the stage version of *Beauty and the Beast*, The CEO of the Walt Disney Company, Michael Eisner, was interested in finding a theatrical venue that Disney could own, rather than having to rely on renting (2004, p.422)

<sup>17</sup> Retail outlets began to sign leases in the Times Square area, new bright and elaborate electronic signs began appearing in the Theater District (2004, p. 422)

<sup>18</sup> the 1940s invention that allowed any customer with the right change to select his or her own playlist of popular music (2004, p.448)

A trama é construída em torno de músicas de um grupo ou cantor pop famoso, como por exemplo os musicais: *Mamma Mia* (2001), baseado nas canções do ABBA; *We Will Rock You* (2002), sucessos da lendária banda Queen; *Jersey Boys* (2006) inspirado na banda *The Four Seasons*; e *Rock of Ages* (2009), com uma coletânea de sucessos do rock da década 80.

Mas ainda assim no século XXI, com a explosão de musicais na Broadway a cada ano renovando e variando de acordo com o crescimento das técnicas e tecnologias, encontramos muitas das produções que estrearam nas décadas anteriores em cartaz, e alguns *revivals* de peças clássicas de outras décadas. Atualmente o teatro musical é reconhecido como tipicamente um produto de entretenimento americano, a Broadway se tornou um grande mercado de musicais e exporta-os para o mundo todo, sendo o Brasil um deles a receber estas produções.

## CAPÍTULO 2 – O TEATRO MUSICAL NO BRASIL

O Brasil apresenta uma vasta história do gênero musical, grande parte dessa história foi construída a partir de influências como: a europeia, em específico a portuguesa e a francesa, e a influência norte-americana. Além das influências externas, temos as influências internas também como: a música popular brasileira (compositores nacionais), a música negra (lundu, batuque), o carnaval, e a tradição de festas na rua.

As fases deste gênero surgiam e se desenvolviam conforme os limites e embates existentes no país em cada época, desde o surgimento do teatro de revista, até a atualidade do teatro musical, ocorreram muitas modificações no cenário musical no país.

### 2.1 DO SURGIMENTO A ATUALIDADE

O Brasil por ser um país de origem colonial, passou por um processo de aculturação por meio dos portugueses. A presença de Portugal, visto que era a metrópole, cuja grande arte era a música, era muito favorecida e estimulada no império. O Rio de Janeiro passou por algumas reformas para acolher a corte portuguesa, entre essas reformas, em 1813, está a construção do Real Theatro de São João<sup>19</sup>, localizado na Praça Tiradentes, atualmente conhecido como Teatro João Caetano, o qual abrigou apresentações de gêneros como *vaudeville*, a burlata, a ópera e a revista.

As operetas vieram para o Brasil em meados do século XIX, em 1865, iniciando a grande era da opereta com a montagem de *Orpheè aux Enfers* (Orfeu nos infernos) de Jacques Offenbach, a qual apresentava a estória modificada do mito de Orfeu e segundo a pesquisadora Neyde Veneziano<sup>20</sup> lançava o frenético can-can. A opereta foi apresentada no Alcazar Lyrique (aberto em 1859) localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro, que era um pequeno teatro no estilo de combinação café-concerto e *vaudeville*, famoso por trazer apresentações francesas, vedetes e as mais belas atrizes da

---

<sup>19</sup> O teatro recebeu vários nomes: Imperial Theatro São Pedro em 1826 e em 1839; Theatro Constitucional, em 1831; e por último, Teatro João Caetano, a partir de 1923. Considerado o mais antigo da cidade do Rio de Janeiro.

<sup>20</sup> Artigo *Melodrama e Tecnologia no Musical Brasileiro* (2008).

França para os seus shows. O lugar também abriu o caminho para as paródias e o teatro de revista nos anos seguintes, despertando no público carioca o interesse por estes shows.

Como os espetáculos eram apresentados em língua francesa, exigindo do espectador o conhecimento da língua para seu pleno entendimento, os espetáculos do Alcazar não conseguiam um grande número de público, sendo assim, iniciou-se a popularização das operetas. Foi então que em 1868 estreou, também no Rio de Janeiro, *Orfeu na Roça* com o libreto de Francisco Correa Vasques, o espetáculo é uma paródia da opereta francesa *Orpheè aux Enfers*, como alcançou sucesso, várias outras versões de operetas francesas foram encenadas no Rio de Janeiro, tal como incentivou inovações no ramo musical no país:

A presença da opereta no palco brasileiro acompanharia as iniciativas voltadas para a ópera e mais particularmente para a edificação e o melhoramento das casas de espetáculo, a formação de músicos e técnicos nacionais, o desenvolvimento em geral do canto, medidas estas que devem ter influenciado direta ou indiretamente o quadro musical, teatral e cultural do período" (MACIEL; RABETTI, 2010)

O gênero importado da Europa (principalmente da Itália e da França) tinha as suas obras originais adaptadas por autores brasileiros, que traduziam e adaptavam o texto (libreto) enquanto mantinham a estrutura musical (partitura), até que, com a experiência apareceram nossos próprios compositores assim como as operetas nacionais.

Ainda no século XIX, o Brasil recebe o teatro de revista, de origem francesa, resultado do *Vaudeville* ou teatro de variedades. A revista é trazida através dos portugueses, podendo ser semelhante a *Comédie Musicale* na França. O teatro de revista tem direções muito distintas do teatro musical que atualmente é apresentado, pois num musical há um enredo enquanto que na revista há apenas uma sucessão de histórias, em pequenos quadros, que podem ou não estar ligadas entre si, apresentados em esquetes, números musicais, críticas sociais e políticas através do humor e do deboche. O gênero logo se tornou popular, usando o modelo original da França, mas com temas e tipos representados tirados do cotidiano das ruas da capital do império, o Rio de Janeiro.

A primeira tentativa do teatro de revista foi em 1859, com a peça *As Surpresas do Senhor José da Piedade*, de Justiniano de Figueiredo Novaes, do mesmo modo que o nosso teatro musicado surge a partir da opereta francesa, a revista no início tem o seu enredo de acordo com o modelo francês. A peça protagonizada por Correa Vasques, além de dramaturgo se destacou como um grande ator desta época, não obteve o sucesso esperado, assim como não foi muito bem aceita pelo público, que na época ainda não estava acostumado com as críticas políticas. *As Surpresas do Senhor José da Piedade* se apresenta como uma recapitulação dos principais acontecimentos do ano anterior (1858) em um formato divertido, contudo teve a sua apresentação proibida pela polícia pela acusação de atentado a moral e aos bons costumes, ficando apenas três dias em cartaz.

Após as tentativas frustradas de introduzir a revista no Brasil depois de *As Surpresas do Senhor José da Piedade*, só veremos a instalação definitiva do gênero no país, em 1884 com o dramaturgo Artur Azevedo, sendo o grande nome desta época. A partir deste período caracteriza-se o teatro de revista em três fases.

A primeira fase do teatro de revista brasileiro é marcada com apresentações anuais, conhecida como “A Revista de Ano”. Sua composição era de forma caricata dos principais acontecimentos do ano anterior, uma retrospectiva caracterizada por uma combinação de representações de teatro, música e dança, focando-se mais no texto do que na encenação, e havia a presença de uma orquestra de cordas que acompanhava um coro. Artur Azevedo em parceria com Moreira Sampaio lançou *O Mandarin*, em 1884, no teatro Príncipe Imperial, a qual foi muito bem recebida pelo público. De acordo com Veneziano em seu livro, *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*, que o texto, além de bem estruturado, bem humorado e inteligente, inicia nas revistas brasileiras uma das convenções mais presentes, a caricatura pessoal, através do ator Xisto Baía, que ridicularizava uma figura conhecida na sociedade, João José Fagundes de Rezende e Silva. *O Mandarin* representa o marco que começa o primeiro período das revistas no Brasil, este gênero ao retratar os acontecimentos anuais, ainda tinha a forma de construção dramática do modelo europeu, mas os seus assuntos, tipos, o humor e a impertinência já se caracterizavam como brasileiros.

Além de *O Mandarin*, Artur Azevedo juntamente com Moreira Sampaio, lançaram mais cinco obras, que marcaram o reinado da revista no teatro brasileiro: *Cocota* (1885), *O Bilontra* (1886), *O Carioca* (1887), *Mercúrio* (1887) e *O Homem* (1888).

Os espetáculos de revista do ano continham personagens tipos, caricaturas e alegorias. De acordo com o pesquisador de teatro Delson Antunes “alguns tipos se transformaram em verdadeiros símbolos da cultura brasileira, como o malandro, o caipira, o português, o carioca e a mulata, convenções que acompanharam a revista durante toda a sua história no Brasil” (2002, p.15). Muitos desses personagens eram caricaturas de figuras políticas da cidade do Rio de Janeiro.

Após a instalação da revista com as apresentações de Arthur Azevedo, o Rio de Janeiro consagrou-se como a capital do teatro musical brasileiro. A análise da pesquisadora Veneziano configura de modo exemplar este contexto:

Pelas revistas de ano, ao focar a cidade, passeavam personagens-tipo que encarnavam o perfil acabado do carioca, às vezes malandro, às vezes cômico. Também imigrantes portugueses, ingênuos sertanejos pasmados diante do progresso, mulheres fatais, doutores e uma galeria sem fim de caricaturas vinham se juntar às alegorias, oferecendo um panorama tão ou mais fiel para a história do que a comédia de costumes. As doenças, os problemas financeiros e a imprensa surgiam, neste painel anual, devidamente alegorizados. O quadro dos teatros era obrigatório e nele se criticavam os acontecimentos teatrais do ano anterior. E por, tratar-se de revista de ano, o Ano Velho e o Ano Novo eram fisicamente representados, recebendo este a missão que aquele lhe conferiria, em geral com um toque de esperança. A ligar tudo isso, estava a figura do *compère* (compadre), que apresentava os quadros, comentava-os, intervinha com histrionismo, pactuava com a plateia. A principal convenção era, porém, a caricatura viva. Mais do que qualquer outro gênero, este era eminentemente político." (VENEZIANO, 1991, p.31)

Desse modo constata-se a assimilação/aculturação, a mistura do referencial europeu com a cultura brasileira.

Os excessos de crítica política na revista incomodaram poderosos homens em Portugal, em consequência, “diante de inúmeras reclamações, surgiu uma lei conhecida por Lei de *Lopo Vaz*, que proibiu definitivamente, a caricatura pessoal e as alusões políticas nos palcos” (VENEZIANO, 1991, p.37), a partir disso a revista utilizou no lugar da política, a malícia, sendo cópias mal feitas das antigas revistas. Veneziano observa que:

O texto, que antes era a força do gênero, aos poucos foi perdendo a sua inventividade. Ao teatro de revista ficava a incumbência de divulgar o ritmo frenético do maxixe (a quente e sensual mistura de polca e lundu, proibida nas ruas e admirada em cena), criado por Chiquinha Gonzaga, considerado picante e obsceno, fazia a plateia cair aos risos. (VENEZIANO, 1991, p. 38)

Chiquinha Gonzaga foi uma das grandes compositoras do teatro de revista, teve um grande reconhecimento como compositora e conquistou um grande público. Atuando também como regente participou de vários espetáculos, entre eles estão: *A Filha de Guedes* (1885), *O Bilontra e a Mulher-Homem* (1886), *O maxixe na Cidade Nova* (1886) e *O Zé Caipira* (1887).

O Brasil, a partir de 1888, passaria por grandes acontecimentos, como a abolição da escravidão, a passagem do império português a proclamação da república (1889). Com o início do século XX, o país ainda estava se acomodando com o regime republicano de governo, os problemas estruturais na cidade do Rio de Janeiro estavam piorando e uma das causas era o rápido crescimento da população. Sob o governo de Rodrigues Alves (1902 a 1906), seria posto em prática o projeto modernizador do Rio de Janeiro trazendo total remodelação urbana, saneamento e higienização. O prefeito responsável por fazer esta mudança na Capital Federal era Francisco Pereira Passos, com o objetivo de adequar o Rio de Janeiro aos tempos modernos, e para transformar o centro da cidade em um local adequado para a prática comercial e financeira, coordenou a remodelação da cidade inspirado nas grandes metrópoles europeias, em específico na cidade de Paris, para viabilizar o projeto “a população pobre era afastada do Centro para as periferias e subúrbios. O lema era civilizar o Rio, transformá-lo em uma Europa possível, eliminando os resquícios de cidade colonial. Era o início da *belle-épòque* brasileira” (ANTUNES, 2002, p.31). Com a transformação na cidade do Rio, nos primeiros anos da república, o cenário teatral gerou um movimento no país, chamando a atenção nos interiores e na cidade de São Paulo. Da mesma forma que gerou outras mudanças, os palcos exigiam agora novas formas de expressão, com isso, a estrutura do teatro de revista de ano com o antigo modelo francês entrou em decadência.

Em 1910, com o fim da monarquia e início da república em Portugal, em decorrência, a censura contra os temas políticos foi abolida, fazendo a revista utilizar com mais força o seu principal tema utilizado nos seus primeiros anos instalados no país, a crítica política. Com o início da primeira guerra, o intercâmbio cultural é

suspenso, com a falta de novas companhias europeias e suas influências no país, cria-se um processo de *abrasileiramento*, inevitavelmente ligando o teatro de revista com a música popular. “Após a explosão da Primeira Grande Guerra, a música, que até então tinha sido incidental e reduzida a meras ilustrações, adquiriu o mesmo peso do texto. (...) Chegou-se a uma nova fórmula, tipicamente brasileira, afastada do modelo luso-francês.” (VENEZIANO, 1991, p.42). Neste momento o formato da revista brasileira estava instalado, adquirindo um perfil tipicamente nacional, lançando-se em uma nova fase.

A segunda fase da revista ocorre durante as décadas de 1920 e 30, com a “Revista Carnavalesca”, agora além do tema do carnaval, a revista trazia um enredo próprio, conduzida pela figura do *compère*, nesta fase denominado Rei Momo.

Na década de 20, foi fundada a Companhia Nacional de Revistas e Burletas, no Teatro São José, na Praça Tiradentes, pelo empresário Pascoal Segreto. Neste período notamos novas influências para o gênero, a vinda da companhia francesa *Ba-ta-clan* ao país, em 1922, as peças de revista passaram a incorporar ainda mais da sensualidade feminina chegando a explorar a nudez, o corpo feminino passa a ser mais valorizado nas danças, em quadros musicais e de fantasia.

Outra influência neste período ocorreu através dos filmes falados, encantando os brasileiros no final dos anos 20, o Brasil passou a receber uma forte influência dos musicais norte-americanos, o sapateado, o foxtrote e o ragtime começaram a invadir os palcos nacionais, assim também como o samba ganhou o espaço nos palcos do teatro de revista nestes anos.

Nesta fase a revista se divide entre números musicais e fantasias, quadros cômicos e a crítica pela política, as peças têm destaque igual para a encenação, agora havia a presença de uma banda de jazz no lugar da orquestra de cordas, mostrando a grande influência dos ritmos americanos, o elemento espetacular ganha força, e tem seu ápice na fase seguinte. Nessa mesma época, criam-se companhias nacionais como a Tro-lo-ló e Ra-ta-plan, atores e atrizes começaram a se destacar por suas vozes e interpretações, o gênero estava cada vez mais instituído no país.

Ao entrarmos no século XX, a revista já se encontrava plenamente estabelecida nos palcos brasileiros, embora estivesse em processo de transformação. O Rio de Janeiro consolidava-se como o seu principal pólo de produção, a partir dos teatros da Praça Tiradentes. Da sede do

Império, a revista irradiou-se para o resto do país, de norte a sul, adaptando as suas características às peculiaridades regionais. (ANTUNES, 2002, p.11)

A década de 30 foi grandiosa para a revista e para a música popular, no palco lançava os êxitos que seriam consagrados no disco e no rádio.

Por meados do século XX vimos a terceira fase do teatro de revista, que se destaca com o grande empreendimento do produtor e autor Walter Pinto, conhecida como era das revistas *féeries* ou espetaculares, a revista "É Disso que Eu Gosto", com Oscarito e Araci Cortes, de Walter Pinto e Miguel Orrico, em 1940, inaugurou a fase de deslumbramento. Esta época foi o auge das revistas, as apresentações se tornaram verdadeiros espetáculos carregados de luxo e elementos fantásticos, com grandes coreografias, cenários e figurinos inspirados nos espetáculos da Broadway, shows de Florenz Ziegfeld. A produção das companhias de revista como as de Walter Pinto foi responsável por revelar nomes de talentos no cenário musical brasileiro como: a cantora Carmem Miranda; vedetes de grande sucesso como Dercy Gonçalves; o músico Pixinguinha e compositores como Dorival Caymmi, Noel Rosa e Assis Valente.

Foi nesta mesma fase que a revista também se tornou cada vez mais apelativa, recorrendo fortemente para o escracho, e para o nu explícito. Veneziano destaca que "a censura era rígida em relação as palavras, mas os textos sabiam insinuar pornografias e, repletos de sentidos duplos, ficavam abertos à malícia dos espectadores. O nu estático, feito pelas modelos, era permitido." (1991, p.51), desse modo a revista começa a decair, os palcos, trancados pela censura política e com novos valores de comportamento, cada vez mais apelava para a pornografia explícita, entrando em um período de decadência, e desaparecendo praticamente nos anos seguintes.

Com a chegada da década de 1960, surge a era da comunicação, a revista sofreria com as transformações históricas do momento. O povo, em busca de diversão, já estava fascinado com o cinema, agora se prenderia aos aparelhos de televisão:

A revista das décadas anteriores, com sua visão de mundo otimista e ingênua, ficaria agora deslocada no ambiente cultural moderno. Além disso, as constantes crises financeiras do país inviabilizam, hoje, aquelas ricas produções com elencos numerosos, cenários e figurinos de altíssimos custos que marcaram a fase de Walter Pinto. Nem a

brincadeira mambembe do início, nem a ousadia visual e onerosa. (VENEZIANO, 1991, p.52)

Como observa Veneziano (1991 p.53), os nomes das revistas da década de 60 revelam como era a revista nesta época: Strip-Bossa, Strip-tease em Bossa Nova, Strip-tease da Morta, Strip-tease em FÁ Maior entre outras. A falta de atrizes sem o menor preparo no teatro de revista, apenas garotas prontas para tirarem a roupa, a revista na espera de novas vedetes, recebe as travestidas, os travestis pegaram para si o papel da mulher no teatro de revista<sup>21</sup>. Do auge das grandes mulheres para a fase da revista-gay, a revista assume proporções maiores e acaba caindo, no vulgar e no grosseiro.

Segundo a historiadora e crítica teatral, Tânia Brandão<sup>22</sup>, as razões para este declínio nos anos 60 se dá por causa da crise brasileira, com o esgotamento do modelo agroexportador e da política populista tradicional, a ausência de projeto cultural; a pressão teatral moderna, o processo civilizatório e a modernidade, o desprezo pelo teatro antigo; a expansão urbana predatória, e a televisão. Com as palavras de Delson Antunes, ressaltamos que os “espetáculos ridicularizavam fatos e pessoas, sendo muitas vezes considerados como uma ameaça aos valores estabelecidos. Por esta razão, a revista conviveu com os rigores da censura durante a maior parte da sua história.” (2002, p.10). O teatro de revista não conseguiu acompanhar o rápido processo de mudança cultural, econômico e tecnológico, assim como também a transferência da capital do país, do Rio de Janeiro para Brasília, a revista brasileira se torna um movimento teatral improdutivo e o público começou a prestigiar outras formas de expressão.

Com a decadência do teatro de revista, surgia um novo ciclo no teatro musical brasileiro. O ano de 1962 marca a vinda dos musicais da Broadway para o Brasil com o espetáculo *Minha Querida Dama* (*My Fair Lady*) no Rio de Janeiro. A produção tinha a mesma direção, figurinos e cenários iguais à norte-americana, contudo, as letras tinham uma versão em português e o elenco era formado por atores brasileiros, entre eles: Bibi Ferreira e Paulo Autran. *Minha Querida Dama* fez sucesso no Brasil tanto quanto nos

---

<sup>21</sup>Neyde Veneziano relata que travestis em revistas foram comuns desde o século passado, onde havia elencos exclusivamente masculinos, e homens pegavam papéis femininos. O que ela salienta é que agora se trata do travesti como estrela do show, desviando o apelo erótico da mulher para o homossexual. (1991, p.53)

<sup>22</sup> Palestra "Explanação da história do Teatro Musical Brasileiro". II Seminário Carioca de Teatro Musical, ocorrido nos dias 22, 23 e 24 de jul. 2014.

Estados Unidos, seguindo para uma segunda temporada de apresentações em São Paulo. Em consequência do sucesso da importação de *My Fair Lady*, não demorou muito para aportarem por aqui outras montagens norte-americanas como: *Alô, Dolly! (Hello, Dolly!)* em 1966; *Hair (Hair)* em 1969; e *O Homem de La Mancha (Man of La Mancha)* em 1972.

Nos anos de 1961 a 1985, encontramos uma era de “eclipse” do musical, também conhecido como o ciclo de resistência política ou do musical engajado, em meio ao golpe da ditadura militar (1964) no país, o teatro brasileiro insistiu na sua existência, Veneziano comenta em seu artigo *Teatro Musical: da tradição ao contemporâneo* que os modelos de montagens importadas, principalmente as americanas, sofriam nesta época um preconceito, uma rejeição, visto que para alguns brasileiros, julgavam o teatro americano como um teatro alienado e como um modelo imposto pelos opressores burgueses (2010, p.9). Com os modelos importados rejeitados, o Brasil, então, começou a procurar caminhos, e o principal foi de temas nacionais e unindo a música popular brasileira com uma nova dramaturgia. O pesquisador Jose Fernando Marques de Freitas Filho oferece um retrato significativo desta realidade:

Nesses anos, o teatro brasileiro frequentemente se organizou na forma do espetáculo cantado para responder, de modo crítico, ao regime militar. As soluções estéticas mobilizadas nessas peças reeditaram as práticas nacionais da farsa e da revista, assimilaram influências estrangeiras (os alemães Erxim Piscator e Bertolt Brecht, o musical norte-americano) e, sobretudo, afirmaram caminhos artísticos originais, capazes de envolver o público. (FREITAS, 2006, p.9)

Paralelo aos musicais importados da Broadway, encontramos o músico e escritor Chico Buarque iniciando um novo caminho no musical brasileiro com produções 100% nacionais. As obras de Buarque eram quase o oposto aos musicais estrangeiros que estreavam no país, o foco principal dessas montagens brasileiras não era o de embalar a plateia, mas sim refletir e questionar o momento do país, algo que apenas uma montagem nacional poderia fazer, apresentavam um questionamento social, provocava as escolhas políticas da época e criticava a abertura do país para o estrangeiro.

Com uma forma de criticar o regime militar instaurado no país, usam-se formas não realistas de apelo popular que ajudem o público a perceber a realidade, o formato do

musical foi muitas vezes a configuração predileta dos escritores e músicos na tentativa de se estabelecer um teatro popular e político, de acordo com o pesquisador Fernando Marques, "o teatro brasileiro frequentemente se organizou sob a forma de musical para responder à ditadura, e algumas de suas conquistas formais, suponho, transcendem o momento em que surgiram." (2005, p.14).

Assim como também nesta época começam a criar espetáculos onde toda a equipe é composta por brasileiros, mostrando que o Brasil estava artística e tecnicamente apto para produzir espetáculos do gênero musical, presentes no teatro já desde meados dos anos 50, uma nova geração de autores, diretores e intérpretes, que aparecerão nas décadas de 60 e 70 com os espetáculos musicais de propósitos políticos, encontramos: Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Dias Gomes, Paulo Pontes, Ferreira Gullar e Chico Buarque.

Assim, com autores, diretores, intérpretes, mais preparados e também engajados, o musical no país teve uma das suas fases mais produtivas durante as décadas de 1960 e 70, com diversos textos musicais que retratavam a realidade vivida no país, alguns dos espetáculos musicais faziam uma maior apologia ou ideologia a alguma causa, outros se escondiam pelo pano do entretenimento, mas todas estas montagens deste período tinham algum teor político devido à situação presente no país por conta da repressão.

Alguns dos tópicos usados pelos autores e compositores dessa época são bem definidos de acordo com Freitas Filho, "O modo como os aspectos estéticos se mobilizam para sustentar o conteúdo político; a pesquisa (ou a simples utilização) das fontes populares, vital para boa parte desses trabalhos; o uso do verso e o casamento feliz do teatro com a música popular, que se observam por várias vezes nessa fase" (2006, p.14).

Entre muitos dos espetáculos que estrearam entre os anos de 1960 e 70, veremos a seguir alguns dos espetáculos musicais que marcaram esta época. O espetáculo *Arena conta Zumbi* (1965), feito pelo Teatro de Arena, escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, com música de Edu Lobo e direção de Boal, conta a história do povo negro aprisionado e seu sofrimento perante a tortura e dominação, tendo como pano de fundo a figura do mais simbólico líder do Quilombo de Palmares, Zumbi. Assim como também, em *Arena conta Zumbi*, é feita a associação com situação do país naquele período, onde a liberdade tinha sido cerceada, a peça musical utiliza da história de Palmares para retratar o golpe militar e suas consequências. Algumas das músicas dos espetáculos musicais acabaram sendo lançadas e ficando famosas através de grandes

cantores brasileiros, como por exemplo, *Upa, negrinho* música de Edu Lobo no espetáculo *Arena conta Zumbi* que ficou amplamente conhecida na voz de Elis Regina.

O espetáculo *Calabar: o elogio da traição* (1973), escrito por Chico Buarque e Ruy Guerra, e dirigida por Fernando Peixoto, relativiza a posição de Domingos Fernandes Calabar no episódio histórico em que ele preferiu tomar partido ao lado dos holandeses contra a coroa portuguesa. Porém a peça não estreou, pois foi censurada na época pelo regime militar, mas tendo posteriormente uma nova montagem, em 1980, agora, liberada pela censura. Vale lembrar que no ano de 1968 é decretado pelo regime o Ato institucional nº 5 (AI5), que proibia qualquer manifestação contra o governo. Assim, os espetáculos que sempre tinham como alvo uma crítica ao regime militar, passavam de forma camuflada ao povo ideias que precisavam ser questionadas em sua veracidade.

Por estar sob a opressão do regime ditatorial militar, era muito comum encontrar nas produções brasileiras, o uso de metáforas apresentando níveis de leituras conotativas, com a finalidade de iludir a censura rigorosa do sistema e também denunciar a situação atual do país. Por usar muito bem essas figurações, Buarque foi o grande nome deste período, algumas das obras que escreveu neste momento destacamos *Gota d'água* e *Ópera do Malandro*. O espetáculo *Gota d'água* (1975), escrita por Buarque e Paulo Pontes com direção de Gianni Ratto, é inspirada na tragédia grega *Medéia* de Eurípedes, ambientada nas periferias do Rio de Janeiro, retrata o sofrimento de uma mulher, Joana, que abandonada pelo marido, Jasão, vê-se levada pela vingança a matar os filhos e a si mesma. Ainda, por ser ambientada na favela, a peça retrata as dificuldades vividas pelos moradores da comunidade como a falta de dinheiro, a exploração imobiliária e a extorsão. Em sua outra obra a *Ópera do Malandro* (1978), de Buarque, e dirigida por Luiz Antonio Martinez Corrêa, também inspirada em clássicos: *Ópera dos Mendigos*, de John Gay, e *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill. A peça se passa na década de 40, e tem como pano de fundo a legalidade do jogo, a prostituição e o contrabando.

Seguindo o viés político, na década de 80 temos *Vargas* (1983), de Dias Gomes e Ferreira Gullar, com direção de Flávio Rangel, a peça se trata de uma nova versão do espetáculo *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (estreada em 1968) também de Gomes e Gullar. Segundo Marques (2005), em *Vargas*, os autores fazem um polêmico retrato de Getúlio, já que ressaltam as suas qualidades nacionalistas, e minimizam seu passado de

ditador, implacável com os inimigos, o espetáculo baseia a sua estrutura nos enredos de escolas de samba.

A maioria destas peças nesta época, ao conseguirem estreiar, sofreram cortes a pedido do órgão de censura, por motivo de referências políticas ou diálogos impróprios para o público.

Ainda que as peças tivessem um cunho político, de denuncia, com viés nacionalista, o público que tinha acesso era restrito, composto pela classe média somente nos grandes centros, como explica Freitas eram espetáculos “restringidos às plateias de classe média, perdendo a possibilidade de contato com as camadas pobres. O povo deixou de ser - ou não chegou a ser - o destinatário das peças, ainda que comparecesse a elas no plano dos temas e das personagens.”(2006, p.172).

Seguindo para a década de 1980, de acordo com a historiadora e crítica teatral, Tânia Brandão<sup>23</sup>, o musical no país é retomado pelas seguintes razões: a expansão da classe média, a expansão do ensino e o acesso a informação internacional e a consolidação do mercado musical. Na introdução de novas tentativas de se criar um musical, encontravam-se algumas importações de musicais da Broadway na década de 80, como *A Chorus Line* (1983) e *Cabaret* (1989). Ambas as montagens, dirigidas por Jorge Takla, foram realizadas em São Paulo, a princípio os espetáculos eram com a forma norte-americana, depois vai-se dando um toque mais nacional, ainda assim, neste período, faltavam leis de incentivo, elencos preparados e teatros que comportassem este tipo de espetáculo.

Por meados de 1980 e 90 ocorre a primeira fase da volta dos musicais entre eles, surgem os chamados “Musicais Biográficos”, os quais obtêm sucesso, caindo nas graças do público. O Brasil começa agora em suas montagens musicais, a destacar um ídolo do passado, astros da música popular brasileira, como enredo do espetáculo conta episódios da história de vida destes artistas utilizando músicas de seu próprio repertório como fio condutor do enredo. Dentro das montagens deste período destacamos: *Lamartine para inglês ver* (1989), texto e direção de Antônio de Bonis; *Metralha* (1996), texto e direção de Stella Miranda, sobre a vida de Nelson Gonçalves; *Somos Irmãs* (1998), de Sandra Louzada, sobre a vida das cantoras Linda e Dirce Batista; *Ô Abre Alas* (1998), de Maria Adelaide Amaral, sobre Chiquinha Gonzaga; e *Cole Porter – Ele Nunca Disse que me Amava* (2000) da dupla Charles Möeller e Cláudio Botelho, que apresenta a

---

<sup>23</sup> Palestra "Explicação da história do Teatro Musical Brasileiro". II Seminário Carioca de Teatro Musical, ocorrido nos dias 22, 23 e 24 de jul. 2014.

história do compositor americano Cole Porter e as mulheres de sua vida. A pesquisadora Ana Maria de Bulhões-Carvalho relata que desde a apresentação de *Metralha*, em 1996:

A cena carioca tem abrigado e o público e a crítica têm prestigiado essa forma miscigenada de teatro, o musical biográfico que, desde então, participa de estatísticas de altos índices de audiência. De forte apelo popular, explicado não apenas pelo sucesso dos perfis biográficos que encena, mas também pela competência do espetáculo que oferece, miscigenação de narrativa e show, o musical biográfico é de fácil acesso a diferentes categorias de público e partilha a dupla inserção de linguagens e de gêneros, entre a biografia, de afinidade com a história, e o musical, de fatura ficcional. (BULHÕES, 2009, p.28)

O musical biográfico alcançou um grande número de público no teatro musical, estabelecendo um público cativo por esse tipo de montagem, de tal ordem que segundo Mirna Rubim, a inauguração do musical biográfico foi o que realmente mudou a história dos musicais brasileiros (2010, p.44). Os espetáculos continuaram a serem montados, os musicais baseados em personalidades consagradas da música popular brasileira são montados até os dias de hoje, como alguns dos mais recentes temos: *Tim Maia - Vale Tudo* (2011); *Gonzagão – A Lenda* (2013); *Cazuza - Pro Dia Nascer Feliz* (2013); *Elis, a Musical* (2013); *Rita Lee Mora Ao Lado - O Musical* (2014); e *Cássia Eller, O Musical* (2014), entre outros.

A segunda fase do renascimento dos musicais se dá com as adaptações da Broadway, dando início com a estreia de *Rent* (1991), em São Paulo no Teatro Ópera, produção da empresa T4F<sup>24</sup> (Time 4Fun). Segundo Claudio Botelho no livro de Tania Carvalho, *Os Reis do Musicais*, a T4F foi definitivamente a empresa mais importante nessa volta dos musicais ao Brasil (2009, p.59), após as montagens de fundo político. A T4F é responsável por produzir grandes musicais da Broadway no país.

Logo após a estreia de *Rent*, espetáculos como *Vitor ou Vitória*, dirigido por Jorge Takla e *O Beijo da Mulher-Aranha*, com Cláudia Raia e Miguel Falabella no

---

<sup>24</sup> Antiga CIE-Brasil, atual Time For Fun, fundada em 1983 em São Paulo, é líder no mercado de entretenimento ao vivo na América do Sul e a quarta maior do mundo em receita de bilheteria em 2013, conforme pesquisa da Billboard. É a única empresa de entretenimento de capital aberto no Brasil, e a primeira no mercado sul-americano a atuar em entretenimento ao vivo de forma diversificada e verticalizada. (<http://www.t4f.com.br>).

elenco, e direção de Wolf Maia, trouxeram bons resultados, diante da recepção do público com estas novas montagens.

Em 2001, através da T4F e do grupo Abril, com a reforma do Teatro Abril, atualmente Teatro Renault, localizado no centro de São Paulo, antigo Teatro Cine-Paramount, onde aconteceu a primeira montagem do espetáculo *Minha Querida Dama* (1962), abre-se o primeiro local realmente apto para receber produções musicais mais modernas e com o porte de espetáculos da Broadway. Foi então que naquele mesmo ano acontece um grande marco na história do teatro musical brasileiro, a estreia da versão brasileira do musical inglês *Les Misérables*, no Teatro Abril, também produzida pela T4F. O palco de *Les Misérables* trouxe muitas inovações para o teatro musical no Brasil, como “a estrutura, com palco giratório e uma equipe de 150 pessoas, era algo inédito no teatro nacional - incluindo os salários, muito acima do praticado no país” (MARTINS, 2008), trouxe suportes não disponibilizados até então, pela falta de estrutura dos teatros, a montagem de *Les Misérables*, até este período, bateu todos os recordes já adquiridos no ramo do musical no Brasil. O sucesso do espetáculo foi o suficiente para trazer novas montagens, novos produtores e novos teatros para o país.

Uma semana após o fim da temporada vitoriosa de "Les Misérables", o Teatro Abril já estava recebendo os contêineres com 130 toneladas de equipamentos e cenários de "A Bela e a Fera", que estreou em 2002 com mais que o dobro do orçamento: US\$ 8 milhões (R\$ 13,5 milhões em valores atuais). O sucesso também foi grande: 600 mil espectadores em 19 meses de temporada. (MARTINS, 2008)

A empresa T4F, além de ser responsável por produzir *Les Misérables* e *A Bela e a Fera*, também trouxe outros inúmeros espetáculos de grande investimento, como as importações musicais: *Chicago* (2004) *Fantasma da Ópera* (2005), *Sweet Charity* (2006), *Miss Saigon* (2007), *Mamma Mia!* (2010), *Cats* (2010), *A Família Addams* (2012) e *O Rei Leão* (2013). Os espetáculos foram apresentados por atores brasileiros e tinham suas músicas traduzidas para o português.

Outros grandes precursores do crescimento de inúmeras produções musicais no país são a dupla Charles Möeller e Claudio Botelho, segundo Tânia Carvalho, conhecidos como “Os reis do musical”. Já com um longo caminho dentro do teatro,

Botelho é ator, cantor, diretor e versionista<sup>25</sup> e Möeller é também ator e diretor, autor, cenógrafo e figurinista.

A estreia de *As Malvadas* (1997), o repertório do musical ia de George Gershwin a Roberto Carlos, passando por Sondheim, Kurt Weill e Rodgers & Hammerstein. Com texto de Möeller, e tradução, seleção e roteiro musical de Botelho, a montagem de *As Malvadas* formalizou a famosa dupla “Möeller & Botelho”, os diretores passaram a tornar-se referência do teatro musical brasileiro. O primeiro espetáculo de Möeller e Botelho totalmente autoral foi *7 – O Musical* (2007), com as letras das músicas escritas por Ed Motta, a montagem contava com um elenco formado por nomes como Zezé Motta, Alessandra Maestrini, Ida Gomes e Gottsha. O enredo é ficcional, reunindo elementos das famosas histórias dos irmãos Grimm, em específico *A Branca de Neve*, em uma versão contemporânea com um clima mais adulto.

A dupla é responsável por espetáculos musicais tanto importados da Broadway quanto brasileiros como: *Company* (2000) de Stephen Sondheim e George Furth; remontagem de *A Ópera do Malandro* (2003) de Chico Buarque de Hollanda; *Sweet Charity* (2006) de Bob Fosse; *Sassaricando* (2007) de Sérgio Cabral e Rosa Maria Araújo; *A Noviça Rebelde* (*The Sound of Music*) de Rodgers e Hammerstein e *Beatles num Céu de Diamantes* em 2008; *Avenida Q* de Robert Lopes e Jeff Marx, e *O Despertar da Primavera* (*Spring Awakening*) de Steven Sater e Duncan Sheik em 2009; remontagem de *Hair* e *Um Violinista no Telhado* (*Fiddler on the Roof*) em 2010; *O Mágico de OZ* e *Nada Será Como Antes – Milton Nascimento* em 2012; *Como Vencer na Vida Sem Fazer Força* (*How to Succeed in Business Without Really Trying*) em 2013; *Todos os Musicais de Chico Buarque em 90 Minutos* e *Os Saltimbancos Trapalhões - O Musical* em 2014; entre outros. São muitos musicais produzidos, além dos tantos outros não assinados por eles, mas que foram traduzidos e adaptados por Claudio Botelho. Möeller e Botelho expressam em entrevista no livro de Carvalho sobre o teatro musical brasileiro até então:

O teatro musical trouxe, nos últimos anos, mais gente para o teatro. Muito mais gente do que jamais imaginávamos que fosse possível lá no início(...). Mais gente ainda que nos primeiros arroubos da dupla Charles Möeller e Claudio Botelho tentando inventar um jeito

---

<sup>25</sup> Chamado autor- versionista, aquele que traduz, ou adapta uma obra, da sua língua original, para outra língua.

brasileiro de fazer musical, sem precisar necessariamente esbarrar em samba, mulatas e futebol. Nesses vinte e poucos anos, fomos da absoluta ingenuidade e coragem a uma realidade que, estamos certos, mudou a cara do entretenimento no Brasil. (MÖELLER; BOTELHO apud CARVALHO, 2009, p.186)

Entre a dupla Möeller e Botelho, encontramos outros diretores que investem no teatro musical, contribuindo com o crescimento do gênero no país, como Jorge Takla<sup>26</sup>, João Fonseca<sup>27</sup>, Miguel Falabella<sup>28</sup>, entre outros.

Segundo Brandão<sup>29</sup>, hoje o Brasil apresenta no teatro musical predominantemente as seguintes vertentes: o musical de inspiração histórica, retomada de formatos antigos ou espetáculos; o musical de perfil internacionalista, em especial voltado para espetáculos de sucesso norte-americanos; a arqueologia dos mitos da MPB ou musical biográfico; e o musical de criação poética original.

O teatro musical está cada vez mais presente nos palcos brasileiros, na maioria entre os eixos Rio de Janeiro – São Paulo, nos dias atuais o Brasil entrou definitivamente para a rota dos musicais, e já é o terceiro maior produtor de musical do mundo, ficando atrás apenas dos Estados Unidos (Broadway) e Inglaterra (West End). (GLOBO, 2011).

Fecha-se, assim, o percurso de estabelecimento da história do teatro musical no Brasil, demonstrando sua desenvoltura e robustez atual, abrindo espaço para atores, cantores, técnicos, autores e público, fomentando o mercado de criação artística do país.

---

<sup>26</sup>Jorge Takla, em 2002, torna-se diretor da área de teatro da Corporação Interamericana de Entretenimento (CIE), atual T4F. Dirigiu as produções importadas: *Vitor ou Vitória*(2001), *Minha Querida Lady* (2007), *Amor Sublime Amor* (2008), *O Rei e Eu* (2009), e *Evita* (2011).

<sup>27</sup> João Fonseca dirigiu musicais como *Gota d' água* (2007), *Tim Maia – Vale Tudo* (2012), *Cazuza- Pro dia nascer feliz* (2013), *Cássia Eller, O Musical* (2014), e *O Grande Circo Místico* (2014).

<sup>28</sup> Miguel Falabella dirigiu os espetáculos *Os Produtores* (2008), *Hairspray* (2009), *A Gaiola das Loucas* (2011), e *Xanadu* (2012).

<sup>29</sup> Palestra "Explanação da história do Teatro Musical Brasileiro". II Seminário Carioca de Teatro Musical , ocorrido nos dias 22, 23 e 24 de jul. 2014.

### 3 – QUESTÕES DO PROCESSO HISTÓRICO DO TEATRO MUSICAL

#### 3.1 DA BROADWAY PARA O BRASIL

Diante do contexto histórico apresentado nos capítulos anteriores, vimos que o formato norte-americano foi uma grande influência no teatro musical brasileiro.

Há uma proximidade entre o musical americano e brasileiro, o que se destaca, como percebemos, é que a história do musical americano está ligada com a música popular do país, da mesma forma que no Brasil inicialmente com as revistas, bem como sendo os palcos do teatro musical responsável pelos lançamentos e divulgações da música popular nacional, estreando grandes compositores e interpretes nos palcos do teatro.

O musical brasileiro adaptou algumas técnicas americanas ao se fazer teatro musical. O domínio da prática de se fazer teatro musical que o americano traz é muito forte, para muitos deles, tudo é milimetricamente pensado para dar certo, o que pode ocasionar uma disciplina cênica muito grande. O americano impulsiona no Brasil a apropriar-se dessa técnica disciplinar do fazer teatro musical. Por terem uma grande exigência sobre a técnica do ator de teatro musical, oferece subsídios para que o ator brasileiro aprenda muito com o ator americano, fazendo com que o ator no Brasil perceba que toda a precisão usada no teatro musical norte-americano funciona e é necessária para o que se é proposto por eles.

O repertório técnico dos Estados Unidos também abre caminhos aos brasileiros tanto em termos de produção, como também a técnica do canto. A atriz Soraya Ravenle<sup>30</sup>, com larga experiência no teatro musical brasileiro, destaca que "atualmente, as grandes referências do canto no teatro musical, sem dúvida, é o canto americano", o que pode tornar-se algumas vezes prejudicial para o ator-cantor brasileiro, pois a forma de canto do musical americano, a mais conhecida como técnica *Belting*, nem sempre consegue se harmonizar com as músicas nacionais. O *Belting*, segundo a professora de canto e atriz-cantora Mirna Rubim, é uma técnica que foi desenvolvida para teatros sem amplificação, tratando-se de uma voz cantada, projetada, estridente, que tem como

---

<sup>30</sup> "Mesa de debates com atores de teatro musical". II Seminário Carioca de Teatro Musical, ocorrido nos dias 22, 23 e 24 de jul. 2014.

objetivo a inteligibilidade do texto falado e cantado. (2010, p.48). Não temos no Brasil uma escola de canto brasileira, uma metodologia pedagógica 100% brasileira, o que ocorre é esta miscigenação, de acordo com o preparador vocal Fernando Zimmermann (2014)<sup>31</sup>, o que existe é uma mistura de diversos conceitos. Até porque hoje no cenário pedagógico que vivemos no Brasil, é um ambiente em que alguns cantores fazem aulas com diversos professores e constroem a sua voz através de um caminho que não necessariamente pertence a uma técnica ou outra, mas sim que atenda as demandas daquele ou de outro personagem.

Também analisando a relação de contato entre musical dos dois países, o ator e diretor Gustavo Gasparani<sup>32</sup> ressalta que se deve “tomar cuidado entre essa diferenciação de teatro americano e brasileiro. Na verdade, nós somos uma mistura! Devemos pegar o que vem de fora, deglutir, entender por que isso faz sentido para aquela cultura e trazer isso para a nossa própria. O grande lance é antropofagizar.” (2014), o nacionalismo reacionário muitas vezes podem se tornar prejudiciais, impedindo certa evolução limitando o ator/cantor, deve-se usar do melhor que é utilizado no exterior e adapta-las para a cultura nacional.

Da mesma forma que os americanos trouxeram para o musical brasileiro a rígida técnica para o ator de teatro musical, a importação de peças americanas foi fundamental para dominarmos a tecnologia nos espetáculos musicais. Veneziano ressalta que nestes espetáculos importados:

Junto com o texto, recebe-se o “pacote”, com todas as coreografias, arranjos, cenários, figurinos, divisão de vozes. (...) Nestes espetáculos nada ou quase nada parece ser criado. Muito menos improvisado. No entanto, há a exigência de qualidade, o não-erro, a técnica, a eficiência. A espetacularidade dessas montagens realiza, hoje, o sonho impossível, com efeitos e truques de maquinarias totalmente computadorizados(estes espetáculos repetem o resultado das antigas mágicas do século XIX, que, entre alçapões, fumaças e mecanismos rudimentares, figuras apareciam e desapareciam provocando espanto e admiração). (VENEZIANO, 2008)

---

<sup>31</sup> Em Entrevista. <http://fernandovocal.com/>

<sup>32</sup>“Mesa de debates com atores de teatro musical”. II Seminário Carioca de Teatro Musical, ocorrido nos dias 22, 23 e 24 de jul. 2014.

O teatro musical brasileiro recorreu ao modelo da Broadway pela primeira vez, a partir dos anos 60, como visto no capítulo anterior, importando os espetáculos musicais traduzidos e adaptados para o público brasileiro, dando início com *Minha Querida Dama* (adaptação de *My Fair Lady*) no Rio de Janeiro. Apesar de em 2001, o grande espetáculo musical *Les Misérables* proporcionou ao teatro musical brasileiro a tecnologia como por exemplo, a presença de uma estrutura com um palco giratório, e mudanças como também em alguns teatros, como a presença de um fosso de orquestra.

Entretanto, com a tecnologia chegando aos palcos dos musicais no Brasil, nesta época ainda faltavam artistas que executassem as três categorias atuar, cantar e dançar, necessárias para um ator de teatro musical, simultaneamente.

O formato dos musicais apresentados ao público brasileiro pode ser realizado em diferentes formas, no documentário, *Da Broadway para os Palcos do Brasil*, podemos observar as seguintes maneiras: o musical importado, que pode-se vir como uma reprodução onde a montagem é exatamente igual ao país de origem; o musical importado como uma adaptação, onde as histórias são adaptadas com aspectos culturais do país em que será apresentada, apropriando-se da música e do texto, com os direitos autorais comprados e fazendo a própria versão, como pode ser visto no trabalho que geralmente a dupla Möeller e Botelho executam; e os musicais originais, que são as criações inéditas nacionais, sendo algo ainda pouco frequentado por compositores e libretistas no país. O Brasil traz com frequência, principalmente na última década, espetáculos e referências da Broadway, mas já está descobrindo a sua própria fórmula de fazer musicais.

O Brasil é hoje um mercado efetivo de teatros musicais. Os profissionais da área estão vivendo um momento raro na história e vislumbrando efetivamente uma carreira sólida nesta direção. Há mais produções que teatros de porte para recebê-las. Isto é o maior indicador do aquecimento deste mercado. (RUBIM,2010, p.45)

Esta observação da Rubim caracteriza o cenário nacional deficiente de teatros, as produções em crescimento ao longo dos anos tornou urgente a necessidade de construção de teatros de grande porte e equipados, principalmente em cidades fora do eixo Rio de Janeiro - São Paulo; o que possibilitaria ampliar ainda mais o mercado relacionado ao teatro musical bem como aumentando a oferta ao público brasileiro.

Como acontece em outras áreas, as capitais de São Paulo e Rio de Janeiro formam o chamado eixo RJ-SP, área de concentração quanto a produção e divulgação, tanto que a mídia atribui a estas duas cidades São Paulo conhecida como a “Broadway Brasileira” e o Rio de Janeiro como a “Capital do Musical”. São Paulo recebe as luxuosas produções do exterior, famosa por estrear produções grandiosas, chamadas de “mega produções” da Broadway na forma como são originalmente, apenas traduzindo as canções para o português. O Rio de Janeiro ganhou o título de “capital do musical” por ter sido a região onde surgiu o teatro musical no país, inicialmente com a revista, na Praça Tiradentes, já o tornava conhecido como o centro das peças musicais, assim como é famoso por estrear os musicais biográficos, constantes a partir do final do século XX. Essas produções são apresentadas nestas duas cidades, pois são as únicas no momento a possuírem teatros com estruturas maiores e apropriadas para receber os grandes espetáculos musicais, assim também por serem conhecidas como os grandes centros culturais do país. No entanto, os musicais do eixo RJ-SP estão buscando novos rumos, o que configura a organização de turnês pelo país apresentando-se em outras capitais como Curitiba, Brasília, Porto Alegre e Belo Horizonte, tal movimentação indica o crescimento do gênero no país, demonstrando viabilidade artística e econômica, porque encontra boa receptividade por parte do público. Parte desta receptividade é resultado das informações divulgadas pela mídia, tornando o gênero mais conhecido.

Podemos ver que o musical, ao longo dos anos no Brasil, principalmente a partir da importação da grande montagem de *Les Misérables* (2001), foi criando uma maior densidade. O começo de profissionalizações para trabalhar nestas novas produções, fez com que artistas e espectadores comesçassem a encarar o teatro musical como um mercado que funciona, um meio que cresce muito rápido, com técnicas novas e com profissionais cada vez mais especializados.

Ainda dependente de patrocínios e leis de incentivo, o musical no Brasil tem um mercado de razoáveis proporções. A professora e pesquisadora Mirna Rubim afirma que com a chegada de grandes produções musicais norte-americanas no teatro brasileiro, produtores e atores buscaram um aperfeiçoamento para os trabalhos neste novo mercado:

Nós viramos mercado internacional e os cantores brasileiros começam a vislumbrar o momento onde as audições, dentro dos moldes da Broadway, começam a acontecer de forma mais sistemática e

profissional. A procura por preparo também é um fator marcante da década de 1990 e os professores e alunos de canto que estudaram fora do país começam a compartilhar e demonstrar seu conhecimento influenciando a qualidade técnica dos novos espetáculos. (RUBIM, 2010, p.44)

Graças ao sucesso das montagens musicais no país, vemos uma geração de atores, autores, cenógrafos e diretores se profissionalizando na arte de montar musicais. O que mudou dos anos anteriores para os dias atuais na área do musical foi a profissionalização, o aumento de artistas e espetáculos do gênero, no ponto de vista profissional dos artistas, atualmente, se encontra um número maior de concorrentes, artistas aptos para entrar no ramo. O acontecimento da consolidação do profissionalismo do teatro musical se deve a um conjunto de novos fatores e talentos que incentivaram e possibilitaram o desenvolvimento do cenário musical no Brasil. A produção de um espetáculo musical demanda uma grande equipe, envolvendo profissionais de diferentes áreas artísticas e técnicas, onde cada um é responsável por uma parte do espetáculo. O que já existia há muito tempo nos EUA, agora acontece no Brasil, muitos artistas direcionando o seu estudo para o gênero musical.

O teatro musical, agora se profissionalizando, percebe-se que é um gênero que passa a oferecer uma remuneração significativa<sup>33</sup>, em comparação com o teatro tradicional, "o aparecimento do teatro musical assinala o nascimento do palco como arte de mercado, fato de bilheteria, em que a poupança do povo começa a sustentar os artistas e inaugura uma nova rotina, a independência diante dos mecenatos e poderes sociais." (BRANDÃO, 2010, p.16).

Ainda que o gênero venha ao longo dos anos crescendo cada vez mais no país, o que se torna mais difícil para o mercado é a falta de teatros, há poucos ainda e os que se têm, nem todos comportam as grandes produções, nacionais ou importadas. Desse modo pontua-se claramente a necessidade de maior investimento para construção de novos teatros, e melhorias nos atuais, possibilitando ainda mais o crescimento e o desenvolvimento de grandes montagens musicais no Brasil. O ator Ruben Gabira em entrevista, para o documentário *Da Broadway para os palcos do Brasil*, comenta a respeito da diferença do investimento no teatro musical do Brasil aos outros países em que trabalhou, em específico Áustria, Alemanha e sul da Itália:

---

<sup>33</sup> Segundo o Jornalista Gabriel Nanbu, para o site UOL, o teatro musical remunera cerca de R\$ 4 mil a R\$ 5 mil de salário para papéis secundários. (2012)

É diferente no sentido de que existe, por exemplo, uma política cultural, existe verba para as diferentes vertentes de arte, por exemplo, os teatros estatais tem uma subvenção do governo, que é voltada para isso, porque cada teatro de ópera, cada cidade da Áustria e da Alemanha, dentro do teatro de ópera eles tem, teatro, eles tem dança, eles têm ópera, e eles têm musicais.  
(GABIRA, 2012)

O Brasil já tem um grande número de espetáculos em cartaz, o que é um grande avanço. Conforme visto, as peças musicais estreavam uma por ano e agora podemos encontrar quatro, cinco ou mais, que estão em cartaz ao mesmo tempo, entretanto, em relação à produção de musicais presentes nos Estados Unidos, no Brasil ainda há poucos musicais. Um dos motivos que contornam essa situação é a falta do "*playwriting*", denominação que se traduz como a ação de escrever uma peça ou um drama, oriunda da palavra *playwright*, que se traduz como dramaturgo, uma especialidade dos ingleses e americanos, função que segundo Veneziano “ainda não se tem uma formação especializada, e nem de libretistas capazes de pensar o argumento e a história em música e texto” (2010, p. 60). Aqui no Brasil, pode-se dizer que nessa área de dramaturgia musical, encontramos as obras de Chico Buarque, porém todos ainda são baseados em clássicos como *Gota d' água*.

A atriz e educadora Beatriz Lucci<sup>34</sup> comenta sobre a criação de obras nacionais:

No Brasil, as pessoas ainda têm muito medo de fazer obras inéditas, ainda mais com músicas inéditas. As pessoas têm o costume de ir ao teatro ouvir canções que são conhecidas. Eu acredito que nos próximos cinco anos a gente tenha produções originais, com texto e músicas 100% brasileiros. (LUCCI, 2014)

O repertório nacional vem se consolidando aos poucos, a princípio com os musicais biográficos mostrados no capítulo anterior, e depois com alguns libretos e canções de autores brasileiros como os inspirados nos de Chico Buarque. Ainda que

---

<sup>34</sup>Palestra "Teatro Musical americano em paralelo com teatro musical brasileiro". II Seminário Carioca de Teatro Musical, ocorrido nos dias 22, 23 e 24 de jul. 2014.

tenhamos uma geração que vem se formando de atores de musical, espera-se a formação de uma geração de dramaturgos para o gênero.

Os musicais da Broadway que vem para o Brasil, de certa forma, inspiram para uma abertura de criações de musicais originalmente brasileiros, começando pelos musicais biográficos, que já dão início ao musical dito brasileiro.

A utilização de ídolos da música popular brasileira, no teatro musical, vem atraindo mais a atenção do público para o teatro, o que muitas vezes ocorre atualmente. O teatro musical biográfico lota o teatro desde o seu surgimento, este sucesso se dá pelo motivo das pessoas gostarem de assistir músicas conhecidas, ou ver o seu grande ídolo nos palcos. De acordo com o diretor João Fonseca<sup>35</sup> "os musicais biográficos ampliaram o nosso público. Eles trouxeram para o teatro musical um público que não gostava desse gênero. Esses musicais conseguiram romper a resistência das pessoas que não gostam do teatro musical americano" (2014).

Com a maior demanda de produções do gênero musical no país, ingressaram mais empresas nesse setor, além da T4F, estreando musicais como a: Aventura Entretenimentos (*Hair, Violinista no Telhado, o Mágico de Oz, Rock in Rio – O Musical*); Geo Eventos (*Priscilla, Rainha do Deserto*); XYZ Live (*Sherk - O Musical*); e Chaim Produções (*Tim Maia - Vale Tudo*).

As produções também começam a ter maior porte e se tornam mais diversificadas, para todos os tipos de público. O brasileiro não tinha o hábito de frequentar musicais, o que teria ocasionado uma lenta aceitação do público, mas as novas produções encontraram o caminho para as adaptações, dando um toque mais nacional, sem modificar a história, esta fórmula acabou conquistando o público no Brasil. O que temos hoje é o resultado de um público que foi aprendendo a ver espetáculos musicais no país. Se o público no Brasil foi conquistado pelo teatro musical, muito se deve a qualificação técnica e profissional dos elencos nacionais, com a capacidade de enfrentar, com domínio de voz e corpo, as partituras complexas e as coreografias ousadas das importações americanas, e adaptando-as para as produções nacionais.

Veneziano, ao considerar a combinação das técnicas americanas para o musical brasileiro observa que:

---

<sup>35</sup>Palestra "Relação dramaturgia e encenação". II Seminário Carioca de Teatro Musical, ocorrido nos dias 22, 23 e 24 de jul. 2014.

A possibilidade de unir “o acabamento e a tecnologia importados” aos estudos sobre o teatro musical brasileiro (com suas convenções próprias) permite-nos pensar que é possível o desenvolvimento de pesquisas e criações de espetáculos nacionais nada artesanais, com o mesmo padrão de acabamento destes novos musicais americanos. Sem preconceitos. Aclimatando estas estruturas às nossas histórias.(VENEZIANO, 2010, p.60)

Neste momento em que a produção artística do Brasil se relaciona mais intensamente com os grandes centros de produção na área, como Estados Unidos e Inglaterra no setor musical, o país entra no ramo de produções de espetáculos com o mesmo padrão de qualidade dos grandes centros do teatro musical.

### 3.2 UM NOVO PERFIL DO ATOR

O teatro musical criou um perfil profissional. No Brasil, desde a revista para os dias atuais, houve uma mudança do perfil do ator, agora vemos menos empirismo e espontaneísmo, menos naturalidade, e mais técnica.

Um dos primeiros ícones, com um dos trabalhos mais relevantes na história do teatro musical foi Bibi Ferreira. A atriz/cantora marcou a história do teatro no Brasil, em específico no gênero musical, ao representar o papel principal na primeira montagem vinda da Broadway para o país, *Minha Querida Dama* em 1962. Sua forma de interpretar, incluindo nas músicas em que cantava, reinventou o papel do ator de musical para a época, vindo a protagonizar posteriormente espetáculos musicais como: *Alô Dolly* (1966), *O Homem de La Mancha* (1972), *Gota d'Água* (1975), *Piaf, A Vida de uma Estrela da Canção* (1983). Bibi Ferreira conseguia exercer muito bem o trabalho de composição do personagem em um musical, construído a partir do texto falado e devendo continuar presente nas canções, conectando-os.

Podemos presenciar outra grande atriz do ramo com a estreia do musical *A Chorus line*: "além de contribuir para a fixação de uma sintonia com o novo circuito internacional dos musicais, o eixo Nova Iorque/Londres, foi a estreia de uma atriz que se tornaria estrela no gênero, com excelente formação para a cena musical, a jovem

Cláudia Raia" (BRANDÃO, 2010, p.32). Cláudia Raia inicialmente se destacava como atriz/bailarina, atualmente, pode-se dizer que a atriz é completa em termos de teatro musical e chama atenção pela sua forte presença de palco atuando no ramo até hoje. Além de *A Chorus Line*, a atriz protagonizou em musicais como: *O Beijo da Mulher Aranha* (2001), *Sweet Charity* (2006), *Cabaret* (2011), *Crazy For You* (2014).

Quanto aos profissionais da área, podemos encontrar nos dias atuais, grandes margens no teatro musical brasileiro, tanto atores e cantores, que se especializaram no gênero e dividem o mesmo palco, como os veteranos: Miguel Falabella, Diogo Vilella, Marília Pêra, Totia Meireles, Adriana Garambone, Alessandra Maestrini, Soraya Ravenle, Kiara Sasso, Ester Elias, Saulo Vasconcelos, Frederico Silveira, Sabrina Kogut, Simone Gutierrez, Cláudia Netto, Alírio Neto, Igor Rickli, dentre muitos outros.

Atualmente percebe-se que os atores estão se especializando na área de musical, entretanto no Brasil ainda existem poucos locais capacitados para fornecer uma formação consistente de profissionais para atuar em musicais. Veneziano destaca que “os atores-cantores-bailarinos ainda não vêm da Universidade. Eles emergem das poucas, mas efficientíssimas, escolas técnicas. Sabem sapatear, cantar e (muitos deles) sabem interpretar.” (2010, p. 60).

Os Estados Unidos muito a frente do Brasil no ramo do teatro musical, já tem especializações para atores especificamente de teatro musical dentro de universidades, assim como inúmeras escolas profissionalizantes espalhadas pelo país, as quais fornecem a formação profissional do ator de musical, sendo considerados os melhores centros de ensino na cidade de Nova Iorque, onde se concentra o maior polo do teatro musical no país. No Brasil, ainda alguns dos artistas procuram aulas de interpretação, canto e dança em locais separados e aprendendo-as singularmente, no entanto com o mercado crescendo no país, já se pode encontrar locais em que o ensino é direcionando ao canto, dança e a atuação do gênero musical:

Os melhores cursos para o estudo de teatro musical obviamente estão nos EUA, pois lá é o berço deste gênero. No Brasil ainda não há bacharelados teatro musical. Os primeiros cursos de pós-graduação em Teatro Musical foram lançados na UNIRIO e UNIVERCIDADE no Rio de Janeiro. Quanto a cursos livres – alguns de forte reputação se concentram em São Paulo: 4ACT, OPERARIA e no Rio de Janeiro: CAL, TABLADO, Curso da Cininha de Paula. (RUBIM, 2010, p. 51)

Neste caso, os cursos livres se referem a locais que oferecem cursos e oficinas para atores-cantores-bailarinos de teatro musical que são de curta duração ou que não tenham o objetivo de criar-se um curso fixo especializado no treinamento e formação do ator de musical.

Mas já podemos encontrar no Brasil, o nascimento de centros onde oferece a formação no teatro musical, como o CEFTEM (Centro de Formação e Estudos em Teatro Musical), localizado no Rio de Janeiro, e comandado pelo professor e ator-cantor Reiner Tenente. Essa escola fornece a experiência da prática de montagem de um musical, cursos de embasamento e aprofundamento das técnicas de dança, canto, e atuação todas voltadas ao gênero, workshops e seminários para os interessados do ramo, auxiliando para a profissionalização dos atores no teatro musical brasileiro. No Brasil, com o crescimento dos espetáculos musicais, a demanda por cursos especializados em treinar atores-cantores-bailarinos para este gênero teatral começa a crescer na mesma proporção, para que o mercado do teatro musical tenha mais espaço e reconhecimento no país, com a mesma qualidade do teatro musical norte-americano.

Ainda não se configurou uma linguagem brasileira do musical, com a pulverização da produção em diferentes sentidos, muitas vezes o corpo do ator aparece engessado na música. Podemos observar que o comportamento rígido de treinamento de atores/cantores nos Estados Unidos serve muitas vezes como orientação para os artistas brasileiros que querem entrar no mercado do teatro musical, deixando-os sem o gingado nacional.

Por mais que para o teatro musical se exija o domínio das técnicas de canto e da dança, o ator deste gênero precisa praticar e dar a mesma atenção, ou mais, à técnica de interpretação. Tal perspectiva é enfocada por Rubim, ao afirmar que:

O principal preparo que um ator-cantor deve buscar é o da interpretação. Tenho visto vários alunos cantores sendo reprovados nas audições, por não terem treinamento teatral adequado. Muitos não sabem nem andar, falar, articular. Outros gesticulam de maneira excessiva, equivocada, não sabem o que é base e foco. A maioria não recebe nenhum tipo de instrução nessa direção. O preparo técnico teatral é a base do teatro musical, porque antes de ser musical, é teatro – texto, história, vida. (RUBIM, 2010, p.47)

A grande marca do teatro musical é a presença da música e do teatro, a música precisa ser interpretada, sentida, para o espectador poder se envolver.

Para o diretor Charles Moeller<sup>36</sup>, a música no teatro musical é como se fosse um monólogo, e a melodia se torna grande inimiga do ator de musical, pois o ator se embala por ela, fazendo com que se esqueça de entender e interpretar o que a música realmente está dizendo. Desta forma, concluímos que um ator de musical, por mais que cante em todas as notas certas, se ele não consegue passar a mensagem da letra da canção e interpreta-la bem para que isso aconteça, o ator não conseguirá realizar o seu trabalho de forma bem sucedida. O ator deve ter um equilíbrio entre as habilidades de interpretação, canto e dança e estar apto a desenvolvê-las simultaneamente, o que é fruto de um grande trabalho de estudo e dedicação.

Da mesma forma que algumas vezes é criticado o uso excessivo da técnica, fazendo com que o ator se torne mecânico, o diretor João Fonseca<sup>37</sup> aponta que "o brasileiro acha que ter técnica significa fazer um trabalho sem alma. Isso não é verdade. Você tem que ter técnica suficiente para a emoção chegar" (2013).

Este gênero exige do ator diferentes habilidades, que atua nesta área oportunidades de ampliar todas as técnicas de construção de uma personagem, se desenvolvendo de uma maneira mais completa, dominando a arte de interpretar, cantar e dançar.

### 3.3 O MUSICAL EM DOIS LADOS: O ENGAJAMENTO E ENTRETENIMENTO

Encontramos nos espetáculos musicais representações sociais, ideologias, estereótipos, entre outros. Ao longo da história vimos os musicais espelharem o que ocorre na sociedade de seu país, muitas vezes o gênero tratou de temas políticos e outras mais livres, apenas em forma de entretenimento. Com esta colocação poderíamos pensar na questão de que o musical, e talvez o teatro em si, ao tratar de temas políticos nem sempre o torna em um gênero político ou engajado, a discussão se torna muito ampla

---

<sup>36</sup> | Seminário Carioca de Teatro Musical, ocorrido no Teatro Net Rio, Copacabana/Rio de Janeiro, ocorrido nos dias 15 e 16 de ago. 2013.

<sup>37</sup> | Seminário Carioca de Teatro Musical, ocorrido no Teatro Net Rio, Copacabana/Rio de Janeiro, ocorrido nos dias 15 e 16 de ago. 2013.

quando tratamos de definições sobre o teatro engajado ou teatro entretenimento, pois abre outros caminhos de discussões como o da arte pela arte ou da arte que leva a pensar.

Levantaremos momentos da história do teatro musical em que se pôde ser visto com um formato de engajamento e de entretenimento. Podemos ver que espetáculos com a forma engajada são vistos como algo que leva o espectador a pensar e, através dessa reflexão, modificando-se, e mais amplamente a sociedade; diferente dos espetáculos em forma de entretenimento, vistos como apenas para entreter, um ato de divertimento para o espectador.

O reflexo do cotidiano permite ao teatro musical um mover constante, apresentando mudanças, o que caracteriza sua longevidade e força, conforme aponta Möeller<sup>38</sup>, vêm especialmente de sua capacidade de transformação, renovação, reinvenção e até auto-negação. Como, aliás, o teatro em si em todos os seus diversos gêneros e vertentes (2010).

Podemos analisar como visto no primeiro capítulo, que nos Estados Unidos o teatro musical, primeiro com a ópera cômica, era unicamente para o entretenimento, em seguida vieram as *Follies* com Ziegfeld com todo o seu glamour e luxo vislumbrando os olhares do público, assim como com a primeira guerra mundial, o gênero se tornou uma imagem de entretenimento para tirar as pessoas do cenário de guerra, fazendo com que a comédia musical tivesse um teor próprio para a plateia da época.

Na segunda guerra com o musical *This is the Army*, presenciamos um fundo militar, o uso dos soldados em cena no espetáculo foi planejado para impulsionar a moral dos Estados Unidos durante a segunda guerra mundial, o espetáculo não foi usado apenas para o entretenimento mas como um apoio aos americanos na guerra.

Veremos o musical ganhar um caráter engajado, nos Estados Unidos, principalmente com a guerra do Vietnã. O gênero ganhou um fundo protestante com o musical *Hair*, o que induziu muitas pessoas irem às ruas protestar contra a guerra, utilizando músicas de *Hair* como hinos de seus movimentos protestantes. Até os dias de hoje não existe um formato preciso para os musicais na Broadway, os espetáculos são apresentados em variados formatos, independente da época em que estreia.

No Brasil, o musical com as operetas francesas não tinham um cunho político, iniciou-se nas revistas, com a crítica política a revista era eminentemente política.

---

<sup>38</sup>Artigo publicado no site Aplauso Brasil, por Michel Fernandes.

Sofreu em toda a sua existência com o sistema da censura, devido as suas sátiras e paródias contra homens importantes da sociedade e o poder político. Na sua primeira fase com as revistas de ano, o teatro de revista relatava todos os problemas e acontecimentos da cidade do Rio de Janeiro de cada ano anterior a sua estreia. Veneziano relata que:

Por trás do espetáculo, o Rio de Janeiro era assolado pelas endemias. Surtos de febre amarela, varíola e peste bubônica traziam pavor a população. Esta 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, não escapou aos revistógrafos, que extraíam dos acontecimentos os aspectos risíveis próprios da sátira. (VENEZIANO, 1991, p.30)

Já que o Brasil ainda não era uma república no início da era revisteira, com o decreto da Lei *Lopo de Vaz* em Portugal, que proibia a menção ou crítica à política nos espetáculos, afetou a segunda fase da revista no Brasil, a carnavalesca, fazendo-a substituir o seus temas políticos, pela pornografia. Só com o fim da monarquia em Portugal (1910) resultando no fim da lei *Lopo de Vaz*, que a revista voltou a usar temas políticos em seus quadros com sátiras e paródias. Ainda de acordo com Veneziano, “a revista brasileira que jamais abandonara de todo a sátira à política e ao dia-a-dia imediato (atitude tipicamente brasileira), fazia um misto de acontecimentos criticados e apelo aos sentidos” (1991, p.41). Ao mesmo tempo em que tinha um teor engajado o teatro de revista servia como uma das melhores formas de entretenimento para a época, com esta afirmação, o fato de abordar assuntos de crítica política e ser o maior entretenimento muitas vezes, pode-se pensar que o entretenimento possa ser também efetivamente um polo político para alguns, não é porque a intenção seja entreter que não se possa questionar-se, provocar e instigar o pensamento.

Com a importação da Broadway, podemos ver a maioria dos espetáculos musicais em forma de puro entretenimento, com enredos voltados mais para agradar, encantar o espectador, considerados apenas para “embalar” o público, afinal os espetáculos norte-americanos vieram para o Brasil, na década de 60, momento em que o país estava prestes a sofrer com o golpe do regime militar.

Foi na década de 60 com a ditadura militar, que vimos o Brasil com o musical em forma engajada e política. Neste período os meios de censura usados pelo governo eram constantes no meio artístico, e como forma de protestos vimos escritores e músicos populares brasileiros, como Chico Buarque se destacarem nesta época, da mesma forma que vimos a influência externa nestas produções. Brandão afirma que nesta época houve:

Além do reconhecimento das qualidades e virtudes do palco norte-americano, uma aproximação entre esquerda e musical, inspirada em particular nas ideias de Brecht e Weill. A música poderia ser vista não só como um atrativo, um convite ao envolvimento, mas como algo contrário a este sentimento: a quebra humorada da ilusão, a produção do distanciamento e a sugestão do raciocínio crítico. Esta possibilidade determinou o aparecimento de uma série de espetáculos que reaproximaram a música popular brasileira da cena sob uma nova forma. (BRANDÃO, 2010, p.27)

As produções musicais desta época surgem como um meio para o debate de ideias, um instrumento considerado eficiente para os envolvidos. Brandão ainda relata que os atores destas montagens não precisavam obrigatoriamente desenvolver ao máximo o domínio de suas técnicas, mas fundamentalmente “exercitar e aperfeiçoar o conhecimento das ideias sociais e políticas que se desejava difundir e que poderiam ser pregadas através do musical ou de qualquer outra forma teatral” (2010, p. 28).

Experiente na área, o ator Ruben Gabira<sup>39</sup> aponta que “o musical não é só um elemento de entretenimento, deveria ser visto como um elemento transformador” (2012). A partir dessa afirmação é possível questionar a função do teatro na sociedade, podemos tentar responder que o papel que o teatro musical vem exercendo na sociedade ao longo da história seja em forma engajada ou apenas para entretenimento, assim como outros gêneros teatrais, toca, transforma, faz pensar e não somente entretém.

---

<sup>39</sup>Em entrevista, para o documentário *Da Broadway para os palcos do Brasil*.

### 3.4 MUSICAL E O PRECONCEITO

O teatro musical, muitas vezes ao longo de sua história no Brasil, foi atingido pelo o preconceito contra o gênero em diferentes casos, primeiramente pelo fato de ter sido colocado à margem por ser um teatro de origem popular. Brandão observa que:

A sua origem – se é que se pode falar nestes termos – seria a expressão popular, quer dizer, formas de manifestação sensível das pessoas comuns, das ruas, afastadas das academias e dos salões da grande arte. Ele seria um filho querido das feiras, mercados e praças, dos prostíbulos ou casas de diversão masculinas, das festas e manifestações do populacho, formas de passatempo urbano que, no caso brasileiro, começaram a se delinear com alguma clareza no século 18, para tomar forma mais nítida no início do século 19 e se impor como acontecimento social e – digamos – cultural na segunda metade do século 20. (BRANDÃO. 2010, p.15)

Desde a época das revistas com Arthur Azevedo já pode se ver o preconceito da crítica teatral com o gênero, Veneziano afirma que naquele início a luta contra o preconceito era manifestada nos textos teatrais, cansados dos ataques da crítica, os autores elaboravam frequentemente, quadros metalinguísticos e duplos sentidos que reivindicavam o direito do reconhecimento do gênero, “a defesa sempre conclamava o grande público e se apoiava nos sucessos de bilheteria e aplausos da plateia. Sim, para aqueles artistas pioneiros do século XIX, o público era o juiz” (2012, p.37). O preconceito pela origem popular com o teatro musical começou a ser derrubado com a demanda de público que existia para os espetáculos musicais.

No final da era revisteira, conforme Veneziano, o gênero sofria o preconceito maior ainda por apelar para a pornografia, resultando assim a rejeição do público para o gênero, o preconceito de antes aumentou e transformou-se em total desprezo, como visto no capítulo anterior, quando a decadência e o empobrecimento tiraram a revista do cenário teatral, fazendo com que os seus artifícios migrassem para zonas periféricas do teatro pornô e do strip-tease.

Atualmente o teatro musical aparece cada vez mais ganhando destaque no cenário teatral brasileiro, entretanto pode se indentificar outro preconceito com o gênero, que por muitas vezes é tratado pela crítica e pela classe artística, segundo

Brandão, como espetáculo teatral de valor artístico questionável, muitas as críticas são de que embora os musicais possam ser interessantes, são subservientes com clichês e estereótipos. Brandão ressalta que a preconceituosa classificação do teatro musical, enquadrado em um conjunto como inferior, ao ser julgado por não ter qualidade e expressão de arte, resultou:

A cristalização de uma avaliação negativa contrária ao reconhecimento de méritos no teatro musical, muito embora o próprio país se afirmasse como uma terra musical. O resultado natural foi a condenação do espetáculo teatral musical ao gueto ou a espaços de segregação, a sua vinculação a formas de não-arte, pura manifestação de instintos, vistos, estes, como aquela parte do humano que se opõe ao ideal, ao espírito e à nobreza de caráter. (BRANDÃO, 2010, p.22)

O preconceito relacionado ao valor artístico questionável atinge também as produções americanas no país, quando se trata de produções importadas o preconceito da classe artística se torna ainda mais presente. Em relação ao musical da Broadway o jornalista e crítico teatral Miguel Arcanjo Prado relata que acha que exista "na imprensa um ranço esquerdista de não gostar de nada que vem dos Estados Unidos. Como o teatro musical é associado imediatamente a Broadway, o brasileiro tem uma visão de que isso é uma cópia do que os americanos fazem, ao invés de ser uma coisa nossa" (2012)<sup>40</sup>.

O preconceito atinge o musical também por haver muitas vezes um perfil comercial, induzindo certa rejeição para algumas pessoas no meio crítico teatral e algumas vezes dentro da própria classe artística. Por ser um teatro que requer um maior custo na sua produção, muitas vezes se torna um teatro caro para o público, o gênero por ser difícil de produzir e caro é visto muitas vezes como comercial, julgando-o por não precisar de auxílio de leis de incentivo ou patrocínios, porém sem estes auxílios seria inviável a produção dessas montagens, pelo alto custo do aluguel dos teatros e pelos elevados impostos. Prado descreve ainda que no musical:

---

<sup>40</sup> Entrevista para o site Cena Musical: <http://www.cenamusical.com.br/entrevistas/miguel-arcujo-prado-09-05-2012/>

Você não ouve falar de problema de público. Tem espaço sim para divulgar na imprensa, mas ainda não tem espaço na crítica, porque os jornalistas que cobrem teatro ainda têm muito preconceito com musical. A maioria acha que fazer teatro é fazer teatro político, teatro da Praça Roosevelt, teatro para 10, 30 pessoas e eles tem um certo ranço com o teatro comercial" (2012)<sup>41</sup>

Mesmo que haja muita resistência no meio da crítica teatral com o teatro musical, assim como na época da revista, a resposta contra este preconceito é mostrada com o grande número de espectadores à procura do gênero no Brasil.

O teatro musical é hoje um gênero mundialmente conhecido e apreciado, mas mesmo assim é rejeitado por alguns estudiosos no ramo do teatro que o enxergam como um gênero de pouco valor. O musical está tomando um grande espaço, em uma época em que a rapidez da troca de informação e a grande abundância de formas de entretenimento acabam afastando o público dos teatros. O brasileiro passou a ter acesso e a gostar do teatro musical, é precipitado ter um pensamento de rejeição sobre um gênero tão bem sucedido quanto o musical, e que tem chamado a atenção do público e, agora, de muitas pessoas no ramo artístico.

---

<sup>41</sup>Entrevista para o site Cena Musical: <http://www.cenamusical.com.br/entrevistas/miguel-arcanjo-prado-09-05-2012/>

## CONCLUSÃO

Com este trabalho podemos concluir que o teatro musical é um fenômeno que existe enquanto forma teatral há quase um século e meio, que continuamente foi renovado e revitalizado desde o seu surgimento.

Percebemos que a tradição do teatro musical brasileiro estava ligada à comédia e à paródia, com um passado tão glorioso como os tempos da revista. O mercado de musicais no Brasil está crescendo significativamente ano a ano, atraindo milhões de pessoas, movimentando o turismo mundial e uma grande quantidade de dinheiro e empregos. O público brasileiro aceitou o formato, que está bem adaptado para nossa língua. Por ser uma vertente que cresce a cada dia no mercado mundial, dentro de um mundo globalizado, é compreensível que o Brasil busque nos sucessos estrangeiros a fórmula para se trabalhar o musical, visto que a noção de identidade já não permanece mais limitada ao território.

Neste trabalho pontuamos as definições essenciais para delimitar o gênero, esboçar a sua trajetória histórica e fatos para o crescimento dos espetáculos musicais, entendendo a sua história, levantando questões do seu processo histórico e analisando o que a história aponta no teatro musical, o trabalho do ator; o engajamento e o entretenimento nos musicais, o profissionalismo, caracterizando os musicais que são montados no Brasil, tanto as remontagens da Broadway quanto os musicais autenticamente nacionais.

Talvez não seja possível chegar a uma conclusão a respeito do que leva um musical a fazer sucesso, se é pelo o seu virtuosismo e habilidades técnicas dos profissionais envolvidos, se é pela história que está sendo narrada, se é pela discussão que se é levantada a partir do enredo, se é pelas músicas, pelas danças ou pelo momento histórico e político que o país vive. Ou se é pela junção de todos esses fatores em conjunto, entretanto o teatro musical está cada vez mais ganhando o seu espaço no teatro brasileiro, espera-se que daqui um tempo passará a era das importações e dos musicais biográficos e predominarão as criações próprias brasileiras, com autorias, músicas, e roteiros propriamente nacionais. Deveria-se perceber o teatro musical além do que o mercado mostra, o gênero deve ser visto como mais uma frente de trabalho para os artistas, bem como uma forma estética de ler o mundo.

A falta de estudo específico sobre o gênero e a limitada produção bibliográfica evidência uma área que requer mais pesquisas. Este trabalho, além da busca pessoal

pelo conhecimento, também têm a intenção de oferecer subsídios a outros interessados no assunto.

**BIBLIOGRAFIA**

ANTUNES, Delson. *Fora do sério: um panorama do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002

BRANDÃO, Tânia. Introdução in: GASPARANI, Gustavo; RIECHE, Eduardo. *Em Busca de um Teatro Musical Carioca*. Coleção: Aplauso Teatro. Editora Imprensa Oficial. São Paulo, 2010.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. *Por um teatro de apropriações: o musical biográfico carioca em Sinais de Cena*. Lisboa: Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, 2009, n.12.

CASTELLON, Lena. *O melhor ano dos musicais no Brasil*. Meio e Mensagem, 16 mar. 2012. Disponível em:

<<http://www.meioemensagem.com.br/home/marketing/noticias/2012/03/16/O-melhor-ano-dos-musicais-no-Brasil.html>> Acesso em 12 out. 2014.

CARVALHO, Tânia. *Charles Moeller e Claudio Botelho: Os Reis dos Musicais*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

EWEN, David. *A história do musical americano*. Rio de Janeiro: Lidador, 1967.

FERNANDES, Michel. *Charles Möeller: Mais um musical da Broadway!*. Aplauso Brasil. 8 jun. 2010. Disponível em:

<<http://www.aplausobrasil.com.br/2010/06/08/charles-moeller-mais-um-musical-da-broadway/#>> Acesso em 04 nov. 2014.

FREITAS, José Fernando Marques de. *Com os séculos nos olhos: teatro e expressão política no Brasil, 1964-179*. TESE (doutoramento em Literatura Brasileira). Universidade de Brasília. Brasília, DF. 2006

GRANATO, Luísa. *A magia dos musicais nos teatro brasileiros*. J. Press.

Disponível em: <<http://jpress.jornalismojunior.com.br>> Acesso em 10 set. 2014.

GLOBO, Teatro. *Rio e São Paulo recebem musicais com superproduções - Espetáculos nacionais e internacionais ditam o ritmo nos palcos*. Publicado dez, 2012. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2013/09/rio-e-sao-paulo-recebem-musicais-com-superproducoes.html>> Acesso em: 14 out. 2014.

MACIEL, P. e RABETTI, M. L. *O teatro de opereta no Brasil: gênero e história*. XIV Encontro da ANPUH-Rio - Memória e Patrimônio, 2010, Rio de Janeiro.

MARQUES, Fernando. *Por um teatro político e popular: manifestos do musical brasileiro, 1966-1983*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.º 25. Brasília, janeiro-junho de 2005, p. 11-22.

MARTINS, Gustavo. *Do teatro de revista às adaptações da Broadway, musicais se tornaram milionários no Brasil*. UOL Entretenimento. 15. abr. 2008. Disponível em: <[http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/04/15/musicais\\_no\\_brasil.jhtm](http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/04/15/musicais_no_brasil.jhtm)> Acesso em 11 out. 2014.

MASLON, Laurence; KANTOR, Michael. *Broadway: The American Musical*. New York. Applause Theatre & Cinema Books, 2004.

NANBU, Gabriel. *Embalados pelo sucesso do gênero, jovens procuram cursos de teatro musical*. Uol diversão. 11. mai, 2012. Disponível em: <<http://virgula.uol.com.br/diversao/embalados-pelo-sucesso-do-genero-jovens-procuram-cursos-de-teatro-musical>> Acesso 08 nov. 2014

PRADO, Miguel Arcanjo. *Musicais brasileiros ganham fôlego e enfrentam produções da Broadway*. R7 Blog Atores e Bastidores, 15. Abr. 2014. Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/musicais-brasileiros-ganham-folego-e-enfrentam-producoes-da-broadway-25082014>> Acesso em 16 out. 2014

RUBIM, Mirna. *Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional em Revista Poiésis Virtual*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em

Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense Niterói: PPGCA/PROPP, 2010. n. 16. Pp 40-51.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Pontes, Editora da UNICAMP. 1991.

\_\_\_\_\_. *Teatro Musical: da tradição ao contemporâneo* em Revista Poiésis Virtual. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense Niterói: PPGCA/PROPP, 2010. n. 16. Pp. 09-11.

\_\_\_\_\_. *É brasileiro, já passou de americano* em Revista Poiésis Virtual. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense Niterói: PPGCA/PROPP, 2010. n. 16. Pp 52-61.

\_\_\_\_\_. *Preconceito e teatro musical* em Rebento: revista de artes do espetáculo/ Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”. São Paulo: Instituto de Artes. 2012. n. 3. Pp. 36-44.

\_\_\_\_\_. *Melodrama e Tecnologia no Musical Brasileiro* in Anais do V Congresso ABRACE, GT Dramaturgia: Tradição e contemporaneidade, Belo Horizonte, 2008, p. 1 Disponível em:

<<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/Neyde%20Veneziano%20-%20Melodrama%20e%20Tecnologia%20no%20Musical%20Brasileiro.pdf>> Acesso em 5 out. 2014

VILHENA, Deolinda. Quando o “star system” invade os palcos de Paris. Disponível em: <[www.terramagazine.terra.com.br](http://www.terramagazine.terra.com.br)> Acesso em 10 set. 2014.

### **Vídeos:**

*BROADWAY: The American Musical*. Film by: Michael Kantor. Public Broadcasting Service, 2004. Distribuição: Paramount Home Entertainment, Hollywood. 6 dvds, color & B&W.

Documentário: *Da Broadway aos Palcos do Brasil* - Pollyanna Leite e Mayara Calixto