

Bloco II: O TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO

Preconceito e teatro musical

por Neyde Veneziano⁷

Resumo: Breves comentários sobre o Teatro Musical Brasileiro, desde a sua chegada ao Brasil até os dias de hoje, quando o teatro tecnológico e melodramático aportou em São Paulo com as megaproduções da Broadway. Pretende-se, aqui, alertar sobre o preconceito que acompanha este gênero musical desde o início de sua carreira de sucesso. Aborda-se, também, a necessidade de formação de libretistas e de especialistas em *playwriting*, a fim de que o musical contemporâneo brasileiro e suas personagens sejam dramaturgicamente pensados e construídos entre música e fala, com eficácia.

Abstract: Brief comments about the Brazilian Musical Theatre since its arrival in Brazil, until today, when technological and melodramatic theater anchors in Sao Paulo with the mega-productions of Broadway. It is intended here, to warn about prejudice that accompanies this musical genre since the beginning of its career of success. This article also alerts about the need to train specialists in playwriting and librettists, so that the Brazilian contemporary musical and its characters become, dramaturgically, designed and built between music and speech, effectively.

Palavras-chave: teatro musical, teatro de revista, preconceito, dramaturgia.

Keywords: musical theater, revue, prejudice, drama.

⁷ Doutora e Livre Docente pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), autora dos livros *Teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*; *Não adianta chorar: identidade do teatro de revista brasileiro... Oba!* (Editora Unicamp); *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação* (Editora Códex); *De pernas para o ar: Teatro de revista em São Paulo* (Imprensa Oficial do Estado, Coleção Aplauso, 2007) e *As grandes vedetes do Brasil* (Coleção Aplauso, 2010).



Foto de Bob Sousa. Cia. dos Inventivos - Aysha Nascimento, no espetáculo *Bandido é quem anda em bando*.

A pesquisa e o preconceito

Iniciei minha pesquisa sobre o teatro de revista no Brasil durante os anos 1980. Naquela época, havia muito preconceito e o terreno revisteiro representava uma zona obscura (quase proibida) por onde era raro aventurarem-se historiadores e pesquisadores. Interessante lembrar que, na época, os poucos artigos publicados sobre teatro de revista insistiam na tecla do “preconceito”. Gastavam-se páginas e páginas tentando provar que havia arte no teatro de revista. O preconceito vinha de longe. Basta lembrarmos um verso de Arthur Azevedo que, na revista *A fantasia*, afirmava: “Há muita arte na Revista Brasileira”. O teatro brasileiro musical era, na época, chamado *gênero alegre*. Naquele início, a luta contra o preconceito era manifestada nos textos teatrais. Cansados de serem atacados pela crítica, os autores inventavam, amiúde, quadros metalinguísticos reivindicando o direito ao reconhecimento. A defesa sempre conclamava o grande público e se apoiava nos sucessos de

bilheteria e aplausos da plateia. Sim, para aqueles artistas pioneiros do século XIX, o público era o juiz. Foi assim que se firmou, entre nós, o “gênero alegre”: dedicando ao público, não aos deuses.

O primeiro tipo de teatro musical que aportou no Brasil foi um espetáculo de variedades com números de canto, dança, ginastas e um corpo de baile de lindas francesinhas que levantavam a saia e mostravam as pernas envoltas em justíssimas meias grossas. Quem trouxe foi um empresário chamado Monsieur Arnaud, em 1859. O espetáculo foi apresentado no recém-inaugurado Alcazar Lyrique, um pequeno teatro com formato de café-concerto ou cabaré, chamado de café cantante, que funcionava na Rua da Vala, no centro do Rio de Janeiro. Ali se apresentavam números musicais alegres, populares e divertidos. Nada que desse muito trabalho ao cérebro, mas que trouxesse muita alegria e descontração.

Orfeu no inferno, de Jacques Offenbach, a primeira opereta francesa, estreou em Paris em 1858 e inaugurou uma nova dança: o cançã. Este espetáculo chegou em versão integral ao Alcazar Lyrique, do Rio de Janeiro, em 1865. Durante o espetáculo, os homens (de todas as classes sociais) enlouqueciam com aquelas mulheres, é claro. Machado de Assis fez campanha declarada contra as meias tão justinhas que pareciam que as pernas estavam nuas! Os jornais reclamaram, as senhoras católicas idem, os intelectuais exigiam um teatro sério, nos moldes europeus-inteligentes.

Sem se dar conta das rixas moralizantes e jornalísticas, a plateia brasileira (que tantas vezes queria ser francesa) cantava e assobiava os belos motivos de Offenbach. A elite carioca aplaudia e se divertia elegantemente com o espetáculo francês. A verdadeira sátira da opereta, uma paródia ao mito de Orfeu e Eurídice e à ópera de Christoph Gluck, se perdia, pois era encenada em francês.

Foi então que o ator Francisco Correa Vasques, conhecido como o “rei do riso”, pegou a pena e escreveu a primeira paródia brasileira, baseada na paródia francesa. Foi em 1868 que estreou, no Teatro Fênix Dramática, a opereta-paródia *Orfeu na roça*, cuja

autoria é de Vasques. Sucesso estrondoso! Foram mais de cem representações consecutivas. Para a época, um recorde absoluto que roubou todo o público do Alcazar, então conhecido como “o templo da opereta francesa!”

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

Foi com esse ar de quem ri de tudo (até de si mesmo...) que começou a se impor o tal jeito brasileiro de fazer teatro musical.

Esses fatos prepararam o fértil terreno brasileiro para o teatro de revista.

E chegou... a Revista!

A revista é um gênero fragmentado que se adapta ao país que a adota. Pode ser francesa, portuguesa, e assim por diante, porque o arcabouço revisteiro é elástico, com espaços para os acontecimentos do cotidiano local, para o desenvolvimento de personagens-tipo de cada país e para a inclusão de músicas nacionais.

O teatro de revista no Brasil, como a opereta, também nasceu francês. Começou como *revista de ano*, um tipo de teatro musical que passava *em revista* os principais acontecimentos do ano anterior. No Brasil, as duas primeiras tentativas não deram certo. O público não gostou e a culpa foi colocada no excesso de sátiras políticas. A primeira revista de Arthur Azevedo foi *O Rio de Janeiro em 1877*. O público aceitou melhor. Mas a crítica e os “cultos” rejeitaram-na.

Em 1884, o grande sucesso foi a revista *O mandarim*, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio. A força dessa revista estava no texto, na sátira política e no desempenho do cômico brasileiro e, principalmente, nas construções de efeito paródico.

No fim do século XIX, as revistas já eram um enorme sucesso. Os palcos desse teatro musical foram responsáveis pela divulgação da música popular brasileira. Mas a crítica e “os cultos” ainda continuavam a rejeitá-lo. Talvez porque esse gênero alegre fosse tão alegre que eles eram incapazes de reconhecer as críticas sociais que estavam implícitas.

A trajetória do gênero conduziu-o para um modelo essencialmente brasileiro. Na década de 1920, o tema “carnaval” insistiu em definir a identidade “brasileira” da revista. Criou-se a “revista carnavalesca” que, além do tema, trazia estrutura de enredo própria, conduzida pelo mais carnavalesco dos *compère*⁸: Rei Momo.

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

A história conduziu o antigo musical para um período dominado pelo luxo. Walter Pinto, o grande produtor das décadas de 1940 e 1950, criou cenários deslumbrantes. Ficou conhecido como o *Ziegfeld brasileiro* e tinha fórmula própria: elenco de primeira; efeitos cênicos moderníssimos (luz negra, palco giratório, cascatas de fumaça, de água), grandes e monumentais apoteoses, além da presença das mais bonitas mulheres do nosso teatro. E se, no início de tudo, queríamos ser Paris, o modelo de musicais, agora, era a *Broadway*. As sessões eram lotadas. Quase todos gostavam. Alguns reconheciam o *kitsch*, mas continuavam gostando. Os críticos, como sempre, continuavam a repudiar.

Quando a censura se manifestou, as alusões ao sexo substituíram as alusões políticas. E quando a decadência e o empobrecimento riscaram a revista dos circuitos teatrais, seus antigos procedimentos migraram para zonas periféricas do teatro

⁸ *Compère* era uma personagem fixa das revistas de ano que desempenhava a função de apresentador. Poderia vir disfarçado com outros nomes. Costurava os quadros, compactuava com a plateia e servia, também, como “coringa”. No Brasil, foi chamado de compadre.

pornô, do teatro-sex, do *strip-tease*. O preconceito de antes aumentou transformando-se em total desprezo.

Uma nova dramaturgia para musicais brasileiros

A nova dramaturgia musical – com personagens mais elaboradas, enredo, histórias e conteúdos mais complexos – tratou de encontrar uma saída para resolver a questão do desejo brasileiro em unir teatro e música com textos “engajados” e comprometidos com o estado atual. Foi a partir das experiências de Chico Buarque de Hollanda e de Gianfrancesco Guarnieri que deslanchou uma dramaturgia musical capaz de provocar a ira dos censores do regime ditatorial. Por causa de seus conteúdos metaforicamente políticos e comprometidos com a realidade social, o preconceito e a intolerância foram de outra ordem.

Foi a partir de 1965 que a cara do teatro musical brasileiro mudou. Duas experiências fundamentais fizeram renascer o gosto adormecido do público pelos musicais. No Teatro de Arena de São Paulo, surgiu o musical de resistência com *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), de Guarnieri e Augusto Boal, com músicas de Edu Lobo. O público mais avisado aplaudiu de pé tais experiências.

Naquele mesmo ano, Chico Buarque de Hollanda fazia sua primeira incursão no teatro ao compor as músicas de *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Tratava-se de um espetáculo do TUCA – Grupo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – dirigido por Silnei Siqueira. Além do incrível sucesso no Brasil, o grupo foi o vencedor do *Festival International de Théâtre Universitaire de Nancy* (França). O ano de 1967 marcou a estreia de Chico Buarque na dramaturgia com *Roda viva*. Em 1972, em parceria com Ruy Guerra, ocorreu a estreia de *Calabar, o elogio à traição*. Em 1975, foi a vez de *Gota d'água*, adaptação de Medeia, de Eurípedes, transportada para um conjunto habitacional do Rio de Janeiro. Em 1977, Chico Buarque lançou *Os saltimbancos*, uma montagem infanto-juvenil, que era uma adaptação da fábula *Os músicos de Bremen*, dos irmãos

Grimm. A *Ópera do malandro* (1986) foi dirigida pela primeira vez por Luís Antônio Martinez Corrêa e era baseada na *Ópera do mendigo* (1728), de John Gay e na *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht. O enredo aprofundava a característica figura do malandro da Lapa carioca e, em meio a ótimas canções, desenrolava-se a história. Chico Buarque ainda compôs as músicas de *O rei de Ramos*, de Dias Gomes e Ferreira Goulart (1982).

A integração entre melodia e poesia estava desvendada. Ao mesmo tempo, desenvolvia-se o musical biográfico, de outros autores. Todas estas montagens brasileiras foram muito bem recebidas.

A Broadway paulistana (brasileira?)

Partindo dos musicais biográficos e das traduções norte-americanas, a história do musical no Brasil mudou, novamente, o perfil. A montagem de *Rent*, em 1999, foi o marco que introduziu o Brasil na rota milionária do teatro musical. Ao mesmo tempo, criaram-se novas leis de incentivo que facilitaram a realização de superproduções. Acelerou-se a profissionalização de atores (algumas escolas particulares conseguiram oferecer cursos profissionalizantes com estágio na própria *Broadway*).

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

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

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

divas e se deleitarem com espetáculos espetaculares cada vez mais tecnológicos.

Paralelamente, os nacionalistas reclamam da invasão norte-americana. Preconceito?

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

A possibilidade de unir “o acabamento e a tecnologia importados” aos estudos sobre o teatro musical brasileiro permite-nos pensar que é possível o desenvolvimento de pesquisas e criações de espetáculos nacionais nada artesanais, com o mesmo padrão de acabamento destes novos musicais americanos. Sem preconceitos. Com todos os procedimentos que já dominamos no Brasil, certamente em futuro muito próximo, faremos a mão inversa. Exportaremos musicais brasileiros da mesma forma que, em tempos passados, fizemos com o teatro de revista.

Sem saudosismos de um teatro que era ingênuo, mas não era ignorante, poderemos pensar em uma nova dramaturgia musical.

Enquanto isso permanece um velado preconceito.

Referências bibliográficas

EVEN, David. *The story of America's musical theater*. Nova Iorque: Chilton Company. Book Division, 1967.

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

PIROTTA, Nilthe Miriam. *O melos dramático: a gênese do musical moderno*. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1997,

- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes, Editora da Unicamp, 1991.
- _____. *Não adianta chorar*. teatro de revista brasileiro. Oba! Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- _____. *De pernas para o ar*. teatro de revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005 (Col. Aplauso).
- _____. *As grandes vedetes do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010 (Col. Aplauso).