

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

ANA TERRA RODRIGUES DE BARROS DA SILVA

DE WALTER PINTO A CLAUDIO BOTELHO E
CHARLES MÖELLER: A RETOMADA DO TEATRO
DE REVISTA NO SÉCULO XXI

NITERÓI
2011

ANA TERRA RODRIGUES DE BARROS DA SILVA

DE WALTER PINTO A CLAUDIO BOTELHO E
CHARLES MÖELLER: A RETOMADA DO TEATRO
DE REVISTA NO SÉCULO XXI

Monografia
apresentada ao curso de Graduação em Produção
Cultural da Universidade Federal Fluminense,
como requisito parcial para obtenção do Grau de
Bacharel

Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 2011

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Augusto Fernandes Rodrigues - Orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof. Mestre Luiz Mendonça
Universidade Federal Fluminense

Prof. Bacharel Jefferson Almeida
Universidade do Rio de Janeiro – Unirio

NITERÓI

ANA TERRA RODRIGUES DE BARROS DA SILVA

DE WALTER PINTO A CLAUDIO BOTELHO E
CHARLES MÖELLER: A RETOMADA DO TEATRO
DE REVISTA NO SÉCULO XXI

Monografia apresentada ao curso de Graduação em
Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense,
como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel

Orientador: Prof. Dr. Luiz Augusto Fernandes Rodrigues

Niterói,
2011

De Walter Pinto a Claudio Botelho e Charles Möeller: A retomada do Teatro de Revista no século XXI.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	5
RESUMO.....	7
ABSTRACT.....	8
1. INTRODUÇÃO.....	9
2. O TEATRO DE REVISTA.....	11
2.1. WALTER PINTO, O GRANDE PRODUTOR DA DÉCADA DE 40.....	11
3. CLAUDIO BOTELHO E CHARLES MÖELLER: A ERA DOS MUSICAIS.....	16
3.1. ÓPERA DO MALANDRO.....	18
3.2. ÓPERA DO MALANDRO EM CONCERTO.....	23
3.3. O SÉCULO XXI E A NOVA CONCEPÇÃO DE TEATRO MUSICAL.....	26
4. A RETOMADA DO TEATRO DE REVISTA: O MUSICAL SASSARICANDO, 2007.....	31
4.1. CONCEPÇÃO DO PROJETO.....	37
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	47
7. ANEXOS.....	49

Para meus pais

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostaria de agradecer a Deus por me dar saúde para poder viver;

Aos meus pais, Lidia Maria Rodrigues de Barros da Silva e Francisco Alberto Ferreira da Silva, que sempre me apoiaram em minhas escolhas e que sempre estão presente quando eu mais preciso;

A minha irmã Ana Carolina Rodrigues de Barros da Silva, por agüentar minhas fases difíceis, mas sempre torcendo por mim;

As minhas tias, que sempre me incentivaram a fazer o que meu coração pedia;

Às amigas, Francielle Dotto Marsico, Izabella Bezerra Coutinho, Jessica Chaves Lopes, com quem tanto sonhei e esperei por esse momento na época da escola;

Aos amigos, Ana Caroline Araújo, Bianca Tortori, Gisele Jacob, Jéssica Araújo, Letícia de Assis Santos, Pedro Nóbrega e Victor Hugo, por vivenciarem tantos momentos bons no início Da faculdade.

Às amigas e companheiras do Museu de Astronomia, Bianca Margato, Maria Gabriela Bernardino, Jaqueline Azambuja e Paula Ribeiro Gomes, por serem tão parceiras e entenderem o que é Produção Cultural;

Á produtora TEMA EVENTOS CULTURAIIS, por me dar a oportunidade de estagiar numa ótima empresa e de conhecer o encantador mundo do teatro e do Sassaricando. Obrigada, Amanda Menezes, Juliana Cabral, Maria Angela Menezes e Maurício Von Helde.

Aos demais amigos que estiveram presentes durante a minha graduação;

Ao professor Luiz Augusto Fernandes Rodrigues por ter acreditado no meu trabalho;

Aos professores Luiz Mendonça e Jefferson de Almeida por terem aceitado fazer parte da banca examinadora;

À Universidade Federal Fluminense por ter me mostrado um mundo de conhecimento e cultura que levarei para a minha vida;

RESUMO

O Teatro de revista foi um gênero teatral que marcou a década com jeito irreverente de tratar os temas cotidianos da sociedade brasileira. Este período foi marcado por grandes diretores, mas o que mais se destacou foi Walter Pinto. Walter Pinto conseguiu inovar a cena teatral da época através de suas “ideias grandiosas”. Este período entrou em decadência e somente depois em meados do século XXI houve uma retomada nesse sentido. Representado pela dupla Claudio Botelho e Charles Möeller essa retomada foi grandiosa e espetacular, exemplificado na montagem chamada Sassaricando – E o Rio inventou a marchinha.

Palavras- chave: Teatro de revista, Walter Pinto, retomada, Charles Möeller e Claudio Botelho, Sassaricando – E o Rio inventou a marchinha.

ABSTRACT

The revue was a theatrical genre that marked the decade with irreverent way of dealing with everyday topics of Brazilian society. This period was marked by great directors, but what stood out was Walter Pinto. Walter Pinto managed to innovate the theater scene of the time through their "big ideas". This period began to decline and then in the middle of the century there was a return to that effect. Represented by the duo Claudio Botelho Charles Moeller and this recovery was grand and spectacular, exemplified in the assembly called Sassaricando – And Rio de Janeiro invented marching.

Keywords: Revues, Walter Pinto, resume, and Claudio Botelho Charles Moeller, Sassaricando – And Rio de Janeiro invented marching.

1. INTRODUÇÃO

O universo da produção cultural no Brasil é muito rico, e durante muitos anos, recebeu contribuições de várias áreas artísticas. Não existe uma área que tenha se criado e se fixado, única e exclusivamente, em sua arte primeira. O teatro, por exemplo, recebeu influências da dança, da música, da cenografia, do design e até mesmo da tecnologia.

Hoje, lidamos bem com a atual cena da cultura brasileira. Os espetáculos têm muita tecnologia, parafernália mecânica, estratégias e processos. Mas, nem sempre foi assim, ao conversar com nossos pais, avós, vimos que a ideia de produção cultural, é bem diferente. Tudo era arte, não existia uma nomenclatura para essa junção de áreas com um interesse comum cultural.

O teatro é uma importante ferramenta cultural fortemente utilizada no Brasil. Assim como o cinema, busca retratar uma realidade seja ela qual for a fim de tentar entender um pouco mais da sociedade em que vivemos. Mesmo que o tema não seja atual, em algumas peças e filmes nos deparamos com as mesmas problemáticas, que só mudaram de nome ou de abordagem.

Tal como o conteúdo discutido até então, nada nasce do nada ou se desenvolve sem a contribuição de fontes históricas, ou exemplos que deram ou não certo. O teatro de Revista, por exemplo, tem grande influência da *commedia dell'arte*¹, onde sempre havia personagens fixos e caricaturados nas histórias, como o malandro, a mulata, o caipira e o português

¹ A *commedia dell'arte* foi uma forma de teatro popular improvisado, que começou no séc. XV na Itália e se desenvolveu posteriormente na França e que se manteve popular até o séc. XVIII. A “Commedia dell’arte” vem se opor à “Comédia Erudita”, também sendo chamada de “Commedia All’improvviso” e “Commedia a Soggetto”. Esta forma ainda sobrevive através de alguns grupos de teatro. Os personagens eram fixos, sendo que muitos atores viviam exclusivamente esses papéis até a sua morte.

Diante da grandiosa contribuição que o Teatro tem para a cultura brasileira, o presente trabalho tem a finalidade de realizar um breve relato histórico sobre o Teatro de Revista da década de 40, na figura do produtor Walter Pinto e a sua retomada. Mas, em uma nova roupagem, e chegando até os dias de hoje através de Claudio Botelho e Charles Muller, na direção do espetáculo *Sassaricando* em 2007.

2. O TEATRO DE REVISTA

2.1. WALTER PINTO, O GRANDE PRODUTOR DA DÉCADA DE 40

O Teatro de Revista é um gênero de teatro musicado caracterizado por passar em revista os principais acontecimentos do ano. A encenação é feita numa sucessão de números musicais onde os quadros onde os fatos são revividos com intensidade intenção e humor. Surgido no Rio de Janeiro em 1859, o teatro de revista teve como seu primeiro expoente Justino de Figueiredo Novais intitulada *As surpresas do Sr. José da Piedade*, relacionada ao ano de 1858 em dois atos e quatro quadros. A revista estreou no Teatro Ginásio, dia 15 de janeiro de 1859. O teatro de revista como gênero de teatro com música firmou-se definitivamente a partir da década de 1880, com o aparecimento do magnífico Arthur Azevedo² que se tornou o maior nome do teatro musicado brasileiro em todos os tempos. Até 1887, em especial, a companhia espanhola “*La gran via*” Nessa revistas as coristas cantavam em coro e não se movimentavam pelo palco. Diferentemente, as revistas brasileiras inovaram e ganharam estilo próprio mesmo antes do final da década de 1880 quando passou a lançar músicas de sucesso popular.

Além de veículo da popularização de canções populares, o teatro de revista funcionou como abrigo e expoente a uma série de maestros-compositores. Tais como a própria Chiquinha Gonzaga, Paulino Sacramento, Nicolino Milano, Bento

² Escritor do teatro de revista, sua primeira peça foi *O Rio*, de 1877, que de forma humorística mostrava os principais acontecimentos políticos e sociais do Brasil.

Mossurunga, Antonio Sá Pereira, Sofonias Dornelas, Adalberto Gomes de Carvalho.

Mesmo sendo uma cidade com histórico musical, o Rio de Janeiro só veria o prestígio do teatro de revista consolidado. Já no século XX, nos últimos anos da década de 10 e nos primeiros da de 20. Assumida inteiramente a função de vitrine, abriria os palcos para compositores populares, que os levariam à celebridade, transformaria vedetes-cantoras nas mulheres mais desejadas e cobiçadas do país. Desejo e cobiça que, muitas vezes eram orientados para diferentes finalidades, visto que, na realidade, os compositores as desejavam como intérpretes de seus sambas nos palcos revisteiros e cobiçavam o resultado financeiro que, certamente, adviria de um lançamento feito por uma deusa do teatro.

O Teatro de Revista brasileiro pode ser dividido em três fases:

Fase 1. A Revista do século XIX, que se prende mais no texto que na encenação; tem seu ápice na obra de Artur Azevedo. A cada ano eram apresentadas revistas comentando os fatos do ano anterior, numa retrospectiva crítica e bem-humorada. No coro, acompanha uma orquestra de cordas.

2. Década de 20 e 30 - com incorporação da nudez feminina, introduzida pela companhia francesa *Ba-ta-clan*. A orquestra cede lugar a uma banda de jazz. Seu maior nome é o empresário teatral Manoel Pinto. As peças têm destaque igual para as paródias e para a encenação. Já na década de 30 apresenta uma grande influência norte- americana na música, com a companhia de Jardel Jércolis substituindo a orquestra de cordas pela banda de jazz e a performance física do maestro, que passou a fazer parte do espetáculo. O corpo feminino passou a ser mais valorizado em danças , quadros musicais e de fantasias, não apenas como elemento coreográfico,mas também cenográfico. Nessa fase, a revista foi marcada pela existência de uma

"rivalidade amigável" entre as primeiras estrelas de cada companhia, na disputa pela preferência dos espectadores.

3. *Féerie* (confusão alegre) - Realce para os elementos fantásticos da peça; Walter Pinto substitui, em 1938, a seu pai. Surgem as companhias. As apresentações tornam-se verdadeiros espetáculos, onde o luxo está presente em grandes coreografias, cenários e figurinos. A maquinaria, a luz e os efeitos passaram a ser tão importantes quanto os atores. Tornando-se cada vez mais apelativa, começa a decair, até praticamente desaparecer, no final dos anos 50 e começo da década seguinte.

A questão visual era uma grande preocupação em peças deste gênero, pois se fazia necessário manter o "clima" alegre, descontraído, ao mesmo tempo em que se revelava, em última instância, a hipocrisia da sociedade. Para isso, os cenários criados eram fantasiados e multicoloridos, a fim de apresentar uma realidade superdimensionada. O corpo, neste contexto, era muito valorizado, fosse pelo uso de roupas exóticas, pelo desnudamento opulento ou pelas danças.

O acompanhamento musical também era uma de suas características marcantes. Seus autores acreditavam que comentar a realidade cotidiana com a ajuda da música tornava mais agradável e eficiente a transmissão das mensagens.

Além disso, destacavam-se como elementos composicionais de uma revista o texto em verso, a presença da opereta, da comédia musicada, das representações folclóricas - o pastoril e fandango -, e da dança.

Importante ressaltar que o teatro de revista visava a agradar a diferentes segmentos da sociedade. Os elementos que a caracterizam são demonstrativos disso. A forma popular de representação abrangia a opereta, a ópera-cômica, o *vaudeville*

³(interpretação de canções ligeiras e satíricas) e a revista, equivalentes para a pequena burguesia; e a forma aristocrática, exclusiva da nobreza, equivalia à ópera.

No conteúdo, a crítica de costumes. Essa mistura da sátira e crítica resultou, no Brasil, no que se convencionou chamar de *burlata*, gênero do qual Arthur de Azevedo mais se apropriou para criar os enredos de suas revistas.

A grande fase do Teatro de revista brasileiro chegou ao fim em meados dos anos 50, segundo o jornalista Salvyano Cavalcanti de Paiva (1991, p.34), foi um conjunto de fatores que acabou levando ao extermínio desse tipo de entretenimento, tão popular por quase um século. Conforme o relato abaixo:

“Entre as causas apontadas por diferentes estudiosos estão, com mais frequência, as de ordem ética, as financeiras, as políticas. Inegável é que as mudanças sociais, principalmente as ocorridas nas grandes capitais cosmopolitas, acarretando a liberação e a permissividade nos logradouros públicos, os avanços da moda de vestir ou desnudar-se da mulher e o comportamento desinibido diante dos velhos padrões constituíram componentes valiosos no ato de tornar a revista obsoleta”.

A chegada da televisão frequentemente é apontada como uma das razões que levaram o gênero à derrocada. Paiva, no entanto, não concorda pondera o jornalista.

³ **Vaudeville** foi um gênero de entretenimento de variedades predominante nos Estados Unidos e Canadá do início dos anos 1880 ao início dos anos 1930. Desenvolvendo-se a partir de muitas fontes, incluindo salas de concerto, apresentações de cantores populares, "circos de horror", museus baratos e literatura burlesca, o vaudeville tornou-se um dos mais populares tipos de empreendimento dos Estados Unidos.

“Acusa-se a concorrência violenta, avassaladora da televisão como paradigma da derrota do teatro musicado; mas nos Estados Unidos o nível dos musicais transferidos para a TV é bem mais requintado, e nem por isso deixaram de representar revistas e burletas [rápida comédia, originária do teatro italiano do século 16, que geralmente é musicada] em Nova York” (op cit, p.41)

Embora vários fatores sejam apontados como causadores do desfecho, quando se fala de uma das mais importantes manifestações culturais que o Brasil já teve a nostalgia invade a cena. Segundo a ex-vedete Mara Rúbia (*apud* Gustavo Martins, 2008), uma das maiores de seu tempo.

“Sempre haverá gente no mundo para se deslumbrar com as plumas, para ver o tamanho do brinco da vedete e admirar seu umbigo de fora”.

O Para a composição do Teatro de revista, não poderia faltar:

Coplas- Eram números musicais cômicos realizados em dupla

Nu artístico – Tratava-se, na verdade, de uma grande sensualidade em algumas cenas, devido às pernas descobertas das vedetes

Compère (compadre) – Era quem conduzia a narrativa e unia os números musicais

Tipificação- Por influência da *commedia dell’arte*, sempre havia personagens fixos e caricaturados nas histórias, como o malandro, a mulata, o caipira e o português.

3. CLAUDIO BOTELHO E CHARLES MÖELLER: A ERA DOS MUSICAIS

Tal como estudado, a terceira fase do teatro de Revista foi marcado por muito glamour, muitas cores, fantasias, coreografias e cenários. Além disso, também sabemos que esse gênero entrou em decadência na década de 50, dando lugar à televisão. Dessa forma, podemos esperar um teatro repaginado, “Nada se cria, tudo se copia”.

No ano de 2009, A Coleção Aplauso ⁴, decide lançar um livro sobre os nomes de mais destaque em nossa cena de teatro musical. Com o título de “Charles Möeller e Claudio Botelho, Os Reis dos Musicais”, Tania Carvalho inaugura uma bela escrita sobre os musicais no Brasil, no século XXI. O livro conta um pouco da história dessa dupla, como se conheceram, depois como começaram a trabalhar e um pouco de suas grandes obras teatrais. Charles Möeller e Claudio Botelho formam a dupla mais famosa do teatro brasileiro. São eles os responsáveis pelo revigoramento de um gênero que parecia esquecido. Ou que talvez nunca tivesse sido levado tão a sério- nem pelo meio teatral ou pelo público. Eles são, definitivamente, os reis dos musicais.

Eles começaram devagarzinho, com uma montagem que virou *cult* no Rio de Janeiro- As Malvadas (1997) – feita com amigas no elenco, amigos na produção, gente que acreditava nos projetos fantásticos dos dois; deram mais um passo em Cole Porter- Ele Nunca Disse que me Amava (2000), que consolidou o nome da dupla. Hoje são responsáveis por grandes montagens de nível internacional, como A Noviça Rebelde.

⁴ A Coleção Aplauso é conhecida por tentar resgatar um pouco da memória de figuras do Teatro, da TV e cinema que tiveram participação recente na história do país, tanto dentro quando fora de cena

Charles começou como ator e Claudio como músico, depois os dois se uniram e formaram a dupla. No primeiro espetáculo, *As Malvadas* (1997), assinavam separadamente. Texto e Direção: Charles Möeller. Direção Musical: Claudio Botelho. Em *Cole Porter – Ele Nunca Disse que Me Amava* (2000), Claudio teve a ideia de vender os dois como dupla.

Inspirados nos grandes espetáculos norte-americanos que trouxeram duplas como seus expoentes, sejam compositores como Rodgers & Hammestein, Rodgers & Hart, Konder & Ebb, Lerner & Lowe, sejam ainda duplas de artistas que marcaram sua época como irmãos Fred e Adele Astaire, os bailarinos Morge & Gower Champion, Bob Fosse e Gwen Verdon etc. Daí, eles se motivaram e resolveram assinar as próximas produções juntos. Apesar de trabalharem juntos, ambos são muito diferentes. As funções não se misturam durante a realização do espetáculo.

3.1. ÓPERA DO MALANDRO

Um dos exemplos mais exponenciais a ser citado é o musical realizado pela dupla chamado A Ópera do Malandro (2003). Mas, é necessário fazer uma pequena viagem no tempo e falar da primeira montagem desse espetáculo realizada em 1978.

Era um musical de Chico Buarque, dirigido por Luís Antonio Martinez Corrêa, que envolvia mais de cinquenta profissionais dentre elenco, músicos e técnicos. O autor idealiza uma trama encenada no bairro da Lapa, na década de 40, na fase final do Estado Novo. A fonte para a realização do musical foi baseada na *Ópera dos Mendigos* (1728), de John Gay⁵ e na *Ópera dos Três Vinténs* (1928), de Bertolt Brecht⁶. “O nosso trabalho tem a estrutura da peça de Gay, o enfoque crítico de Brecht, mas é essencialmente brasileiro” (BUARQUE, 1978 apud MELLO, Maria Amélia). As três óperas então se tornam próximas por apresentarem como temática a corrupção das instituições estatais, além de estar presente nas diversas camadas sociais.

Outros aspectos, partindo da estrutura de composição, também se aproximam entre as óperas de John Gay, de Bertolt Brecht e de Chico Buarque. A *Ópera dos Mendigos* se inicia com a apresentação feita pelo mendigo-autor, explicando que sua ópera é uma obra muito diferente das que estão em evidência, propondo uma “balada-ópera” com canções de caráter simples e

⁵ John Gay foi um poeta e dramaturgo nascido em 30 de junho 1685 na cidade de Barnstaple, ao sul da Inglaterra. Autor de várias peças teatrais, Gay tem o ápice de sua carreira com a *Ópera dos Mendigos*, talvez sua obra mais conhecida. Na época de sua primeira encenação, em janeiro de 1728, o teatro de Londres passava por modificações e experimentações em suas montagens. Embora os gêneros tradicionais não estivessem satisfazendo o público em geral, a atitude de John Gay, com a *Ópera dos Mendigos*, de misturar elementos de variados gêneros era vista como perversa (ARDAIS, Débora Amorin Garcia, 2008, p.18).

⁶ Para Bertolt Brecht, o teatro não deve apenas oferecer meios de instrução acerca da realidade, mas sim, ter a função de despertar o encantamento pelo conhecimento e organizar no espectador sentimentos de prazer em relação à possibilidade de mudança da realidade. É com este pensamento que Brecht vai escrever a sua *Ópera dos Três Vinténs* (OLIVEIRA, Ana Paula Pedroso de, 2006, p.3)

melancólico, composta de três estrofes iguais e simétricas. A ópera de Gay, composta em três atos, difere da tradicional ópera italiana por trazer o texto falado, e não cantado, com a música aparecendo entre as cenas e os diálogos. Tal proposta é retomada e reproduzida por Bertolt Brecht e Chico Buarque, nas respectivas Óperas dos Três Vinténs e do Malandro (OLIVEIRA, Solange Ribeiro, 1999, p.24). Chico Buarque retoma as características das óperas de John Gay e Bertolt Brecht e cria a sua Ópera do Malandro, adequando a estrutura e as personagens à realidade brasileira. Em sua Ópera, é feita uma crítica por meio de uma obra de dramaturgia. O próprio título da obra é uma crítica em si, ao envolver na mesma frase as palavras ópera e malandro. Enquanto a palavra ópera diz respeito a um tipo de espetáculo erudito, com muita pompa, riqueza e tradição, e geralmente freqüentado por um público que faz parte de uma elite cultural e econômica, a palavra malandro é relacionada com o personagem pobre, que vive nas favelas, abusa da confiança alheia, não trabalha e vive de expedientes, é preguiçoso, ocioso, vadio.

Tanto a “Ópera do Malandro”, quanto a “Ópera dos Mendigos” e a “Ópera dos Três Vinténs” apresentam em seus títulos, em momentos históricos diferentes, uma crítica comum – ao misturar elementos relacionados à pobreza e à miséria com a palavra ópera, acabam criando um novo conceito sobre ópera. “Em oposição à palavra ópera está a caracterização que cada uma delas recebe nos três textos analisados.

A começar pelo texto de John Gay, *The Beggar’s Opera* (Ópera do mendigo), a palavra mendigo que caracteriza a ópera do autor inglês denota um pedinte, alguém que para sobreviver necessita da ajuda de outras pessoas. A mesma relação de oposição entre a palavra ópera e a sua caracterização ocorre tanto no texto de Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper* (Ópera dos três vinténs), como no de Chico Buarque, a Ópera do malandro. A caracterização de três vinténs aponta para algo reduzido, ou seja,

simbolicamente destituído de quase todo valor. Por outro lado, a caracterização de malandro denota um sujeito que não trabalha porque não gosta e vive da astúcia e da lábia, recebendo também essa palavra – malandro - uma conotação negativa”(LEONE, Sueli Regina,2004. p.14).

O malandro, criado por Chico Buarque, se diferencia dos personagens criados pelos outros dois autores supracitados – João Alegre resume, em seu ethos, as características do povo brasileiro, desde o surgimento de sua identidade cultural até sua transformação causada pela força política e econômica do capitalismo nacional (GARCIA, Valéria Cristina Gomes, 2007, p.1).

Para esclarecer a construção desse personagem na Ópera do Malandro, faz-se necessária uma análise da estrutura da obra e da construção de seus diferentes planos. A Ópera do Malandro se estrutura basicamente em três planos: o da realidade histórica em que foi produzida - não presente no corpo de seu texto; o da realidade histórica ficcional – no qual encontraremos o contexto do Governo Vargas, cenário onde se passa a trama da peça; e o plano da realidade escrita pelo autor-fictício, ou seja, a Ópera de João Alegre inserida na obra de Chico Buarque. Apesar de estes planos apresentarem-se claramente separados, eles se fundem e se interpenetram, tornando-se inerentes na construção de um significado único da obra. A análise da mistura destes três planos é fundamental para a compreensão das metáforas criadas por Chico Buarque e representadas pelo malandro sambista.” (SANTOS,Tiago Xavier dos,2009).

A peça enfoca a rivalidade entre o comerciante, dono de bordéis, Fernandes de Duran e o contrabandista Max Overseas. O embate entre os dois inimigos ganha intensidade quando a filha de Duran, Teresinha de Jesus, casa-se, em segredo, com Overseas. Segundo Chico Buarque

"Não há heróis, todos os personagens vivem em torno do capital. Na luta pela sobrevivência que não

permite veleidades éticas eles estão em dois níveis: o dos que lutam para sobreviver e o dos que lutam para acumular" (BUARQUE, Ano 3 - No117. P.23,apud SILVEIRA,Emilia).

No palco do Teatro Ginástico (2003), o cenário de Maurício Sette exibe, na abertura do espetáculo, no palco do Ginástico, uma gigantesca nota antiga de 38 cruzeiros com o retrato de Getúlio Vargas no centro. As notas vão variando a cada mudança de cenário, formando sempre o pano de fundo dos ambientes. O próprio cenógrafo esmiúça aspectos significativos da ambientação cênica:

"Durante o desenrolar de dois atos a ação se passa em cinco cenários além da boca de cena da abertura. Procuramos recriar a estética do Estado Novo misturada ao clima dos programas de auditório. Os músicos aparecem se levantam nos solos, os atores cantam na frente do palco sobre uma passarela destacada do cenário. Nos números musicais deixa de ser teatro e passa a ser um show, um programa de auditório, com os microfones que lembram os da Rádio Nacional" (Sette, Mauricio, Ano 3 - No117. P.23, apud SILVEIRA, Emilia).

Essa opção de exibir os músicos, fazer com que os atores venham até a frente do palco e cantem sobre uma passarela, dirigindo-se diretamente ao público, cria uma separação propositada entre a "ação dramática" e a "ação musical" que remete ao uso brechtiano das canções para interromper e comentar a trama. Nas palavras de Martinez Corrêa:

“Esse é um caminho para seguir "Brecht mais de perto". (CORRÊA, Luiz Antonio, 1978 apud MELLO, Maria Amélia).

Chico Buarque compôs quatorze canções inéditas para a peça depois gravadas em disco, e muitas delas se tornam grandes sucessos, como *Folhetim*, que, depois, foi gravada por Gal Costa; *O Meu Amor*, dueto interpretado por Marieta Severo e Elba Ramalho; e *Geni e o Zepelin*.

Para montar o espetáculo, elenco e músicos ensaiaram por um ano e quatro meses, e tiveram como crítico convidado Macksen Luiz. Nas palavras de Macksen:

"A montagem de Luiz Antônio acerta quando se fixa numa chave de chanchada e de deboche que infelizmente não é levada às últimas conseqüências. A cena do casamento é uma grata lembrança de O Casamento do Pequeno burguês ⁷. Na Ópera o rigor formal de várias marcas - o uso dos microfones de pé no proscênio e o desenho frio do personagem Max em contrapartida ao calor de Duran - soterra uma maior comunicabilidade (...). Por outro lado, Ópera do Malandro reuniu um elenco no qual a maioria dos atores canta muito bem, demonstrando um criterioso trabalho de pesquisa corporal" (MACKSEN, Luiz, 1978 apud Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 de jul).

⁷ O texto é inspirado em *O Casamento*, escrito pelo dramaturgo alemão em 1921, que narra uma festa na qual se descobre que a noiva está grávida e os móveis, pretensamente sólidos construídos pelo noivo, esfacelam-se na mesma velocidade alucinante em que se deterioram os modos dos convivas.

3.2. ÓPERA DO MALANDRO EM CONCERTO

Em 2006, o espetáculo “**Ópera do Malandro em Concerto**”, apresentou uma nova versão do musical “Ópera do Malandro”, encenada no Teatro Carlos Gomes (RJ) em agosto de 2003, teve estreia mundial em Portugal, e foi apresentada no Rio e em Curitiba. A peça seguiu os moldes dos espetáculos “in concert” (em concerto), que acontecem com frequência no exterior.

Tratava-se de uma versão mais compacta. Basicamente foram apresentadas as músicas, entremeadas com pequenos diálogos ou falas, utilizadas apenas interligar os números musicais e situar o espectador na história.

Em cena, oito atores/cantores e quatro músicos executaram as 25 canções de “Ópera do Malandro”.

Direção, figurinos e cenografia foram de Charles; direção musical e roteiro de Claudio; e arranjos de André Luís Góes, baseado nos arranjos originais de Liliane Secco.

No elenco, Alessandra Maestrini / Alessandra Verney, Lilian Valeska, Renata Celidônio, Soraya Ravenle / Kacau Gomes, Claudio Lins, Cristiano Gualda, Ronnie Marruda e Sandro Christopher / Thelmo Fernandes / Renato Rabelo.

Os diretores Charles Möeller e Claudio Botelho afirmaram que a “Ópera do Malandro em Concerto” inclui tudo o que Chico Buarque escreveu para a peça e filme homônimos. Segue relato de Claudio Botelho sobre a obra:

“O que o público viu no palco foi nossa paixão pela obra deste compositor. São 25 músicas em um espetáculo totalmente novo. No caso de Ópera do Malandro em Concerto, a idéia era reunir pela primeira vez todas as canções que Chico Buarque escreveu para sua história, tanto as que nasceram na versão original do teatro quanto as que foram

escritas para o filme de Ruy Guerra. Nada ficou de fora”.

Através do enorme sucesso, a peça ganha versão fonográfica via Biscoito Fino (gravadora de CD). Produzido por Vinicius França, o disco traz na íntegra as canções do espetáculo, gravadas ao vivo no palco do Teatro Carlos Gomes, na Praça Tiradentes, Rio. Com arranjos e orquestração luxuosos de Liliane Secco, e regência de André Luís Gomes, as 19 faixas do disco reúnem as obras escritas por Chico Buarque em 1978, acrescida de temas compostos para o filme homônimo, realizado em 1985.

No elenco, Alexandre Schumacher vive o contraventor Max Overseas, com uma performance devastadora como as negociatas expúrias e a sensualidade explícita do personagem diante das protagonistas de seu triângulo amoroso, Teresinha (Soraya Ravenle) e Lúcia (Alessandra Maestrini). Desfrutando, como se fosse a sua casa, do corpo mitológico de canções como *O Casamento dos Pequenos Burgueses* (ao lado de Soraya e de Thelmo Fernandes, como Geni), *Pedaço de Mim* (com Soraya), *Desafio do Malandro* (em dueto com o chefe de polícia Chaves, vivido por Claudio Tovar) e *O Malandro n° 2*, Schumacher personifica com distinção (como cabe ao bom malandro) cênica e vocal o personagem central da ópera de Chico. Soraya e Alessandra, por sua vez, consternam e seduzem no dueto de *O Meu Amor*, que revelou a cantora Elba Ramalho há 25 anos.

Cabe a Soraya o libelo emancipador de *Teresinha* e a Alessandra a determinação de *Palavra de Mulher*, concebida para a versão cinematográfica, posterior ao lançamento da peça. Mauro Mendonça e Lucinha Lins vivem os antagonistas Duran e Vitória, pai e mãe de Teresinha, donos dos bordéis da Lapa, com a cumplicidade do chefe de polícia Chaves (Tovar). A cargo de Mauro e Lucinha estão respectivamente o *Hino de Duran* e *Viver de Amor*, além do dueto em *Uma Canção Desnaturada*.

Na tropa de malandros, figuram Ronnie Marruda, Paulo Mello, Mauro Gorini, André Falcão e Giuliano Candiago, além de Claudio Lins, como Barrabás, e interpretam o *Tango do Covil* e a *Homenagem ao Malandro*. Na trupe das moças de Duran, Ada Chaseliov, Ivana Domenico, Renata Celidônio, Sheila Mattos, Lílian Valeska, Maria Carolina Ribeiro e Sabrina Korgut (como Fichinha) recriam *Las Muchachas de Copacabana* e as Frenéticas de *Ai se Eles me Pegam Agora*; Malandros e prostitutas se unem no *Hino da Repressão*, também criado para o filme. Sabrina Korgut é a dama do *Folhetim*, enquanto Thelmo Fernandes e Sandro Christopher dão vida a Geni, do clássico de heróis voadores e anti-heroínas dos subterrâneos, *Geni e o Zepelim*. (site da Biscoito Fino, 2006).

Ópera do Malandro em concerto, como se pode constatar, foi um grande marco para a cena do teatro musical brasileiro, pois trouxe mais uma tendência internacional, a capacidade de transformar mega produções em projetos de simples adaptação. Até para o público que não era muito fã de assistir musicais de teatro, com essa redução de formato, pôde ver uma nova forma de encenação. Além, de deixar bem claro a posição política, de repressão, pós-ditadura, censura que o Brasil passava.

Mas adiante se discutirá, irei falar um pouco mais da retomada de gênero nos moldes da Broadway. A cada dia o teatro é reinventado para conquistar e agradar uma quantidade ainda maior de público. A palavra entretenimento entra na encenação.

3.3. O SÉCULO XXI E A NOVA CONCEPÇÃO DE TEATRO MUSICAL

Como já mencionado, a terceira fase do teatro de Revista foi marcado por muito glamour, muita cores, fantasias, coreografias e cenários. Além disso, também sabemos que esse gênero entrou em decadência na década de 50, dando lugar à televisão. A *Ópera do Malandro* capítulo anterior foi um exemplo de musical com uma temática explorada da forma política, tinha ligação direta com o momento que o Brasil passava. Após um período de glória nas décadas de 50 e 60, o musical de entretenimento perdeu espaço para uma dramaturgia mais politizada, notadamente em criações de Chico Buarque como "Roda-Viva", "Ópera do Malandro", "Calabar" e "Gota D'Água". O produtor e letrista Claudio Botelho, responsável pela tradução de quase todas as montagens recentes de espetáculos da Broadway, acredita que o período de repressão militar fez com que o teatro se transformasse em um "lugar de resistência". "É por isso que algumas pessoas do meio ainda ficam surpresas que os musicais estejam fazendo sucesso", afirma.(MARTINS,Gustavo, 2008).

Nos anos 80 e início dos 90, algumas produções musicais esparsas tiveram êxito, como "A Chorus Line", de 1983, na qual Cláudia Raia apareceu aos 16 anos, e "Cabaret", de 1989, ambas em São Paulo. Responsável pela produção das duas montagens, o diretor Jorge Takla recorda que as dificuldades eram muito maiores do que hoje:

"Não tínhamos lei de incentivo, nem elenco preparado, nem lugares que comportassem o espetáculo".

Takla dá como exemplo o Teatro Sérgio Cardoso, onde foi montado "A Chorus Line" mesmo sem o espaço necessário para acomodar a orquestra de um musical.

O Rio de Janeiro também não era uma seara fértil para musicais na primeira metade dos anos 90.

"Hoje existem esses orçamentos milionários, mas, quando fui montar 'Hello Gershwin' com o Marco Nanini em 1991, tivemos as mesmas dificuldades que todo mundo: teatro pequeno, horário alternativo, nenhum dinheiro", recorda Claudio Botelho.

A primeira etapa da volta dos musicais ao gosto do público aconteceu no Rio de Janeiro, com as peças montadas em torno da vida de personalidades consagradas da música, utilizando suas canções como fio condutor do enredo. "Elas por Ela", de 1989, foi um protótipo do gênero, com Marília Pêra interpretando diversas cantoras brasileiras.

Mas é a partir de meados dos anos 90 que musicais como "O Samba de Valente Assis" (sobre Assis Valente), "O Abre-Alas" (Chiquinha Gonzaga) e "Somos Irmãs" (Linda e Dirce Batista) estabelecem um público cativo por esse tipo de montagem - que, por sinal, faz sucesso até hoje, tanto no Rio como em outras capitais, em peças como "Cauby! Cauby!" (2006), "Renato Russo" (2007) ou "Divina Elizeth" (2008).

Com a estréia de "Rent" em 1999, no Teatro Ópera, em São Paulo, tem início a segunda etapa do renascimento dos musicais: as adaptações da Broadway. Os orçamentos generosos, auxiliados por leis de renúncia fiscal, permitiram a realização de grandes montagens e aceleraram a profissionalização no setor.

No elenco de "Rent" já podiam ser encontrados alguns atores que fariam carreira em musicais: o protagonista Daniel Ribeiro, que dirigiu "Cazas de Cazuza" em 2000; Alessandra Maestrini,

no programa "Toma Lá Dá Cá" da TV Globo, que teria papel de destaque em "Les Misérables"; e Bianca Tadini, de "O Fantasma da Ópera", "O Mágico de Oz" e "West Side Story", entre outros. Percebe-se, então, um grande movimento em relação ao teatro musical, mais voltado profissionalmente para a cidade de São Paulo.

Com a reforma do Teatro Cine- Paramount (2001), no centro da cidade, bancada pela CIE (atual Time For Fun) e pelo grupo Abril, o Teatro passa a se chamar Teatro Abril e a receber espetáculos milionários. Este teatro tem um grande valor para a cidade, pois foi o primeiro cinema sonoro da América Latina e também abrigou os festivais da TV Record nos anos 60. Com a reforma, o teatro passou a ser o mais bem equipado tecnicamente, com uma equipe preparada e ótimas acomodações. Para a época, era tudo muito avançado, era “tecnologia de ponta”, sofisticada e com uma remuneração que os artistas também não costumavam ganhar em um espetáculo nacional.

Com o crescimento dos musicais em terreno nacional, aumentou também o número de espetáculos produzidos. A Time For Fun investia cada vez mais em peças de grande e de muito grande investimento (“Chicago”, em 2004, R\$ 2 milhões e 90 mil espectadores; “O Fantasma da Ópera, em 2005, R\$ 10 milhões e 880 mil espectadores; “Sweet Charity” em 2006, R\$ 2,5 milhões e 85 mil espectadores; “Miss Saigon” em 2007, R\$ 12 milhões, mais de 90 mil espectadores), com isso, outros produtores também decidiram investir, apoiados no interesse de patrocinadores e leis de incentivo.

Sandro Chaim associou a Miguel Falabella para adaptar “Os Produtores” em 2007; e uma nova produtora a Break a Leg, trouxe “Aída” para uma curta temporada em 2008 no Teatro Cultura Artística, em São Paulo.

Para conseguir englobar toda essa quantidade de musicais que está sendo produzida atualmente no eixo Rio-São Paulo, escolas

de especializadas em Teatro Musical são criadas. No final de março de 2008, foi inaugurada a Companhia Paulista de Teatro Musical, um curso específico para a formação de profissionais da área, que pretende preparar atores nas três especialidades exigidas pelos musicais – canto, dança e interpretação -, bem como no trabalho dos bastidores.

Para se ter um ideia de como os musicais se tornaram um mercado consolidado, na última década foram encenadas em São Paulo 12 adaptações de grande porte, atraindo um público total de quase 2,5 milhões de espectadores – um quarto destes, estima-se vindo de outros Estados. Cada uma das montagens emprega, de 150 a 200 profissionais, entre atores e técnicos, com orçamentos que vão de R\$ 2 milhões a 12 milhões.

Através da iniciativa do produtor Sergio Tadeu e da coreógrafa Fernanda Chamma, a Cia. Paulista selecionou 30 atores, cantores e bailarinos, entre 1.700 currículos, que terão aulas de todas áreas que envolvem a produção de um musical durante um ano, além de um estágio de dez dias na Broadway, a Meca dos musicais norte-americanos. Nesse período, os alunos irão receber R\$ 3.000,00 por mês. O projeto que teve aprovado um patrocínio de R\$ 2,7 milhões pela Lei Rouanet, e se transformou em uma escola do gênero em 2009.

A tendência desse mercado do entretenimento é conquistar cada vez mais público em diversas partes do Brasil e do mundo. Até mesmo países, como a China também resolveram abraçar essa oportunidade e investiram no Teatro musical, remontando alguns sucessos da Broadway.

Como já dito anteriormente, é uma chance para o público que nunca poderia assistir a um espetáculo em Nova York, pagando um ingresso alto, sem contar as despesas com hospedagem, alimentação e transporte. Muitos também criticam a ideia, dizendo que a temática nacional deveria ser mais explorada, mas há espaço para todos os temas, é uma questão de equilíbrio e mais uma vez, oportunidade.

Muitos espetáculos teatrais são ótimos, mas não conseguem aprovação em Leis de incentivo, e, por conseguinte, não conseguem captar a verba necessária para a realização.

4. A RETOMADA DO TEATRO DE REVISTA: O MUSICAL SASSARICANDO, 2007

No decorrer do trabalho, foi falado do início do Teatro de Revista no Brasil e como foi sua desenvoltura através dos anos no Brasil. Figuras como, Walter Pinto, foram cruciais para a existência de um gênero que acabaria se deflagrando como um dos mais ricos do teatro no Brasil. Lembrando da temática utilizada dentro das operetas, viu-se um número considerável de características a ser faladas sobre o cotidiano do brasileiro, suas mulatas, os malandros, a boemia e a violência de forma mascarada.

Percebe-se que o teatro muda de aspecto e figura, repetidas vezes, ora resolve falar do que temos mais gracioso em nossa cultura, como nossa língua, pontos turísticos, riquezas naturais, os costumes e ora fala da violência, da luta de classes, da miséria e da exploração sexual. Por isso é tão bom poder utilizar o teatro como ferramenta de divulgação de um pensamento, de um ponto de vista, que às vezes, está estampado na cara do povo, mas ninguém quer enxergar.

Como foi dito anteriormente, o cotidiano do povo era mostrado repetidas vezes dentro, e como ilustração faz-se necessário falar do carnaval de rua que inspirou tantos autores.

Marcha de Carnaval, também conhecida como “marchinha”, é um gênero de música popular que foi predominante no carnaval dos brasileiros dos anos 20 aos anos 60 do século XX, altura que começou a ser substituída pelo samba enredo em razão de que as escolas de samba não queriam pagar os altos preços cobrados pelos compositores musicais. No entanto, no Rio de Janeiro, as centenas de blocos carnavalescos que desfilam durante o carnaval, continuam, a cada ano, lançando marchinhas e revivendo as antigas

A marchinha surgiu no carnaval carioca de 1899 com Ó Abre Alas, de Chiquinha Gonzaga, encomendado e inspirado num

cordão carnavalesco do bairro do Andaraí: o Rosa de Ouro. A partir desse marco, que começaram as pesquisas de Rosa Maria e Sergio Cabral. Os dois escolheram quase uma centena de canções compostas por Noel Rosa, Lamartine Babo, Haroldo Barbosa e João de Barro, o Braguinha, entre outros, para fazer uma crônica da vida e dos costumes do Rio de Janeiro.

A marchinha é um estilo musical importado para o Brasil. Descende diretamente das marchas portuguesas, partilhando com elas o compasso binário das marchas militares, um pouco mais acelerado, melodias simples e vivas, e letras picantes, cheias de duplo sentido. As Marchas portuguesas faziam muito sucesso até 1920, destacando-se Vassourinha, em 1912, e A Baratinha, em 1917.

A verdadeira marchinha de carnaval brasileira começou a surgir no Rio de Janeiro com as composições de Eduardo Souto, Freire Junior e Sinhô, atingiu o apogeu com intérpretes como Carmen Miranda, Emilinha Borba, Almirante, Mário Reis, Dalva de Oliveira, Silvio Caldas, Jorge Veiga e Blecaute, que interpretavam ao longo dos meados do século XX, as composições de João de Barro, Alberto Ribeiro, Ary Barroso, dentre outros. O último grande compositor de marchinha foi João Roberto Kelly.

O samba, gênero musical que data bem antes de 1916, ano de gravação de Pelo Telefone, de Donga, passou a ser sinônimo de Brasil. Mas, na disputa entre os dois gêneros, o samba e a marchinha, durante um bom tempo, ao menos na época de carnaval, o segundo reinou soberano nos salões de baile. Contar a história das marchinhas é contar a história do carnaval.

Por baixo do pó-de-arroz, as marchinhas faziam sucesso desde os primeiros anos do século. Espécie de embrião das escolas de samba, os cordões de foliões agitavam as ruas do Rio de Janeiro. E nas festas, eles cantavam e tocavam marchinhas. Tal como mencionado, a fórmula do sucesso era razoavelmente fácil: compasso binário, como a marcha militar, andamentos

acelerados, melodias simples e de forte apelo popular, e lógico, letras irônicas e engraçadas. As letras, aliás, agradavam demais o folião.

Muitas marchinhas continuam atuais. Crônicas urbanas, elas tratam normalmente de temas cotidianos. Histórias do dia-a-dia dos subúrbios cariocas. Por muitas vezes tinham conotação política. O ambíguo, o duplo sentido, era muito explorado. Uma forma de dar leveza a temas que não eram assim tão “leves”.

“Elas tem uma vertente jornalística. Por exemplo, foram feitas marchinhas para Hitler, para as duas fases do presidente Getúlio Vargas, a do Estado Novo e a sua volta nos braços do povo” (JUBRAN, 2006).

As marchinhas de carnaval tiveram seu auge nos anos 30, 40 e 50. Depois delas, muito pouco foi produzido, pouco aproveitado. Jubran arrisca uma explicação:” O apogeu do gênero está relacionado à popularização dos disco e do rádio. Entre as músicas que até hoje estão no imaginário popular brasileiro, vale destacar *Touradas em Madri*, de João de Barro e Alberto Ribeiro, composta para a Guerra Civil Espanhola, que teve início em 1936; *Chiquita Bacana*, de João de Barro e Alberto Ribeiro, lançada em 1949, era uma interpretação muito particular do existencialismo, não diretamente ligado a Jean Paul Sartre.

Seria impossível não lembrar de *O teu cabelo não nega*, dos Irmãos Valença e de Lamartine Babo, de 1932:

*“O teu cabelo não nega mulata
Porque és mulata na cor
Mas como a cor não pega mulata
Mulata eu quero o teu amor (...)”*

Mamãe eu quero, de Jararaca e Vicente Paiva em 1937, que levada por Carmem Miranda aos Estados Unidos chegou a ser gravada por Bing Crosby:

*“Mamãe eu quero, mamãe eu quero
Mamãe eu quero mamar!
Dá a chupeta, ai, dá a chupeta
Dá a chupeta pro bebê não chorar!(...)”*

Allay-la-ô, de Haroldo Lobo e Antônio Nássara, sucesso de 1941;

*“Allah-la-ô, ô ô ô, ô ô ô ô
Mas que calor, ô ô ô, ô ô ô (bis)
Atravessamos o deserto do Sahara
O sol estava quente, queimou a nossa cara(...)”*

Yes, nós temos banana, de João de Barro e Albertino Ribeiro, destaque de 1938 que trazia uma crítica bemhumorada à empáfia dos norte-americanos:

*“Yes, nós temos bananas
Bananas pra dar e vender
Banana menina tem vitamina
Banana engorda e faz crescer(...)”*

Dos anos 60 em diante as marchinhas começaram a perder espaço para os samba-enredo. As escolas de samba, agremiações de grandes sambistas, começavam a ditar quais eram os sucessos. Alguns compositores como Chico Buarque, se arriscaram a escrever suas marchinhas. Caetano Veloso também se arriscou, mas flertou com outro gênero, o frevo, que anima Pernambuco, tal qual as marchinhas no Rio de Janeiro, a festa de carnaval.

Nos anos 80 algumas regravações chegaram a fazer sucesso, como *Balance*, de João de Barro e Alberto Ribeiro – talvez a maior dupla de compositores de marchinhas-, lançada por Gal

Costa em 1980 e Sassaricando, de Luís Antônio, Jota Júnior e Oldemar Magalhães, gravada por Rita Lee para a trilha sonora da novela da Rede Globo Ti Ti Ti.... Isso era ainda era pouco para um país que no ano de 1952 produziu mais de 400 músicas de carnaval, a maioria delas marchinhas alegres e divertidas.

“As marchinhas são muito mais uma presença marcante no inconsciente coletivo do nosso povo do que motivo de saudades”.

Com essa frase da historiadora Rosa Maria Araújo é que começamos a falar de um capítulo importante da história das marchinhas de carnaval no Rio de Janeiro. Juntamente com o historiador e também críticos Sergio Cabral, tiveram a ideia de montar o musical de grande sucesso “Sassaricando – E o Rio inventou a marchinha.”

Segundo os criadores, não existe manifestação cultural que reflita com tanta exatidão a criatividade do compositor do Rio e espírito carioca. São verdadeiras crônicas, que contam a história da cidade e as qualidades e os defeitos do seu povo, quase sempre sem abrir mão do deboche e da malícia. Em nenhum momento não se percebe de que está se falando do carioca. São músicas que, ao mesmo tempo em que nos remetem a carnavais inesquecíveis e especiais, conservam a juventude que encanta as crianças de todas as idades.

O diretor de teatro musicado, Walter Pinto, e sua estrela preferida, Virgínia Lane, pediram a Luís Antônio e Jota Junior uma música para “Jabaculê de Penacho”, uma peça que iam estreiar. Era composta assim, de encomenda, “Sassaricando”, marchinha destinada a princípio a animar um quadro intitulado “A dança do Sassarico”.

A realidade é que Walter Pinto adorou o tema. Elegendo-o o motivo da peça, que passou a se chamar “Eu Quero Sassaricar”. E, do palco, o prestígio da marcha ganhou a cidade, para fazer

de “Sassaricando” o maior sucesso de 1952. Criou o mesmo neologismo, o verbo “sassaricar”, de sentido malicioso. Por motivo de arrecadação de direitos autorais, o compositor Jota Junior aparece na composição com o pseudônimo de Zé Mario. A partir de todas essas informações reunidas acima, partiremos para a história da montagem do musical. Rosa Maria e Sergio Cabral queriam muito montar esse espetáculo e gostariam que tivesse um tom de alegre, enérgico, como as próprias marchinhas de carnaval.

4.1. CONCEPÇÃO DO PROJETO

O povo brasileiro desde muito cedo já adorava passar várias horas de seu tempo dentro de teatros, ou cantando pelas ruas belas e divertidas canções que falavam de seu cotidiano, de sua vida sofrida, mas de um jeito bem alegre. Por que não juntar tudo isso em uma peça de teatro? Bela ideia! O musical *Sassaricando – E o Rio Inventou a marchinha*, estreia no Teatro SESC Ginástico na Rua Graça Aranha no Rio de Janeiro, em 2007.

Mas não foi tão fácil assim começar esse trabalho. Como falado anteriormente, Rosa Maria e Sergio Cabral tiveram que escolher entre mais de quatrocentas músicas, aquelas cem favoritas que poderiam fazer parte do repertório do musical. Para isso, houve uma densa pesquisa que contou com muitas tardes ouvindo as mais famosas marchinhas que encantaram a vida de muitos foliões no carnaval.

A maioria das marchinhas citadas no capítulo anterior foram escolhidas para fazer parte do repertório, mas com algumas modificações. Para fazer o time de peso que iria encarar a montagem, foram recrutados os melhores diretores de teatro musical: Charles Müller e Claudio Botelho. No livro da dupla, *Os Reis dos Musicais* de 2009, Charles diz que o projeto mesmo foi Cláudio Botelho que prosseguiu, pois eles estavam com outro musical, *Sweet Charity*, em São Paulo.

Claudio afirma que não conseguia entender o que tinha de teatro dentro da sequência de blocos temáticos organizado pelos pesquisadores (Rosa Maria e Sergio Cabral). Não entendia como as marchinhas poderiam ganhar uma linguagem que se enquadrasse dentro do teatro musical. “Eles insistiram muito, me deram liberdade total para mexer onde quisesse, para cortar – marchinha é muito repetitivo, mesma letra”, diz Claudio. Eles acabaram o convencendo e ele foi tomado de amor pelo processo e no fim foi só alegria.

Foi o primeiro espetáculo que dirigiu sozinho, com a ajuda preciosa do coreógrafo Renato Vieira, que marcou muitos números com ele. Para ajudar na direção, levou sua assistente Tininha, que o ajudou no processo de criação da “cara” do projeto. Uma outra mudança que fez dentro da peça foi mudar o andamento das músicas que já vinham do CD já gravado pelo elenco. Então, o pedido foi atendido pelo velho e grande amigo e maestro da banda, Luis Filipe de Lima, que ralentou algumas coisas para que a peça tivesse outro ritmo.

Para uma boa apresentação é preciso também uma grande e vasta pesquisa, tarefa que foi desenvolvida muito bem pela dupla e sua equipe. O cenário foi pensado de uma forma que os atores tivessem mais importância em cena do que o próprio cenário em si. Para isso, foi feita uma cortina que lembrava muito a cortina dos antigos bailes que aconteciam nos cassinos da época dos concursos de marchinhas de carnaval. O público quando entra na sala do teatro não tem a menor dúvida da época que estão, conseguem ser transportados facilmente para o tempo em que tudo era carnaval e a vida era mais feliz e alegre. Fazendo a composição desse cenário, há a banda regida pelo maestro Luis Filipe de Lima e mais seis músicos, que ficam no fundo do palco tocando ao vivo todas as marchinhas da peça.

O figurino foi uma questão muito importante a ser tratada no musical. Trata-se de um dos pontos que mais chamam a atenção do público, tirando o talento musical dos cantores. Marcelo Marques foi o encarregado de trazer toda a graciosidade da época para dentro do musical. Muitos vestidos, ternos e brilho, tudo como pedia a era de ouro do teatro de revista. Mas, com uma diferença: o figurino não deveria chamar mais atenção do que os atores em cena. Este ponto é onde o trabalho do figurinista se torna tão difícil e merece ser reconhecido. Conseguir transformar uma indumentária onde havia muito glamour, pérolas e plumas em uma coisa simples e refinada é um trabalho que exige muita pesquisa e vários testes. Ao longo

do musical são utilizados diferentes tipos de trajes, varia dos mais simples com apenas alguns detalhes nos vestidos e ternos bem ajustados até trajes de baile e ternos de alfaiataria. São cores sutis, em tons de ouro e tecidos clássicos que dão o tom que a peça precisa.

O visagismo foi feito por Beto Carramanhos que realizou um belo trabalho envolvendo muita sutileza. Nada poderia ser muito carregado, não era a intenção. Todo o conjunto da obra deveria ser harmônico, ou seja, figurino e maquiagem deveriam ser leves e refinados. Toda a pesquisa foi feita tendo base o Teatro de revista do século XX, mas com um toque contemporâneo, menos carregado no brilho e mais trabalhado no minimalismo. Mas esses são só detalhes, comparado ao talento dos atores em cena.

A iluminação carrega o nome poderoso de Paulo César Medeiros que realiza um trabalho muito eficiente quanto à iluminação da peça. Nada muito sofisticado, mas no ponto certo, conjugando a luz com o cenário. Favorecendo também, os atores, o figurino e toda a magia da peça. Mais uma vez, o trabalho harmonioso entre as equipes é um aspecto a ser ressaltado neste trabalho.

A coreografia de Renato Vieira foi super planejada, pois poderia ficar muito repetitivo e deveria seguir a movimentação da história que estava sendo cantada. Outro objeto cênico que dava muita fluidez para o musical era uma roda giratória que ficava localizada no centro do palco, presa ao chão. Renato Vieira conseguiu criar vários números utilizando essa ferramenta, que garantiu todo um charme para a peça. Em determinada cena, os atores se posicionam como se estivessem nos concursos de canção do século passado, com seus microfones antigos e roupas de gala.

Em certo momento do musical, o público é contemplado com vídeos que mostram cenas do Rio Antigo na época do carnaval. O vídeo mostra pessoas brincando em ruas como a Avenida Rio

Branco, carros cheios pessoas, de fantasias que variavam de baianas a colombinas. Na narração, podemos ouvir vozes como a de Paulinho da Viola, que retrata um pouco dessa energia que contagiava o Rio de Janeiro na época do carnaval. Falava de como ricos e pobres tornavam-se iguais e brincavam na rua, curtindo tudo que aquele momento tinha para oferecer. Este ponto é um momento crucial para o espetáculo, pois posiciona o público com referências histórias da cidade onde vivem. Um momento onde várias gerações se encontram, muitas pessoas que vão assistir ao musical identificam as ruas, reparam e comentam as fantasias e até se emocionam com a inocência que era o carnaval naquela época.

Uma das preocupações dos historiadores e criadores do musical, Sergio Cabral e Rosa Maria Araújo, é com a parte educacional da peça. Podemos ver esse movimento no material gráfico que é distribuído com os nomes de todas as músicas que são tocadas, seguida de seus compositores ou intérpretes. O outro ponto em que vemos isso são os vídeos que são mostrados nos intervalos de algumas cenas. A importância desses vídeos se deve também ao fato de Rosa Maria Araújo ser diretora do Museu da Imagem e do Som (MIS) e ter acesso a todas as imagens e fotografias do Rio Antigo, o que já intensifica seu trabalho como grande contribuinte da cultura no Rio de Janeiro. E Sergio Cabral contribui com toda parte histórica de pesquisa de hábitos, costumes e crítica social deste dado momento da cidade. Na verdade, os dois contribuem na parte história porque ambos são historiadores e apaixonados pelo Rio de Janeiro e pelas marchinhas de carnaval.

Quanto à produção quem assina os créditos é a produtora Tema Eventos Cultural que já exerce a função de produzir eventos de cultura no Rio de Janeiro e em outras cidades há mais de vinte anos. Maria Angela Menezes e Amanda Cabral são diretoras da produtora e realizaram o projeto juntamente com Rosa Maria e

Sergio Cabral. Toda a parte de idealização, concepção e inscrição do projeto foi realizada por elas.

Os historiadores e curadores do projeto exigiram que a dupla, Claudio Botelho e Charles Möeller fosse chamada para realizar o projeto por serem os mais eficientes para a execução da missão. Já a parte de execução, ficou aos cuidados da produtora Fomenta, que formada por Carla Molulo e João Braune cuidaram dos detalhes operacionais da produção dentro do teatro, como ensaios, passagem de som, cuidados com o figurino, montagens e desmontagens, e uma série de outras demandas da produção.

Um desdobramento que aconteceu através do projeto do musical *Sassaricando*, foi o bloco de carnaval chamado Banda do *Sassaricando*. Esse “projeto” foi idealizado pelas produtoras acima descritas, Amanda Menezes e Maria Angela Menezes. A ideia do bloco era bem simples: aproveitar o clima contagiante e resgatar o lugar de origem disso tudo que era a rua. Em 2009, nascia o bloco que desse ano em diante começou a desfilar na Praça Luís de Camões no primeiro sábado de carnaval, no bairro da Glória. Trazendo público de todas as idades e um clima bem familiar o bloco ganhou grande repercussão e nesse ano (2011) atingiu a marca de 1000 pessoas. O repertório é um misto de músicas e marchinhas consagradas no carnaval do Rio de Janeiro, tocadas ao vivo pelos mesmos músicos que fazem o musical no teatro. A praça fica tomada de cores, plumas e fantasias, de uma alegria contagiante! Do mesmo jeito que era antigamente!

O projeto vai para a sua oitava edição no ano de 2012, seguindo o grande sucesso dos anos anteriores, acompanhado de um grande elenco de cantores e fabulosos músicos.

A peça já se apresentou por inúmeros teatros, dentre eles o SESC Ginástico (2007), Teatro Carlos Gomes e agora será a vez do Teatro Leblon conhecer o prestígio de ter o espetáculo em uma de sua sala.

5. Considerações Finais

O presente trabalho buscou traçar um panorama da década de 40, através da direção fabulosa de Walter Pinto e sua criatividade perante o Teatro de Revista brasileiro. Durante os anos da chamada, Féerie (confusão alegre), esse diretor e dramaturgo conseguiu incorporar materiais, técnicas, maquinarias e artifícios que não existem naquela época e que causaram uma verdadeira revolução em termos de produção teatral.

Como foi mencionado no início do primeiro capítulo, Walter Pinto ousou em termos de produção de espetáculo, ao trazer do exterior dançarina para executar os números de suas peças refinadas e cheias de cores. Conseguiu instaurar um novo tipo de teatro dentro do Brasil, realçando as características típicas do brasileiro, seu cotidiano, a parte da vida que os brasileiros gostavam de lembrar e de ver no palco representado. Eram figuras engraçadas, debochadas, felizes e malandras, mas era a essência daquele povo que ia ao teatro para se divertir. Nessa fase de grande avanço dos modelos de produção, já podemos dizer que estava surgindo o chamado entretenimento, mas não com os moldes atuais. Walter era único em seu estilo e não tinha medo de chocar o público, mas gostava da reação e em cima delas criava outros números. Era uma pessoa viva e que vivia para o teatro brasileiro. Conseguiu levar para dentro da sala de teatro até o Ex-Presidente Getúlio Vargas, que elegeu sua musa favorita, Virginia Lane. A nudez foi censurada por um tempo e demorou a ser aceita pela massa.

As fases anteriores a Walter Pinto não conseguiram tanto destaque, como a Féerie anteriormente descrita. A primeira fase era muito mais focada no texto do que na encenação e não tinha tanto interação com o público.

Comentavam os fatos do ano anterior, tinha um papel mais crítico perante a sociedade. A segunda fase, por sua vez, introduzida pela Cia francesa *Ba-ta-clan* ficou marcada pela nudez feminina e as paródias, começaram a ganhar mais destaque ao lado das encenações. Nesse período surgiram os grandes símbolos femininos como Virginia Lane e Dercy Gonçalves.

Depois de toda a glória vivida pelo tempo das plumas e brincos enormes, o teatro de revista cai em decadência e na década de 50, entra em cena a televisão com outro tipo de entretenimento. Nessa época, o movimento em relação à frequência aos teatros sofreu uma grande queda, pois as pessoas preferiam ficar em casa assistindo televisão do que sair para enfrentar filas nos teatros.

Passado os anos, uma dupla talentosa começava a fazer seus primeiros trabalhos na área teatral, profissionalmente. A dupla era composta por Claudio Botelho e Charles Möeller, que representam até hoje o grande nome da cena musical no Rio de Janeiro.

No capítulo três é narrada a trajetória da dupla e se resalta a grande importância para um cenário de teatro musical através de uma nova dimensão. Foi uma proposta interessante para o teatro que se estava fazendo na década de 90, pois os anos anteriores foram marcados por um tipo de dramaturgia mais voltada para o drama, com um teor mais político e engajado. Eles conseguiram trazer a “temática Broadway” para o Brasil e fizeram grandes adaptações, mostrando o potencial que o brasileiro tem para realizar uma produção de qualidade. Não existe uma unanimidade sobre este tipo de teatro, pois ainda existe um grande apelo ao marketing e aos orçamentos super valorizados. A questão sobre os orçamentos levanta polêmica na área cultural. Ainda existem peças que não conseguem patrocínio por não possibilitarem um retorno

de imagem para a empresa patrocinadora. As leis de incentivo são uma ferramenta de suma importância para os projetos culturais, mas que deveriam receber uma atenção maior quando ficam sujeitas às grandes empresas. Não é o caso da maioria, mas grande parte das empresas, apenas patrocinam os projetos pelo benefício fiscal que elas proporcionam. O projeto é inscrito no site do Ministério da Cultura, na Lei Rouanet e a partir daí começa a luta em busca de um patrocinador.

Para os produtores que caminham numa linha de projetos mais alternativos, é o grande sonho conseguir um “Mecena” para incentivar o seu produto cultural. O fator incentivo é muito criticado pela comunidade cultural, pois nem todos têm acesso à verba privada e a mesma acaba se destinando aos mesmos grupos.

Em se tratando de musicais, o orçamento é o item que mais preocupa a produção. São inúmeros serviços gerados ao longo de meses de trabalho, cenários construídos, trilhas sonoras criadas e o lançamento de grande profissionais. Para tal, deve haver um orçamento bem planejado e possível de ser realizado, aliás, fato esse é um dos itens que definem a aprovação de um projeto.

Em uma palestra ocorrida no dia 30 de Novembro de 2011, realizou-se uma palestra sobre gerenciamento de espaços culturais na Universidade Federal Fluminense (UFF), estavam os profissionais do CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) e Caixa Cultural. Na palestra, ambos representantes falaram sobre a política de edital das instituições que trabalhavam, e os dois apontaram a viabilidade do projeto como ponto crucial na capacitação do projeto a ser patrocinado. Eles acreditam que não é o valor que importa, mas sim a capacidade que o produtor terá de realizar tal projeto.

“É claro que o valor importa, pois existem orçamentos que são enviados custando mais de R\$ 2.000.000,00, mas aí conseguimos convencer a produção que existe a possibilidade de realização com metade do orçamento, e realmente existe.”
(Francisco Raposo, diretor de programação do CCBB Rio de Janeiro).

Através dessa fala, conseguimos perceber que em alguns lugares há uma boa relação entre patrocinador e patrocinado, existe um diálogo por trás de toda burocracia dos editais. É importante ressaltar também, que vários os fatores que fazem com que um projeto seja patrocinado por essa ou aquela empresa. Por exemplo, se a empresa estiver interessada em renovar sua imagem perante o público irá investir em projetos voltados para a temática jovem, de tecnologia e até mesmo infantil. Contudo, pode ser que no ano anterior a empresa não estivesse pensando nessa estratégia mostrando que tal decisão varia de acordo com a política de marketing. Quando o ano é marcado por alguma data relevante, torna-se mais fácil identificar o que a empresa busca.

Apesar da polêmica envolvendo a tratativa dos incentivos direcionados aos grandes musicais, o gênero não pára de crescer conquistando um número maior de espectadores. Com o crescimento, surgem escolas específicas para as referidas apresentações, como é o caso da Cia Paulista.

Todavia, voltando ao tema central do trabalho, o musical *Sassaricando – E o Rio inventou a marchinha*, a dupla Claudio Botelho e Charles Möeller, puderam dismistificar a temática do Teatro de revista, conforme o relato abaixo:

“Para nós que carregamos a fama de americanizados, Sassaricando foi muito bom. Provamos que o teatro musical bom não tem nacionalidade e que podemos tratar o teatro não como um produto a ser defendido por leis xenófobas, mas sim com algo moderno e atual, capaz de agradar a tantos quanto estejam interessados em assistir um bom espetáculo” (CARVALHO, Tania. Os Reis dos musicais, 2009, p. 138).

A citação acima finaliza o presente trabalho que tem por missão mostrar o atual cenário do teatro musical que vem cotidianamente sofrendo mudanças adaptando-se dessa forma para a modernidade.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Sites:

<http://teatrobr.blogspot.com/2010/12/teatro-de-revista-parte-i.html>
Acesso em 18/09/2011

http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?edicao_id=192&Artigo_ID=2975&IDCategoria=3154&reftype=2

<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/Bilontra/index.htm>

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=8949

http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/04/15/musicais_no_brasil.jhtm

<http://www.moellerbotelho.com.br/acervo/sassaricando>

<http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/05/sassaricando.html>

Livros:

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista. In: O Teatro Através da História.* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. vol. 2.

PAIVA, S. C. *Viva o Rebolado! Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

Guia de fontes para pesquisa: teatro de revista. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.

MAGALDE, Sabato. *Panorama do Teatro Brasileiro.* São Paulo: Global, 1997.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *Arthur Azevedo e sua época.* São Paulo: Martins, 1955.

MERCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo.* Campinas, Editora da Unicamp, 1999.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início a I Guerra Mundial.* Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

VENESIANO, Neyde. *Não adianta chorar, teatro de revista brasileiro.* Campinas, Editora da Unicamp, 1996.

_____. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções.* Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

ARDAIS, Débora Amorim Garcia. Movimentos da escritura em John Gay, autor de *Beggar's Opera*. UFRGS: Porto Alegre, 2008. p.18.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay: uma leitura transcultural. Ouro Preto: UFOP, 1999. p.24.

7. ANEXOS



O produtor Walter Pinto. 1940. Acervo Funarte



Walter Pinto e suas vedetes. 1949. Acervo Funarte



Vedetes da revista “Botando pra quebrar”. 1956. Acervo Funarte



Uma das primeiras luxuosas montagens de Walter Pinto, no Teatro Recreio, no Rio de Janeiro, nos anos 40.



Montagem do musical *Ópera do malandro*, *em concerto*, em 2006



Imagem do filme "Eu quero Sassaricar". Canal Memória. 1951



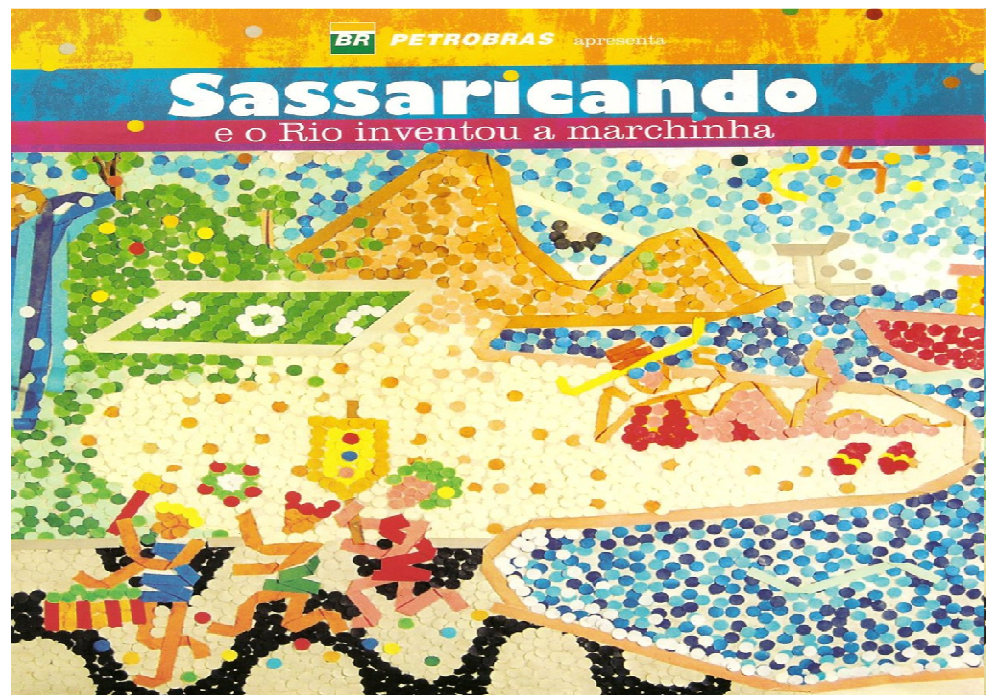
Montagem da peça Sassaricando, em 2007



Montagem da peça Sassaricando em 2012



Elenco e diretores: Claudio Botelho e Charles Möeller. 2007



Arte do material gráfico da peça