

**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO RIO DE  
JANEIRO**

**BACHARELADO EM PRODUÇÃO CULTURAL**

**JÚLIA BORGES SERAPICOS DA SILVA**

**TEATRO MUSICAL: A INFLUÊNCIA DA CULTURA  
NORTEAMERICANA NAS PEÇAS MUSICAIS BRASILEIRAS**

**NILÓPOLIS**

**2019**

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO RIO DE  
JANEIRO

JÚLIA BORGES SERAPICOS DA SILVA

**TEATRO MUSICAL: A INFLUÊNCIA DA CULTURA  
NORTEAMERICANA NAS PEÇAS MUSICAIS BRASILEIRAS**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Instituto Federal do  
Rio de Janeiro, como requisito  
parcial para a obtenção do grau de  
Bacharel em Produção Cultural.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ângela Maria da  
Costa e Silva Coutinho.

Nilópolis

2019

JÚLIA BORGES SERAPICOS DA SILVA

**TEATRO MUSICAL: A INFLUÊNCIA DA CULTURA  
NORTEAMERICANA NAS PEÇAS MUSICAIS BRASILEIRAS**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Instituto Federal do  
Rio de Janeiro, como requisito  
parcial para a obtenção do grau de  
Bacharel em Produção Cultural.

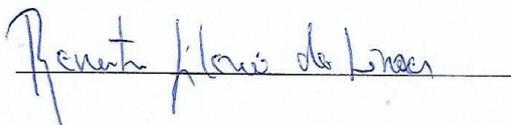
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ângela Maria da  
Costa e Silva Coutinho

Aprovada em 25/06/2019.

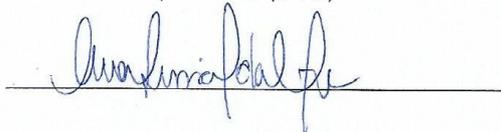
Banca Examinadora.



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ângela Maria da Costa e Silva Coutinho - (Orientadora) Instituto Federal  
do Rio de Janeiro (IFRJ)



Prof<sup>a</sup>. Esp. Renata Silêncio de Lima - (membro interno) Instituto Federal do Rio de  
Janeiro (IFRJ)



Prof<sup>a</sup>. Ms. Ana Luísa Soares da Silva - (membro interno) Instituto Federal do Rio de  
Janeiro (IFRJ)

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, agradeço a Deus por ter me dado forças, garra, paciência e persistência para fazer este trabalho. Graças a Ele, finalizo mais uma etapa de vida com êxito.

Agradeço aos meus pais Mônica Ferreira Borges e Paulo Sérgio Serapicos da Silva por terem me dado o apoio necessário em todos os campos possíveis para a conclusão da minha faculdade e por toda a minha vida. Obrigada por me ouvirem, por serem meus principais parceiros/confidentes e o meu porto seguro. Nada disso seria possível sem vocês.

Agradeço à minha dinda Cristina Ferreira Borges e à minha avó Denair Ferreira Borges por todo o suporte emocional, espiritual e mental e por me tranquilizarem em todos os meus momentos. Obrigada por me fazerem acreditar em dias melhores, a ter esperança e ser otimista.

Agradeço à melhor orientadora que eu poderia ter, Ângela Coutinho, por acreditar e me amparar na construção desse projeto e embarcar comigo no meu tema preferido. Obrigada por todo o apoio educacional/pessoal, pela paciência, carinho e por todos os seus ensinamentos de teatro como um todo, cultura geral, português e literatura, que me agregaram tanto.

Agradeço ao coordenador de curso João Guerreiro que me acompanhou durante todos os meus anos em Produção Cultural. Obrigada pela sua paciência, preocupação e por ter me ajudado imensamente nos momentos que mais precisei e nas minhas fases mais difíceis da faculdade. E agradeço, do fundo do coração, por ter sido um dos principais responsáveis pela melhor etapa acadêmica da minha vida: meu intercâmbio para Portugal.

Agradeço a todos os professores que passaram pela minha trajetória e me ajudaram de alguma forma, seja com palavras ou ações, a me tornar uma profissional e pessoa melhor.

Agradeço aos meus amigos que me ajudaram a realizar este trabalho sanando as minhas dúvidas, inseguranças e incertezas com conselhos e que compreenderam o momento que eu estava vivendo com muita empatia.

## RESUMO

O foco deste trabalho é mostrar as mudanças e influências derivadas da Broadway no teatro musical brasileiro. O teatro foi incorporado no Brasil desde o seu descobrimento por parte dos europeus e a partir dos anos, agregou outros gêneros e tipos teatrais em nossa cultura. O tema central do trabalho, a Broadway, é o principal exemplo desse agrupamento. Os objetivos da pesquisa serão as análises do contexto histórico teatral do Brasil até a incorporação do gênero musical e a produção de alguns musicais apresentados no país, seguindo o modelo Broadway ou não. As informações serão obtidas por vias bibliográficas, documentais e vivenciais. Os resultados obtidos mostram que a cultura norte americana, de fato, contribuiu para o teatro musical que temos hoje em dia, porém há alguns aspectos negativos nesse fazer teatral. A partir desses resultados, pode-se concluir que o teatro musical brasileiro necessita de um aprimoramento, apesar das grandes obras já existentes, pois ainda há muito a ser explorado. Necessita-se de políticas culturais mais eficientes para uma melhor distribuição de informação e um maior acesso popular às peças musicais.

**Palavras-chave:** Teatro Musical. Broadway. Musical Brasileiro. Teatro de Revista. Produção de Musicais

## **ABSTRACT**

The focus of this paper is to show the changes and influences from Broadway on Brazilian musical theater. The theater has been incorporated in Brazil since its discovery by Europeans and for all over these years, gathered other genres and theatrical types in our culture. The central theme of the paper, Broadway, it's the main example of this gathering. The objectives of this research are the analysis of the Brazil theatrical historic context until the incorporation of the musical genre and the production of some musicals presented in the country, following the Broadway model or not. The informations will be acquired by bibliographies, documentaries and living experiences. The obtained results show that the north american culture, indeed, contributed to the musical theater nowadays, however there are some negative aspects in this theatrical know-how. From these results, it can be concluded that Brazilian musical theater needs an upgrading, despite the great already existing plays, because there is still a lot to be explored. It needs more efficient cultural policies to a better distribution of informations and a greater popular access to the musical plays.

**Keywords:** Musical Theater. Broadway. Brazilian Musical. Revue. Musical Production

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 - Imagem Externa do Teatro no Parque da Disney.....	42
Fotografia 2 - Imagem do Musical The Beauty And The Beast (1).....	42
Fotografia 3 - Imagem do Musical Beauty And The Beast (2).....	43
Fotografia 4 - Imagem do Musical Beauty And The Beast (3).....	43
Fotografia 5 - Imagem do Musical Beauty And The Beast (4).....	44
Fotografia 5 - Imagem do Rock In Rio O Musical (1).....	51
Fotografia 6 - Imagem do Rock In Rio O Musical (2).....	51
Fotografia 7 - Imagem da Cenografia de Rock In Rio O Musical .....	52
Fotografia 8 - Anúncio da peça Rock In Rio O Musical.....	52
Fotografia 9 - Ficha Técnica do Rock In Rio O Musical.....	53
Fotografia 10 - Cartaz Principal do Rock In Rio O Musical exposto na Cidade das Artes .....	54
Fotografia 11 - Cena do Musical Gonzagão – A Lenda(1).....	56
Fotografia 12 – Cena do Musical Gonzagão – A Lenda(2).....	56
Fotografia 13 – Cartaz de Gonzagão – A Lenda.....	58

## SUMÁRIO

<b>1.Abertura.....</b>	<b>1</b>
<b>1° Ato - Contexto Histórico do Teatro.....</b>	<b>4</b>
Cena 1 - Teatro no Ocidente.....	4
Cena 2 - No Brasil, muitos séculos depois: Teatro de José de Anchieta.....	6
Cena 3 - Casas de Ópera e a Chegada da Corte.....	8
Cena 4 - A Independência.....	10
Cena 5 - A Evolução do Teatro nos Séculos XVIII e XIX fora do Brasil.....	12
Cena 6 - A República.....	15
Cena 7 - Artur Azevedo.....	16
Cena 8 - Impactos da 1° Guerra Mundial.....	16
Cena 9 - A Semana de Arte Moderna em 22.....	17
Cena 10 - A Importância da 2° Guerra.....	18
<b>2°Ato - Teatro de Revista e a entrada da Broadway no cenário.....</b>	<b>21</b>
Cena 1 - A inspiração das Operetas e Vaudevilles Francesas: O início de tudo.....	21
Cena 2 - O Começo do Teatro de Revista em meados do Século XIX até o começo do século XX.....	22
Cena 3 - American Musical.....	25
Cena 4 - Teatro de Revista.....	28
Cena 5 - Fim das Revistas e Início dos Musicais Americanos.....	34
Cena 6 - O Teatro Musical nos anos 80.....	36
Cena 7 - O Boom dos Musicais.....	37
Cena 8 - Conclusão do Capítulo.....	38
<b>3° Ato - Estudo da Produção de Peças Musicais.....</b>	<b>39</b>
<b>Cena 1 - A Bela e A Fera - A Verdadeira Estória.....</b>	<b>39</b>
Cena 1.1 - Beauty And The Beast Musical.....	40
Cena 1.2 - Produção Estadunidense.....	45
Cena 1.3 - Produção em Outros Países.....	46
Cena 1.4 - O Musical no Brasil.....	46
<b>Cena 2 - Rock In Rio O Musical.....</b>	<b>47</b>
Cena 2.1 - Aventura Entretenimento.....	47

Cena 2.2 - O Festival Rock In Rio.....	48
Cena 2.3 - O Musical.....	49
<b>Cena 3 - Gonzagão - A Lenda.....</b>	<b>55</b>
Cena 3.1 - A Produção.....	55
Cena 3.2 - O Reconhecimento e seus Frutos.....	57
<b>Epílogo.....</b>	<b>50</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>61</b>
<b>APÊNDICE A- YASMIN GOMLEVSKY.....</b>	<b>61</b>
<b>APÊNDICE B- RAFAEL LYDIO.....</b>	<b>63</b>
<b>APÊNDICE C- ANDRÉA ALVES.....</b>	<b>66</b>
<b>APÊNDICE D - FOTOS DE MINHA AUTORIA RELATIVAS AO ROCK IN RIO O MUSICAL.....</b>	<b>68</b>
<b>APÊNDICE E - FOTOS DE MINHA AUTORIA RELATIVAS AO MUSICAL BEAUTY AND THE BEAST.....</b>	<b>72</b>
<b>ANEXO A - ECAD.....</b>	<b>74</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>76</b>
<b>REFERÊNCIAS DE DOCUMENTOS VIRTUAIS.....</b>	<b>78</b>

## 1. Abertura

Este presente trabalho tem como tema principal o estudo das influências dos musicais estilo Broadway no teatro musical do Brasil. O teatro brasileiro, seja musical ou não, sempre recebeu influências diretas de nossos colonizadores e outros povos europeus. Ao longo da história, o foco e referência culturais deixa de ser o continente europeu para ser um país mais recente com um crescimento econômico rápido e um modo de viver exacerbado\*, os Estados Unidos da América. Mais especificamente, no quesito teatral, uma avenida: A Broadway.

O jeito Broadway de produzir seus musicais é peculiar e tornou-se inovador aos olhos dos espectadores, levando cada vez mais público aos teatros pela fama que havia alcançado com sucessos atrás de sucessos. Os cenários, enredo bem construído, figurinos voluptuosos, maquiagens e gestos chamativos, músicas coreografadas com requintes e detalhes pensados específicos para cada tema são os ingredientes principais que fazem parte do furacão Broadway. O lugar mais similar à Broadway em todos os quesitos, chama-se West End, localizado em Londres. Consequentemente, é mais antigo e também é considerado um ícone dos musicais e desta forma merece ser comentado e referenciado ao longo do trabalho.

Para mostrar se houve influências diretas ou indiretas da Broadway em nosso teatro e como sucedeu esse processo, é preciso resumir e contextualizar a evolução do teatro musical no Brasil, desde as suas primeiras interferências internacionais e a agregação que fizemos em nossa cultura e analisar a produção das peças musicais brasileiras atuais.

O interesse em escrever sobre este tema surgiu da enorme relevância que este possui no cenário da Produção Cultural. O Teatro Musical é a forma de arte mais completa que existe no mundo do entretenimento: envolve música, técnicas de canto, dança, atuação e até elementos circenses, dependendo do assunto que a peça retrata.

\* Mais conhecido como o American Way of Life, esse estilo de vida surgiu após as duas Guerras Mundiais nos EUA. Tinha como base o consumismo, a padronização social e o seguimento ao governo liberal democrático.

Tratar sobre como a Broadway influenciou a nossa cultura no Teatro Musical nos possibilita um estudo melhor sobre a nossa própria história teatral brasileira ao longo dos anos e a descoberta de outras influências de vários países e culturas e de analisarmos se existem os aspectos negativos e positivos dessa inserção da cultura norte americana e quais são.

Então, o principal objetivo desta pesquisa acadêmica é compreender a revolução e as mudanças no teatro musical brasileiro resultadas da entrada dos elementos e características próprias da Broadway a partir do ano de 1962 (ano marcado pela primeira peça adaptada nos moldes americanos no país) demonstrando um contexto histórico, fatos explicativos e consequências deste fato; sendo destinada mais especificamente a profissionais, estudantes ou aos interessados na cena teatral com base nos livros, artigos, dissertações e teses que apresentem o início da história do teatro musical e problematizem todas as questões acerca da influência da Broadway.

O tipo de pesquisa para o trabalho será via bibliográfica, documental e vivencial. Por meio do mesmo, mostrarei fatos e análises que explicam a maneira que o teatro musical brasileiro foi influenciado pela Broadway. As fontes serão via pesquisas de teses, artigos, monografias e livros que abordem o tema ou questões que se relacionam, via experiências próprias vividas por minha trajetória de espectadora teatral e via conversas com profissionais e estudantes da área de teatro musical. Os resultados para a minha pesquisa serão mostrados de uma forma qualitativa.

O trabalho está dividido em três atos: O primeiro ato fala sobre o contexto histórico do teatro, é apresentado um resumo que se inicia desde os seus primeiros registros, mostrando a evolução das artes cênicas no país até a consolidação do Teatro de Revista, especificamente na cidade do Rio de Janeiro; o segundo ato é responsável por contar a origem do teatro de revista, sua história de sucesso na cidade até a sua decadência e consequente, esquecimento; o terceiro ato é voltado para o estudo da produção dos musicais de sucesso mais recentes, três montagens de diferentes temas são mencionadas: a primeira é sobre um tema de uma famosa

ficção com uma trajetória desde o século XVIII, chamada A Bela e A Fera; a segunda chama-se Rock In Rio O Musical e é sobre um dos maiores festivais de música do mundo, nascido em 1984 e a terceira chama-se Gonzagão - A Lenda, é sobre um tema relativo à memória, biográfico. Após as considerações finais, encontram-se cinco subtítulos nos apêndices: os três primeiros são entrevistas com personalidades importantes que ajudaram as montagens tornarem-se realidade e as duas últimas são registros próprios das montagens que tive o prazer de registrar.

## 1º Ato

### Contexto Histórico do Teatro

#### Cena 1. Teatro no Ocidente

A forma com que o teatro se iniciou ainda é desconhecido; porém sabe-se que sua primeira aparição foi em Atenas, especificamente no final do século VI a.C. Conforme Heliodora (2008, p.15), “Uma das hipóteses mais divulgadas é a de que ele tenha resultado de uma transformação dos hinos cantados em honra de Dioniso”. A origem desse Deus provém da Ásia Menor. Era um Deus considerado mais popular por ser menos sério e mais atingível.

A celebração de Dioniso era feita em Atenas em quatro festividades por ano, no entanto, o enfoque será os que ocorriam na Dionísia Maior e os na Lenéia, principalmente porque no primeiro é quando surgiu a tragédia e no segundo, a comédia.

Os hinos em honra de Dioniso Eleutério (o que era honrado na Dionísia Maior), chamados *ditirambos*, eram cantados por um coro de cem homens que tinham um líder, o *corifeu*, o principal narrador dos feitos e aventuras do deus. Como no teatro cada personagem fala em sua própria pessoa, dizem que Thespis, um famoso corifeu, certo dia se vestiu como Dioniso e, em vez de dizer “Dioniso fez...”, passou a dizer “Eu fiz...” transformando-se assim no primeiro ator (ator = o que age) e passando a dialogar com o novo corifeu que o substituiu como líder do coro. (HELIODORA, 2008, p.16)

O culto ao Deus Dioniso assumia um caráter claramente popular pois tratava-se de assuntos populares como a colheita da uva para o vinho, rituais para o nascimento e crescimento (fertilidade). Os gregos consideravam o vinho como uma bebida dos deuses e adoravam esse deus que havia aberto o conhecimento do

preparo do mesmo, desde o cultivo da uva até a sua transformação em vinho. Como refere-se Cebulski (2012, p.13): “Também denominado “deus bode”, em sua homenagem ostentavam um grande falo, ornamento em procissão, símbolo da fertilidade. Na celebração do deus, o ritual regado a vinho e danças lascivas permitidas pela liberação dos sentidos, e provido de sacrifícios e de cânticos salmodiados, nos quais eram narrados os feitos divinos era finalizado de forma orgiástica.”

Esses festivais eram datas muito reconhecidas pelo povo. Em um determinado dia estabelecido pelo governo, os autores apresentavam as peças que tinham escrito para uma comissão que elegia o primeiro, segundo e terceiro lugar. Somente esses seriam representados no festival. Conforme Heliodora evidencia (2008, p.18): “Cada autor tinha de apresentar quatro peças: três tragédias, que podiam formar uma trilogia (com as três compondo uma grande unidade) ou ser independentes, e ainda uma “sátira”, que era uma peça curta e engraçada, mostrando os deuses em situações exageradas ou ridículas.”

Com a comédia não foi diferente. Originada no festival da Lenéia, quando foi aceita na Dionísia Maior, eram exibidas cinco peças do mesmo modelo em um dia e eleitas da mesma forma que as tragédias.

A tragédia e a comédia, cuja origem pertence aos gregos, obtiveram tanto prestígio e sucesso que perpetuaram-se ao longo do tempo na história da humanidade inspirando o teatro até hoje. Esse teatro era aprovado e incentivado pelo governo grego com o intuito de unir os povos da Grécia e de criar um sentimento de responsabilidade social pelo patrimônio público. O espetáculo afervorava todos os povos helênicos a comparecerem ao teatro ao ar livre para assistir as encenações de todas as suas crenças religiosas. (CEBULSKI, 2012)

As tragédias gregas também contavam com a participação dos coros. O coro era formado por quinze componentes e ao longo do tempo, passaram a tecer comentários no decorrer dos eventos, nos quais existia uma história a ser contada.

O teatro naquela época não era apresentado em temporadas grandes de vários meses como nos dias atuais. A tragédia, que foi apresentada nos cortejos a Dioniso Eleutério, anos antes de Cristo, apenas mostrou-se nessas celebrações com performances bastante simplistas.

Outro ponto relevante é sobre a linguagem na Antiguidade. A linguagem das artes teatrais era realizada de uma forma distinta: através de versos. Na Grécia, a poesia era métrica, ou seja, tinha seus versos contados pela unidade métrica dos pés; os gregos haviam sido acostumados a ouvir e não a ler poesias. E assim, relacionavam os diferentes sons da métrica de acordo com as mudanças da narrativa e do teor das cenas como se fosse um fundo musical.

A história anterior se atém ao Ocidente que nos influenciou. Mas há uma história mais antiga.

Embora com características diferentes, o teatro já existia no continente asiático mesmo antes de o teatro grego se estabelecer, e suas singularidades persistem até nossos dias. Na Índia, por exemplo, cinco séculos antes de Cristo, os poemas épicos Mahabharata e Ramayana foram fonte de inspiração para os dramaturgos hindus, principalmente no teatro de sombras. Na China, durante a dinastia Hsia (2205 a 1766 a.C.), celebrações de caráter religioso, acontecimentos nas cortes reais e feitos militares eram dramatizados de forma pomposa e grandiloquente por companhias reais, ou ainda que de maneira singela, por grupos que perambulavam por entre as pequenas aldeias e as grandes cidades do império. (CEBULSKI, 2012, p.12)

No Egito, uma festa bastante conhecida entre o povo contava e celebrava a história de seus deuses Osíris e Hórus; os cretenses também celebravam seus deuses pela manifestação teatral nos anos antes de Cristo e na Índia, acredita-se que as artes cênicas tenham se originado de seu Deus Brahma. E através desses exemplos, percebe-se como todas as expressões teatrais eram motivadas por uma crença em algo divino e superior.

## **Cena 2. No Brasil, muitos séculos depois: Teatro de José de Anchieta**

O teatro no Brasil, influenciado pelo barroco europeu, originou-se no século XVI a partir dos jesuítas portugueses com a pura intenção de catequizar os nativos da Nova Terra descoberta e pode-se inferir que também deveria servir para mascarar as ações dos portugueses em vista as histórias de escravidão por parte deles. Os Jesuítas tinham a missão de trazer a cultura e a religiosidade Européia. O maior representante deste marco foi o Padre José de Anchieta (1534-1597), nosso primeiro dramaturgo, que se utilizou de influências e inspirações religiosas da época medieval para seus atos, comprovando que as “peças” possuíam um cunho mais religioso do que qualquer possível intenção artística ou de entretenimento.

O teatro Completo de Anchieta, até que novos textos apareçam, passa a conter os seguintes autos:

1. Na festa do Natal ou Pregação universal;
  2. Na festa de São Lourenço
  3. Excerpto do auto de São Sebastião;
  4. Diálogo do P. Pero Dias Mártir;
  5. Na aldeia de Guaraparim;
  6. Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Marçal Beliarde;
  7. Dia da Assunção, quando levaram a sua imagem a Reritiba;
  8. Recebimento do Padre Marcos da Costa;
  9. Quando no Espírito Santo se recebeu uma relíquia das ONZE MIL VIRGENS ou Alto de Santa Úrsula;
  10. Na vila de Vitória ou de São Maurício;
  11. Na visitação de Santa Isabel;
  12. Recebimento do P. Bartolomeu Simões Pereira.
- (CAFEZEIRO,1996,p.44)

Segundo Edwaldo Cafezeiro (1996), os portugueses apresentam aos autóctones um outro tipo de rito, costumes, interpretações, danças; justamente como uma forma de entreter e fazer esquecer a rotina em que eram postos e as tristezas da vida. Os jogos cênicos e as representações assumem um caráter de fácil

assimilação e aprendizagem. O teatro com sua origem na libertação das emoções do ser humano, exerce bem a sua função didática.

Foram os jesuítas os grandes divulgadores culturais do Século XVI no Brasil ou, pelo menos, foram eles os únicos a documentar tais manifestações (...). Eles fundaram o primeiro colégio da Companhia de Jesus na Bahia e continuaram a difundir a instrução por Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Vicente, São Paulo. Nestes colégios e sítios onde estiveram, desenvolveram uma atividade cultural escrevendo e montando espetáculos teatrais. (CAFEZEIRO, 1996, p.44)

Devido às influências diretas portuguesas, admite-se um conceito de cultura que é estabelecido como superior a qualquer outro. É censurada e reprimida toda cultura que não seja aos moldes europeus, como a cultura indígena e a africana. Muita bagagem de expressão dramática originárias desses povos foi perdida e esquecida. (CAFEZEIRO, 1996)

### Cena 3. Casas de Ópera e a Chegada da Corte

No Século XVII, não foi registrada mais nenhuma peça jesuítica ou textos que tivessem sido apresentado neste período. Mesmo com a falta de documentação, algumas coisas podem explicar o vazio do século XVII:

eram novas as condições sociais do país, não cabendo nos centros povoados o teatro catequético dos jesuítas; e os nativos e portugueses precisaram enfrentar os invasores de França e Holanda, modificando-se o panorama calmo e construtivo, propício ao desenvolvimento artístico. (MAGALDI, 2004, p.27)

Porém, nessa mesma época (séculos XVII e XVIII), ergueram-se “casas de ópera” baseadas no modelo europeu, comprovando que existia atividade teatral ativa nesta época. Os lugares em que foram construídas são Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Salvador, Recife, Vila Rica e Diamantina. A casa de Vila Rica (hoje, Ouro Preto) é testemunhada como a mais antiga da América do Sul. Padre Ventura é reconhecido por ser o primeiro brasileiro a viver da interpretação e seu elenco era composto por mulatos\*.

E não será pela total ausência de espetáculos que a população da cidade deixará de se divertir. Já existe no Rio de Janeiro a Casa da Ópera do Padre Ventura, mulato que regia a sua orquestra em trajes sacerdotais para dar fundo musical às peças de Antônio José da Silva, o Judeu. Com um elenco composto por negros e mulatos cujos nomes não chegaram aos historiadores do teatro brasileiro, as atividades artísticas do Padre Ventura, ao lado do Teatrinho de Chica da Silva (no Tijuco) deram início ao que podemos chamar de teatro como espetáculo realizado em salas especialmente construídas para este fim. (CAFEZEIRO, 1996, p.91)

\* O autor utiliza-se do termo "mulatos", porém é uma expressão não mais utilizada hoje em dia.

Já no século XVII, além do teatro de catequese emergem outros tipos de teatro que celebram festas populares e acontecimentos políticos, alguns lembram muito o Carnaval como conhecemos hoje, as pessoas saíam às ruas para comemorações vestidas com adereços, desfilando mascaradas, dançando, cantando e tocando instrumentos. (CACCIAGLIA, 1986)

Quando D. João VI chega ao Rio de Janeiro, encontra uma terra sem os seus conhecidos pressupostos de uma civilização. Vivendo no obscuro justamente pelo isolamento comercial de outros países europeus sob ordens de Portugal. (CAFEZEIRO,1996,p.44)

A Corte Portuguesa sentiu-se obrigada a investir na cultura do país, já que necessitavam de teatros para a recepção das companhias europeias. Os nobres e a Família Real não estavam contentes com a construção apenas das Casas de Óperas. Como é proferido por Cafezeiro (1996, p.112), a Corte exigiu uma mudança na política cultural do país. Decretou como inadequado o estado do Teatro de Manuel Luís e iniciou a construção do Real Teatro de São João. Sua finalização deu-se em 1813. As outras cidades se espelharam no Rio de Janeiro e foram construindo cerca de 40 teatros na Colônia. Entre eles, pode-se citar: Teatro Ouro Preto em Minas Gerais (1746) e Teatro São João na Bahia (1812).

A vinda do império Português em 1808 para o estado do Rio de Janeiro representou um enorme avanço para as artes cênicas no Brasil. Dom João VI assina um decreto de 28 de Maio de 1810 que confirma a carência de “teatros decentes” para nobreza que ansiava por divertimento. A Corte trouxe consigo toda a influência, a experiência e as técnicas do teatro europeu. Apesar de espetáculos grandiosos terem seu espaço no Brasil, não tinham um estilo característico brasileiro. Todos tinham origens de outros países europeus e refletiam seus costumes e gostos. Além disso, eram voltados para os nobres senhores, apenas. O povo não tinha voz e nem presença nessas casas.

#### **Cena 4. A Independência**

Em 1822, o teatro obteve seu assentamento graças à Independência. Nessa época, logo aderiu ao romantismo nacionalista. A época da Independência do Brasil refletiu-se notoriamente no teatro. Em meio às peças surgiam gritos eufóricos de protesto e manifestação do povo que assistia. Era o momento de extremo nacionalismo e agitação no cenário brasileiro e as artes, por representar a manifestação cultural das emoções e sentimentos dos seres humanos, não ia ficar fora desse desabafo. Esse acontecimento foi um dos fatores para o contrato e a entrada de artistas nacionais e não mais estrangeiros. Sentia-se a necessidade de cada vez mais ter a representatividade da população. Este clima de manifesto só não ocorria na presença do Imperador e do restante da família real na casa de espetáculos. Nesses casos, chamava mais a atenção do espectador admirar as senhoras ricamente vestidas do que o próprio elenco. Ademais, não se notava a presença dos negros na plateia, já que havia escravização naquele tempo. Apesar disso, o elenco era formado por mulatos que pintavam seus rostos com maquiagem branca ou vermelha.

Em 1833 (devido à efervescência nacionalista), o ator João Caetano formou uma companhia teatral brasileira para por um fim à dependência de atores estrangeiros em atuações nacionais.

Depois da euforia nacionalista, João Caetano reorganiza sua companhia com brasileiros e portugueses. Em 1851, ela estava assim constituída: João Caetano dos Santos, Miguel Arcanjo de Gusmão, João Antônio da Costa, Joaquim Augusto da Silva, Victor Porfírio de Borja, Antônio José Areias, Francisco de Paula Dias, Manuel Soares, José Ronaldo de Noronha, Timóteo José Fernandes (...) Francisca Oliveira. (CAFEZEIRO, 1996, p.125)

Sábato Magaldi (2004, p.67) escreve, exatamente, sobre a preferência e a valorização de atores estrangeiros por terem recebido melhores oportunidades de estudo: “Qualquer ator medíocre dos teatros da Europa reproduz o papel como se dotado de grande talento, porque o estudou durante três ou quatro meses, e o reproduziu cinquenta ou sessenta vezes, sabendo-o por conseguinte de cor”. A comparação do teatro brasileiro com as artes dramáticas europeias e norte americanas ainda é usual e atual e tem-se o hábito de concluir que no Brasil, o

teatro não existe. As realidades são diferentes, o contexto histórico e o progresso dos elementos envolvidos foram distintos. É fato que as apresentações de “maior nome” e fama advêm de peças de outros países ou que tenham alguma relação com elas e, normalmente, estreladas em São Paulo e Rio de Janeiro. Ainda não existe uma cena característica fidedigna brasileira que inspire outros teatros e que seja reconhecida internacionalmente. Incluindo a isto, pode-se comentar da quantidade de público frequentador de casas de espetáculo: a minoria da população assiste às apresentações, os lugares têm uma capacidade baixa de pessoas (pois não há público consumidor suficiente) e o tempo em cartaz não passa de alguns meses. (MAGALDI, 2004)

Um marco para o teatro brasileiro no século XIX foi a representação da tragédia Antônio José ou O Poeta e A Inquisição de Gonçalves Magalhães em 13 de março de 1838, como referencia Mario Cacciaglia (1986). Esse enredo dramático foi um dos apresentados por uma companhia teatral inteiramente brasileira criada por João Caetano. Nesse meio tempo, as Comédias de Costume ganham força com o escritor Luiz Carlos Martins.

A peça Antônio José ou O Poeta e a Inquisição foi a primeira na história nacional a ser escrita por um brasileiro e a ter um tema brasileiro. Sua estreia foi um sucesso e culminou seu texto com o desempenho da companhia de João Caetano. A encenação foi caracterizada pelo seu método natural e expressivo, diferente das outras passadas. (MAGALDI, 2004, p.35)

A Companhia de João Caetano lançava um pouco depois de O Poeta e A Inquisição, a peça O Juiz de Paz na Roça com um tema relacionado à realidade brasileira, escrita por Martins Pena, criador reconhecido da Comédia de Costumes brasileiras. Iniciava-se, assim, a era da Comédia nas artes cênicas nacionais.

Admirável observador, ele fixou costumes e características que têm continuado através do tempo, e retratam as instituições nacionais. (MAGALDI, 2004, p.42)

No ano exato de 1855, o realismo entra na cena junto com o romantismo nos palcos nacionais. Abre-se espaço para a discussão de temas sociais e problemas atuais, o cotidiano massacrante, os desvios de caráter humano, análise e crítica da sociedade. É um ponto final na idealização da vida e um olhar sonhador para a mesma advindos do Romantismo. O cenário clamava por uma visão mais objetiva e científica da vida.

### **Cena 5. A Evolução Do Teatro nos Séculos XVIII e XIX fora do Brasil**

Em meados do século XVIII mundo afora, as peças teatrais perderam seu intenso romantismo, a partir das influências da Revolução Industrial e da Revolução Francesa. Dessa forma, ganhou força o melodrama. Uma peça de melodrama caracterizava-se por ser de caráter popular com predominância de situações violentas e sentimentos exacerbados, gênero que agradava o grande público. O “melodrama” tem sua origem da utilização da música (melo):

Já o nome “melodrama”, hoje usado para ações mais exageradamente dramáticas, é um termo que nasceu do uso da música (melo) na exploração de emoções em peças dramáticas.  
(HELIODORA, 2008,p.120)

A música é um poderoso instrumento para expressar emoções, sentimentos e situações que não se pode pôr em palavras. Desde sempre, antes da existência dos ditos musicais tão renomados, a melodia era conjunta com muitas peças e filmes para a melhor compreensão do enredo e da situação dos personagens. A música traz uma imersão do espectador no transcurso da cena.

Sem ainda citar os musicais, a interpretação instrumental sempre marcou presença há um bom tempo nos espetáculos:

Nos textos de Shakespeare, por exemplo, não apenas há um considerável número de canções como são usadas “fanfarras” e

“clarinadas” para desfiles ou cenas de guerra. (HELIODORA, 2008,p.120)

O Século XVIII é responsável por ser um tempo de grandes mudanças, iniciando com os monarcas franceses gozando de plenos privilégios e terminando com a Revolução Francesa (1789). Cansados de serem os únicos afetados pelas crises econômicas, não terem um espaço digno na política e usufruírem de menos direitos, a burguesia, camponeses e trabalhadores uniram-se para pressionar a nobreza para chegar a um consenso. Depois de várias reuniões, assembleias levando a desentendimentos e à falta de um acordo que satisfizesse todas as partes, um levante popular iniciava-se em Paris. Era a Revolução Francesa. A Revolução, assim, foi o protesto dos burgueses por estarem inconformados por produzirem tudo para os nobres e ainda assim, pagarem altos impostos, enquanto a monarquia vivia da mão de obra do terceiro estado, com total isenção de impostos.

...na Europa fervilhavam mesmo a instalação da sociedade industrial com a Revolução Francesa; o socialismo, com o Manifesto Comunista de 1848; o anarquismo de vários matizes; socialismo idealista, positivismo etc. E, na prática, os movimentos operários que definiram as suas tendências com a I Internacional (1854) e a II Internacional (1889). (CAFEZEIRO, 1996, p.104)

Devido à Revolução e ao frenesi geral da população, as peças começaram a ter temas mais pesados e críticas sobre convenções do período. Um exemplo é a peça *Turcaret* do autor Alain-René Lesage, em 1707.

Houve também grandes manifestações nos temas e na forma da dramaturgia; e foi esse conjunto de mudanças que preparou o que viria ser chamado de “Romantismo”. (HELIODORA, 2008, p.75)

A origem do Romantismo deveu-se ao espírito libertário e igualitário da época, que foi o marco da Revolução Francesa em 1789. O que era considerado clássico passou a ser repudiado e diretamente relacionado ao absolutismo e à nobreza.

Não interessava ao novo público o mundo dos distantes deuses e da mitologia greco-romanos; os novos protagonistas foram trazidos da Idade Média ou da “história moderna”, isto é, a partir da Renascença\*. (HELIODORA, 2008, p.83)

No século XIX, fora do Brasil, as inovações teatrais foram cada vez maiores. Como o uso do elevador hidráulico graças à luz elétrica e ao gás. “Em 1881, o Savoy Theatre de Londres foi o primeiro a utilizar iluminação elétrica” (REID, Francis, 1987). Antes disso, as peças eram iluminadas à vela, deixando as cenas bem limitadas e espaços não utilizáveis no palco. A iluminação a gás exercia seu papel deste jeito:

Para iluminar o palco, era instalado, na caixa do palco, um tubo em forma de arco paralelo às laterais e ao teto, com bicos colocados ao longo de todo o tubo, obedecendo a um controle único, graças ao qual um técnico podia fazer com que a luz aumentasse ou diminuísse. (HELIODORA, 2008, p.86)

Apesar da grande contribuição dessa tecnologia para o teatro, houve graves consequências:

...os bicos de gás que iluminavam a platéia podiam baixar a luz ali, deixando o palco mais iluminado para a apresentação do espetáculo. É preciso admitir que as vantagens para o espetáculo foram muitas, mas também foi muito alto o número de incêndios em teatros durante a época do gás. (HELIODORA, 2008, p.87)

As outras consequências desta nova tecnologia nos espetáculos foram: o teor dos textos mudaram (os novos temas eram para satisfazer o gosto da burguesia; visavam mais o entretenimento do que a arte em si) e a partir daí as peças começaram a ser apresentadas em casas de burgueses; os móveis entraram em cena, trazendo o desenvolvimento da cenografia (tornou-se mais realista e expressiva); os cenários e os figurinos tiveram um tremendo avanço também, tornando-os mais relacionáveis com a realidade (HELIODORA; 2008)

\* Movimento europeu marcado por importantes mudanças artísticas, culturais e científicas compreendido entre os séculos XIV e XVI. Representa o fim da Idade Média e começo da Idade Moderna.

E a partir de todos os adventos do teatro neste estágio, surge a necessidade de se ter um representante que lidasse com todas as fases artísticas de uma produção. Deste modo é criada a figura do diretor.

E quando começa o Realismo? Segundo Heliodora (2008), é impossível dizer em que data exata iniciou-se o Realismo, pois as artes não acontecem em datas determinadas; porém pode-se afirmar que o Realismo no teatro recebeu influência direta do Realismo no campo da literatura. O Realismo, basicamente, imperou sobre o século XX e uma das várias atuações do Realismo no teatro é o Teatro de Arena (1950) que surgiu com uma inovadora relação palco/plateia. A forma de fazer teatro foi expandida, não era mais restrita a uma definição. Poderia acontecer em diversos espaços e de diversas maneiras.

### **Cena 6. A República (1889)**

Nos tempos da República no Brasil, até os anos 30, não houve investimentos e mudanças significativas nas políticas culturais do país, da mesma forma que ocorrera na Monarquia. O desenvolvimento e a construção de patrimônios materiais que fizessem as honras da história nacional foram postos de pé incidentalmente, e todas voltadas somente para as camadas privilegiadas da população. Como exemplo, o projeto de Artur Azevedo para o Theatro Municipal. Tudo correu contra as suas expectativas. Este período está focado mais na Revista e Comédia de Costumes graças à Semana de Arte Moderna de 1922. (CAFEZEIRO, 1996)

A Proclamação da República no ano de 1889 foi o real motivo para a instalação de um ambiente bastante patriota nos teatros brasileiros. E isto fez diferença, pois este período entre os séculos XIX e XX, foi quando o teatro mostrou-se pertencente ao país.

\* Companhia francesa de Teatro de Revista. Desembarcou no Rio de Janeiro na década de 1920 trazendo novas influências ao gênero.

\*\* Companhia Teatral criada por Jardel Jércolis (1894-1944). Jardel Jércolis foi um importante dramaturgo, diretor teatral, ator, escritor, produtor e roteirista.

Segundo Bárbara Heliodora (2008), um novo estilo de “fazer teatro” foi aderido a partir do descobrimento e de influências de companhias teatrais de revista francesas. A companhia Ba-ta-clan\* só precisou de algumas visitas para notar o alvoroço que causava no público. Houve grupos que imitaram aquele estilo, como, por exemplo, o grupo Tro-ló-ló\*\*: “...Haviam descoberto que o luxo no espetáculo e mulheres pouco vestidas com belos figurinos resultavam em grandes bilheterias.” (HELIODORA, 2008,p.163)

Ficaram em moda, também, as “paródias”, que eram imitações caricatas de operetas francesas de sucesso, como o “Barba de Milho” e o “Traga-Moças”, que parodiavam o Barba Azul, ou o Orfeu na roça, resultado do Orfeu no inferno. (HELIODORA, 2008,p.163)

### **Cena 7. Artur Azevedo (1855-1908)**

Artur Azevedo, um maranhense que é uma das maiores representações do teatro no Brasil, chega ao Rio nesse clima. Seu auge foi no teatro de Revista, onde destacou-se com as Revistas do Ano, que possuíam uma visão geral e crítica sobre os ocorridos na época da República. Apesar disso, também foi responsável por escrever Comédia de Costumes, seguindo a tradição de Martins Pena e traduziu alguns textos franceses para servir de uso. Além de autor, Artur Azevedo também ocupou outras funções:

Sempre estimulando o teatro em todos os seus aspectos, em 1908, como diretor do teatro contemporâneo erigido para as comemorações do Centenário da chegada da Família Real ao Brasil, ali realizou uma incrível temporada só de textos nacionais; e, também com uma sala condigna para grandes espetáculos, foi o grande estimulador da construção do Theatro Municipal, infelizmente só inaugurado em 1909, depois de sua morte. (HELIODORA, 2008,p.163)

### **Cena 8. Impactos da 1º Guerra Mundial**

A I Guerra Mundial (1914-1918) contribuiu também para impactar o teatro brasileiro. Teve fim qualquer contato cultural que se estabelecera com a Europa naqueles últimos anos, principalmente Paris, Lisboa e Roma. Devido a isso, assolou-se uma crise econômica no país e as artes são a primeira coisa vista como descartável em tempos extremos. As artes cênicas sofreram as consequências: dezenas de teatros fecharam as portas e os que sobraram, recebiam cada vez menos plateia. Além disso, provocou inevitavelmente o desemprego de vários atores, inclusive estrangeiros, que não tiveram a escolha e nem a chance de voltar para sua terra natal em virtude dos tempos incertos na época.

### **Cena 9. A Semana de Arte Moderna em 22**

A Semana da Arte Moderna ocorrida em 1922, foi um símbolo da modernidade e um momento de busca por uma personalidade única nacional. Os artistas buscavam a emancipação dos estilos europeus, desde a literatura até as artes plásticas. porém, o teatro não teve voz nesse evento. Isso culminou para a falta do exercício teatral na época e representou um desprestígio aos artistas. Todos questionaram-se o porquê das artes cênicas (que representa algo consagrado) estarem de fora da Semana de 22 e a falta da modernização foi um motivo especulado para a exclusão das mesmas.

Na época, só foi escrito um único texto “modernista”, de Renato Vianna e música de Villa-Lobos. A última Encarnação de Fausto teve apenas uma única apresentação no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde foi acolhida por uma estrepitosa vaia. A verdade é que não havia, no teatro, um academismo a ser contestado. Em 1929, Oswald de Andrade escreveu O Rei da Vela, mas o texto só foi encenado trinta anos mais tarde. (HELIODORA, 2008,p.167)

Apenas em 1933, Oswald de Andrade lançou três peças teatrais, entre elas “O Rei da Vela”, o qual obteve bastante sucesso por ser considerado um símbolo do tropicalismo\*.

\* Movimento que revolucionou a música popular brasileira implementando um novo fazer musical com um fundo de protesto social, criticando especialmente a ditadura, ocorrido entre 1967 e 1968. Tinha como principais representantes Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Em 1943, estreia “Vestido de Noiva” de Nelson Rodrigues considerado o iniciador do moderno teatro brasileiro. Foi um teatro que quebrou com todos os padrões da época, a frente do seu tempo.

Trecho de Vestido de Noiva:

“ALAÍDE (numa alegria evidente) - Oh! Graças a Deus! Madame Clessi, sim.  
 2ª MULHER (voz máscula) - Uma que morreu? ALAÍDE (espantada, olhando para todas) - Morreu? 2ª MULHER (para as outras) - Não morreu?  
 1ª MULHER (a que joga "paciência") - Morreu. Assassinada. 3ª MULHER (com voz lenta e velada) - Madame Clessi morreu! (brusca e violenta) Agora, saia! ALAÍDE (recuando) - É mentira. Madame Clessi não morreu. (olhando para as mulheres) Que é que estão me olhando? (noutro tom) Não adianta, porque eu não acredito!... 2ª MULHER - Morreu, sim. Foi enterrada de branco. Eu vi. ALAÍDE - Mas ela não podia ser enterrada de branco! Não pode ser. 1ª MULHER - Estava bonita. Parecia uma noiva. ALAÍDE (excitada) - Noiva? (com exaltação) Noiva - ela? (tem um riso entrecortado, histérico) Madame Clessi, noiva! (o riso, em crescendo, transforma-se em soluço) Parem com essa música! Que coisa! (Música cortada. Ilumina-se o plano da realidade. Quatro telefones, em cena, falando ao mesmo tempo. Excitação.)” (RODRIGUES, Nelson; 1943)

Esse movimento em 1922 foi algo muito produtivo à dramaturgia. Graças ao seu descontentamento, o teatro dá seu pontapé inicial em direção ao modernismo. Nos anos seguintes, peças tinham sido feitas inspiradas pela estética modernista, mas não há como negar o crescimento do cenário artístico após Nelson Rodrigues, principalmente depois da encenação de “Vestido de Noiva”. A peça se destaca por ter um tema simples. Seu estilo contraria os antigos dramaturgos por apresentar uma linguagem e cenários diferentes, não fazendo uso de diálogos artificiais.

Talvez, em toda a história do teatro brasileiro, nenhuma outra peça tenha inspirado tantos artigos, tantos elogios, um pronunciamento maciço dos escritores e dos intelectuais. (MAGALDI, 2004, p.217)

Como expressa Heliodora (2008), antes disso, em 1930, um clima de descontentamento com a mesma forma de “fazer teatro” tomou espaço. E sempre essas manifestações e revoltas acontecem por grupos iniciantes no teatro, seja por pessoas bem informadas e viajadas conhecedoras de outros universos ou por pessoas que não têm a responsabilidade dos mais renomados. Todos esses podem experimentar elementos novos e serem audaciosos na carreira, correndo riscos. E foi graças a essas inquietações desse grupo que surgiu o Teatro Brasileiro de Comédia.

### **Cena 10. A Importância da 2ª Guerra (1934-1945)**

A Segunda Guerra Mundial foi de extrema relevância para o cenário teatral. Assim como aconteceu na primeira guerra mundial, companhias de outros países não compareceram mais ao Brasil, forçando uma procura por capital nacional para a cultura e as artes. Apesar do cenário ruim, uma das boas consequências da segunda guerra mundial foi a chegada de refugiados como o polonês Ziembinski e a Francesa Henriette Morineau, ambos foram proveitos ilustres para o teatro. Graças a Ziembinski, os brasileiros tiveram ânimo em estrelar uma peça 100% nacional, que, como ele proferia tinha o mesmo valor ou até mais do que se ensinava em qualquer outro país. (HELIODORA, 2008)

Foi nesse cenário, que “Vestido de Noiva” de autoria de Nelson Rodrigues surgiu, em dezembro de 1943. Como se disse, essa montagem deu início ao Moderno Teatro Brasileiro.

Nos anos 40, a boemia das revistas e musicais no Rio de Janeiro era bem presente. A inspiração que antes era parisiense, passa a ser americana: a avenida Broadway. Uma avenida inteira tomada por teatros musicais de estilo próprio. E o responsável por trazer essa novidade para o entretenimento brasileiro foi o mega empresário de musicais bem sucedidos, Walter Pinto. Porém, é importante citar os cassinos que vieram antes disso.

Por ação de Getúlio Vargas, os Cassinos que antes eram proibidos desde 1917, voltaram a funcionar em 1934 e permaneceram abertos até o decreto assinado pelo Presidente Dutra, em 1946. Segundo ele, eram “nocivos à moral e aos bons costumes”. Os Cassinos eram abertos para produções musicais, assim como nos próprios teatros de costume.

No Teatro Recreio, localizado na Cinelândia, foi onde Walter Pinto iniciou sua trajetória de sucesso com a estreia de sua primeira revista *Disso Que Eu Gosto*. Seu modo de operar o sistema teatral era bastante profissional e organizado. Cada funcionário tinha sua qualificação e responsabilidade específicas, divididos entre compositores, coreógrafos, diretores, etc.

Suas encenações com elencos grandiosos eram luxuosas e exageradas. Plumas, cascatas, abundância de mulheres, tecidos caros eram de obrigatoriedade na produção. O Centro do Rio de Janeiro fervilhava com as glamourosas encenações de Walter Pinto, a Praça Tiradentes é um exemplo disso.

Cascatas não faltavam. Havia cascatas de fumaça, cascatas de espuma, cascatas de água, cascatas de mulheres... (VENEZIANO, 1991, p.51)

Na época de 1940 e 1950, tocava no rádio *As Cantoras do Rádio*. E no teatro, as vedetes, tão cobiçadas pelo desejo masculino e não muito queridas pelo público feminino, eram as que marcavam presença nos palcos. Fizeram sucesso na televisão, teatro e cinema. Nomes conhecidos são Mara Rubia, Aracy Cortes e Virgínia Lane, escolhida por Getúlio Vargas como a Vedete do Brasil, além de muitos outros.

Nessa década, a Segunda Guerra Mundial se faz presente e é responsável por todo aquele clima de tensão no teatro já comentado anteriormente. No final dos anos 1930, Oswald de Andrade escreveu suas grandes peças de caráter modernista: *O Homem e o Cavalo* (1934), *A Morta e O Rei da Vela* (1937). Depois de alguns

anos de sofrimento, a Guerra acaba em 1945. Porém, o nacionalismo manteve-se intacto. Esteves refere-se muito bem sobre essa fase e menciona os cassinos.

Nesse ano, Walter Pinto estreia *Canta Brasil*. Com o fim da Guerra, diriam as nossas avós: —rei morto, rei posto. A esta altura, nossos pracinhas voltavam heroicos, o Estado Novo de Getúlio Vargas já era passado e as dores da Guerra entravam para o esquecimento. Em 1946, Eurico Gaspar Dutra é eleito presidente e os cassinos são fechados em Território Nacional. Entretanto, uma coisa não mudara: a Praça Tiradentes continuava fervendo, seu rei ainda não havia sido deposto. Entretanto, as pernas valorizadas eram as de Renata Fronzi, que já brilhava como nova grande vedete – ainda ao lado de suas antecessoras. (ESTEVES, 2014, p.73)

A revista começa a vivenciar seu obscurantismo com a mudança do foco do entretenimento pelos brasileiros em 1950 e 1960. Os cassinos que chamavam tanto público, são fechados, os cinemas tomam um lugar de maior representação com o investimento em filmes nacionais e as salas de cinema se espalham na cidade, a cultura da televisão e do rádio crescem cada vez mais.

Neyde Veneziano escreve de maneira bem sensata sobre o foco em Walter Pinto e no teatro de revista do Rio de Janeiro:

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

Em 1958, é introduzido o tema dos conflitos urbanos. Um marco para a representação desse assunto é a peça “Eles Não Usam Black Tie”, de Gianfrancesco Guarnieri, estrelada no ano de 1958, no Teatro de Arena de São Paulo. Seu conflito baseava-se em consequências sociais advindas da época da industrialização e a reivindicação de seus operários para melhores salários utilizando-se o cenário da favela carioca.

O ano de 1964 chega e com ele a hegemonia da Ditadura Militar Brasileira. A ditadura implementa uma censura em todos os meios artísticos, não só o teatro. Qualquer cena ou ato que fosse considerado inapropriado para o regime era imediatamente tirado de cena e seus autores torturados, presos ou exilados do país. Teatros como o Arena, Oficina de São Paulo e o Opinião no Rio de Janeiro firmaram-se como símbolo de resistência ao período ditatorial.

## **2º Ato**

### **Teatro de Revista e a entrada da Broadway no cenário**

#### **Cena 1. A inspiração das Operetas e Vaudevilles Francesas: O início de tudo**

A Opereta significa uma pequena ópera. Caracteriza-se por ser algo leve, cômico, com músicas e danças envolventes. A Opereta é vista como um subgênero, mas possui grande relevância quando se menciona a história dos musicais. Foi responsável por uma grande influência sobre eles, seja os estadunidenses ou brasileiros, em meados do século XIX.

Apesar de sua origem na *opéra bouffe* francesa, é creditado ao alemão Jacques Offenbach o mérito de ter criado o gênero em primórdios da *Belle Époque* (início da segunda metade do séc. XIX, a partir da efervescência causada pela onda de renovação artística e urbana que Paris assistia) como forma de parodiar o que se poderia chamar de ópera oficial. Surgiam os *boulevards* e Offenbach criava sua primeira opereta: *Orphée aux Enfers*, seguida do sucesso de *La Belle Hélène*. Não é exagero dizer que suas operetas correram o mundo – de Londres a Viena, dos Estados Unidos ao Rio de Janeiro. (ESTEVEES; 2014, p.24)

Segundo Gerson Esteves (2014), as companhias francesas de opereta e vaudeville aterrissaram no Rio de Janeiro graças ao nascimento de um cabaré inspirado no mesmo estilo da França, chamado Alcazar Lyrique. Logo os artistas brasileiros criaram várias paródias brasileiras de operetas importantes francesas para o público. Ademais, foi o sucesso das operetas que criou um novo gênero, conhecida como Burlata (Tipo de comédia musical do século XIX, de origem italiana).

Uma paródia que fez ainda mais sucesso no Brasil do que na terra de origem foi “Orfeu na Roça”, em 1868, interpretada por Francisco Corrêa Vasques. As Operetas francesas: *La Grande-Duchesse de Gèrolstein* (tradução brasileira *A Baronesa de Caiapó*); *Barbe-bleu* (tradução brasileira *Barba de Milho, foi também encenada por Francisco*); *La Fille de Madame* (tradução brasileira *A Filha de Madame Angu*) são alguns exemplos das que sofreram alterações e paródias brasileiras. (ESTEVES,2014).

## **Cena 2. O Começo do Teatro de Revista em meados do Século XIX até o Começo do Século XX**

Rubens José Souza Brito (2012) declara que a partir do meio do século XIX, a audiência não comparece mais às dramaturgias de teor romântico e realista. Para completar, é no ano de 1859 que o Alcazar Lyrique surge na cidade do Rio de Janeiro. Construído pelo francês Joseph Arnaud. Este espaço era um café onde também aconteciam espetáculos dançantes, números musicais e mulheres bonitas conduzido pelos *vaudevilles*. Tudo destinado ao entretenimento masculino e por isso não era um lugar visto com bons olhos.

Um paralelo nítido que é possível traçar em relação à forma do Musical no Brasil no século XIX e as influências e quase predominância da *Broadway no século XXI*, é que todo o interesse e busca do público pelo gênero surgiu por todas as influências francesas no país instigando, primeiro, o gosto da burguesia por uma apresentação voltada para o *show business*, desagradando todos os intelectuais da época. Esse foi o ponto de partida.

Como Neyde Veneziano,(apud Esteves, 2014), afirma, a encenação “As Surpresas do Senhor José da Piedade” que tem como autor Figueiredo Novaes foi a primeira Revista no país com as características mais fiéis ao gênero, estreando no ano de 1859.

Estavam em cena os acontecimentos do ano de 1858, o *compère* (personagem da tradição francesa), as personagens-tipo, a crônica política e a crítica à censura. Entretanto, malgrado todas as boas vontades e intenções do senhor Figueiredo Novaes, a sua peça foi um fracasso de público e proibida pela censura, tendo permanecido em cartaz apenas por três dias. (ESTEVES; 2014, p.52)



Nos governos de Rodrigues Alves (1902-1906) e Afonso Pena (1906-1909) é que a república se instalava. Neste cenário, o tipo de boemia que acontecia no Rio de Janeiro nos anos passados foi se modificando. Os boêmios originais passaram a ser vistos como afetados pela burguesia por mudarem seu estilo de vida e gosto.

...a boemia dos cafés se transformara na boemia dourada dos salões, tendo os jovens boêmios se aburguesado. À noite, o Clube dos Políticos, na Praça Tiradentes, enchia-se de intelectuais que vinham das redações dos jornais, dos teatros e dos *music-halls*. (LIMA, 2000, p.56)

Mesmo que a cultura de frequentar o teatro já fosse algo mais destinado pela burguesia, muitos lamentavam o escasso número de salas de espetáculo na cidade como um todo, além da quantidade de teatros que seguiam os moldes europeus. Os poucos que existiam naquele tempo, fechavam as portas repetidamente.

Além destes motivos para que a população não se interessasse em assistir às peças tanto assim, as revistas que ali apresentavam eram de origem portuguesa, com os acontecimentos, críticas e temas que se relacionavam mais às terras europeias. Comentavam muito sobre o espírito francês nessas revistas, inclusive. Devido a isso, os brasileiros não se sentiam representados. Porém, nem todos achavam de malgrado as companhias portuguesas terem se fixado aqui. Os teatros lotavam (mesmo com preços acima da média vendidos por cambistas), o comércio da Praça Tiradentes encerrava mais cedo em dias de peças teatrais e recebiam bastante espaço para a divulgação de espetáculos nos jornais. Todos esses localizados no Centro Histórico do Rio de Janeiro.

No ano de 1908, o teatro de revista tinha seu prestígio na Praça Tiradentes, com o empresário destaque Paschoal Segreto. Foi um incentivador de revistas de todos os estilos e as fazia para todos os públicos. O modelo de teatro mais popular era o que fazia mais sucesso. Eram os teatros de boulevard, *music-halls* e *vaudevilles*. A arquitetura dos teatros, conforto e segurança eram uma penúria, por isso era mal visto aos olhos dos burgueses. Todavia, essas casas estavam sempre lotadas. O Rio de Janeiro não possuía muitas casas de espetáculo, as que tinham

eram essa penúria e os ingressos para espetáculos com mais infraestrutura era inacessível a maior parte da população. Não havia muito o que ser feito e a população precisava de entretenimento noturno.

Já as famílias abastadas frequentavam o Teatro Lírico, o São Pedro, o Cassino Fluminense, o Colomby Clube e o Parque Fluminense. Nem passavam em sua mentes pisar os pés em outros teatros sem ser esses. Esses teatros menores eram considerados teatros de pessoas menores, de plebeus, que não possuíam um alto caráter crítico e um nível intelectual avançado. A estrutura deixava a desejar e se localizavam em lugares não muito agradáveis, em ruas estreitas e não muito limpas, por exemplo. Pode-se dar como referência os Teatros Apolo, Lucinda, Recreio Dramático e Sant'Ana.

A maioria da população amava e participava de atividades teatrais no início do século XX. Pela existência do entretenimento caro e inacessível destinado à burguesia, mais ideias novas de divertimento e artísticas/culturais surgiam pela diversidade e o aumento dos consumidores. Para esta audiência tão plural, os empresários contratavam *performers* diversos para se apresentarem nos cafés-concertos e nos palcos teatrais, por ingressos acessíveis.

Os cafés-concertos eram bares comuns com palcos para apresentações de canto e dança, destinado para todas as camadas sociais. As pessoas se encontravam para beber e conversar e ao mesmo tempo, se entretiam. Era um *point* da noite carioca. Porém, justamente por atender os menos abastados, era mal visto por outros. Os *music-halls* e as casas de chopp também juntam-se a esta visão.

...as casas de chopp eram concorrentes do teatro, pois apresentavam-se como grandes salões com palco, onde a orquestra tocava valsas e trechos de ópera. Alguns intelectuais, entre os quais Artur Azevedo, viam nas casas de chopp um meio de desviar os espectadores dos teatros. Mas, segundo, Brito Broca, ao fim da primeira década do século, essas casas já estavam em decadência. (LIMA, 2000, p.62)

A visão nacionalista no término do ano de 1920 serviu como um empecilho às óperas, companhias de origem portuguesa e as revistas francesas. A falta de uma representação de temas brasileiros estava em alta.

Neste tempo, a forma de fazer revistas já estava diferente na França. Os *music-halls* com todas as suas facetas tomaram espaço e tornaram-se predominante nas apresentações. Porém, o Brasil ainda não possuía um estilo próprio. Na década de 1920, o que chamava a atenção eram as revistas carnavalescas. Como exemplos, O Pé de Anjo do autor Sinhô e Olelê...Olalá...! de Cardoso Menezes e Carlos Bettencourt. (ESTEVEES, 2014)

Após o término da guerra, a crise assolava-se e atingia até mesmo os teatros. Vários encerraram suas atividades por conta disso, como os teatros Lírico, Carlos Gomes, Rio Branco e São Pedro. E enquanto isso, as salas de cinema se espalhavam cada vez mais reunindo mais público. Deixando temerosos os empresários e artistas das artes cênicas pela possível mudança de preferência da população.

### **Cena 3. American Musical**

O início do século XX é a vez do teatro norte-americano tomar vida a partir do progresso das artes nos Estados Unidos da América e a partir daí, desenvolver um enorme sucesso passando por gerações e revigorando a cena teatral de outros países. Nomes novos e famosos da dramaturgia surgem, como também novos meios de fazer teatro.

Os EUA com o seu famoso modo de vida americano (*American Way Of Life*) mostrava-se como uma sociedade que se apoiava em um modelo de consumo exagerado, diferente das ideias revolucionárias do Teatro Russo, no começo do século XX. Como tudo nos EUA torna-se uma oportunidade para empreender e fazer dinheiro, com o Teatro não foi um cenário diferente. Logo o *show business* teve um destino certo para a Broadway (significa “via larga” em inglês e é uma avenida na cidade de Nova York).

“As práticas que se consolidaram na Broadway foram desenvolvidas no século XIX, porém os musicais, sua característica marcante, alcançaram um patamar relevante com a peça *Show Boat*, de 1927. Em 1943, um musical baseado em uma comédia folk – *Os Lilases crescem verdes* – de Lynn Riggs, fez um estrondoso sucesso. Tratava-se do musical *Oklahoma*, que fez 2250 apresentações somente em Nova Iorque, quebrando todos os recordes de bilheteria.” (CEBULSKI, 2012, p.67)

Desde 1920, este gênero vem provando ser um dos mais bem sucedidos e populares da trajetória do teatro. Para Jonnie Mobley, caracteriza-se por um gênero que “funde elementos da opereta, do burlesco (dos sécs. XVII a XIX), dos *minstrel shows* e sua conseqüente variação para o *vaudeville* americano” (MOBLEY, 1992 p. 95). No teatro musical, existem peças para se emocionar, para rir, para refletir, com muito texto ou com pouco texto. É um tipo de fazer teatro que possui várias possibilidades e é formado por uma mistura de outros estilos mais. Entretanto, sempre respeitando uma dramaturgia. Um musical necessita de um ponto inicial na história e assim, o desenrolar das situações e de um libreto, para delimitar as partes cantadas e faladas. De acordo com Patrice Pavis:

Esta forma teatral contemporânea se esforça para fazer com que se encontrem texto, música e encenação visual, sem integrá-los, fundi-los ou reduzi-los a um denominador comum e sem distanciá-los uns dos outros como nas óperas didáticas de Weill e Brecht. (PAVIS, 1996 p.392)

As peças musicais são a maior contribuição dos Estados Unidos para a cena teatral. É preciso entender a maneira diferente de montar uma peça musical. A fórmula é outra. Os musicais têm suas próprias características; enredo desenvolvido para funcionar em conjunto com a música, gestos e dança; é uma forma artística autônoma. Não é uma peça normal como qualquer outra com fundo musical. Isso é um conceito equivocado. É válido constar que os atores do gênero musical precisam ser, necessariamente, multitalentosos. A virtuosidade do canto, atuação e dança são exigidos prioritariamente.

O fato de a música estar caminhando junto com o teatro não é mais novidade. Como evidencia Heliadora (2008, p.143): “Na Inglaterra, depois da Restauração em

1660, só dois teatros tiveram licença real para apresentar teatro falado; como resultado, a fim de escapar das restrições da lei, apareceram várias salas em que eram apresentados apenas espetáculos de número de dança ou canto, chamados de *music hall*.”

Na Inglaterra, duas obras musicais tornaram-se bem consagradas no século XIX por Gilbert e Sullivan. “Os piratas de Penzance” e “O Mikado” são dois exemplos de peças muito bem sucedidas e que foram prestigiadas também nas telas de cinema inglesas. Com o enorme sucesso do gênero, os ingleses levaram o modelo à América, onde foi ainda mais apreciado.

No início do século XX, foram-se produzindo cada vez mais musicais nas terras americanas. O gênero tornou-se mais complexo, de diversos temas e enredos e canções melhor produzidas para a trama retratada.

Logo aparecem compositores quase que exclusivamente dedicados ao gênero, e podemos usar como exemplo Oscar Hammerstein II, que sozinho escreveu letra e música para “A Canção do Deserto” em 1925 e, no ano seguinte, marcou época fazendo o mesmo para um dos maiores sucessos da história do teatro americano, “Showboat”, em que todas as famosíssimas canções realmente são parte integrante do processo de fazer caminhar a ação dramática. (HELIODORA, 2008, p.144)

A Crise de 29 fez o país entrar em uma depressão profunda pela crise financeira causada pela quebra da Bolsa de Valores de Nova York. Contudo, mesmo nesse terrível período para os americanos, a Broadway continuou de pé apresentando diversas peças dramáticas com temas influenciados pela situação histórica que o país se encontrava. Os temas envolviam capitalismo, valores e tradições americanos. Cebulski nomeia exemplos dessas dramaturgias encenadas: “Um exemplo disso é a peça *As raposinhas* (1939), de Lillian Hellman, em que eram analisadas as raízes do capitalismo americano, e se mostrava a tradição sulista como agente no processo pelo qual o industrialismo se desenvolvera no país. Outro exemplo do olhar teatral voltado para o exame daquela sociedade é a peça *A morte*

do caixeiro viajante, de 1949, na qual Arthur Miller – seu autor – apresenta uma crítica consistente aos valores americanos da época.” (2012, p.67)

Os Musicais tornam-se mais populares na Inglaterra e nos Estados Unidos através dos anos, eles vão dominando a Broadway e West End, em Londres. Pode-se citar dois incríveis sucessos: “Les Misérables” e “O fantasma da Ópera”, que são encenados até hoje em diversos países, incluindo o Brasil. Já passaram por várias remontagens, mas nada que fuja do tema central. Ambas com origens parisienses, Les Miserables lançou-se em 1980 em Paris e adaptação para o palco Inglês ocorreu em outubro de 1985. Foi o musical mais longo que foi apresentado em West End, depois de *The Mousetrap*. Estreou em Março de 1987 na Broadway e foi performado até o ano de 2003. Colocando-se em quinto lugar na categoria de maior tempo sendo apresentado nos palcos norte americanos. Já O Fantasma da Ópera teve sua estreia em setembro de 1909 e permaneceu até janeiro de 1910 em seu país de origem, França. Foi para os palcos londrinos em 1986 e em 1988 a peça é apresentada na Broadway, nunca tendo saído de cartaz. Representa um enorme sucesso de bilheteria em ambos os países. Ocupa a terceira posição de espetáculo com maior duração de West End, logo após Les Miserables. (CRAIG, 2011)

#### **Cena 4. Teatro de Revista**

É de pleno conhecimento que o teatro musical no Brasil teve sua origem a partir do Teatro de Revista. O teatro de Revista teve o seu começo por influência das operetas e vaudevilles na França, as chamadas Revue de Fin D’année.; *variété*, *a revue française*, *féerie* e a revista de Portugal. Primeiramente, as revistas chegaram em Portugal e só em 1859, no Brasil com a performance de “As Surpresas do Senhor José da Piedade”. (GOMES,2014)

Esta revista foi muito mal aceita pelo público, que não estava acostumado com encenações de críticas políticas, ficando apenas três dias em cartaz e sendo proibida pela polícia, mesmo com a liberação da censura. (GOMES, 2014, p.12)

Assim como as Operetas, o Teatro de Revista Brasileiro é considerado mais próximo das camadas mais populares. Segundo Neyde Veneziano, é preciso delimitar e conceituar o que significa cultura popular e teatro popular dentro deste tema de Teatro de Revista:

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

Um gênero popular é comumente conhecido por suas tiradas sarcásticas e de comicidade, gambiarras, paródias de pessoas públicas, sem uma representação detalhada de pormenores de um tema específico e a mescla de outros tipos de interpretação de musicais. Todos estes adjetivos resumem o Teatro de Revista. (VENEZIANO,1991)

A Revista de Ano\* no Brasil possuía o intuito de fazer uma reflexão crítica sobre os ocorridos no ano que tinha se passado. Essas críticas podiam ser em relação ao meio de transporte, artes teatrais, o dia-a-dia da população, assuntos políticos, entre muitos outros temas demonstrados em um tipo de linguagem de fácil assimilação, teatralizado, sempre cambaleando entre a história de fato e a ficção com um toque de comédia. (VENEZIANO, 2013)

Sob esta mesma proposta, em 1884, estreia o Mandarim de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio. Nesta peça, a sátira política estava presente através da caricatura viva de João José Fagundes Rezende e Silva, o qual prestara queixa à polícia sobre a encenação, criando uma polêmica, a qual serviu de publicidade. (GOMES, 2014, p.12)

Diferente de anos atrás, essa peça foi muito bem aceita e rentável, considerada uma referência da primeira fase do teatro de revista no Brasil: As Revistas de Fim de Ano. E assim, iniciava o primeiro passo para o triunfo do teatro musical no Brasil. Segundo Neyde Veneziano, as salas de teatro se expandem e o

\* Gênero teatral. Em Francês: Revue de Fin D'Année.

produtor nasce graças a Paschoal Segreto, um homem visionário, seja de ideias de espetáculos a descobertas de novos talentos, além disso, criou possibilidades para as classes sociais mais pobres visitarem o teatro diminuindo o valor de certos ingressos.

Uma das consequências da Primeira Guerra Mundial ao Teatro de Revista foi impossibilitar as visitas de companhias estrangeiras no país e vice versa. Então, o modelo da dramaturgia luso-francês foi se perdendo para as influências brasileiras com a música popular. Dessa forma, iniciou-se a segunda fase da revista, chamada de Revista Nacional. Esta época foi responsável por disseminar popularmente muitos sucessos do mundo da música e compositores, como exemplo, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.

Esta convenção revisteira consiste, pois, em retratar ao vivo pessoas conhecidas da política, das artes, das letras ou da sociedade. (VENEZIANO, 2013, p. 192)

A próxima e terceira fase da Revista recebeu influência direta da companhia de revista de origem francesa Ba-ta-clan, que chegou no país no ano de 1922. O que destacou-se na época foram os artefatos luxuosos e as fantasias nas mulheres, as quais obtiveram todo o foco de atenção nos espetáculos. Os figurinos tiveram uma maior elaboração. O *nu artístico* surge com a exibição do corpo feminino no teatro, até mesmo o das coristas. O show recebia a maior atenção, mas mesmo assim, não deixavam de lado as questões políticas e críticas em geral. Tudo isso no mesmo ano que acontecia A Semana de Arte Moderna, sem nenhuma presença do teatro.

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

Todos os tipos de companhia viajavam por todo o estado para divulgar seu trabalho e obtinham muito sucesso por onde passaram. Como afirma a citação abaixo:

Havia companhias que ocupavam dois ou três vagões inteiros, entre cenários, atores, técnicos, músicos e figurinos. Uma companhia de Teatro de Revista precisava estar sempre bem equipada para agradar seu público. A maior dificuldade que todo esse aparato gerava não era a encenação, mas a locomoção. O que valia era que todas as cidades pelas quais passavam tinham casas cheias. (VENEZIANO, 2013, p. 77)

Esta última fase do teatro de Revista é conhecida por sua magnificência. Como Veneziano (2013) referencia, o grande empresário que destacou-se nesta fase foi Walter Pinto, detentor de uma companhia de teatro na época. Criou várias divisões de tarefas em sua produção (diretor, cenógrafo, coreógrafo, etc), priorizando o profissionalismo em seus espetáculos.

A forma suplantou de vez a ingenuidade e a improvisação. As coreografias que chegavam a conter quarenta girls, eram rigorosamente precisas. Cortinas de veludo, cenários suntuosos, plumas, iluminação feérica, ao som da orquestra que tocava retumbante, faziam parte da grande ilusão. Cascatas não faltavam. Havia cascatas de fumaça, cascatas de espuma, cascatas de águas, cascatas de mulheres. E, para garantir a exuberância das vedetes Walter Pinto criara uma escada-gigante. Girls e vedetes tinham que chegar ao topo e entrar nela pelos camarins do primeiro andar para descer seus degraus, um a um, sem olhar para o chão. conta-se que Walter Pinto as fazia descer, em média, trinta vezes por dia, até que conseguissem fazê-lo com graciosidade e de cabeça erguida, condições básicas para fazer parte do elenco. (VENEZIANO, 2013, p.91)

O estilo em que as revistas francesas se apresentavam no Brasil era o mesmo das que estavam acontecendo nos Estados Unidos da América. O responsável por disseminar o gênero nas terras americanas foi o produtor teatral Florenz Ziegfeld, produzindo uma série de revistas até o ano de sua morte, 1932. Ziegfeld pôs seu nome na história devido a tantas produções talentosas e muito profissionais. Começou a declinar quando estourou a Crise de 29, um período pesado para todos os norte

americanos, e mais precisamente quando surgiram os filmes com diálogos e músicas. Os filmes faziam um enorme sucesso com as massas até no Brasil.

No período da Grande Depressão em 1930, o entretenimento que possuía mais voz era o cinema. Ainda mais com a popularização dos filmes musicais. E no Brasil era o mesmo, o cinema e teatro norte americano entrou e caiu no gosto dos brasileiros. A Broadway e Hollywood tornam-se uma referência.

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

A Broadway sempre foi muito aclamada e respeitada por ser considerada um lugar mágico, de intensa criatividade e inovação com *performers* altamente qualificados e carismáticos, detendo o domínio de três tipos de artes: a atuação, o canto e a dança. O sentimento era o mesmo acerca dos filmes musicais produzidos por Hollywood.

Em 1930 no Brasil, as peças de origem brasileira disputavam espaço com o cinema dos Estados Unidos. O nascimento e lançamento de muitas estrelas do teatro deu-se no Teatro Recreio com Walter Pinto e suas vedetes trazendo influências americanas, que alcançou seu auge em 1940, como já mencionado.

O progresso nos âmbitos artísticos e tecnológicos nas montagens brasileiras deveu-se principalmente à Guerra. E ao mesmo tempo, no Brasil, os artistas viam-se cercados por um governo de ordens autoritárias e meios para impedir a total liberdade de expressão de suas ideias e conceitos, pode-se citar como um meio para isso o Departamento de Imprensa e Propaganda (1939). Apesar disso, o presidente da época Getúlio Vargas ainda era bem visto pela população em geral. Vargas dava importância às artes teatrais como nenhum outro, sendo responsável pela aprovação dos direitos trabalhistas (os quais também atingiu os artistas) e fez com que os artistas e técnicos que trabalhassem com o teatro fossem reconhecidos como profissionais. (ESTEVES, 2014).

Os anos 1950 e 1960 chegam: os cassinos já haviam fechado as portas novamente; o cinema como um meio de entretenimento extremamente popular e chamativo, espalhando cada vez mais salas pelo país; as estações de rádio mais presentes nas casas dos brasileiros e a revista findando aos poucos, ao mesmo tempo que companhias de teatros padrão convencional conquistavam espaço. Nesse meio tempo na avenida Broadway:

Nesse momento, na Broadway, conviviam no mínimo dois tipos de teatro musical: as revistas ao estilo Ziegfeld e o *american musical*. —Diferentemente da revista, o musical era construído em torno de um *plot* dramático (mote ou argumento) e um libreto (LONDRE, 2000 p. 292)

Originalmente, os musicais da Broadway surgem bem antes, mais precisamente no início do século XX. Mas a modernidade, temáticas abordadas e aparatos técnico e artístico eram completamente distintos. Com um nível mais baixo que as operetas francesas ainda.

Apenas no ano de 1927, que é criado o musical que iria atravessar barreiras e se destacar dos demais pela sua produção mais revolucionária:

Trata-se do sucesso *Show Boat* de Jerome Kern e Oscar Hammerstein, que além de tudo seria conhecido como o primeiro drama musical dos Estados Unidos. Em 1935, os irmãos Gershwin emplacam *Porgy and Bess*, considerado mais ópera do que musical. A partir daí, rumo aos anos 1950, a esses nomes, iriam se juntar os de Cole Porter, Rodgers & Hart, Irving Berlin e o alemão Kurt Weill – este último, coautor ao lado de Bertolt Brecht de uma obra que impactaria diretamente o teatro musical brasileiro: *A Ópera de Três Vinténs* (1928) que daria origem à nossa *Ópera do Malandro* (Chico Buarque, 1978). Importante notar que a maioria dos musicais de sucesso na Broadway acabou ganhando versões cinematográficas, exportando para todo o mundo canções, rostos e vozes. (ESTEVEVES, 2014, p.75)

Voltando ao Brasil, é em 1940 que as primeiras companhias de cinema de grande qualidade e nome surgem, da mesma forma que estava acontecendo nos Estados Unidos com a ligação direta entre Broadway e Hollywood. Esteves (2014) cita algumas companhias para exemplificar: Atlântida, em 1941 e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949.

Enquanto isso, as chanchadas de carnaval cariocas eram um sucesso massivo de público. Um fenômeno feito exclusivamente para entreter e, sobretudo, divertir. Brilhavam da Praça Tiradentes aos estúdios da Atlântida, passando pela Rádio Nacional, os nomes de Grande Othelo, Oscarito, Dercy Gonçalves, Virgínia Lane, Eva Todor, Ankito, os irmãos Walter e Ema Dávila e as vozes cantantes do rádio. (ESTEVEES, 2014, p.77)

Nos 50, época do governo de Juscelino Kubitschek, aconteceram as primeiras iniciativas para trazer um espetáculo Broadway para o Brasil. Como diz Esteves (2014, p.79): “já se notavam algumas iniciativas esparsas de importação de um teatro musical de Broadway. Ainda não como vemos nos nossos dias, especialmente do ponto de vista da técnica e da grandiosidade do espetáculo. Mas já eram produtos bem ao gosto de uma elite burguesa habituada às produções sofisticadas vistas na Europa ou nos Estados Unidos”.

Nos anos 60, a Bossa Nova faz sucesso e bastava apenas um banco e violão para que o público estivesse satisfeito e as telinhas sempre se destacando com novelas e shows musicais. E neste momento, o consagrado Teatro Recreio acaba em 1963 junto com Walter Pinto. A Era das Revistas tinha chegado ao fim. O que restara foi o espetáculo musical americanizado baseado no luxo da cidade do pecado, Las Vegas.

### **Cena 5. Fim das Revistas e Início dos Musicais Americanos**

Término da década de 1960 e início da década de 1970, o teatro musical brasileiro volta-se para suas origens novamente, colocando seu rosto nas produções. Chico Buarque caracteriza-se como um nome importante para o teatro a partir de 1965. Buarque atuou como autor e compositor das peças. Compôs músicas para a peça Morte e Vida Severina de João Cabral de Mello Neto, na sua estreia nos musicais. A partir daí, diversas produções merecem ser mencionadas:

Roda Viva (1968 – censurada depois da estreia), O Homem de La Mancha (1965) com tradução de Paulo Pontes e Flávio Rangel e canções versadas por Chico Buarque e Ruy Guerra (estreia nacional em 1973, em São Paulo), Calabar, Elogio da Traição (1973, em parceria com Ruy Guerra, censurada antes mesmo de estrear), Gota D'água (1975, a partir de Medéia, em parceria

com Paulo Pontes), a tradução/versão e colaboração para o musical infantil Os Saltimbancos (1977, de Sergio Bardotti em parceria com o argentino Luís Henrique Bacalov) e, finalmente, sua obra mais brechtiana, Ópera do Malandro (1978, a partir da Ópera de Três Vinténs, de Brecht e Weill que, por sua vez, foi inspirada na Ópera dos Mendigos de John Gay, de 1728). (ESTEVES, 2014, p.85)

O Teatro de Revista é encerrado em 1963, após o Teatro Recreio ter sido demolido. E assim, morre um gênero popular que, no tempo em que era bem sucedido, foi ignorado pelas elites culturais e acadêmicas alegando que não era um teatro que merecia ser tratado com seriedade e que até hoje, não é reconhecido propriamente.

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. 16-17)

Como teatro de Revista foi um gênero popular que reunia os poderosos e o povo, criou-se uma nova formação de um novo público teatral, e não só as elites brasileiras. Foi uma contribuição louvável da revista, porém não foi admitida na época. Por trinta anos, o teatro musical parecia estar fadado ao fracasso completo. As apresentações estavam em números precários e não tinham muita continuação. As iniciativas apenas surgiam de alguns atores, como Paulo Autran e Bibi Ferreira.

E assim, os musicais norte americanos são apresentados no Brasil:

De acordo com Olavo de Barros (1974), Vitor Berbara, empresário brasileiro, após ter viajado para os Estados Unidos decidiu trazer a montagem da peça My Fair Lady e para cá e trouxe também cenários, figurinos, coreógrafos, diretores, maestro e sonoplasta. Também contratou coros e bailarinos do Teatro Municipal. A peça foi um sucesso e ficou quase um ano em cartaz, o que possibilitou mais três montagens: Como vencer na vida sem fazer força, Noviça Rebelde (sob o título Música Divina Música) e Hello Dolly, em 1966. (GOMES, 2014, p.14)

Tais montagens demonstraram, segundo Tânia Brandão, o amor brasileiro por música e pelos musicais e o eterno olhar brasileiro para o mundo (2010). Estas foram montagens fiéis às originais norte-americanas, feitas através de fotos segundo Brandão (2010) e atingiram grande sucesso de público e crítica, o que não foi suficiente para gerar uma linha de produção naquele momento. Talvez pela dificuldade do público em assimilar as canções adaptadas. (GOMES, 2014, p.14)

Mesmo com esse valor que estavam dando às produções brasileiras, algumas produções originais americanas com o contexto próprio do momento que estavam passando já aterrissavam aqui. E em 1970, a onda *hippie* e o conceito do pop conquistavam cada vez mais adeptos nos Estados Unidos, espalhando-se pelo mundo.

É dessa época, a chegada ao Brasil de três musicais com produção do ator Altair Lima: *Hair* (1967 no off-Broadway e em São Paulo em 1969), *Jesus Cristo Superstar* (1970, com estreia em São Paulo em 1972) e *Godspell* (de 1971, com estreia brasileira, no RJ, em 1974). Os textos combinavam plenamente com o momento de rebeldia que surgira a partir da Tropicália em direção a um cenário de irreverência e mudança de comportamentos – especialmente sexuais – da juventude. A MPB vira surgir os Secos e Molhados (1973) e, até por decorrência, o teatro musical se depara com um fenômeno: Grupo Dzi Croquettes, que contou com a colaboração e experiência artística-intelectual do bailarino e coreógrafo da Broadway, Lenni Dale. (ESTEVES, 2014, p.86)

De acordo com Esteves (2014), em 1972 estreia uma nova vertente no teatro musical brasileiro que atrai bastante público até os dias atuais: os musicais biográficos. A montagem que inaugura o gênero é estrelada por Marília Pêra interpretando a ilustre Carmen Miranda em *A Pequena Notável*.

## **Cena 6. O Teatro Musical nos anos 80**

Em 1980, houve diversas produções de sucesso contando com as remontagens da *Broadway* e de *West End* e principalmente, as peças musicais biográficas. Porém, para alguns autores como Macksen Luiz, não contou com a mesma dedicação quanto nos anos 70. Espetáculos como *Evita*, estrelado em 1983 com a cantora Cláudia como protagonista; *A Chorus Line*, estreou em 1983 com a atuação de Claudia Raia, ainda adolescente e *Piaf*, com a atuação de Bibi Ferreira em 1983; *O Corsário do Rei*, de Augusto Boal com a colaboração de Chico Buarque e Edu Lobo em 1985 e *A Estrela*

Dalva, criada em 1987 por Renato Borghi e João Elísio Fonseca e estrelada por Marília Pêra, notabilizaram títulos memoráveis.

Os musicais pertenciam a Bibi Ferreira e Marília Pêra, até que na década de 80, Cláudia Raia junta-se aos nomes importantes dos musicais brasileiros lançando-se aos 15 anos de idade no teatro musical com *A Chorus Line*. Após isso, faz sucesso na televisão e volta para os palcos nos anos 1990. O ator e diretor Wolf Maya também estreou nos palcos depois da televisão, dirigindo algumas peças estilo Broadway, como Esteves menciona: “Blue Jeans (de Zeno Wilde, 1980), Village (1981, um espetáculo de off-Broadway de Dan Goggin), Splish, Splash (de Flávio Marinho, 1988) e A Pequena Loja de Horrores (1989 – também da Broadway). Dos êxitos de Maya, é preciso destacar *As Noviças Rebeldes* (Nonsense, 1987).” E antes disso, na década de 70, Esteves (2014, p.89) comenta sobre o trabalho de Wolf Maya como ator nas peças: “Hair, Godspell, A Chorus Line, Arena Conta Zumbi, Rock Horror Show.” (2014, p.89)

Os anos 80 terminam e a biografia musical cai nas graças do público afirmando-se como uma parte do teatro musical. As peças *Chiquinha Gonzaga*, *Ó Abre Alas* de 1983 e *Lamartine Para Inglês Ver* de 1989 se destacam no subgênero. (ESTEVES, 2014).

### **Cena 7. O Boom dos Musicais**

O início dos anos 90 nas artes cênicas é marcado pelo Governo instituindo a Lei Sarney em 1986 e a Lei Rouanet em 1991, responsáveis pelo patrocínio à cultura. Muitos musicais garantem seu sucesso de bilheteria devido às leis de incentivo e fomento. Com objetivos maiores como fazer propaganda de suas marcas para a peça, os patrocinadores passaram a investir mais visando esse retorno. Ainda mais com peças de muito nome e atores já famosos vindos da telenovela.

Continuando o que começou e se consolidou nos anos 1980, a biografia musical mantém-se em alta conquistando, principalmente, o público mais velho (e também o mais assíduo no teatro), onde podem recordar de artistas e épocas que viveram e foram marcantes em suas vidas. Podemos mencionar peças de biografia musical famosas entre os anos 1990 e 2000 como:

As Favoritas do Rádio (1994), de Luciana Carnielli e Andréa Bassitt, com direção de Regina Galdino, inspirada na histórica rivalidade entre os fãs das Rainhas do Rádio Emilinha Borba e Marlene; A Cor de Rosa (1995) de Flávio de Souza e direção de Kleber Montanheiro, sobre a rivalidade de Noel Rosa e Wilson Batista; a remontagem de Ô Abre Alas, de Maria Adelaide Amaral sobre Chiquinha Gonzaga (1998, já sob a batuta da dupla Möeller e Botelho, recém-criada); Somos Irmãs, de Sandra Louzada (1998), que narrava episódios da vida das cantoras Linda e Dircinha Batista e tendo no elenco Nicette Bruno, Suely Franco (veterana de musicais), Claudia Netto e Beth Goullart (estas duas, atrizes de musicais de uma nova geração); Crioula (RJ, 2000), uma criação bastante vigorosa sobre a vida e a carreira de Elza Soares, escrito e dirigido por Stella Miranda tendo no elenco nomes então surgindo no cenário musical, como Kakau Gomes, Sheila Mattos e Tuca Andrada; Cauby, Cauby! (SP-RJ, 2006) de Flavio Marinho, estrelada por Diogo Vilella. (ESTEVEVES, 2014, p. 92)

Na década de 2010, mais musicais de tema biografia são produzidos e arrebatam bilheteria como Tim Maia- Vale Tudo, O Musical; Gonzagão- A Lenda; Elis, A Musical; Rita Lee Mora Ao Lado; Cazuza - Pro Dia Nascer Feliz, o Musical; Cássia Eller, O Musical. As duas personalidades na atuação que se destacam no século XXI são Claudia Raia e Miguel Falabella. Enquanto a dupla Möeller & Botelho (Charles Möeller e Claudio Botelho) caracteriza-se por ser a mais importante produtora do teatro musical, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, emplacando musicais com máximo êxito desde os anos 1990 até hoje. (ESTEVEVES, 2014).

## **Cena 8. Conclusão do Capítulo**

Segundo Brandão (2010), os musicais seguem três tipos no Brasil: a encenação dos musicais de outros países, especialmente das maiores influências que são Broadway e West End fiéis ao design e montagem originais (a qual denomina-se de montagem-xerox); peças que se baseiam em trabalhos de pesquisa, estudos históricos, como, por exemplo, as peças Theatro Musical Brasileiro – Parte 1 (1860 – 1914) e Parte II (1914 – 1945), em que era contada a história do musical brasileiro (ambas estrearam no Rio de Janeiro entre 1985 e 1987. São montagens advindas das pesquisas musicais de quase um século por Luiz Antônio Martinez, Annabel Albernaz e Marshall Netherland) e a terceira sobre os artistas lendários da MPB com montagens

que se baseiam na bibliografia dos mesmos. A primeira peça que estreou este tema foi “Lamartine para Inglês Ver”, no ano de 1989.

Percebe-se claramente que a produção de teatro musical no Brasil possui uma vasta história e é algo que vem se construindo e adaptando por anos a fio. O teatro Musical não foi diferente de outros gêneros e também foi se modificando com as transformações e as questões sociais, políticas, culturais e econômicas da sociedade. Caracteriza-se por um mercado que se expande cada vez mais e recebe mais atenção e patrocínio por conquistar mais público ao longo dos anos. E apesar de ser, por vezes, considerado um tipo de fazer teatro não acessível para uma camada social, cada vez mais há a preocupação em trazer facilidades e acessibilidade com políticas culturais e contrapartida social no projeto cultural das peças. Podemos citar alguns exemplos, como a diminuição do valor do ingresso ou a total gratuidade para estudantes de escola pública, diminuição do valor do ingresso por comprar pelo *site* na internet, passeio de escola ou universidade organizados para uma visita cultural ao teatro, promoções de ingresso via *internet* ou rádio e formação de plateia.

### **3º Ato**

#### **Estudo da Produção de Peças Musicais**

##### **Cena 1. A Bela e A Fera - A verdadeira estória**

A Bela e A Fera, originalmente, surgiu como um conto francês com cerca de 200 páginas escrito por Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, popularmente conhecida como Madame Villeneuve, que em 1740 (Século XVIII) publicou a estória em um jornal francês. Quase vinte anos depois, um resumo da mesma estória foi publicado por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, mais conhecida como Madame Leprince de Beaumont. O conto resumido de Madame Beaumont assemelha-se bastante à narrativa que conhecemos hoje dos filmes da Disney. Muitos detalhes importantes da trama original foram retirados, principalmente as cenas e diálogos eróticos. (PEIXER, 2018)

A estória de Madame Villeneuve não tem absolutamente nenhuma relação com a ideia de que “devemos olhar para a verdadeira aparência das pessoas, a aparência interior” que a versão de 1991 de Disney propõe. Villeneuve traz uma reflexão sobre como as mulheres mais velhas eram tratadas e vistas na época, uma visão bem diferente da história adaptada, relacionada ao ambiente social em que a autora vivia. Essa versão mostra uma realidade mais dura, menos romantizada e com um teor sórdido, mas ao mesmo tempo possui elementos fantasiosos e mágicos, como a menção às fadas. A Bela, originalmente, foi criada por fadas. Foi um fruto entre uma fada mais velha e um rei. A fada sofre uma punição por isso e a Bela é expulsa do mundo das fadas, sendo criada por um comerciante em uma simples vila francesa. Diferente da narrativa romantizada, Madame Villeneuve mostra o ponto de vista e a história desde o nascimento do príncipe, que depois se transformará na Fera. O príncipe foi criado em um palácio por sua mãe, a Rainha. Todavia, ela o deixa para as fadas o protegerem. Já crescido, a fada que ficou responsável por ele, retorna depois de um tempo e começa a enxergá-lo com outros olhos, olhos de malícia. A Rainha proíbe este romance pela idade avançada da fada e com raiva, a fada lança uma maldição no príncipe que era tão belo, tornando-o um ser de aparência abominável e rude e apenas, se uma mulher quisesse dormir com ele de livre e espontânea vontade, essa maldição terminaria. (PEIXER, 2018)

O desenrolar da história encaminha-se parecido com a narrativa do filme: seu pai comerciante é capturado pela Fera, a Bela troca de lugar com seu pai por um acordo com a Fera e ao longo do tempo, a Bela apaixona-se pela Fera. Os detalhes que foram escondidos nesse meio tempo do filme são: antes dos dois se apaixonarem, a Fera insistentemente perguntava à Bela se ela queria dormir com ele e antes dela ter um desejo sexual e atração pela Fera, por dias sonhou que tinha uma noite ardente com um príncipe. Depois que foi se encantando pela Fera, aceitou, finalmente, o pedido de dividir a cama com ela. Após o ato sexual, a Fera transforma-se no príncipe que sempre havia sido. (PEIXER, 2018)

Depois de transformado, a Rainha (sua mãe) não aceitava o relacionamento dos dois, pois a Bela não vinha de uma filha nobre abastada. A Fada mais velha revela a verdadeira origem da Bela (um fruto do mundo das fadas com a realeza) e assim, a Rainha aprova o casamento dos dois no final. (PEIXER, 2018)

### **Cena 1.1. *Beauty and The Beast Musical***

O Musical A Bela e A Fera, inspirado na produção cinematográfica dos Estúdios Disney de 1991, com direção de Gary Trousdale e Kirk Wise, ocupa o oitavo lugar na listagem dos musicais mais populares da história. O longa metragem foi inspirado e adaptado do conto de fadas francês escrito por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Segundo Ryan McPhee (2019), foi a primeira montagem da Disney nos palcos da Broadway, estreando em Abril de 1994 no Palace Theatre e assim, entrou na lista de musicais mais longos apresentados na Broadway, fazendo sucesso pelo mundo todo. Como exemplos, podemos citar a montagem em Londres no ano de 1997, na cidade de São Paulo em 2002 e a mais recente, em 2009 e em Buenos Aires no ano de 1999 e em 2010, entre muitas outras. Segundo o site oficial da produtora americana *Ain't Seen Noth'n Yet* (2016), a produção original conta com Robert Jess Roth na Direção, Linda Woolverton na elaboração do libreto, Alan Menken como responsável pela sonoridade, Howard Ashman e Tim Rice como compositores das músicas interpretadas e produzido por *Disney Theatrical Productions*.

Esse musical tornou-se um clássico no teatro e é adaptado em montagens em diversos eventos, teatros pequenos e grandes, parques de diversão e vários outros lugares de entretenimento. Pode ser citada a peça adaptada em um dos parques da Disney, *Hollywood Studios*, que teve o privilégio de assistir em 2013. Essa montagem do musical *Beauty and The Beast* era voltada especialmente para o público infantil, por isso tinha uma menor duração. Além disso, o parque possui diversas atrações e as pessoas precisam de tempo para conseguir ver tudo. O musical passava em horários específicos ao longo do dia e precisava pegar a senha bem antes para conseguir ter acesso.

Algumas características da peça original sofreram mudanças, especialmente pelo tipo de evento e situação que o musical estava; o ritmo de musical foi bem mais acelerado, tanto nas ações dos personagens quanto nas situações cênicas e conflitos da peça, a história foi sucinta com uma duração de 40 minutos em média e sem a presença do personagem pai da Bela. As características que se encaixam em um estilo Broadway de espetáculo estavam intactas: os figurinos muito requintados, bem chamativos, com cores vivas; maquiagem com requinte; gestuais largos e convidativos para o público embarcar na trama; aprimoramento de todos os requisitos da cena.

Fotografia 1 - Imagem Externa do Teatro no Parque da Disney



Fonte: Minha autoria (2013)

Fotografia 2 - Imagem do Musical The Beauty And The Beast (1)



Fonte: Minha autoria (2013)

Fotografia 3 - Imagem do Musical Beauty And The Beast (2)



Fonte: Minha autoria (2013)

Fotografia 4 - Imagem do Musical Beauty And The Beast (3)



Fonte: Minha autoria (2013)

Fotografia 5 - Imagem do Musical Beauty And The Beast (4)



Fonte: Minha autoria (2013)

A Bela e A Fera foi produzido inicialmente pela produtora oficial da Disney *Walt Disney Theatrical*, fundada em 1993. O musical é dividido em dois atos: O 1º inicia-se mostrando a história do príncipe mimado, antes de virar a Fera, em seu castelo. Pela falta de bondade e cuidado com a feiticeira mascarada de mendiga, ela o transforma em um monstro e todos os seus criados em objetos animados que interagem. Ela deixa em seu castelo um espelho mágico, capaz de enxergar outras pessoas e a rosa encantada. Para acabar com a maldição, ele deve amar e ser amado até a última pétala da rosa desprender. Anos mais tarde, a cena corta para contar a história de uma menina chamada Bela vivendo em uma cidadezinha calma, ajudando nas invenções de seu pai e sendo assediada por um arrogante caçador (Gaston), que só a deseja por sua notável beleza. Em uma situação, o pai de Bela (Maurice) encontra si mesmo perdido na floresta e acha o castelo onde a Fera reside. Ele é abrigado pelos objetos encantados, porém quando a Fera o descobre, contrariado tranca Maurice nos confins do castelo. Bela descobre a situação em que seu pai se encontra e corre para ajudá-lo, oferecendo-se para ficar nas masmorras

no lugar de Maurice. Após o jantar, Bela entra em um cômodo proibido e encontra a rosa encantada. A Fera percebe, fica furiosa e a expulsa do castelo. O 2º ato inicia-se pela Fera resgatando a Bela ferida pelos lobos da floresta. Bela sente-se agradecida e decide jantar junto com a Fera. Ao decorrer da trama, a Fera já havia percebido que a amava e precisava contar logo antes que a rosa morresse de vez. Gaston com o apoio da multidão vai até o castelo para matar a Fera. Bela vai atrás para impedi-lo. Quando os dois partem para a briga, a Fera sofre um golpe, porém Gaston cai do telhado e morre. A Fera morre, e então, Bela diz que o ama chorando em seu peito. Após essa declaração de amor verdadeira, a Fera revive e transforma-se no príncipe que sempre foi. Os criados voltam ao normal e os dois dançam o último baile da peça. (TEATRO DAS ARTES, 2019)

### **Cena 1.2. Produção Estadunidense**

A ideia e iniciativa em por essa história que tinha virado filme nos palcos teatrais da Broadway ganhou corpo quando os executivos da Disney tiveram conhecimento de um artigo de um crítico no jornal diário estadunidense *The New York Times* elogiando a trama e refletindo em como seria proveitoso esse musical se fosse apresentado na Broadway. Quando a Disney havia comprado a ideia do projeto, contactou o diretor executivo do Teatro *Under The Stars*, Frank Young, o qual já tentava essa parceria há tempos, e pôs o projeto em prática. A peça foi exibida, concomitantemente, nesse teatro e no *Music Hall*, em Houston, Texas em 1993. (VIAGAS, 2017)

De acordo com Hannah Vine (2018), em 1994, estreia na Broadway no *Palace Theatre* e em 1999, é transferido para o *Lunt-Fontanne Theatre*. Na produção original da Broadway, *Beauty and The Beast* tinha como elenco os atores: Susan Egan, como a Bela e Terrence Mann, como a Fera. Outros atores que compunham o elenco: Burke Moses; Gary Beach; Beth Flowers; Heath Lamberts; Tom Bosley; Kenny Raskin; Stacey Logan; Eleanor Glockner; Brian Press; Gordon Stanley.

Como já foi mencionado, a produção em West End aconteceu em 1997, no *Dominion Theatre*. O elenco contava com a atriz principal interpretando a Bela, Julie-Alanah Brighten e como ator principal interpretando a Fera, Alasdair Harvey. Outros

atores na produção: Di Botcher; Rebecca Thornhill; Richard Gauntlett; Burke Moisés; entre outros. (LONDON THEATRE, 2017)

### **Cena 1.3. Produções em Outros Países**

Apresentações internacionais notáveis percorreram a Austrália, Japão, China, Brasil, Argentina, Espanha, Holanda, Bélgica, Alemanha, França, entre vários outros países. Em 1995, o musical começou a trilhar seu caminho em Melbourne, Austrália no *Princess Theatre* e depois em Sydney. Portou um elenco significativo com o ator global Hugh Jackman interpretando o personagem Gaston; Michael Cormick interpretando A Fera e Rachael Beck fazendo o papel da Bela. No mesmo ano, a peça percorreu os palcos japoneses, estreando inicialmente no Shiki Theatre Company. E no ano de 1999, estreou na China. (ON WITH THE SHOW, 2012)

Em 1999, aconteceu a primeira produção na Espanha original da Broadway no Teatro Lope de Vega, em Madrid. O sucesso de produção durou anos e entrou na história dos musicais mais longos em Madrid, ficando em cartaz até 2002. A montagem contava com os atores Carlos Marín, Lisardo Guarinos e Xenia Reguant. No ano de 2007, a segunda montagem estreava no Teatro Coliseu, também em Madrid, produzida e desenvolvida pela Stage Entertainment. Julia Möller (Bela), David Ordinas (Fera) e Pablo Puyol (Fera) atuaram como os personagens principais no elenco. No ano de 2012, a mesma produtora remontou A Bela e Fera no Teatro Calderón, em Valladolid. A partir de 2005, a nova produção da Disney em parceria com a Stage Entertainment passou pela Holanda e Alemanha, Bélgica (em 2007), Itália (em 2009), Cidade do México (pela segunda vez em 2007), Japão (em 2008), França (em 2013). (STAGE ENTERTAINMENT, 2019)

### **Cena 1.4. O Musical no Brasil**

Depois do enorme alvoroço que o musical causou na Argentina, os produtores já começaram a elaborar planos e estratégias para trazer o sucesso ao Brasil. De acordo com a reportagem escrita por Daniela Salú (2002), apenas em 2002, finalmente, A Bela e A Fera tem sua estreia triunfante no Teatro Abril em São Paulo,

permanecendo seis meses no mesmo. A estreia reuniu atores e diretores famosos e consideráveis, como a atriz Bibi Ferreira. Por um bom tempo, a atriz Kiara Sasso interpretou a Bela, o ator Saulo Vasconcelos atuou como a Fera e Daniel Boaventura como Gaston. Já em 2009, todos foram substituídos: a Bela ficou por conta de Lissah Martins, a Fera por Ricardo Vieira e Gaston por Murilo Trajano. A direção contou com Robert Joss Roth e a coreografia foi elaborada por Matt West, ambos fizeram parte das apresentações originais na Broadway e estavam montando um musical pela primeira vez no Brasil.

A montagem brasileira convocou um elenco de 40 atores, cantores e bailarinos. Além dos principais já citados, a primeira montagem (2002) teve como elenco, os atores Marcos Tumura, Ana Taglianetti, Jonathas Joba, Claudio Curi, Beto Marden, Andrezza Massei, Guilherme Lobo, Keila Bueno, Fernando Patau; já na segunda montagem (2009), Marcos Tumura, Paula Capovilla, Jonathas Joba, Rodrigo Miallaret, Roberto Rocha, Gianna Pagano, Andrezza Massei. (MARTINS, 2019)

O musical A Bela e A Fera foi indicado para diversas categorias em premiações, como Melhor Musical, Melhor Coreografia, Melhor Figurino, Melhor Libreto, Melhor Trilha Sonora Original, Melhor Libreto, Melhor Ator, Melhor Atriz, Melhor Direção em Musical, e outras mais. Ganhou um Tony Award em 1994 por Melhor Figurino e um Laurence Olivier Award em 1998 por Melhor Novo Musical na produção apresentada em West End, Londres. (MARTINS, 2019)

## **Cena 2. Rock In Rio - O Musical**

### **Cena 2.1. Aventura Entretenimento**

A Produtora responsável pelo Rock In Rio O Musical chama-se Aventura Entretenimento e está no mercado de musicais de sucesso há oito anos. Além do Rock In Rio O Musical, também produziu Chacrinha O Musical, Elis O Musical, Hair, O Mágico de Oz, etc. Segundo o *website* oficial da Aventura Entretenimento, os

sócios da produtora são Aniela Jordan, Fernando Campos e Luiz Calainho. Os seus musicais tem como patrocinadores Riachuelo e Rede D'or São Luiz, tem o apoio de outras empresas como a Aliança Francesa, BMA Advogados, ESPM, Halliburton, Atlas Schindler e suporte de marketing das mídias oficiais como a Rádio Mix FM, que atende mais ao público jovem e conectado; Rádio Sulamérica Paradiso, voltada mais para o público maduro; ELEMÍDIA e Itabus. Além dessas plataformas de mídia oficiais divulgarem os musicais, ainda realizam sorteio de ingressos, atingindo um número maior de espectadores e também, atraindo mais audiência à sua estação. (AVENTURA ENTRETENIMENTO, 2018)

## **Cena 2.2. O Festival Rock In Rio**

O espetáculo musical que inaugurou a Cidade das Artes no Rio de Janeiro foi plenamente inspirado e criado em homenagem a um dos maiores festivais de música do mundo e o maior do Brasil, Rock In Rio. Idealizado e criado por Roberto Medina, o Festival já completou mais de 30 anos de estrada e faz sucesso não só no Brasil, mas também lançou edições em Lisboa (Portugal), Madrid (Espanha) e a localidade mais recente: a cidade do pecado Las Vegas (EUA).

Os números feitos pelo festival desde a primeira edição em 1985, segundo o próprio *website* oficial do *Rock In Rio*, foram ao todo: dezenove edições; 2038 artistas convocados para performar, um ganho de 212.500 empregos, 112 dias de show no festival. Caracteriza-se por um festival de estilos mistos e junção de culturas. Tem performances de *pop music*, *rock*, *metal*, *MPB*, *rap*. Além de atrações extras, como a mini apresentação do Rock In Rio O Musical na abertura dos portões em 2015 (ano de aniversário de 30 anos do festival de música) e depois em 2016 no Rock In Rio Lisboa; shows de *street dance*; brincadeiras interativas em diversos palcos espalhados na Cidade de Rock; decoração temática, entre muitas outras. (ROCK IN RIO, 2019)

O maior patrocinador do festival é o Banco Itaú, por isso sempre tem a enorme divulgação da marca principalmente dentro do festival com um palco com o

nome e logotipo do Banco, onde alguns artistas se apresentam antes dos shows do palco principal, o Palco Mundo; outros patrocinadores são a RioTur, a Prefeitura do Rio, o Posto de Gasolina Ipiranga (A empresa divulga o evento em seus comerciais e faz promoções com os ingressos do festival com desconto, incentivando a consumir os produtos do posto), a Coca-Cola (a empresa divulga o festival em seus comerciais e possui um palco dentro festival só para a marca), a Heineken (também faz propaganda do Rock In Rio nas mídias e possui um palco destinado à marca dentro do festival), Doritos, Ford e Natura. (ROCK IN RIO, 2019)

### **Cena 2.3. O Musical**

O festival reestreou no Brasil em 2011, após 10 anos de abstinência, junto a isso estava prestes a completar trinta anos de existência. Essas razões foram, possivelmente, a mola para impulsionar a ideia de realizar um musical celebrando um dos festivais mais famosos do mundo. Segundo o jornalista Luís Felipe Reis, do *website* O Globo Cultura (2012), que realizou uma entrevista com os diretores do musical, Roberto Medina entrou em contato com os sócios da produtora Aventura Entretenimento em 2010 para fechar uma parceria e transformar seu festival em um musical de sucesso. Rock In Rio - O Musical foi idealizado para estrear em 2013, ano que o festival estava quase fazendo aniversário e mesmo ano de uma das edições do *Rock In Rio*.

De acordo com Luís Felipe Reis (2012), o musical foi estimado em 12 milhões, obtendo um orçamento recorde de uma produção teatral na cidade do Rio. Estreou em Janeiro de 2013 e ficou em cartaz na Grande Sala da Cidade das Artes, na Barra da Tijuca até Abril do mesmo ano. Em junho, fez temporada em São Paulo no Teatro Alfa e em agosto, sua montagem deu-se no Auditório Ibirapuera. Além das apresentações formais em teatros, a peça também foi montada para outros eventos, como no show na edição de 2013 do reality show *Big Brother Brasil* e no próprio *Rock In Rio* 2015 e 2016, como já mencionado.

Além de mostrar a cronologia e a verdadeira história da criação do *Rock In Rio*, o foco da trama era mostrar o poder de transformação que a música detém e os sentimentos que ela evoca em nós. Os personagens principais são Alef, interpretado por Hugo Bonemer e Sofia, interpretada por Yasmin Gomlevsky. Enquanto Alef, não fala por 10 anos e só se comunica através da música, por ter sofrido um trauma pela morte do pai; Sofia Tepedino, filha do organizador do festival Orlando Tepedino, se recusa a ouvir qualquer tipo de som. E nessa disparidade de personalidades, eles cruzam o mesmo caminho por estudarem juntos e assim, nasce uma história de amor impulsionada pelo poder de expressão da música.

Ao longo do musical, 50 músicas nacionais e internacionais de sucesso que passaram pelas edições do *Rock In Rio* foram escolhidas para o repertório, como a canção que abre o musical “Pro Dia Nascer Feliz”, de Cazuza e a que fecha as cortinas, “Love Of My Life”, da banda Queen. O interessante é que quase todos os atores do musical tinham dois personagens: eles também incorporavam os cantores que já se apresentaram no festival e performavam suas canções, como a Shakira (interpretada por Kakau Gomes), Katy Perry (interpretada por Lyv Ziese) e Britney Spears (interpretada por Karen Junqueira).

Na parede principal do palco antes das cortinas, tinham diversas guitarras posicionadas (Fotografia 7). As cortinas nunca ficavam fechadas para a cenografia fixa das guitarras aparecer o tempo todo. As cortinas continuavam fechadas apenas para o intervalo de 15 minutos entre os atos. O palco enorme da Grande Sala possibilitou vários cenários em uma só peça, como a representação de uma manifestação estudantil em um lugar parecendo um parque, com grama fictícia. Os equipamentos que formavam a cenografia (como as casas do Alef e da Sofia) tinham dois andares e rodinhas, tornando fácil o transporte. E enquanto a cena acontecia no canto esquerdo, a produção já estava montando o cenário para a próxima cena no lado direito ainda escuro. Os figurinos e maquiagem estavam impecáveis, principalmente na representação dos reais cantores. Havia muita sincronia entre os atores, o grande número de instrumentistas, iluminadores, cenógrafos e assistentes de produção.

Na ficha técnica da produção, como vê-se na fotografia 9, encontra-se Rodrigo Nogueira, como autor; João Fonseca, como diretor; Delia Fischer, como diretora musical e responsável pelos arranjos; Felipe Habib, como preparador vocal; Aniela Jordan e Luiz Calainho, responsáveis pela direção executiva; Fernando Campos, responsável pelo Marketing. No elenco de peso, podemos destacar também: Lucinha Lins, interpretando Glória, mãe do personagem principal (Alef); Guilherme Leme, como Orlando; Ícaro Silva, como Marvin/Gilberto Gil; Emílio Dantas, como Roger/Axl Rose; Marcelo Várzea, como George/James Taylor; Rômulo Arantes Neto, como Raul/George Michael.

Fotografia 5 - Imagem do Rock In Rio O Musical (1)



Fonte: Minha autoria (2013)

Fotografia 6 - Imagem do Rock In Rio O Musical (2)



Fonte: Minha autoria (2013)

Fotografia 7 - Imagem da Cenografia de Rock In Rio O Musical



Fonte: Minha autoria (2013)

Fotografia 8 - Anúncio da peça Rock In Rio O Musical



Fonte: Rádio Renascença (2016)

Fotografia 9 - Ficha Técnica do Rock In Rio O Musical



Fonte: Minha autoria (2013)

Fotografia 10 - Cartaz Principal do Rock In Rio O Musical exposto na Cidade das Artes



Fonte: Minha autoria (2013)

### **Cena 3. Gonzagão - A Lenda**

#### **Cena 3.1 A Produção**

Quando no ano de 2012, Luiz Gonzaga completaria 100 anos, diversas homenagens surgiram por todo país. Esse fato impulsionou a mais um projeto em homenagem ao artista, popularmente considerado como o Rei do Baião: um musical biográfico em seu tributo. Como estará mais detalhado na entrevista com a diretora de Produção e Idealizadora Andrea Alves no Apêndice C, a ideia de montar a peça começou pela própria diretora, que ao juntar-se com o diretor teatral João Falcão montaram uma equipe de produção para pôr o projeto em prática. Em 2011, João Falcão que estava em busca do seu protagonista para o musical, ouviu Marcelo Mimoso se apresentar em um bar no Rio de Janeiro e fez a proposta no momento. E assim, o musical Gonzagão - A Lenda é criado.

Estrelado em 2012 e dirigido por João Falcão, a trama com duração de 80 minutos, conta duas narrativas que se cruzam no final: a primeira conta a história de um grupo de atores itinerantes (Barca dos Corações Partidos) que seu objetivo é contar a verdadeira história de Luiz Gonzaga por onde forem e a segunda, é a biografia e trajetória de Luiz Gonzaga. A biografia de Luiz Gonzaga não é cem por cento fidedigna, os diretores tomaram a liberdade de pôr um pouquinho de magia da ficção também, como o encontro de Gonzagão e Lampião.

De acordo com a entrevista realizada com Rafael Lydio (Apêndice B), produtor executivo do musical, o elenco, composto por 9 atores cantores, que se divide entre fazer os integrantes da companhia teatral e os personagens que interpretam a história de Gonzaga e em algum momento, também interpretam o personagem principal (Gonzagão) é Marcelo Mimoso, Larissa Luz, Renato Luciano, Adrén Alves, Alfredo Del Penho, Eduardo Rios, Fábio Enriquez, Ricca Barros e Thomás Aquino. O corpo da ficha técnica, além dos já mencionados, é formado por Alexandre Elias, como diretor musical; Andréa Alves, como diretora de produção e

idealização; Kika Lopes, responsável pelo figurino; Carol Futuro, como preparadora vocal, entre outros.

Fotografia 11 - Cena do Musical Gonzagão - A Lenda (1)



Fonte: Equipe Anna Ramalho (2015)

Fotografia 12 - Cena do Musical Gonzagão - A Lenda (2)



Fonte: Veja Rio (2012)

Segundo Rafael Lydio (Apêndice B), os integrantes do musical apresentam muita simpatia, energia e notável vocalização, dando voz a quarenta canções, entre elas muitos sucessos bem conhecidos, como “Asa Branca”, “Xote das Meninas”, “Sabiá” e “Ana Rosa”. Quatro instrumentistas compõem o grupo. As músicas são muito bem arranjadas, não competem com as originais ou tentam simular, porém mantendo o toque nordestino. Os figurinos e acessórios transparecem bem a cultura nordestina, sem precisar representar um mesmo estereótipo de vestimenta. Através desses aspectos, percebe-se ser uma peça de um estilo nacional, consequentemente, não segue o modelo Broadway.

Com a direção, do também nordestino, João Falcão e produção da Sarau Agência de Cultura Brasileira, o musical conquistou o coração até de Bárbara Heliadora. Um trecho da entrevista da própria autora para o Jornal O Globo evidencia isso: “O resultado é um espetáculo que cada episódio da vida, seja ele fato ou ficção, evoca a música que se segue, em um conjunto alegre, que faz o

público sentir a força da obra desse compositor/cantor/sanfoneiro, que está sempre viva onde houver uma sanfona por este Brasil afora”. (O GLOBO, 2012)

### **Cena 3.2. O Reconhecimento e Seus Frutos**

Gonzagão - A Lenda viajou pelo Brasil inteiro, conquistando fãs onde passava por quatro anos consecutivos. Apresentou sua montagem em estados como Pernambuco, Paraíba, Bahia, Rio Grande do Norte, Alagoas, São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul, além claro, do Rio de Janeiro. Foi bastante reconhecido e premiado reunindo um público, estimado em 300 mil pessoas. Ganhou o prêmio Shell 2012 para a Melhor Música e venceu em outras categorias em outras premiações como: o Prêmio APTR, em 2012, por Melhor Produção; o Prêmio FITA, em 2013, por Melhor Figurino, Melhor Espetáculo e Melhor Direção; o Prêmio Bibi Ferreira, em 2014, por Melhor Direção Musical, Melhor Direção, Melhor Roteiro Original e Melhor Musical Brasileiro e o Prêmio Reverência, em 2016, por Melhor Autor, entre outros. (SARAU AGÊNCIA DE CULTURA BRASILEIRA, 2016)

Como a diretora Andréa Alves comenta na entrevista (no Apêndice C), a trupe teatral do musical Gonzagão - A Lenda, A Barca dos Corações Partidos, tornou-se real, com a formação dos atores cantores da peça e a assessoria de João Falcão e da mesma produtora Sarau Agência de Cultura Brasileira. A companhia já tem outros dois musicais, além de Gonzagão - A Lenda: “Ópera do Malandro” e “Auê”.

Fotografia 13 - Cartaz de Gonzagão - A Lenda



Fonte: Hilneth Correia (2017)

#### 4. Epílogo

Como demonstrado, o teatro musical não surgiu sem uma história por trás. Ele foi se construindo ao longo do tempo pelas influências de diversos gêneros de várias culturas e países. O teatro com a presença de músicas e/ou coreografias existe desde muitos antes do que podemos contar. Desde os ritos a Dioniso, na Grécia, temos a presença de outras expressões artísticas nas artes cênicas como entretenimento, mas principalmente com o teor religioso.

O presente trabalho teve como objetivo mostrar a historiografia e cronologia do teatro no Brasil, mais precisamente na cidade do Rio de Janeiro, passando por todas as etapas importantes até chegar ao que conhecemos do teatro musical no século XXI. Para não minimizar nenhuma fase do nosso teatro, é mencionado desde o início das artes cênicas no Brasil no tempo de José de Anchieta; as primeiras influências europeias no país, como a adição das operetas, óperas e o teatro de revista originários da França em nossa cultura até as mega produções dos Estados Unidos (já reconhecido como um notável pólo cultural), que nos influenciou diretamente.

A escolha das peças musicais do terceiro ato foi uma comparação com o estudo de Tânia Brandão sobre os três modelos de musicais encenados no Brasil. Os três musicais escolhidos compactuam com o conceito estabelecido pela autora. A Bela e a Fera O Musical é representado pelo tipo de montagem-xerox da Broadway, Rock In Rio O Musical é representado pelo tipo de musical histórico e Gonzagão - A Lenda representa o tipo de musical biográfico de importantes personalidades.

Como uma primeira discussão, podemos mencionar que, em alguns momentos, o teatro musical do Brasil não possui uma cara brasileira até os tempos atuais. Nota-se uma tentativa em “abrasileirar” o gênero pelos musicais biográficos, como Chacrinha, O Musical; Elis, A Musical e Cazuza - Pro Dia Nascer Feliz, O Musical. Mas apenas isso. Qualquer outro tema é importado de um *know-how* (saber prático) já conhecido e que deu certo em outros países, principalmente nos dois ‘lugares referência’ de teatro musical: Broadway (EUA) e West End (Londres). Diferente do Teatro de Revista, que apesar de ser um gênero reconhecidamente de origem europeia, aterrissou em nossas

terras e foi ganhando a nossa própria personalidade: a Revista brasileira utilizava de temas e problemáticas da época brasileiros, gestuais e falas que nos representavam.

Ter a representação de musicais internacionais e conhecidos mundialmente não é um problema. O que está sendo defendido é a inclusão de um musical original, com traços nacionais. Uma solução para tal seria essa mesma reflexão entre os diretores musicais, artistas e executivos de produtoras de teatro musical.

O teatro convencional no seu início, desde os tempos coloniais, foi uma forma de arte inacessível para a maior parte da população. Esse cenário foi mudando ao longo dos anos, com o passar dos séculos. Porém, essa mesma inacessibilidade permanece no gênero Musical. Seja em produções nacionais ou adaptações voluptuosas da Broadway, nota-se uma escassez de teatros mais populares, um alto valor no preço dos ingressos e falta de ações de incentivo públicas e particulares para inserir a população nas peças musicais, como promoções para estudantes de baixa renda, passeios escolares, teatros populares, dias específicos com um menor valor, etc.

Outro ponto importante que contribui para a inacessibilidade popular é a centralização das montagens em grandes centros e sempre focados no eixo Sudeste-Sul, onde a maior economia do país está localizada e os responsáveis pela realização dos eventos também: os patrocinadores, os executivos e as empresas renomadas. Na maior parte dos casos, quando um musical entra em turnê e consegue percorrer os demais estados brasileiros por patrocínios, teve a sua estreia no estado do Rio de Janeiro ou São Paulo. Inclusive, nos próprios estados há uma centralização cultural. As peças são apenas apresentadas na capital do estado e em determinadas regiões mais ricas. O Brasil é um país vasto, com uma população enorme, não é concebível que a minoria do país tenha o maior acesso à cultura e entretenimento.

É de suma importância que todos os envolvidos na área artística façam a sua parte, discutam sobre a necessidade de uma revolução no teatro musical brasileiro e uma melhoria na disseminação da informação, conhecimento e da cultura. O interesse, transmissão e o começo do aprendizado cultural terá mais resultado se for estimulado nos estudantes desde a fase escolar. *Trailers* e *flashes* de peças musicais, como propaganda ou como uma forma de estudo alternativo, passeios escolares para peças musicais organizados pelo colégio e artes cênicas e música como componentes

do currículo escolar são outras opções de incentivo às artes, além dos já mencionados relativos a promoções e programas de incentivos à comunidades carentes. Muito já foi feito, mas podemos sempre realizar mais. Se o propósito for a educação e cultura, tudo vale a pena.

## **APÊNDICES**

### **APÊNDICE A- YASMIN GOMLEVSKY**

**Entrevista com a atriz Yasmin Gomlevsky, que interpretou a personagem principal Sofia Tepedino em Rock In Rio O Musical**

**Júlia: Como escrever um musical?**

Yasmin: Acho que essa você vai ter que perguntar pra um autor de musical, flor, eu não saberia te responder.

**Júlia: O que é preciso para atuar em um musical?**

Yasmin: Isso é algo relativo, posto que cada musical específico tem as suas demandas. Mas, de uma maneira geral, é importante ter uma formação (não necessariamente acadêmica) em interpretação, canto e dança. Realmente o estudo ao longo da vida de um ator é a coisa mais importante. Também muita disciplina e uma vida razoavelmente regrada para encarar as muitas horas de ensaio e as inúmeras sessões de apresentação.

**Após a escolha do elenco para a peça musical, como é a preparação do mesmo?**

**Yasmin:** Como disse, depende do musical. Alguns tem mais foco na dança, outros no canto e outros no texto em si. Então, desde a escolha do elenco até a forma de preparação, é tudo pautado nisso. Existe um tempo separado para trabalhar cada uma das três vertentes (canto, coreografia e cena) e em geral o diretor acompanha tudo, "selando" as camadas numa unidade. Assim foram as experiências que eu tive.

**Como resolver a questão dos direitos autorais das músicas utilizadas para a peça musical?**

**Yasmin:** Tem que perguntar para alguém ligado a produção.

**Quantos meses os atores precisam para ensaiar antes da estréia?**

**Yasmin:** Geralmente os ensaios levam 2 meses

## APÊNDICE B- RAFAEL LYDIO

### Entrevista com Rafael Lydio, Produtor Executivo da Peça Gonzagão

**Ficha Técnica da Peça: Quem Produziu? Quem Dirigiu? Quem forma o elenco? Quem foram os compositores? Quem foi o Diretor Musical? Quem escreveu o libreto?**

**Rafael:** Essa é a ficha técnica da circulação Palco aberto e teatros. Gonzagão teve sua estreia com outra equipe de Produção.

#### FICHA TÉCNICA:

Texto, Direção e Roteiro Musical | João Falcão

Direção Musical | Alexandre Elias

Direção de Movimento | Duda Maia

Direção de Produção E Idealização | Andréa Alves

Cenografia e Adereços | Sergio Marimba

Figurinos | Kika Lopes

Iluminação | Renato Machado

Preparação Vocal | Carol Futuro

Arranjos | Alexandre Elias e Músicos

Sound Designer | Fernando Fortes

Visagismo | Uirandê Holanda

Assistente de Direção | João Vancini e Clayton Marques

Assistentes de Direção Musical | Beto Lemos

Elenco | Adrén Alves, Alfredo Del Penho, Eduardo Rios, Fábio Enriquez, Paulo de Melo, Renato Luciano e Ricca Barros

Apresentando | Larissa Luz e Marcelo Mimoso

Músicos

Viola, Rabeca e Pandeiro | Beto Lemos

Cello | Daniel Silva

Bateria e Percussão | Rick De La Torre

Acordeon | Nandinho Barros

Coordenação de Produção| Leila Maria Moreno

Produção Executiva| Marcelo Chaffim e Rafael Lydio

Coordenação Técnica: Amanda Barroso

Realização | Sarau Agência De Cultura Brasileira

### **Quais foram os patrocinadores?**

**Rafael:** Gonzagão circulou por quase 5 anos e durante este período teve uma série de Patrocinadores. Destaco a REDE que patrocinou toda a circulação de Palco aberto do espetáculo. Foram 17 palcos em todo o país.

### **A peça é dividida em quantos atos? Qual é a trama da peça?**

**Rafael:** A peça possui apenas um ato.

Sobre o espetáculo:

“... O resultado é um espetáculo que a cada episódio da vida, seja ele fato ou ficção, evoca a música que se segue, em um conjunto alegre, que faz o público sentir a força da obra desse compositor/cantor/sanfoneiro... 'Gonzagão – A Lenda' é uma agradável e merecida homenagem e evocação de uma figura marcante, cujo sucesso marcou época. As melodias e ritmos do 'rei do Baião' que a compõem mostram bem o quão variadas são as formas da imensa riqueza da música popular brasileira.” (Bárbara Heliodora – O Globo)

“...Comovente e ao mesmo tempo divertido, o musical ‘Gonzagão – A Lenda’ é um dos mais acertados tributos prestados ao cantor, compositor e sanfoneiro. No maior trunfo do espetáculo, dirigido pelo também pernambucano João Falcão, pequenas subversões evitam o caminho fácil da biografia linear... Com carisma contagiante e boa performance vocal, apresentam mais de 40 canções, escoltados por quatro afiados instrumentistas...” (\* Rafael Teixeira – Veja Rio)

Oito atores e uma atriz se revezam no palco em uma viagem musical pela trajetória do Rei do Baião. Como em qualquer história de homem que vira mito, a vida de Luiz Gonzaga tem passagens em que as versões de seus biógrafos não convergem, em que realidade e fantasia se confundem, e o autor e diretor João Falcão se sentiu livre para tratar mais do mito do que do homem.

“É a história de Luiz Gonzaga, mas não é Wikipédia”, diz Falcão, que evitou qualquer didatismo na construção do texto, embora tenha lido vários livros sobre um dos artistas mais importantes da música brasileira, morto em 2 de agosto de 1989, cujo centenário de nascimento foi comemorado em dezembro de 2012.

Dentre as cerca de 40 canções que estão no espetáculo há sucessos como “Cintura fina”, “O xote das meninas”, “Qui nem jiló”, “Baião”, “Pau-de-arara” e sua mais célebre criação, “Asa branca”.

### **Quanto tempo ficou em cartaz e onde?**

**Rafael:** Quatro anos e meio. A estreia foi no Teatro Ginástico do Sesc e após circulamos por diversos teatros do Brasil

### **Quais foram as músicas utilizadas na peça? Todas foram escritas para tal ou eram músicas já existentes? Como foi o trâmite com os direitos autorais?**

**Rafael:** Não houve composição para o espetáculo. Utilizamos grandes sucessos interpretados por Luiz Gonzaga para dar enredo ao espetáculo. Fazíamos liberação junto ao ECAD antes de cada temporada e/ou apresentação.

## APÊNDICE C- ANDRÉA ALVES

### Entrevista com Andréa Alves, Diretora de Produção e Idealizadora do projeto Gonzagão - A Lenda

**Como surgiu a ideia de produção da peça? E como pôs a produção em prática?**

**Andréa:** A ideia de produzir a peça em homenagem ao grande ícone da música brasileira, Luiz Gonzaga, o Gonzagão, surgiu em 2010, quando eu estava viajando com a peça 'A Hora e Vez de Augusto Matraga', uma adaptação do conto de Guimarães Rosa. Fizemos uma turnê pelo nordeste e fomos para Juazeiro do Norte. Passamos na estrada pela placa de Exu, terra natal de Gonzaga. Tudo remetia a história dele. Sou de família de nordestinos e minha avó era devota de Padre Cícero. A trilha sonora de sua casa era invariavelmente o repertório de Gonzagão. Na ocasião do aniversário de 90 anos do mestre, fiz um projeto de shows em sua homenagem, do qual participou seu neto, Daniel Gonzaga. Estreitamos relações e foi natural que próximo ao seu centenário, fosse feita uma homenagem do teatro para a sua grande obra.

O próximo passo foi então pedir a sua autorização para que eu pudesse elaborar o projeto. A produção começa na fase de planejamento, quando conseguimos organizar a fase jurídica do projeto, a partir da autorização dos direitos. Desde o início, pensei no dramaturgo e diretor teatral João Falcão para escrever e dirigir a obra. O convidei e formamos uma equipe de criação em comum acordo. O projeto foi inscrito nas leis de incentivo federal, estadual e municipal, além dos editais da época. Conseguimos viabilizar a peça após dois anos e meio de trabalho intenso, através do FATE, programa de fomento às artes da Secretaria Municipal de Cultura na época e o Prêmio Myriam Muniz, da FUNARTE. Para completar a viabilidade da peça, recorri ao Sesc Rio e consegui pautar a peça no Teatro Sesc Ginástico. Então passamos à fase da produção propriamente dita, onde são contratados todos os criadores, técnicos e profissionais necessários a criação do produto cultural.

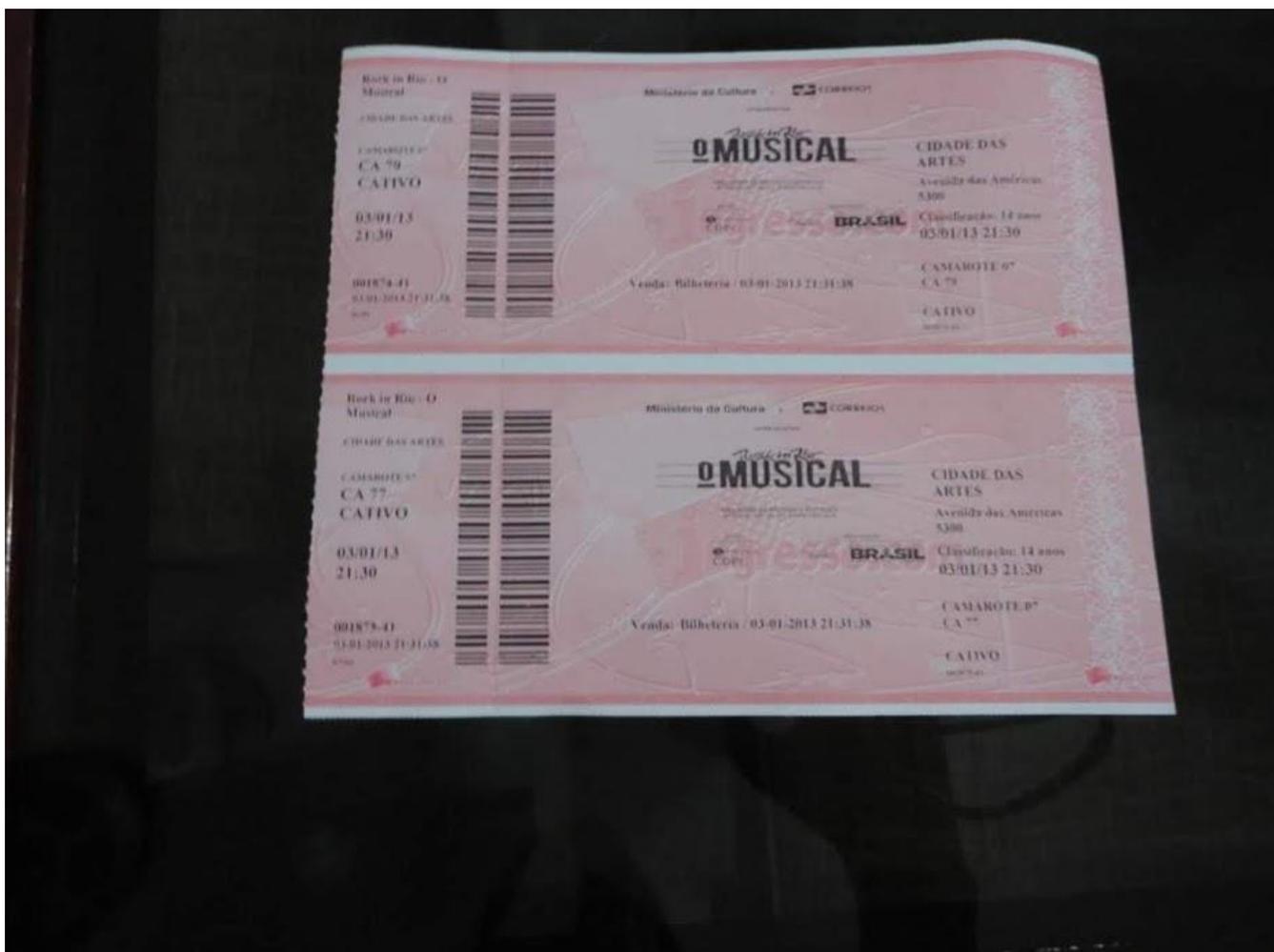
### **Como foi a preparação do elenco?**

**Andréa:** O elenco foi selecionado através de chamada para uma audição com o diretor, João Falcão, a diretora de movimento, Duda Maia, eu, idealizadora e diretora de produção e o diretor musical, Alexandre Elias. Formado o elenco, foi iniciado o processo de preparação de corpo, música, canto e cena. Foram três meses de ensaios, em cerca de 8 horas diárias de trabalho. Ao longo desse tempo foram sendo criadas as cenas, os arranjos vocais e as coreografias.

Os atores convidados foram Fábio Enriquez e Laila Garin. Os outros 7 foram selecionados na audição. Dessa formação de Gonzagão – A Lenda, foi formada a Companhia teatral Barca dos Corações Partidos. Uma curiosidade é que Beto Lemos, integrante da cia, foi chamado para integrar a banda do espetáculo e acabou ficando na cia e tornando-se, ao lado de Alfredo Del Penho, diretor musical dos demais espetáculos, todos muito premiados.

**APÊNDICE D - FOTOS DE MINHA AUTORIA RELATIVAS AO ROCK IN RIO O  
MUSICAL**

Ingressos da Primeira Vez no Musical no Dia da Estreia

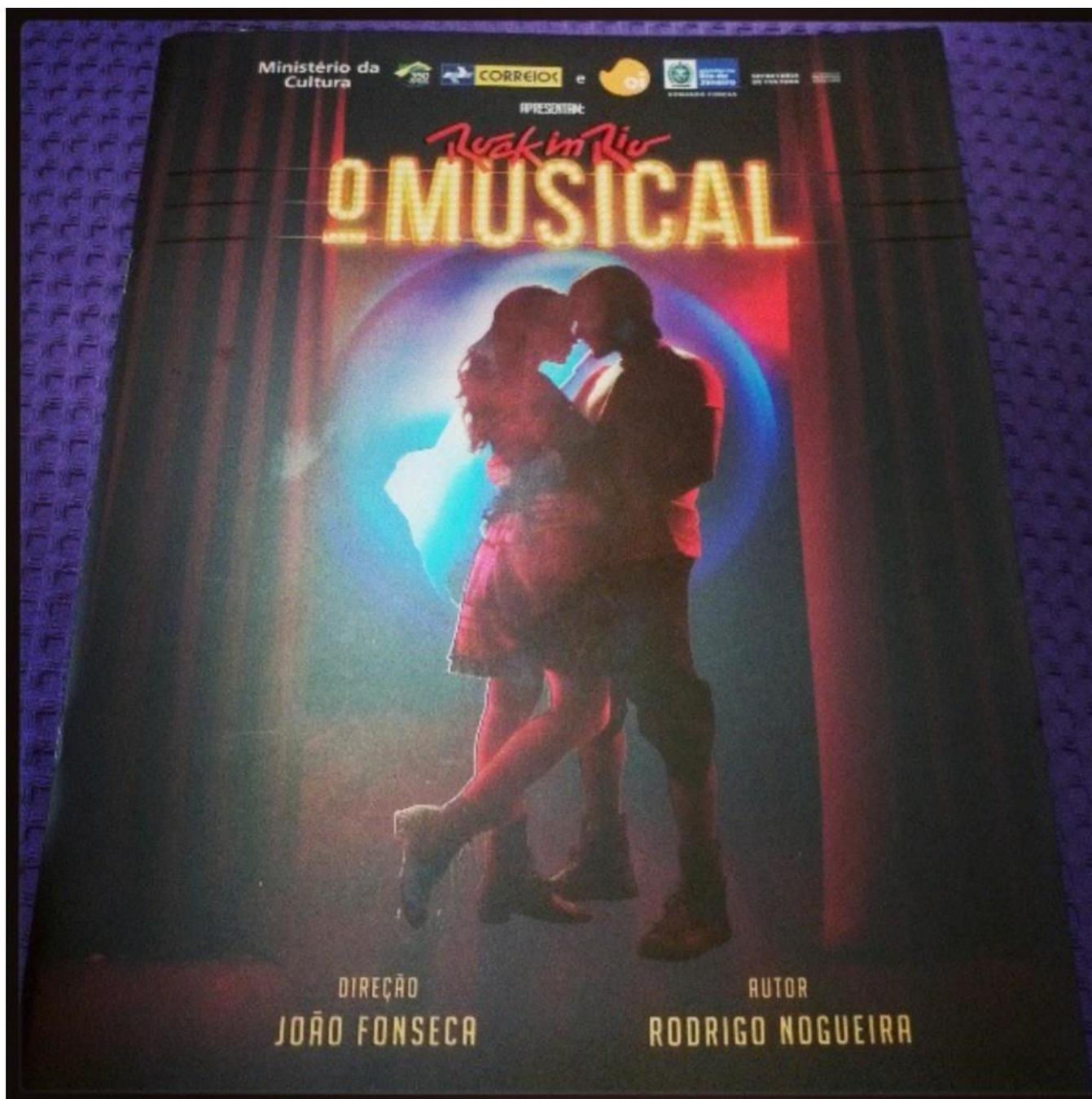


Palheta (frente e verso) do ator principal Hugo Bonemer

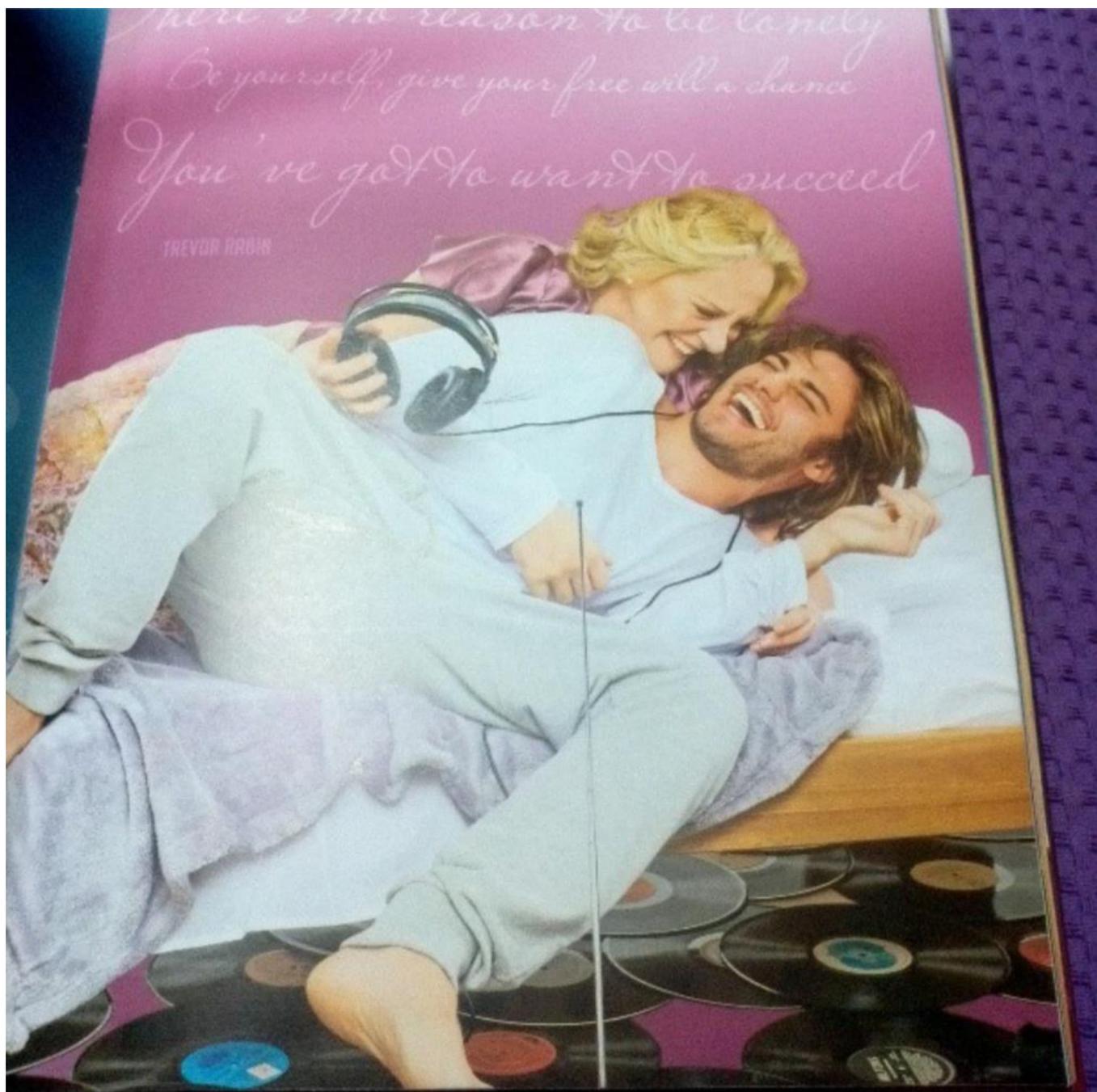


Programa do Rock In Rio O Musical.

Capa do Programa



## Interior do Programa com Fotos e Letras de Música



**APÊNDICE E - FOTOS DE MINHA AUTORIA RELATIVAS AO  
MUSICAL *BEAUTY AND THE BEAST***







**ANEXO A – ECAD**

Documento do ECAD enviado pelo Produtor Executivo Rafael Lydio, da peça Gonzagão - A Lenda, para complementar a entrevista.


**ROTEIRO MUSICAL PEÇA TEATRAL / ESPETÁCULOS DE DANÇA**

Nº BOLETO:

PERÍODO DO EVENTO: 30/05 a 07/07/2013

EVENTO: Gonzagão - A Lenda

DURAÇÃO TOTAL DO ESPETÁCULO: 120 min

INTERPRETE: Adrén Alves/Alfredo Del Penho/Laila Garim/Marcelo Mimoso/Renato Luciano/Ricca Barros /Paulo de Melo/Eduardo

LOCAL: Teatro Municipal Carlos Gomes

CIDADE: Rio de Janeiro

UF: RJ

PRODUTOR / RESPONSÁVEL PELO EVENTO: Sarau Agência de Cultura Brasileira Ltda EDD

ENDEREÇO: Rua Cardoso Junior, 175 Laranjeiras

CIDADE: Rio de Janeiro

UF: RJ TELEFONE: (21) 2557-5164 / 2555-9527

TÍTULO DAS OBRAS	TEMPO DE EXECUÇÃO	AUTORES
Beata Mocinha	0:01:40	José Renato e Manezinho Araujo
Cintura fina	0:02:00	Zé Dantas
Vira e Mexe	0:03:40	Luiz Gonzaga
Xamego	0:01:00	Miguel Lima
Lampião falou	0:03:03	Venâncio e Aparicio Nascimento
Último Pau-de-arara	0:00:03	Luiz Gonzaga
17 légua e meia	0:00:03	Humberto Teixeira e Carlos Barroso
O xote das meninas	0:00:03	Zé Dantas
Romance Matuto	0:00:03	Luiz Bandeira
Olha pro céu	0:00:03	José Fernandes
Tem pouca diferença	0:01:30	Jackson do Pandeiro
Pau-de-arara	0:02:20	Guio de Moraes
A Feira de Caruaru	0:00:59	Onildo Almeida Vin
O toque de rancho	0:00:03	Luiz Gonzaga
Ana Rosa	0:01:40	Carreirinho e Tião Carreiro
Roendo Unha	0:02:03	Luiz Gonzaga
No Ceará não tem disso não	0:01:02	Guio de Moraes
Sabiá	0:02:10	Luiz Gonzaga e Zé Dantas
Vem morena	0:03:00	Zédantas e Luiz Gonzaga
Adeus Pernambuco	0:01:09	Victor Simon e David Raw
Qui Nem Jiló	0:02:30	Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
Baião	0:04:00	Humberto Teixeira
Respeita Januário	0:01:03	Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
Estrela de Ouro *	0:02:00	Luiz Gonzaga
Galope	0:00:03	Gonzaguinha
Sangrando	0:01:00	Gonzaguinha
TEMPO TOTAL DE MÚSICA NO ESPETÁCULO:	(continua...)	

03/06/2013  
DATA

  
ASSINATURA DO INTERPRETE

DATA

RESPONSÁVEL PELO RECEBIMENTO - ECAAD /  
AGÊNCIA AUTÔNOMA03/06/2013  
DATA

  
ASSINATURA E CARIMBO DO PRODUTOR / RESPONSÁVEL  
PELO EVENTO

DATA

ASSINATURA E CARIMBO DA GERÊNCIA/ SUPERVISOR DA  
UNIDADE

Transcrição do Art. 68 56º da Lei nº 9610/98: "O empresário entregará ao escritório central, imediatamente após a execução pública ou transmissão, relação completa das obras e fonogramas utilizados, indicando os nomes dos respectivos autores, artistas e produtores."


**ROTEIRO MUSICAL PEÇA TEATRAL / ESPETÁCULOS DE DANÇA**

PERÍODO DO EVENTO: 30/05 a 07/07/2013

Nº BOLETO:

DURAÇÃO TOTAL DO ESPETÁCULO: 120 min

EVENTO: Gonzagão - A Lenda

INTERPRETE: Adrén Alves/Alfredo Del Penho/Laila Garim/Marcelo Mimoso/Renato Luciano/Ricca Barros /Paulo de Melo/Eduardo

LOCAL: Teatro Municipal Carlos Gomes

CIDADE: Rio de Janeiro

UF: RJ

PRODUTOR / RESPONSÁVEL PELO EVENTO: Sarau Agência de Cultura Brasileira Ltda Epp

ENDEREÇO: Rua Cardoso Junior, 175 Laranjeiras

CIDADE: Rio de Janeiro

UF: RJ TELEFONE: (21) 2557-5164 / 2555-9527

TÍTULO DAS OBRAS	TEMPO DE EXECUÇÃO	AUTORES
(...continuação da página anterior)		
Asa Branca	0:03:00	Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira
Assum Preto	0:01:20	Humberto Teixeira
A Morte do Vaqueiro, Toada	0:00:57	Luiz Gonzaga
A Volta da Asa Branca	0:01:30	Luiz Gonzaga e Zé Dantas
Óia eu aqui de novo	0:01:07	Antonio Barros Silva
Juazeiro	0:01:00	Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
Último Pau-de-arara	0:00:40	José Guimarães, Corumba e Venâncio
A Vida de viajante	0:02:00	Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil

TEMPO TOTAL DE MÚSICA NO ESPETÁCULO: 0:49:44

 03/06/2013  
DATA

ASSINATURA DO INTERPRETE

DATA

 RESPONSÁVEL PELO RECEBIMENTO - ECAD /  
AGÊNCIA AUTÔNOMA

 03/06/2013  
DATA


 ASSINATURA E CARIMBO DO PRODUTOR / RESPONSÁVEL  
PELO EVENTO

DATA

 ASSINATURA E CARIMBO DA GERÊNCIA/ SUPERVISOR DA  
UNIDADE

Transcrição do Art. 68 56º da Lei nº 9610/98: "O empresário entregará ao escritório central, imediatamente após a execução pública ou transmissão, relação completa das obras e fonogramas utilizados, indicando os nomes dos respectivos autores, artistas e produtores."

Atenção: Após a realização do evento, o produtor deverá entregar ao escritório central, imediatamente após a execução pública ou transmissão, relação completa das obras e fonogramas utilizados, indicando os nomes dos respectivos autores, artistas e produtores."

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANCHIETA, José de, 1534-1597. Teatro/ José de Anchieta

BRANDÃO, Tânia. Uma cena de muitas histórias. In: GASPARINI, Gustavo; RIECHE, Eduardo. Em busca de um teatro musical carioca. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. Coleção Aplauso.

CACCIAGLIA, Mario. Pequena História do Teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil). São Paulo, Edusp, 1986.

CAFEZEIRO, Edwaldo. História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues/ Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha. Rio de Janeiro. Editora UFRJ. EDUERJ. FUNARTE, 1996.

CEBULSKI, Maria Cristina. Introdução à História de Teatro no Ocidente dos Gregos aos Nossos Dias. Paraná. Editora Unicentro, 2012.

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

GARCIA, Moira Junqueira. Comédia de costumes e melodrama: algumas considerações e aproximações. 2013. Unicamp. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/download/224/214>>. Acesso em 25 out.18.

GOMES, Clarissa Martins. A Dança como Preparação Corporal do Ator de Teatro Musical. Porto Alegre, 2014. Disponível em:<<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/109196>>. Acesso em 19 mar.19.

HELIODORA, Bárbara. O teatro explicado aos meus filhos. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

LIMA, EVELYM. O PERCEVEJO N.8, ANO 8, 2000, 56 a 64.

MAGALDI, Sábato. Panorama do teatro brasileiro. 5 ed. São Paulo, Global, 2004.

MOBLEY, Jonnie Patricia. NTC"s Dictionary of Theatre and Drama Terms – A Comprehensive, easy-to-use guide to drama and theatre. Chicago: NTC Publishing Group. 1992.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REID, Francis. The Stage Lighting Handbook. London: AXC Black, 1987.

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

VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

## REFERÊNCIAS DE DOCUMENTOS VIRTUAIS

ALMEIDA, Alex. Musical. "A Bela e a Fera de Disney" ganha nova montagem em SP. Disponível em: <[https://entretenimento.uol.com.br/album/a-bela-e-a-fera\\_disney\\_album.htm#fotoNav=13](https://entretenimento.uol.com.br/album/a-bela-e-a-fera_disney_album.htm#fotoNav=13)>. Acesso em 20 mai. 19.

AIN'T SEEN NOTH'N YET. Past Productions. Disponível em: <<http://asnyproductions.com/past-productions/>>. Acesso em 20 mai. 19.

AVENTURA ENTRETENIMENTO. Sobre a Aventura Entretenimento. Disponível em: <<http://www.teatroriachuelorio.com.br/sobre-a-aventura-entretenimento/>>. Acesso em 19 mai. 19.

BASTOS, Márcio. 'Gonzagão – A Lenda', de João Falcão, se despede no Recife. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/blogs/terceiroato/2017/02/09/gonzagao-a-lenda-de-joao-falcao-encerra-atividades-no-recife>>. Acesso em 20 mai. 19.

BROADWAY BUZZ. Beauty and the Beast to Close in July '07 to Make Way for The Little Mermaid. Disponível em: <<https://www.broadway.com/buzz/96215/beauty-and-the-beast-to-close-in-july-07-to-make-way-for-the-little-mermaid/>>. Acesso em 30 mai. 19.

CALEIDOSCÓPIO PORTAL CULTURAL. Musical 'Gonzagão – A Lenda'. Disponível em: <<http://www.caleidoscopio.art.br/espeticulos/gonzagao-a-lenda.html>>. Acesso em 30 mai. 19.

CENA MUSICAL. Musical 'Rock In Rio' chega aos palcos cariocas. Disponível em: <<https://www.cenamusical.com.br/musical-rock-in-rio-chega-aos-palcos-cariocas/>>. Acesso em 19 mai. 19.

CRAIG, ZOE. Top 10 Longest-Running London Theatre Shows. Disponível em: <<https://londonist.com/2011/04/top-10-longest-running-london-theatre-shows>>. Acesso em 25 abr. 19.

CULTURA GENIAL. Musical O Fantasma da Ópera. Disponível em: < <https://www.culturagenial.com/musical-o-fantasma-da-opera/>>. Acesso em 25 abr. 19.

CULWELL-BLOCK, LOGAN. Where Are the Stars of Disney's Beauty and the Beast Now? Disponível em: < <http://www.playbill.com/article/where-are-the-stars-of-disneys-beauty-and-the-beast-now-com-346615>>. Acesso em 20 mai. 19.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO. Disponível em: <<http://bit.ly/1iNNyy2>>. Acesso em 01 mai. 19.

ENEIDA. FANTASMA DA ÓPERA EM LONDRES. Disponível em: < <https://www.londresparapricipiantes.com/fantasma-da-opera-celebra-30-anos/>>. Acesso em 25 abr. 19.

ERTHAL, João Marcelo. 'Rock in Rio – O Musical' inaugura a Cidade das Artes. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/rock-in-rio-o-musical-inaugura-a-cidade-das-artes/>>. Acesso em 19 mai. 19.

GLOBO TEATRO. 'Gonzagão - A Lenda' inicia uma nova temporada no Teatro dos Quatro. Disponível em: < <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/2016/05/gonzagao-lenda-inicia-uma-nova-temporada-no-teatro-dos-quatro.html>>. Acesso em 30 mai. 19

LONDON THEATRE. How Disney's Beauty and the Beast changed Broadway and Musical Theatre Forever. Disponível em: < <https://www.londontheatre.co.uk/theatre-news/west-end-features/how-disneys-beauty-and-the-beast-changed-broadway-and-musical-theatre>>. Acesso em 15 mai. 19.

MARTINS, Cláudio. Disney prepara remontagem de “A Bela e A Fera” na Broadway. Disponível em: <<https://abroadwayeaqui.com.br/2019/04/28/disney-prepara-remontagem-de-a-bela-e-a-fera-na-broadway/>>. Acesso em 15 mai. 19..

MASTERS, Tim. Bon anniversaire! 25 facts about Les Mis. Disponível em: < <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-11437196>>. Acesso em 25 abr. 19.

MCPHEE, Ryan. Broadway Revival of Beauty and the Beast in the Works. Disponível em: <<http://www.playbill.com/article/broadway-revival-of-beauty-and-the-beast-in-the-works>>. Acesso em 25 mai. 19.

MERIDIAN CENTRE POINTE. Disney's Beauty and the Beast - The Broadway Musical. Disponível em:< [https://meridiancentrepointhe.com/en/events\\_tickets/february2019/Beauty-and-the-Beast/index.htm](https://meridiancentrepointhe.com/en/events_tickets/february2019/Beauty-and-the-Beast/index.htm)>. Acesso em 30 mai. 19.

ON WITH THE SHOW. Hugh Jackman in Beauty and the Beast (1996). Disponível em: <<https://onwiththeshow.com.au/hugh-jackman-in-beauty-and-the-beast/>>. Acesso em 30 mai. 19.

PEIXER, Jaqueline. A verdadeira história do conto A Bela e a Fera. Disponível em: < <https://medium.com/louca-por-hist%C3%B3ria/a-verdadeira-hist%C3%B3ria-do-conto-a-bela-e-a-fera-ee9281dd9cc7>>. Acesso em 10 mai. 19.

PLANO CRÍTICO. Crítica | A Bela e a Fera, de Madame de Villeneuve e Madame de Beaumont. Disponível em: < <https://www.planocritico.com/critica-a-bela-e-a-fera-de-madame-de-villeneuve-e-madame-de-beaumont/>>. Acesso em 10 mai. 19

REIS, Luís Felipe. João Falcão escreve e dirige o musical 'Gonzagão — A lenda'. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/joao-falcao-escreve-dirige-musical-gonzagao-a-lenda-6435770>>. Acesso em 25 mai. 19.

REIS, Luís Felipe. Produtores de 'Rock in Rio - o musical' falam de espetáculo que inaugura a Cidade das Artes. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/produtores-de-rock-in-riomusical-falam-de-espetaculo-que-inaugura-cidade-das-artes-7085012>>. Acesso em 20 mai. 19.

SALÚ, Daniela. A Bela e a Fera estréia apostando alto no público brasileiro. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/2002/06/03/006.htm>>. Acesso em 10 mai. 19.

SARAU AGÊNCIA. Gonzagão – A Lenda. Disponível em: <<http://www.sarauagencia.com.br/portfolio/10/gonzagao-a-lenda>>. Acesso em 25 mai. 19.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO RIO DE JANEIRO. Gonzagão – A Lenda. Disponível em: <<http://cultura.rj.gov.br/evento/gonzagao-a-lenda>>. Acesso em 25 mai. 19.

STAGE ENTERTAINMENT. Beauty and the Beast. Disponível em: <<https://www.stage-entertainment.com/productions/kOEWjZ4Z4gjpK/>>. Acesso em 10 mai. 19.

TEATRO DAS ARTES. Peça A Bela e A Fera. Disponível em: <<http://teatrodasartessp.com.br/peca/a-bela-e-a-fera-2/>>. Acesso em 20 mai. 19.

TEIXEIRA, Rafael. Gonzagão – A Lenda. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/atracao/gonzagao-a-lenda-musical/>>. Acesso em 25 mai. 19.

TORRES, Leonardo. ELES VÃO PARA LISBOA: SAIBA TUDO SOBRE O MUSICAL DO ROCK IN RIO PARA EXPORTAÇÃO. Disponível em: <<http://teatroemcena.com.br/home/eles-vao-para-lisboa-saiba-tudo-sobre-o-musical-do-rock-in-rio-para-exportacao/>>. Acesso em 20 mai. 19.

VIAGAS, Robert. Theatre Under the Stars Founder Frank M. Young Dead at 77. Disponível em: <<http://www.playbill.com/article/theatre-under-the-stars-founder-frank-m-young-dead-at-77>>. Acesso em 15 mai. 19.

VINE, Hannah. Look Back at the Original Broadway Cast of Beauty and the Beast. Disponível em: <<http://www.playbill.com/article/look-back-at-the-original-broadway-cast-of-beauty-and-the-beast>>. Acesso em 15 mai. 19.