
É Brasileiro, Já Passou de Americano

Neyde Veneziano*

Breves comentários sobre o Teatro Musical Brasileiro desde a sua chegada, ao Brasil, até os dias de hoje, quando o teatro tecnológico e melodramático aporta em São Paulo com as mega-produções da Broadway. Este artigo pretende alertar sobre a necessidade de se formarem libretistas e especialistas em *playwriting*, a fim de que o musical contemporâneo brasileiro e seus personagens sejam, dramaturgicamente, pensados e construídos entre música e fala, com eficácia. Paralelamente aos musicais americanos, poderemos exportar nossos espetáculos e construir a mão-inversa, divulgando nosso teatro, nossas histórias e nossa música através desta outra forma de expressão teatral. Se, no passado, exportamos revistas musicais, poderemos, no presente, exportar grandes produções musicais com tecnologia.

teatro musical, teatro de revista, preconceito, dramaturgia.

Os primórdios

Foi durante os anos 80 que iniciei minha pesquisa sobre o teatro de revista no Brasil. Naquela época, o preconceito era enorme e o terreno revisteiro representava uma zona obscura (quase proibida) por onde era raro aventurarem-se historiadores e pesquisadores. Interessante lembrar que, na época, os poucos artigos publicados sobre teatro de revista, insistiam na tecla do “preconceito”. Gastavam-se páginas e páginas tentando provar que havia arte no teatro de revista. O preconceito vinha de longe. Basta lembrarmos um verso de Arthur Azevedo que, na revista *A fantasia*, afirmava: “Há muita arte na Revista Brasileira”. O teatro brasileiro musical era, na época, chamado *gênero alegre*. Naquele início, a luta pelo contra o preconceito era manifestada nos textos teatrais. Cansados de serem atacados pela crítica, os autores

*Neyde Veneziano Neyde Veneziano é Professora Doutora e Livre Docente pela ECA / USP; professora do Instituto de Artes da Unicamp. É autora dos livros *Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*; *Não adianta chorar: identidade do teatro de revista brasileiro... Oba!* (Editora UNICAMP); *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação* (Editora Cónex); *De Pernas para o Ar: Teatro de Revista em São Paulo* (Imprensa Oficial do Estado, Coleção Aplauso, 2007) e *As grandes vedetes do Brasil, também da Coleção Aplauso*, 2010.

inventavam, amiúde, quadros metalinguísticos reivindicando o direito ao reconhecimento. 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. Foi assim que se firmou, entre nós, o gênero alegre: dedicado ao público. Não aos deuses.

O primeiro tipo de teatro musical que aportou no Brasil foi um espetáculo de variedades com números de canto, dança, ginastas e um corpo de baile de lindas francesinhas que levantavam a saia e mostravam as pernas envoltas em justíssimas meias grossas. Quem o trouxe foi um empresário chamado Monsieur Arnaud, em 1859. O espetáculo foi apresentado no recém-inaugurado Alcazar Lyrique, um teatrinho com formato de café-concerto ou *cabaret*, chamado de café cantante, que funcionava na Rua da Vala, no centro do Rio de Janeiro. Por esta época, o centro do Rio já estava iluminado a gás havia cinco anos. O Alcazar oferecia ao público masculino brasileiro as novidades da boemia francesa: era um teatro da moda. Ali se apresentavam números musicais alegres, populares e divertidos. Nada que desse muito trabalho ao cérebro, mas que trouxesse muita alegria e descontração.

Orfeu no inferno, de Ofenbach, a primeira opereta francesa, estreou em Paris em 1858 e inaugurou uma nova dança: o cançã. Este espetáculo chegou em versão integral no Alcazar Lyrique, em 1865, sete anos após sua estreia em Paris. O teatro de revista, por essa época, ainda não tinha aportado no Brasil.

O que teria acontecido na pacata cidade do Rio de Janeiro do século XIX e como teriam reagido os articulistas, na época quase todos diletantes? Durante o espetáculo, os homens (de todas as classes sociais) enlouqueciam com aquelas mulheres, é claro. Machado de Assis fez campanha declarada contra as meias tão justinhas que pareciam que as pernas estivessem nuas! Os jornais reclamaram, as senhoras católicas idem, os intelectuais exigiam um teatro sério nos moldes europeus-inteligentes.

Sem se dar conta das rixas moralizantes e jornalísticas, a plateia brasileira (que queria ser francesa) cantava e assobiava os belos motivos de Offenbach. A elite carioca aplaudia e se divertia elegantemente com o espetáculo francês. Mas a verdadeira sátira da opereta, uma paródia ao mito Orfeu e Eurídice e à ópera de Gluck, se perdia, pois era encenada em francês. Além do mais, a compreensão do enredo satírico pressupunha o conhecimento da Antiguidade Grega.

O público popular não pôde apreciar as deliciosas combinações de irreverência e música. Era preciso criar algo mais próximo.

Foi então que o ator Vasques, conhecido como o *Rei do Riso*, pegou a pena e escreveu a primeira paródia brasileira baseada na paródia francesa. Foi em 1868 que estreou, no Teatro Fênix Dramática, a opereta-paródia *Orfeu na Roça*, autoria de Francisco Correa Vasques. Sucesso estrondoso! Foram mais de cem representações consecutivas. Para a época, um recorde absoluto que roubou todo o público do Alcazar, então conhecido como “o templo da opereta francesa”!

A partir daí, os preconceituosos ficaram ainda mais enfurecidos. Pois se antes havia bailarinas com pernas quase desnudas, pelo menos elas cantavam em francês! Tratava-se de um acontecimento, no mínimo, *chic*. Agora, a partir de *Orfeu na Roça*, a deusa Diana passou a se chamar Dona Ana e o inferno de Orfeu transformou-se num galinheiro do sítio de Apolo, transformado em político brasileiro.

Curiosa e justamente, foi com *Orfeu na Roça* que se deu o longo casamento de música e texto na comédia brasileira. Nosso destino foi traçado a partir daí, ao assumirmos a vocação paródica. E foi, também, com ar de quem ri de tudo (até de si mesmo...) que começou a se impor o tal jeito brasileiro e macunaímico de fazer teatro musical.

Foram estes acontecimentos que prepararam o terreno para a instalação do teatro de revista.

O teatro de revista no Brasil

O teatro de revista, como a opereta, também nasceu francês. Depois foi para Portugal e, de lá, veio para o Brasil. Chegou até nós como *revista de ano*, um tipo de teatro musical e divertido que passava *em revista* os acontecimentos do ano anterior. No Brasil, as duas primeiras tentativas não deram certo. O público não gostou e a culpa era colocada no excesso de sátiras políticas. Em 1877, Arthur Azevedo escreveu sua primeira revista que se chamava *O Rio de Janeiro em 1877*. O público aceitou melhor. Ainda assim, o processo de aceitação, por parte do público, foi lento e gradual. A crítica e os “cultos” jamais aceitaram.

Somente em janeiro de 1884, com uma revista intitulada *O mandarim*, é que Arthur Azevedo e Moreira Sampaio instalaram, definitivamente, esse gênero entre nós. A revista *O mandarim* ficou conhecida como “a gargalhada que abalou o Rio”. Era uma crítica divertida aos problemas



**“As encantadoras figurinhas brancas”:
coristas da Companhia Sebastião Arruda**
Década de 1920, acervo Neyde Veneziano

do Rio de Janeiro, como as epidemias que ameaçavam o carnaval e a chegada de um mandarim para tratar da imigração chinesa que substituiria a mão-de-obra-escrava. A força dessa revista estava no texto e na sátira política. Por isso, o grande nome em destaque, era o ator Xisto Baía, um dos comediantes de maior sucesso na época. Ao todo, Arthur escreveu 19 revistas, todas geniais. Eram revistas satíricas e de enredo. A força estava nas mãos do dramaturgo, no desempenho do cômico brasileiro e, principalmente, nas construções de efeito paródico.

Diferente de outras modalidades, revista é um gênero teatral fragmentado que se adapta ao país no qual se aloja. É francesa se feita na França, portuguesa se for em Portugal, e assim por diante. Isto porque o arcabouço textual revistheiro se apresenta totalmente elástico, com espaços para os fatos do cotidiano local, para o desenvolvimento de personagens-tipo de cada país e para a inclusão de músicas nacionais.

Dessa forma, a estrutura da *revue du fin d'année*, cujo enredo simples facilitava a inclusão dos assuntos locais, chegou ao Brasil e foi, imediatamente, povoada de malandros, mulatas, caipiras, portugueses. Juntaram-se a estes tipos acontecimentos sociais e políticos e, sobretudo, nossa música popular. A receita funcionava sempre e o gênio criativo do autor determinava a qualidade e a aceitação do espetáculo.

No final do século XIX, as revistas eram um enorme sucesso de público. Os palcos desse teatro musical eram responsáveis pelos lançamentos e divulgação da música popular brasileira. Mas a crítica e “os cultos” continuavam rejeitando. Talvez porque esse gênero alegre fosse tão alegre, que eles eram incapazes de reconhecer as críticas sociais que estavam por trás.

A trajetória do gênero conduziu-o para um modelo essencialmente brasileiro. Na década de 1920, o tema “carnaval” insistiu em definir a identidade “brasileira” da revista. A nova fórmula se distanciou dos modelos importados os quais, na época, dividiam-se em dois segmentos: a revista de enredo e a revista de virar páginas. Criou-se a “revista carnavalesca” que, além do tema, trazia estrutura de enredo própria, conduzida pelo mais apropriado dos *compère*¹: Rei Momo.

Ao assumir essa identidade brasileira, o teatro de revista transformou-se, durante um longo período, no gênero que melhor representou a ideia que o Brasil tinha de si: Deus é brasileiro e este é o melhor país que há. Como prova, a revista mostrou os melhores produtos nacionais: samba, mulher, carnaval e malandragem.

As mudanças foram pouco a pouco conduzindo o antigo musical para um novo período, totalmente dominado pelo luxo. Walter Pinto, o grande produtor das décadas de 40 e 50 juntou os signos de brasilidade (mulatas, tipos, sensualidade, carnaval) e colocou-os dentro de cenários deslumbrantes. Ficou conhecido como o *Ziegfield brasileiro* e tinha fórmula própria: elenco de primeira grandeza; efeitos cênicos moderníssimos (luz negra, palco giratório, cascatas de fumaça, de água), grandes e monumentais apoteoses, além da presença das mais bonitas mulheres do nosso teatro. E se, no início de tudo, queríamos ser Paris, o modelo de musicais, agora, havia passado a ser Broadway.

As sessões eram lotadas. Quase todos gostavam. Muitos, porém, não confessavam este gosto absurdo por algo que lhes parecia muito próximo do *kitsch*.

Quando a censura se manifestou, as alusões ao sexo substituíram as *alusões* políticas. E quando a decadência e o empobrecimento riscaram a revista dos circuitos teatrais, seus antigos procedimentos migraram para zonas periféricas do teatro pornô, do teatro-sex, do strip-tease. O preconceito de antes aumentou transformando-se em total desprezo.

¹ *Compère* era um personagem fixo das revistas de ano que desempenhava a função de apresentador. Poderia vir disfarçados com outros nomes. Costurava os quadros, compactuava com a plateia e servia, também, como “coringa”. No Brasil, foi chamado de compadre,

O teatro musical à procura de um enredo

O salto para a outra margem e outro período faz-nos encontrar um tipo musical com personagens mais elaboradas, com enredo e histórias bem contadas e com conteúdos mais complexos. A nova dramaturgia musical tratou de encontrar uma saída para resolver a questão do desejo brasileiro em unir teatro e música com textos “engajados” e comprometidos com o estado atual. Foi a partir das experiências de Chico Buarque e Guarnieri que deslanchou uma dramaturgia musical capaz de provocar os censores do regime ditatorial. Por causa de seus conteúdos metafóricamente políticos e comprometidos com a realidade social, o preconceito e a intolerância foram de outra ordem.

Foi a partir de 1965 que a cara do teatro musical brasileiro mudou. Duas experiências fundamentais fizeram renascer o gosto adormecido do público pelos musicais.

No Teatro de Arena, surgiu o musical de resistência com os memoráveis *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), de Guarnieri em parceria com Augusto Boal. O público mais avisado aplaudiu de pé estas experiências.

Naquele mesmo ano de 1965, Chico Buarque de Holanda fazia sua primeira incursão no teatro ao compor as músicas de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto. Tratava-se de um espetáculo do TUCA – Grupo da Universidade Católica de São Paulo – dirigido por Silnei Siqueira. Além do incrível sucesso no Brasil, o grupo foi o vencedor do *Festival International de Théâtre Universitaire de Nancy* (França). Na ocasião, Chico declarou: “Com *Morte e Vida Severina* eu procurei adivinhar qual seria a música interior de João Cabral”². O ano de 1967 instalou, com a estreia de *Roda-viva*, Chico Buarque na dramaturgia brasileira. Em 1972, em parceria com Ruy Guerra, deu-se a estreia de *Calabar, elogio à traição*. 1975 foi a vez de *Gota d’Água*, uma adaptação de Medéia de Eurípedes transportada para um conjunto habitacional do Rio de Janeiro. O espetáculo foi dirigido por Gianni Ratto, com grande sucesso. Em 1977, Chico lançou *Os Saltimbancos*, uma montagem infanto-juvenil, que era uma adaptação da fábula *Os músicos de Bremen*, dos irmãos Grimm. A *Ópera do Malandro* (1986) foi dirigida pela primeira vez por José Antonio Matinez Correia e era baseada na *Ópera do mendigo* (1728) de John Gay e na *Ópera dos três vinténs* (1928) de Bertold Brecht. O enredo aprofundava a

2 Chico Buarque de HOLANDA. In SANT’ANNA, 1986, pg 24.

característica figura do malandro da Lapa e, em meio a ótimas canções, desenrolava-se uma história “à la Romeu e Julieta”. Chico Buarque ainda compôs as músicas de *O rei de ramos*, de Dias Gomes e Ferreira Goulart. (1982)

A integração entre melodia e poesia estava desvendada. Ao mesmo tempo, desenvolvia-se o musical biográfico, de outros autores. Todas estas montagens brasileiras foram muito bem recebidas e não sofreram preconceito pelo fato de serem “musicais”.

Na rota da Broadway

Partindo dos musicais biográficos e das traduções norte-americanas, a história do musical no Brasil mudou, novamente, o perfil.

A montagem de *Rent*, em 1999, foi o marco que introduziu, definitivamente, o Brasil na rota milionária do teatro musical. Ao mesmo tempo, criaram-se novas leis de incentivo que facilitaram a realização de superproduções. Acelerou-se a profissionalização dos atores (algumas escolas particulares conseguiram oferecer cursos profissionalizantes com estágio na própria Broadway). Podemos conferir a expressividade do gênero através desta matéria jornalística, de 2009:

Em 10 anos, foram encenadas só na capital paulista 12 adaptações da Broadway, atraindo cerca de 2,5 milhões de espectadores. São montagens que empregam até 200 profissionais, entre atores e técnicos, e podem custar de R\$ 2 milhões (como “Chicago”, em 2004) a R\$ 12 milhões (“Miss Saigon”, em 2008). Aliás, ano passado, São Paulo chegou a ter oito musicais em cartaz. Profissionais como o diretor Jorge Takla (de espetáculos como “A Chorus Line”, de 1983, estrelado por uma Cláudia Raia então com 16 anos), defendem que a afirmação do musical se deu com a montagem de “Les Misérables” em 2001. Até porque foi este o primeiro espetáculo trazido pela empresa de entretenimento CIE (que hoje chama Time 4 Fun), responsável depois pelas montagens aqui de “O Fantasma da Ópera”, “A Bela e a Fera”, “Sweet Charity” entre outras.³

O fenômeno de consolidação de profissionalismo e de “como fazer” teatro musical se deve a um conjunto de novos fatores e talentos que impulsionaram e possibilitaram a evolução do cenário musical teatral brasileiro.

Como no tempo do Vasques, o público precisa de *traduções* e de adaptações. Desta vez, elas surgiram não como paródias, mas com licenças poéticas que muitas vezes foram preconceituosamente rejeitadas por ouvidos puristas.

3 In: *A força do teatro musical no Brasil* apud <http://musicaisbrasil.multiply.com/journal/item/199/199>



Sweet Charity
Foto João Caldas

Desta vez, longe do teatro de revista ou das *follies*, caminhamos para uma espécie de melodrama musical, que é a base textual da ópera contemporânea. O público prestigia mais do que nunca. Semelhante à era do teatro das revistas, organizam-se fãs-clubes agora em forma de comunidades virtuais para aplaudir suas divas e se deleitarem com espetáculos espetaculares cada vez mais tecnológicos.

Diretores-encenadores são assessorados por profissionais do *show business* empresarial, indispensáveis ao crescimento deste outro tipo de *teatro profissional* que se instalou no Brasil (mais especificamente em São Paulo). Aprenderam (todos) na “experiência concreta”. Não na Universidade. Abrem-se novas possibilidades para o teatro musical que, pelo expressivo movimento, já merece ser pesquisado.

Infelizmente, não temos formação especializada de *playwriting*. Nem de libretistas capazes de pensar o argumento e a história em música e texto. Os atores-cantores-bailarinos ainda não vêm da Universidade. Eles emergem das poucas, mas eficientíssimas, escolas técnicas. Sabem sapatear, cantar e (muitos deles) sabem interpretar.

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.

Com todos os procedimentos que já dominamos no Brasil, certamente em futuro muito próximo, faremos a mão inversa. Para que exportemos musicais brasileiros ou óperas contemporâneas populares brasileiras da mesma forma que, em tempos passados, fizemos com o teatro de revista.

Sem saudosismos de um teatro que era ingênuo, mas não era ignorante, poderemos pensar em uma nova dramaturgia musical. Pois dramaturgia, além da estrutura e estilo, tem temas e situações. Temas podem ser universais. Histórias de grandes amores, por exemplo, são universais. De ódio também. Personagens podem também ser universais, desde que sua construção ofereça ao público características arquetípicas, independentemente de país, raça ou religião.

Situações, na maioria das vezes, são particulares. Elas dependem da sociedade que refletem, das histórias de vida, da política, dos costumes. Se Molière é universal porque trata de personagens e temas comuns a qualquer homem em qualquer época, como um misantropo, um avaro ou um doente imaginário, não se pode dizer o mesmo de Martins Pena, que constrói figuras essencialmente brasileiras e circunscritas à nossa realidade. O mesmo acontece com a dramaturgia musical hoje.

Há competentes diretores de teatro musical no Brasil. Pena que a maioria dos personagens principais se chame Bill, ou Charity ou Anna Leonowens (aquela professora que se apaixona pelo rei do Sião). Tomara que em breve, ao lado dessas criaturas estrangeiras, tenhamos nomes brasileiros que ultrapassem as antigas categorias superficiais e tipificadas de “mulata e malandro”. E que se publiquem as pesquisas. Só assim haverá subsídios para o aparecimento de uma dramaturgia brasileira capaz de se expressar em canto e fala.

Enquanto isso permanece um velado preconceito.

Referências

EVEN, David. *The Story of America's Musical Theater*. Nova York: Chilton Company. Book Division, 1967.

FRANKEL, Aaron. *Writing the Broadway Musical*. Nova York: Da Capo Press. 2000.

PIROTTA, Nilthe Miriam. *O Melos Dramático: a gênese do musical moderno*. Tese de Doutorado. ECA/USP, 1997

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes, Editora da UNICAMP, 1991.

_____. *Não adianta Chorar: teatro de revista brasileiro*. Oba! Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

_____. *De Pernas para o Ar: teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. Coleção Aplauso. 2005.