

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

EDUARDO DINIZ CABANAS

REVISTA, BROADWAY E RIO DE JANEIRO
DESAFIOS E CONQUISTAS DO MERCADO CONTEMPORÂNEO DOS MUSICAIS
CARIOCAS

NITERÓI
2013

EDUARDO DINIZ CABANAS

REVISTA, BROADWAY E RIO DE JANEIRO
DESAFIOS E CONQUISTAS DO MERCADO CONTEMPORÂNEO DOS MUSICAIS
CARIOCAS

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

Orientador: Prof. Mestre LUIZ CARLOS MENDONÇA

Niterói
2013

EDUARDO DINIZ CABANAS

REVISTA, BROADWAY E RIO DE JANEIRO
DESAFIOS E CONQUISTAS DO MERCADO CONTEMPORÂNEO DOS MUSICAIS
CARIOCAS

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

Aprovada em agosto de 2013

BANCA EXAMINADORA

Prof. Mestre Luiz Carlos Mendonça – Orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Luiz Augusto Fernandes Rodrigues
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Mestra Maria Teresa Mattos de Moraes
Universidade Federal Fluminense

Niterói
2013

AGRADECIMENTO

Em primeiro lugar aos meus pais, por tudo.

Aos meu irmão, pela profissão que me deu e pela entrevista exclusiva.

À minha família, por todo o resto.

À Universidade Federal Fluminense, pelos cinco anos que aqui passei.

Aos professores de Produção Cultural, por todas as maravilhosas aulas.

Ao Prof. Luiz Mendonça, pela orientação e por fazer da sala de aula um lugar de reflexão, debate e criação.

Aos professores Tetê Mattos e Luiz Augusto, por participar desta banca.

Aos meus amigos, pela paciência e apoio nesta profissão tão difícil.

À Aventura Entretenimento e todos que ali trabalham, pelo aprendizado no teatro musical e por todas as grandes realizações que fizemos e faremos juntos.

E agradecimento especial aos excepcionais profissionais que concederam entrevistas exclusivas para esta pesquisa: Anieli Jordan, Tuto Gonçalves e Charles Möeller.

RESUMO

O casamento entre música e teatro no Brasil remete diretamente ao teatro de revista, um gênero alegre e irreverente que dominou os palcos cariocas desde o final do século XIX. Sua história encontra eco atualmente no gênero do teatro musical, que desde 2001 vem passando por um grande processo de evolução técnica e artística. Hoje o Rio de Janeiro é um polo na produção de musicais, tendo como grande destaque os espetáculos *Tim Maia - Vale Tudo*, *O Musical*, *O Mágico de Oz* e *Rock in Rio - O Musical*, todos contemporâneos e ao mesmo tempo tão diferentes entre si. O mercado dos musicais é um terreno fértil de criação e negócios, já alcançou muitas conquistas, mas ainda possui desafios a superar.

Palavras-chave: Teatro de revista, Musical, Tim Maia - Vale Tudo, O Musical, Rock in Rio - O Musical, Rio de Janeiro.

Revista, Broadway e Rio de Janeiro: Desafios e conquistas do mercado contemporâneo dos musicais cariocas.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTO	4
RESUMO	5
RELATO PESSOAL.....	7
1. INTRODUÇÃO	9
2. HISTÓRICO	12
3. PANORAMA DO CENÁRIO CARIOCA	17
3.1. PESQUISA E ESTUDOS HISTÓRICOS.....	17
3.2. TEMPERATURA DO MERCADO INTERNACIONAL	18
3.3. ARQUEOLOGIA DOS MITOS	19
3.4. TEXTOS ORIGINAIS	19
4. A CADEIA DOS MUSICAIS.....	21
4.1. CRIAÇÃO.....	21
4.2. FINANCIAMENTO.....	26
4.3. MERCADO DE TRABALHO.....	28
4.4. ACESSO	30
4.5. CONSUMO.....	33
5. CONCLUSÃO: CONQUISTAS E DESAFIOS.....	36
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	38
8. APÊNDICE	41
8.1. ENTREVISTA CHARLES MÖELLER - 22 de junho de 2013	41
8.2. ENTREVISTA ANIELA JORDAN - 01 de julho de 2013.....	43
8.3. ENTREVISTA MARCELO CABANAS - 18 de julho de 2013.....	47
8.4. ENTREVISTA TUTO GONÇALVES - 25 de julho de 2013	48
9. ANEXO.....	51

RELATO PESSOAL

O teatro demorou um pouco a entrar na minha vida. Não tinha o hábito de frequentá-lo quando criança, não por culpa dos meus pais, que na verdade até tentaram bastante. Acho que foi o reflexo do início da era digital, da internet e das diversões eletrônicas, muito mais atraentes para uma criança do que assistir um bando de gente estranha, com roupa esquisita em cima de um palco. Desta forma, o teatro esteve longe da minha formação até o início da minha vida adulta.

Em 2010, meu irmão, também produtor cultural, produzia um espetáculo no Teatro Carlos Gomes, em plena Praça Tiradentes no Rio. Fui assistir, mais exercendo meu papel de bom irmão, do que pela vontade de ir ao teatro. Mas ali aconteceu algo que eu jamais podia imaginar, algo despertou em mim. Era o musical *Avenida Q*, um texto irreverente, engraçado e bem musicado, adaptado do circuito off-Broadway. Sai daquela peça fascinado querendo ver outras, louco por aquela estética fantasiosa de pessoas cantando, dançando e atuando.

Ainda em 2010, novamente meu irmão, me deu de presente um trabalho na produção de outro espetáculo, desta vez um Nelson Rodrigues. *Senhora dos Afogados*, nada musical, mas igualmente teatro. Igualmente fascinante. A partir daí me apresentaram o *Hair*, conheci Ariano Suassuna, vi mais Nelson, assisti ao Teatro de Soleil e, quando dei por mim, o teatro era um grande amigo e fazia parte do meu dia a dia.

Mas a fascinação especial por aquele gênero que misturava teatro, música e dança continuava. Já em 2011 tive uma rápida experiência em um musical e percebi que não poderia mais ficar longe daquilo. Quando fui chamado para trabalhar na Aventura Entretenimento, uma produtora dedicada só a isso, mal acreditei. O que me encantava como espectador começou a fazer parte da minha vida profissional. Passei a respirar musical e o amor por teatro só cresceu.

Escolher o musical como tema de monografia de conclusão de curso em Produção Cultural foi o caminho natural pra minha carreira e para minha formação como produtor e fã de teatro. Que esta pesquisa sirva de reflexão para mim, outros alunos e produtores interessados, ou não, em fazer ou entender este gênero tão fascinante.

1. INTRODUÇÃO

Quando *Os Miseráveis* estreou em São Paulo em 2001, poucos poderiam prever o fenômeno teatral que estava por vir. Foi o início da retomada do teatro musical, gênero com história de altos e baixos no Brasil, mas que hoje é uma realidade no país, principalmente no eixo Rio-São Paulo.

A história dos musicais no Brasil tem vários pontos marcantes, sendo o primeiro deles o teatro de revista. Um tipo de espetáculo que juntava música, coreografia e um fiapo de dramaturgia para fazer sátiras divertidas da sociedade e dos principais eventos do ano. O sucesso era estrondoso, foi "em termos de produção teatral, o mais expressivo e fervilhante gênero nas primeiras décadas deste nosso ruidoso século XX".¹ Posteriormente já na década de 60, enquanto a revista sofria sua decadência, o país teve sua primeira experiência com outra escola, a Broadway, com a estreia de *My Fair Lady*, protagonizada por Bibi Ferreira e Paulo Autran. Paralelamente surgiu a vertente dos musicais de resistência, marcados pelas peças de Chico Buarque e da dupla Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal.

Mas de uma forma geral, a produção do gênero não teve abundância e regularidade para se categorizar como uma tendência. Em parte pelo momento político complicado do país, mas também pela falta de interesse do público e pelas dificuldades técnicas do teatro nacional. Desta forma os anos de ditadura e a primeira década de democracia tiveram espetáculos importantes, mas extremamente pontuais. A partir da década de 90, o Rio de Janeiro começou a abrigar uma nova vertente, a dos musicais biográficos, mas foi somente com a retomada das montagens da Broadway que o gênero caiu de vez no gosto do público e se tornou o fenômeno que é hoje.

¹ VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991. 15 p.

Os Miseráveis foi só o início, logo depois despontaram em São Paulo, graças aos esforços da CIE Brasil (atual Time 4 Fun), os espetáculos *A Bela e a Fera* (2003), *Chicago* (2004), *O Fantasma da Ópera* (2005), dentre vários outros. Essas montagens foram importantes para provar a aceitação do público em relação aos musicais, estimular o setor teatral e promover a profissionalização de artistas e técnicos. O Rio de Janeiro logo pegou carona no movimento paulista, mas adaptando para um modelo mais diverso e característico da cidade. As adaptações estrangeiras chegaram com força mas tiveram que disputar pautas em teatro com os musicais biográficos e, mais recentemente, os textos originais.

O resultado desse movimento em ambas as cidades permitiu que no mês de Março de 2013, estivessem em cartaz simultaneamente nove musicais no Rio de Janeiro² e seis em São Paulo³. Os musicais se tornaram uma máquina no mercado de cultura e entretenimento, como aponta a revista *Meio & Mensagem* em 15 de outubro de 2012 ao trazer uma matéria de capa intitulada "O País dos Musicais". Hoje, além de empreendimentos com grandes chances de sucesso, o gênero move multidões aos teatros, forma público, une interesses artísticos e comerciais e apresenta terreno fértil de criação para diversos produtores e diretores.

O presente tema foi escolhido devido a afinidade pessoal e profissional com o assunto. Escolho os musicais contemporâneos do Rio de Janeiro como recorte por considerar a produção da cidade mais interessante e mais diversa do que a de São Paulo, apesar desta ter o maior mercado do país. Para desenvolver o tema, utilizo como objetos os espetáculos *O Mágico de Oz*, *Rock in Rio - O Musical* e *Tim Maia - Vale Tudo, o Musical*, todos com passagens no Rio de Janeiro entre 2012 e 2013, mas ao mesmo tempo tão diferentes entre si.

Enquanto o público já se apropriou do teatro musical como arte, cultura, entretenimento e lazer, parte da crítica, da academia e do segmento cultural ainda tem dificuldades de aceitação com o gênero. A importância deste tema é aprofundar a discussão em torno dos musicais, analisando alguns pontos importantes da sua cadeia como: criação, financiamento, mercado de trabalho, acesso e consumo.

Para isso, a base teórica utilizada se mantém nos raros, porém preciosos, livros, artigos e pesquisas feitas no Brasil. Tendo como principais autores, as pesquisadoras Neyde Veneziano, Tania Brandão e Ana Maria de Bulhões-Carvalho, dentre alguns outros. A

²A *Família Addams* (Vivo Rio), *Ary Barroso - Do princípio ao fim* (Teatro Carlos Gomes), *Como Vencer na Vida sem fazer força* (Oi Casa Grande), *Dzi Croquette em Bandália* (Teatro Clara Nunes), *Rock in Rio - O Musical* (Cidade das Artes), *Shrek - O Musical* (Teatro João Caetano), *Tim Maia - Vale Tudo, O Musical* (Teatro Net Rio), *Tudo por um Pop Star* (Imperator e Teatro Clara Nunes), *As Mulheres de Grey Gardens - O musical* (Sala Baden Powell).

³*O Mágico de Oz* (Teatro Alfa), *O Rei Leão* (Teatro Renault), *Milton Nascimento - Nada Será como Antes - o Musical* (Teatro Geo), *Quase Normal* (Teatro Faap), *Galinha Pintadinha - Cadê Popó?* (Teatro Procópio Ferreira), *Alô, Dolly!* (Teatro Bradesco).

escassez de material escrito torna necessária e valiosa a utilização de entrevistas e depoimentos pessoais de alguns membros da classe, neste caso dos produtores Aniela Jordan e Marcelo Cabanas, do coordenador técnico Tuto Gonçalves, do autor Rodrigo Nogueira e dos diretores Charles Moeller e Claudio Botelho.

Se há 15 anos, alguns desses nomes pouco significavam e falar em musical era um sonho distante, hoje o mercado se virou para o gênero e presencia um fenômeno inacreditável. Em que diretores, produtores, atores, dramaturgos e grandes empresas se apropriam do gênero, de olho no fascínio que ele causa no público. Identificar as conquistas e os desafios a serem superados nesta cadeia é fundamental para o teatro nacional e para os produtores culturais.

2. HISTÓRICO

Antes de se falar da trajetória dos musicais no Brasil, é necessário um esforço de estabelecer uma definição de conceitos. Neste trabalho será usada a definição geral adotada por Tania Brandão, na introdução do livro *Em Busca de um Teatro Musical Carioca*, compilação dos textos de Eduardo Rieche e Gustavo Gasparani. Segundo a autora, os musicais:

[...] são textos que precisam da música para funcionar, quer dizer, são textos de teatro em que a ação precisa da música para o seu desenvolvimento progressivo, conseqüente. Caso a música venha a ser retirada das peças, elas não conseguem sobreviver, não se sustentam, mesmo que uma parte das canções tenha algum caráter ilustrativo; a alma e o sentido dos textos está na música.⁴

Ou seja, será considerado teatro musical, qualquer espetáculo que utilize a música como elemento importante na concepção e dramaturgia, independente de sua função.

O embrião do gênero no Brasil começou através dos espetáculos de variedades franceses. Em 1859, o recém inaugurado Alcazar Lyrique, um teatro no centro do Rio, trouxe para os palcos "as mais belas e sedutoras atrizes francesas para a boemia noturna"⁵. O local era um misto do café-cantante⁶ e vaudeville⁷ no estilo europeu, com números de dança, paródias e músicas populares.

No Alcazar Lyrique se desenvolveu o gosto popular pela opereta francesa, tendo como principal espetáculo o *Orfeu no Inferno*, de Ofenbach. A atração era um sucesso em todas as classes sociais, os homens se divertiam e iam a loucura com as dançarinas

⁴ BRANDÃO, Tania. Uma cena de muitas histórias. In: RIECHE, Eduardo. *Em busca de um teatro musical carioca*/Eduardo Rieche e Gustavo Gasparani. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. 12p.

⁵ VENEZIANO, Neyde. op. cit, 1991. 27 p.

⁶ Café-cantante ou café-concerto, um tipo de teatro em forma de cabaret onde se podia fumar, beber e assistir um espetáculo de variedades.

⁷ Gênero de espetáculo de entretenimento que reunia diversos artistas performáticos em números independentes. Muito popular nos Estados Unidos e no Canadá entre 1880 e 1930.

francesas e as músicas alegres, mas o conteúdo satírico da opereta se perdia por causa da língua francesa.

A grande revolução no teatro com música brasileiro veio com o ator Vasques, como conta Neyde Veneziano:

Foi então que o ator Vasques, conhecido como o Rei do Riso, pegou a pena e escreveu a primeira paródia brasileira baseada na paródia francesa. Foi em 1868 que estreou, no Teatro Fênix Dramática, a opereta-paródia Orfeu na Roça, autoria de Francisco Correa Vasques. Sucesso estrondoso! Foram mais de cem representações consecutivas. [...] Curiosa e justamente, foi com Orfeu na Roça que se deu o longo casamento de música e texto na comédia brasileira. Nosso destino foi traçado a partir daí, ao assumirmos a vocação paródica. E foi, também, com ar de quem ri de tudo (até de si mesmo...) que começou a se impor o tal jeito brasileiro e macunaímico de fazer teatro musical.⁸

O teatro de revista é um reflexo deste movimento. Em 1884, depois de algumas tentativas fracassadas, a estreia de *O Mandarim*, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, instalou de vez a revista no Brasil. Foi a fase da "revista do ano", em que os textos repassavam os principais acontecimentos do ano anterior de forma bem humorada e satírica, seguindo um modelo português de teatro, mas com conteúdo tipicamente brasileiro.

Com a explosão da Primeira Guerra Mundial, as influências francesas e portuguesas aos poucos foram diminuindo, e a revista foi cada vez mais se abasileirando. O carnaval foi incorporado à revista e o teatro se tornou divulgador dos temas carnavalescos. A música popular ganhou papel de destaque e, aos poucos, foi mudando a forma dos espetáculos.

[...] a música, que até então tinha sido incidental e reduzida a meras ilustrações, adquiriu o mesmo peso do texto. Um grande apuro e cuidado fizeram-se sentir nas composições musicais. Chegou-se a uma nova fórmula, tipicamente brasileira, afastada do modelo luso-francês. A melodia, agora, era parte integrante do conjunto.⁹

Com a chegada da década de 40, o luxo tomou conta da revista carioca. O empresário e produtor Walter Pinto se apropriou do gênero em espetáculos grandiosos, com cenários deslumbrantes, efeitos cênicos modernos e elencos gigantescos. Mas apesar disso, os conteúdos continuavam irreverentes, cômicos e divertidos. Os textos faziam insinuações aos fatos do cotidiano, brincavam com a situação política do país e até flertavam com o erotismo. Entretanto, o maior destaque aos espetáculo de Pinto se encontra no método de produção, que se afastou de vez do improvisado e do amadorismo, e se aproximou do modelo americano aonde

⁸ VENEZIANO, Neyde. É Brasileiro, já passou de americano. In: VENEZIANO, Neyde; RIBEIRO, Martha ; SIMÃO, Luciano Vinhosa (editores). *Poiésis*, Niterói, n. 16, p.52 - 61, 2010. 54 p.

⁹ idem. op. cit., 1991. 42 p.

a empresa é extremamente estruturada e todas as funções muito bem definidas. O empreendimento de Walter Pinto durou 23 anos, se extinguindo com o fechamento do Teatro Recreio, espaço em que abrigava os espetáculos, em 1963.

Em paralelo, nas décadas de 40 e 50, a revista influenciou diretamente o cinema brasileiro, com o início dos musicais da Atlântida. A Companhia Atlântida Cinematográfica produziu neste período 66 filmes e acumulou milhões de espectadores em seus poucos mais de 20 anos de história. Apesar da força do cinema americano, os musicais da Atlântida não seguiam a fórmula de Hollywood no uso da trilha sonora, as influências vinham diretamente do teatro popular.

Diferindo do modelo do musical de Hollywood, as canções não substituíram os diálogos. As canções, desligadas da narrativa, eram composições populares, refletindo mais o mercado do que a tênue linha da história [...] Durante os primeiros anos da companhia Atlântida, as canções utilizadas para compor as trilhas eram escolhidas entre os sucessos que pudessem levar o público ao cinema como aconteceu. [...] Durante quase duas décadas, a função de apresentar ao público as músicas para o carnaval, que antes pertencia ao teatro de revista, passou a pertencer aos filmes da Atlântida.¹⁰

Mas no início da década de 60 a Atlântida chegou ao fim, quase ao mesmo tempo que fechava o Teatro Recreio. A partir de então, a revista encontrou sua decadência. De um lado, os resquícios dos musicais cinematográficos foram parar na televisão, através de programas humorísticos para as massas. "Ao atingir, em extensão, através do vídeo, um público muito maior, este tipo de humor perdeu a magia do espetáculo ao vivo, seu caráter de improvisação e o pacto com a plateia."¹¹ De outro lado, os palcos foram tomados pela pornografia e por conteúdos apelativos e de mau gosto. Perdeu-se a ingenuidade e bom humor do início da revista carioca, e assim o gênero deixou de existir.

No decorrer da década o teatro musical, já longe do formato da revista, se dividiu basicamente em dois modelos: a "produção-xerox"¹² da Broadway e o musical de resistência. O primeiro teve como principais exemplos os espetáculos protagonizados por Bibi Ferreira: *My Fair Lady*, de 1962, e *Alô Dolly!*, de 1966. Apesar do grande sucesso, não foi o suficiente para gerar um interesse em outras adaptações. Outras tentativas surgiram como o *Hair*, de Ademar Guerra, e o *Como vencer na vida sem fazer força*, com Marília Pêra, mas foram bem espaçadas, sem as condições de se formar uma continuidade de produções.

¹⁰ CIOCCI, Sandra. O uso da canção na trilha musical da comédia popular da Companhia Atlântida Cinematográfica – 1942/1962. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal: v.1, n.1, p.64 - 79, 2012. 76 p.

¹¹ VENEZIANO, Neyde. op. cit., 1991. 52 p.

¹² BRANDÃO, Tania. op. cit., 2010. 25 p.

O outro modelo, dos musicais de resistência, ganhou força por causa do momento político do país, que vivia no auge da ditadura militar. Chico Buarque se lançou no teatro ao compor as músicas de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto, mas foi com *Roda-Viva*, de 1967, *Calabar*, de 1972, e *Gota d'Água*, de 1975, que o compositor se apropriou da linguagem dos musicais para provocar a censura e levar o público ao delírio. Buarque continuou apostando no gênero com *Os Saltimbancos*, de 1977, e *A Ópera do Malandro*, de 1986. Paralelamente Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal desenvolviam *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), espetáculos que usavam a música como um meio para os temas políticos, mas não tinham a intenção de desenvolver o musical enquanto gênero.

Entretanto, nenhum desses modelos impulsionaram o musical, como coloca Tania Brandão:

Por um longo período de tempo, dos anos 1950 aos anos 1980, as décadas que poderiam ser chamadas de obscuras, as manifestações teatrais do gênero aconteceram como intervenções eventuais, descontínuas, resultados de personalidades ímpares, desejos transgressivos ou espíritos rebeldes, ou mesmo visionários.¹³

Foi apenas na década de 80, que o teatro musical reencontrou seu caminho nos palcos brasileiros. Dois acontecimentos podem ser destacados como agentes do início dessa retomada. *Piaf*, de 1983, dirigido por Flavio Rangel e protagonizado por Bibi Ferreira, foi importante para incentivar a linha dos musicais biográficos e de repertório de artistas, hoje em dia muito comum. No mesmo ano, era lançado no Teatro Sérgio Cardoso em São Paulo, a produção-xérox *Chorus Line*. Uma cópia idêntica ao espetáculo da Broadway, com um nível de produção poucas vezes visto no Brasil, que trazia em sua equipe alguns profissionais que hoje integram o primeiro time dos musicais brasileiros, como por exemplo a atriz Cláudia Raia, na época com apenas 16 anos, e o diretor Jorge Takla, diretor técnico da montagem, dentre vários outros.¹⁴

A partir destes dois marcos, os espetáculos musicais voltaram a aparecer com força e regularidade, como a há muito tempo não acontecia. Alguns artistas podem ser destacados neste período como Wolf Maya e Flavio Marinho. Dupla responsável por montagens como *Splash Splash* (1988), *A Loja de Horrores* (1989), *4 Carreirinhas* (1997), dentre outras feitas

¹³ Ibidem., 23 p.

¹⁴ MR.ZIEG. '*Chorus Line*' no Brasil: um marco histórico faz 29 anos. Disponível em: <<http://mrzieg.com/2012/04/a-chorus-line-no-brasil-uma-linha-divisoria-faz-29-anos/>>. Acesso em 27 de julho de 2013.

em separado. Outros profissionais também tiveram participação importante como Marília Pêra (atriz), Marco Nanini (diretor) e Tim Rescala (diretor musical).¹⁵

No final da década de 2000, com a estreia de *Os Miseráveis*, produção da atual Time 4 Fun, o Brasil entra de vez na rota milionária dos musicais. A T4F, para o diretor Claudio Botelho, foi "definitivamente a empresa mais importante nessa volta dos musicais ao Brasil".¹⁶ Logo depois vieram *A Bela e a Fera* (2003), *Chicago* (2004), *O Fantasma da Ópera* (2005), até chegar nas produções mais recentes *A Família Addams* (2012) e *O Rei Leão* (2013). Todas marcadas por um profissionalismo técnico impecável e pela máquina de marketing, que torna esses empreendimentos sucessos gigantescos.

O século XXI, desta forma, ficou marcado pela retomada definitiva do teatro musical. As produções se pulverizaram em São Paulo e Rio de Janeiro. Sendo que na capital paulista se adotou com mais força os espetáculos estrangeiros, seja "produções-xerox", ou adaptações, enquanto que no Rio se instalou uma diversidade maior de montagens.

¹⁵ CRONOLOGIA do Teatro Musical Brasileiro Contemporâneo. Pesquisa feita por Ana Bevilaqua, sob encomenda da Prof. Dra. Tania Brandão da Silva. Rio de Janeiro, 2004.

¹⁶ CARVALHO, Tania. Charles Möeller e Claudio Botelho: os reis dos musicais. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. 60 p.

3. PANORAMA DO CENÁRIO CARIOCA

O marco do teatro paulista *Chorus Line*, pouco mais de um ano depois que estreou em São Paulo, chegou ao Rio de Janeiro no antigo Teatro Tereza Rachel. Junto com ele o mercado de musicais da cidade foi se aquecendo, apresentando uma regularidade de produções. Brandão fala deste período: "Neste momento, três vertentes claras de criação aparecem definidas na cena de ressurgimento do musical carioca – a pesquisa e os estudos históricos, a temperatura do mercado internacional e a arqueologia dos mitos da MPB."¹⁷

Dentro das vertentes citadas, vale uma ampliação baseada no histórico de montagens realizadas na cidade e nas novas estreias posteriores à fala da autora. A arqueologia dos mitos não se limita apenas a MPB, podendo abranger também outros estilos e até artistas estrangeiros. Além disso, uma quarta vertente pode ser estabelecida: dos musicais originais. Montagens que podem ou não conter músicas conhecidas ou se utilizarem de repertório de artistas, mas estão mais interessadas nos significados das canções para a dramaturgia, do que em investigar uma biografia, repertório ou acervo histórico.

De uma forma geral estas quatro vertentes englobam a grande maioria das produções feitas no Rio de Janeiro.

3.1. PESQUISA E ESTUDOS HISTÓRICOS

Esta vertente encontra no teatro de revista, nos vaudevilles e cabarés sua principal inspiração. A história do teatro musical brasileiros ganha destaque, na maioria dos casos em textos bem humorados e inocentes. Um exemplo ilustre é o espetáculo de 1985, *Theatro Musical Brasileiro - Parte I (1860-1914)*, dirigido por Luiz Antonio Martinez, que inclusive

¹⁷ BRANDÃO, Tania. op. cit., 2010. 32 p.

ganhou uma continuação *Theatro Musical Brasileiro - Parte II* (1914-1945). Ambos se dedicaram a fazer um levantamento histórico, despretensioso e cômico dos musicais brasileiros e foram também importantes para redespertar o interesse do público no gênero.

Os principais representantes contemporâneos desta vertente são os autores Gustavo Gasparani e Eduardo Rieche, responsáveis por *Otelo da Mangueira* (2005), *Opereta Carioca* (2008), *Oui, Oui... A França É Aqui! A Revista do Ano* (2009) e *As Mimosas da Praça Tiradentes* (2012). Todas essas montagens, interessadas em resgatar um estilo musical ou uma época do teatro carioca. Atualmente é a vertente com menos expressão no mercado carioca, apresentando montagens muito pontuais.

3.2. TEMPERATURA DO MERCADO INTERNACIONAL

A vertente dos musicais milionários demorou a se firmar no Rio de Janeiro. "Tudo acontecia em São Paulo em termos de superprodução. O Rio tinha fama de não ter público para espetáculos caros [...]"¹⁸. O já citado *Chorus Line* foi um marco importante para as adaptações estrangeiras chegarem na cidade. Mas foi a dupla Charles Möeller e Claudio Botelho que mais contribuiu para a consolidação dessa vertente, uma vez que construíram suas carreiras de sucesso através de espetáculos estrangeiros, em sua maioria. A versão deles de *A Noviça Rebelde* (2008) foi a primeira grande montagem carioca de um musical no Rio de Janeiro¹⁹ pós 2001, e desde então abriu o mercado para diversos outros produtores e artistas explorarem as peças americanas e inglesas. *O Mágico de Oz* de 2012, um dos objetos de estudo do trabalho, se encaixa nesta categoria.

Outros profissionais também atuantes nesta vertente são os diretores Miguel Falabella, de *Hairspray* (2009) e *Alô Dolly!* (2012), e Tadeu Aguiar, de *Baby - O Musical* (2011) e *Quase Normal* (2012).

Independente do artista responsável, as montagens cariocas dos espetáculos da Broadway ou do West End foram estimuladas pelo sucesso das produções paulistas, em especial as da empresa Time 4 Fun. Mas apesar disto, existe uma grande diferença entre as produções milionárias das duas cidades. São Paulo divide seus palcos entre "produções-xérox" e adaptações. As primeiras, também chamadas de franquias, são o modelo da T4F, em que o espetáculo vem pronto do exterior, sem permissão para modificações nos cenários, figurinos, música e marcações. Já as adaptações, consistem, de uma forma geral, na compra

¹⁸ CARVALHO, Tania. op. cit., 2009. 156 p.

¹⁹ Ibidem.

dos direitos de texto e música. Tendo total liberdade de criação pelos artistas brasileiros, da mesma forma que se monta e remonta, com diferentes concepções, obras de Shakespeare ou Nelson Rodrigues.

3.3. ARQUEOLOGIA DOS MITOS

Os musicais biográficos e/ou arqueologia de mitos se destacam por ser uma vertente majoritariamente brasileira. Não é comum nos mercados da Broadway e do West End se produzir espetáculos deste tipo.

Desde final da década de 80, o Rio de Janeiro presenciou uma proliferação dos musicais de homenagem a artistas consagrados. Em 1987 teve o famoso *A Estrela Dalva*, com Marília Pêra. "[...] o Teatro João Caetano permaneceu toda a temporada totalmente lotado, com mil e quatrocentas pessoas que choravam, aplaudiam de pé gritando, as que iam no camarim falar com Marília chegavam aos prantos."²⁰ Já na década de 90, estrearam outros consagrados pela crítica e público como *Começaria tudo outra vez*, monólogo sobre Gonzaguinha com Gaspar Filho, e *Metralha*, de Stella Miranda sobre o cantor Nelson Gonçalves. Já nos anos 2000 tiveram *Cauby!*, sobre Cauby Peixoto com Diogo Vilela, e *Renato Russo*, com Bruce Gomlevsky.

Charles Möeller e Claudio Botelho também se lançaram nesta vertente, com *Cole Porter - Ele nunca disse que me amava* (2000), *Beatles num céu de diamantes* (2008) e *Milton Nascimento - Nada será como Antes* (2012). Nenhum destes propriamente uma biografia de seus artistas, mas uma homenagem e uma arqueologia de seus repertórios, a partir de uma releitura teatral.

Por fim, um dos espetáculos mais vistos da atual fase dos musicais brasileiros, que também será usado como objeto de estudo neste trabalho, é o *Tim Maia - Vale Tudo, o Musical*, de Nelson Motta, com direção de João Fonseca. Estreou em 2011 no Teatro Carlos Gomes, passou pelos teatros Oi Casa Grande e João Caetano, rodou o Brasil, até chegar novamente ao Rio de Janeiro em 2013, no Theatro Net Rio (antigo Tereza Rachel).

3.4. MUSICAIS ORIGINAIS

²⁰ PÊRA, Marília; SOUZA, Flávio de. *Visi D'Arte - 50 Anos Vividos para a Arte*, São Paulo: Escrituras, 1999, p. 156

A maior dificuldade do teatro musical brasileiro se encontra na concepção de espetáculos originais, sem referência estrangeira ou de biografias como fio condutor. Chico Buarque foi um artista importante neste sentido, se dedicou a criação de alguns musicais, conforme citados anteriormente. Mas a produção parou no tempo. "Infelizmente, não temos formação especializada de playwriting. Nem de libretistas capazes de pensar o argumento e a história em música e texto."²¹

Por conta disto esta é a vertente mais nova e em desenvolvimento no mercado carioca. Alguns dos poucos exemplos contemporâneos se encontram nas obras de Eduardo Rieche e Gustavo Gasparani, já citadas, que também transitam nos textos de pesquisa e estudo histórico, e em obras pontuais de outros artistas como *4 Faces do Amor*, de Eduardo Bakr e Tadeu Aguiar, ou *7 - O Musical* de Charles Möeller e Claudio Botelho, em parceria com Ed Motta.

Mas o grande marco se encontra no *Rock in Rio - O Musical*, espetáculo musical brasileiro mais caro já feito na história do país, como será estudado mais para frente.

²¹ VENEZIANO, Neyde. op. cit., 2010. 60 p.

4. A CADEIA DOS MUSICAIS

Estabelecidos o histórico e conceitos do gênero em análise, inicia-se o desenvolvimento do trabalho analisando algumas etapas importantes do desenvolvimento de um musical, a partir dos três objetos indicados.

4.1. CRIAÇÃO

A criação fica estabelecida como a etapa que envolve todos os processos criativos do musical, que inclui música, letra, direção, texto e atuação.

O Mágico de Oz é um espetáculo lançado em 2012, no Teatro João Caetano, localizado no centro do Rio de Janeiro. Depois de quatro meses de temporada, movendo um público de 80 mil pessoas²², a montagem foi transferida para São Paulo, no Teatro Alfa, zona sul da capital paulista.

Os diretores desta montagem são dois dos nomes mais importantes para o setor criativo de musicais no Rio de Janeiro, e no Brasil, Charles Möeller e Claudio Botelho. Atuantes no mercado desde 1997, quando estrearam com *As Malvadas*, os dois já transitaram entre diversos subgêneros dos musicais, mas se estabeleceram nas adaptações de peças estrangeiras. Por consequência, a carreira dos dois é um exemplo das diferenças entre os circuitos carioca e paulista de grandes produções.

Existem várias maneiras de fazer, mas os musicais chamados de musicais da Broadway, você pode fazer o que é feito, por exemplo, pela Time 4 Fun [...], que é montado por estrangeiros. Essa é uma maneira que você chamaria de "franchise" ou

²² PRADO, Miguel Arcanjo. *O Mágico de Oz aposta em novos talentos dos musicais misturados a estrelas da televisão*. São Paulo: Atores & Bastidores, 2013. Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/blogs/teatro/2013/02/22/musical-o-magico-de-oz-aposta-em-novos-talentos-misturados-a-estrelas-da-tv/>>. Acesso em: 28 julho 2013.

réplica. O que nós fazemos é: compramos os grandes direitos, que são música, letra e texto, e nós fazemos o que queremos. Não tem ninguém supervisionando. [...] O nosso *Mágico de Oz*, inclusive, nunca foi feito na Broadway (informação verbal).²³

Botelho usa os termos "franchise" ou réplica como sinônimos de "produção-xerox" criado por Brandão. O mérito dos criadores do Rio de Janeiro é saber se apropriar do material estrangeiro para criar suas próprias visões. *O Mágico de Oz* é um caso de espetáculo que jamais foi produzido igual em outra parte do mundo.

A versão nacional foi inspirada na montagem inglesa de 1980 do Royal Shakespeare Company²⁴, mas que jamais foi reproduzida novamente em Londres ou em Nova York. A liberdade em relação ao original foi tamanha, que os diretores tiveram a permissão de criar uma música nova²⁵ e inclusive inserir um choro brasileiro no meio das partituras originais de Harold Arlen. Assim como contratar equipe criativa completamente nacional, sem nenhuma supervisão estrangeira.

O material mais importante para a adaptação de um musical, as versões brasileiras das músicas é um trabalho de Claudio Botelho. Versionista desde o início da carreira, Botelho foi responsável pelas letras em português de quase todas as megaproduções da Time 4 Fun, assim como as dos seus próprios espetáculos, como *O Mágico de Oz*, *Hair*, dentre outros. As suas versões aproximaram o público brasileiro das produções estrangeiras, uma função semelhante desempenhada pelo ator Vasques no século XIX ao adaptar a paródia francesa para português.

Eu acho que o mais difícil é sempre aquelas letras que já são parte das pessoas, que as pessoas já conhecem na letra original, no inglês. Qualquer proposta que você tenha, boa ou ruim, vai sempre machucar o ouvido de quem está acostumado a ouvir aquilo. [...] Então algumas vezes eu até sacrifico um pouco o sentido, a tradução da letra, pra se aproximar do som em inglês daquela canção. [...] A tentativa é de fazer uma aproximação fônica, de que a gente escute uma letra que não seja tão distante da original (informação verbal).²⁶

A partir das versões brasileiras de Botelho, os seus outros espetáculos em parceria com Möeller seguem a mesma fórmula, com criação completamente autoral de ambos. O segundo revela um elemento muito importante do trabalho de direção ao falar de seu

²³ Comunicação feita por Claudio Botelho em 02-09-2012 no programa Marília Gabriela Entrevista, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=JJsZmS23q04>>. Acesso em: 28 julho 2013.

²⁴ Companhia teatral do Reino Unido, sediada em Stratford-upon-Avon.

²⁵ MÖELLER & BOTELHO. *O Mágico de Oz*. Disponível em:

<<http://www.moellerbotelho.com.br/index.php/o-magico-de-oz>>. Acesso em: 28 julho 2013.

²⁶ Comunicação feita por Claudio Botelho em dia desconhecido durante os ensaios do espetáculo HAIR, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MUI2U6f-4H4>>. Acesso em: 28 julho 2013.

processo: "O musical tem que estar todo pensado em termos de criação na cabeça do diretor, muito antes de ser passado para a produção. (informação verbal)"²⁷

Apesar das etapas, de produção e criação, as vezes se misturarem e se influenciarem diretamente, a tendência é que a concepção primária do espetáculo seja sempre o ponto de partida. Através do texto e da visão de um diretor que será possível ter uma noção da escala do projeto e de boa parte do que será necessário para produzi-lo.

A dupla Möeller e Botelho é um exemplo de profissionais com processo de criação rígido e técnico, baseado no modelo norte-americano. A partir de suas decisões artísticas, que toda a produção é montada. Claudio Botelho explica como funciona o processo da dupla:

Eu sei que a nossa dupla funciona justamente por causa das diferenças que existem entre nós [...]. É o atrito que faz o time ir para frente. A contribuição do Charles é maior que a minha [...] Deve-se a ele o apuro estético, visual, o desempenho dos atores e até mesmo os fundamentos teóricos de cada espetáculo, pois ele estuda muito mais que eu e tem uma paciência enorme para lidar com todas as equipes. [...] Faço a tradução dos textos, das canções, cuido das cenas de canto, [...], cuido de toda a parte relacionada à música, que é onde tenho mais chance de contribuir mesmo.²⁸

Möeller complementa:

Levanto tudo a respeito da peça, época, autor, outras montagens, e passo a escutar a música do espetáculo todos os dias sem parar, na tentativa de me provocar insights sobre o que será a criação. [...] Não faço leitura de mesa. Só no primeiro dia, onde lemos o texto e ouvimos as músicas, todos sentados em volta de uma grande mesa e os atores são apresentados aos seus personagens. A partir daí passo duas semanas marcando a peça levemente com os atores, pra gente aprender o todo juntos, mas de pé. [...] Gosto de ter toda a peça levantada bem rápido, um grande borrão do espetáculo, e depois volta à estaca zero para então entender onde posso puxar mais ou menos.²⁹

A fala de ambos revela um pouco do método quase industrial de criação, em que tudo é cronometrado, não se pode perder tempo e todas as funções são muito bem definidas. Um reflexo da escola americana de produção teatral, que já havia influenciado Walter Pinto na década de 40.

A gente tem um esquema bem formatado de ensaiar oito semanas, então a gente tem um esquema organizado de ter três salas consecutivas, um roteiro, praticamente um cronograma de cinema, pra hora de começar uma cena, hora de acabar outra, pra que isso tudo funcione. Por que são muitas equipes, a gente lida com músico, maestro, elenco normalmente é numeroso, e a coisa que eu mais detestava quando eu era ator

²⁷ Comunicação pessoal de Charles Möeller ao autor em 22 junho. 2013, Rio de Janeiro.

²⁸ CARVALHO, Tania. op. cit., 2009. 67 p.

²⁹ Ibidem., 68 p.

de teatro, era o tempo que se perdia, [...]. Seis meses ensaiando sobre um nada, todo mundo numa mesa sentado, tomando café, [...], isso era muito chato e acho que pouco produtivo também. [...] Então quando a gente chega para um trabalho, aquelas oito semanas estão muito decupadas e eu tento ser muito objetivo com eles (informação verbal).³⁰

Neste momento se torna necessário utilizar as diferenciações dos tipos de musicais propostas por Brandão. O processo citado por Möeller, diz respeito majoritariamente aos espetáculos adaptados da Broadway ou West End. A criação de um musical original, seja ele inspirado em um artista, de pesquisa histórica ou completamente novo, tem se mostrado mais demorado.

A criação de *Rock in Rio - O Musical*, que estreou em janeiro de 2013 no Rio de Janeiro, que segundo seu diretor executivo Luiz Calainho é o maior musical nacional já feito na história do país³¹, não se aplicou na regra das oito semanas. Por se tratar de um texto original, que jamais foi testado em outros públicos, seja em outras montagens ou como filme, o espetáculo precisou de um tempo muito maior para construção e depois ensaios.

A diretora da Aventura Entretenimento, responsável pelo *Rock in Rio - O Musical*, Aniela Jordan, explica parte das dificuldades do processo criativo.

[...] o musical da Broadway, ou de fora, já é um musical testado. Já foi feito em vários lugares, já se sabe que aquele texto e aquela música dão certos. [...] Musical que se cria do zero, o tempo dele ficar pronto, a gente viveu isso no Rock in Rio - O Musical. O quanto foi cortado: mexe aqui, tira essa cena, essa parte ficou longa, etc. [...] Essa é a grande diferença, e cada vez mais chego a conclusão que precisa de mais tempo de ensaio do que um musical estrangeiro. O Rock in Rio - O Musical teve três meses de ensaio e mesmo assim sofreu muitas alterações. O quanto você vai adaptando até chegar ao formato, está sendo na verdade uma descoberta (informação verbal).³²

Enquanto nas adaptações estrangeiras, basta um tradutor para trazer para o português os textos originais, no musical nacional, o autor volta a ser uma figura importante no processo criativo. A falta de "libretistas" no Brasil, citada por Veneziano, torna uma grande dificuldade achar autores que entendam da linguagem do musical. Coube a Aventura Entretenimento, apostar em um autor de fora do ramo para o texto do *Rock in Rio - O Musical*. O escolhido foi o dramaturgo Rodrigo Nogueira.

³⁰ Comunicação feita por Charles Möeller em 28-08-2009 no Programa Sem Censura, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DbFuyObKMh0>>. Acesso em: 28 julho 2013.

³¹ Comunicação feita por Luiz Calainho em 2013 no Workshop Rock in Rio - O Musical na Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=weAwztHGQJA>>. Acesso em: 28 julho 2013.

³² Comunicação pessoal de Aniela Jordan ao autor em 01 julho. 2013, Rio de Janeiro.

A trajetória do autor para escrever o texto revela uma fragilidade do circuito carioca de musicais. A oferta de artistas criadores não acompanhou as demandas do mercado. No caso de Nogueira, o processo foi de completa experimentação.

"[...] eu sempre tive uma relação de amor e ódio com musical, mais ódio do que amor. Por que eu via os musicais e eu não conseguia me relacionar muito com aquilo. Eu sempre achei um pouco cafona, inverossímil, não era nosso [...]. Mas estranhamente no meio das músicas, eu começava a chorar e ficava muito emocionado. [...] quando eu fui ver Hair, [...], eu achei impressionante aquilo, como uma coisa tão cafona podia me tocar tanto. E eu fiquei pensando, como seria você juntar as duas coisas, potencializar o máximo uma teatralidade diferente da teatralidade do musical, que não fosse tão originária de um lugar que não é o nosso, [...], e juntar essa coisa genial que eles tem que é cantar e emocionar. E aí veio o convite pro Rock in Rio, e pra mim juntou exatamente o que eu queria investigar como dramaturgo (informação verbal).³³

Essa experiência com o *Rock in Rio - O Musical*, segundo Aniela Jordan, foi o passo inicial para superar a falta de criadores.

"[...] a maior dificuldade é ter criativos que se especializem em musical. Tudo que estamos fazendo agora é uma grande aposta. [...] Nós não temos, como no Estados Unidos, milhares de diretores de musical ou gente que escreve para musical. Aqui não temos isso, nós estamos fomentando esse trabalho. Nesse momento, é o grande desafio de cada vez mais ter criativos que olhem para musical com a técnica de musical (informação verbal).³⁴

Investir em formação é o movimento que pode ajudar o Brasil a constituir uma linguagem própria nos musicais, que não seja nem a cópia nem a rejeição das fórmulas estrangeiras. O terceiro espetáculo analisado, *Tim Maia - Vale Tudo, O Musical*, pertence a vertente da arqueologia dos mitos. Complementando o que foi dito anteriormente, esse movimento das biografias e homenagens aos mitos foi uma criação brasileira, a partir da mistura entre o modelo dos musicais estadunidenses e ingleses, em dois atos, com histórias bem contadas, e o teatro de revista, com a estrutura dramaturgica em quadros, com interrupções para números de canto e dança.³⁵

O musical biográfico, como coloca Ana Maria de Bulhões-Carvalho, precisa antes de tudo de uma "personagem extraordinária, cuja história e memória induza a relevância de estar

³³ Comunicação feita por Rodrigo Nogueira em 2013 no Workshop Rock in Rio - O Musical na Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=drd7pqDJP7I>>. Acesso em: 28 julho 2013.

³⁴ Comunicação pessoal de Aniela Jordan ao autor em 01 julho. 2013, Rio de Janeiro.

³⁵ BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Por um teatro de apropriações: o musical biográfico carioca. *Sala Preta*, São Paulo: v. 10, n. 1, p.27 - 37, 2010. 33 p.

ali."³⁶ A partir daí, cabe aos criadores acharem a medida ideal entre a realidade e a ficção, de uma forma que o artista em questão seja lembrado com uma visão otimista, apesar dos seus prováveis defeitos.

Por fim, destaca Bulhões-Carvalho, o sucesso artístico de um musical biográfico reside "na competência do ator que realiza a criação da personagem real em cena, isto é, na capacidade que demonstra de se abandonar completamente, corpo e voz, à lembrança conhecida e consagrada de um outro, aquele que será reconhecido por essa nova identidade."³⁷

O caso de *Tim Maia - Vale Tudo, O Musical* é marcante neste sentido. O ator Tiago Abravanel, que interpretou o protagonista até Abril de 2013, foi extremamente elogiado pela performance, recebendo inclusive a indicação de melhor Ator no 6º Prêmio da Associação de Produtores de Teatro do Rio de Janeiro. Um dos jurados do prêmio, o crítico Macksen Luiz, ressalta a interpretação de Abravanel na sua crítica do espetáculo: "Tiago Abravanel como Tim Maia em composição física e vocal que, mais do que reviver o cantor, recria interpretativamente a imagem de um personagem peculiar, é o merecido destaque."³⁸

O ator, em entrevistas a canais de televisão, conta o processo de criação do personagem, que é representado dos 12 aos 55 anos. O envelhecimento é feito todo em palco, sem uso de próteses ou efeitos especiais. Resultado de uma pesquisa de mais de 20 horas de vídeos, além de todo o trabalho de preparação corporal e vocal feitos exclusivamente para o espetáculo.³⁹

4.2. FINANCIAMENTO

Um musical, até o seu encerramento, move incontáveis quantidades de recursos humanos e financeiros, o que torna o patrocínio um dos agentes mais importantes da cadeia.

Como grande parte do patrocínio a cultura no país, o segmento das artes cênicas depende majoritariamente dos financiamentos públicos. No caso dos grande musicais, o principal dos mecanismos é a lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991, também conhecida como Lei Rouanet.

³⁶ Ibidem., 29 p.

³⁷ Ibidem., 28 p.

³⁸ LUIZ, Macksen. *Crítica/ Tim Maia - Vale Tudo, O Musical*. [S. l.]: Macksen Luiz, 2011. Disponível em <<http://macksenluiz.blogspot.com.br/2011/08/31-semana-da-temporada-2011.html>>. Acesso em: 28 julho 2013.

³⁹ Comunicação feita por Tiago Abravanel em 13-03-2012 no Programa do Jô, São Paulo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Hkvj5paKfZI>>. Acesso em: 28 julho 2013.

Esse mecanismo permite que pessoas físicas e jurídicas incentivem projetos culturais, através da aplicação de parte do imposto de renda devido. O incentivo pode ser feito de duas formas: doação e patrocínio. Sendo a principal diferença entre elas, a possibilidade de promoção do patrocinador, no caso de patrocínio. O apoio financeiro às artes cênicas, em especial aos grandes musicais, são feitas desta segunda forma.

Voltando ao caso do *Rock in Rio - O Musical*, segundo a revista *Meio & Mensagem*, o espetáculo foi orçado em R\$ 12 milhões de reais, se tornando uma das maiores produções da história do teatro brasileiro.⁴⁰ Conforme mostrado pelo Ministério da Cultura, através de sua plataforma Salic Web, destes R\$ 12 milhões, pouco menos de R\$ 8 milhões foram captados via Lei Rouanet.

Esses valores altos revela uma distorção na lei, conforme relatado na matéria da Folha de São Paulo de Janeiro de 2010⁴¹, em que Rio e São Paulo recebem individualmente mais pagamentos do MinC do que todas as outras capitais juntas. Os valores elevados repassados ao *Rock in Rio - O Musical*, somado a outros espetáculos que recebem valores semelhantes, é uma questão a ser reavaliada. A seleção dos projetos culturais a serem financiados por dinheiro público ainda fica muito nas mãos dos empresários, que escolhem em sua maioria projetos com apelo midiático. Por consequência reforça a desigualdade de investimentos nas regiões do país.⁴²

Essa questão não passa despercebido aos olhos de alguns produtores, que passaram a investir em novos modelos para diminuir a participação do dinheiro público em suas produções. Ao falar sobre o financiamento do *Rock in Rio - O Musical*, Aniela Jordan ressalta a tentativa de mostrar aos patrocinadores a importância de investir em teatro e os meios pelo qual isso é possível.

[...] agora temos patrocinadores que entendem a importância de patrocinar teatro. [...] A maioria do patrocínio ainda é por lei. O que a gente vem buscando é tentar cada vez mais migrar para dinheiro de marketing. É tentar convencer o patrocinador a fazer menos anúncios na TV e colocar dinheiro bom no espetáculo (informação verbal).⁴³

O musical permite esse tipo de aproximação. O patrocínio antigo está cada vez mais sendo substituído por modelos inteligentes de negócios, que aproximam as empresas do teatro como nunca foi feito antes. As marcas começam a entender que investir em publicidade a

⁴⁰ O PAÍS dos musicais. *Meio & Mensagem*. São Paulo: Grupo M&M, outubro, 2012.

⁴¹ BOMBIG, José Alberto. Rio e SP concentram repasse direto do MinC. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2010. P. E2. Ilustrada.

⁴² BARBALHO, Alexandre. Políticas Culturais no Brasil: Identidade e Diversidade sem diferença. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). *Políticas Culturais no Brasil*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2007. 182p. p. 37-60.

⁴³ Comunicação pessoal de Aniela Jordan ao autor em 01 julho. 2013, Rio de Janeiro.

partir do teatro se torna um diferencial. O espetáculo vira plataforma diferenciada para as empresas oferecerem novas experiências ao seu público.⁴⁴ Segundo Luiz Calainho, essa consciência surgiu com a busca das grandes marcas de deixar legado para o país. A propaganda pura e simples não deixa legado nenhum, diferente de uma peça de teatro que resulta em uma herança artística e cultural para a população.⁴⁵

O interesse das empresas existe, desta forma cabe aos produtores saberem se aproximar dos possíveis patrocinadores, criando junto, entendendo o que o possível parceiro quer, e oferecendo contrapartidas sempre inovadoras.

4.3. MERCADO DE TRABALHO

Os altos orçamentos e patrocínio captados se refletem diretamente na estrutura e profissionalismo do setor teatral, que em nada mais lembra a ingenuidade e improvisação da época de revista citada por Veneziano⁴⁶.

O espetáculo *O Mágico de Oz*, na temporada Rio de Janeiro, gerou mais de 180 empregos diretos, entre profissionais das equipes criativas, técnicas e de produção. Fora as três equipes de cenotecnia, responsáveis pela confecção dos cenários, equipes de projeção, efeitos especiais e comunicação. Sendo que deste número, em torno de 90 pessoas trabalhavam diariamente para o espetáculo ser realizado. Eram 36 atores, 16 músicos, 31 técnicos, além de toda a equipe operacional e administrativa do teatro.

Este tipo de equipe pode gerar um custo alto para manter, mas ao mesmo tempo movimenta o mercado de trabalho no ramo das artes cênicas, gerando empregos e capacitando diversos profissionais. O ramo dos musicais abre muitas profissões, algumas que há muito tempo não existiam, ou se quer haviam chegado, no Rio de Janeiro.⁴⁷ Por conta da demanda do mercado, hoje existem muitos técnicos que se especializaram em musical e conseguem viver de teatro. O coordenador técnico, ou stage-manager, de *O Mágico de Oz* e *Rock in Rio - O Musical*, Tuto Gonçalves, confirma a informação. Segundo ele:

[...] os musicais exigem técnicos específicos, diferentes de um espetáculo convencional de teatro: o microfônista, operadores de som (vozes e orquestra), peruqueira, o próprio stage-manager e por ai vai. As funções existem há muito

⁴⁴ O PAÍS dos musicais. *Meio & Mensagem*. São Paulo: Grupo M&M, outubro, 2012.

⁴⁵ Comunicação feita por Luiz Calainho em 2013 no Workshop Rock in Rio - O Musical na Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=weAwztHGQJA>>. Acesso em: 28 julho 2013.

⁴⁶ VENEZIANO, Neyde. op. cit.,1991. 51 p.

⁴⁷ Comunicação pessoal de Charles Möeller ao autor em 22 junho. 2013, Rio de Janeiro.

tempo, mais hoje são setorizadas, qualificadas e muito necessárias (informação verbal).⁴⁸

O salto qualitativo no setor técnico nos últimos 10 anos que aconteceu no Rio de Janeiro se deve muito aos musicais. O diretor de *O Mágico de Oz*, Charles Möeller, relembra o início da carreira:

Foi nossa petulância que nos fez correr atrás de um apuro técnico desde o começo, quando não tínhamos nada no Brasil para musicais. O som era uma tragédia, as pessoas usavam microfones amarrados, tudo chiava e apitava; a luz não era de musical, era uma luz de peça normal, sem o menor cuidado e incapaz de preparar o clima para a música; os cenários rangiam, demoravam minutos para serem trocados, ou seja, nada funcionava. [...] Enfim, gostem ou não do nosso trabalho, acho que é inegável que conseguimos um apuro técnico que coloca os musicais produzidos no país (sem participação de nenhum estrangeiro na montagem) no mesmo nível de acabamento de espetáculos similares em países de primeiros mundo.⁴⁹

Esse aprimoramento técnico é acompanhado de perto pelo preparo dos elencos que realizam diariamente os espetáculos. O mercado de musicais permitiu uma abertura inédita para novos talentos, que hoje possuem carreiras de sucesso por causa do teatro. A necessidade do ator ter tripla especialização, no canto, dança e atuação, faz com que o mercado seja extremamente seletivo. Afinal, apenas pessoas preparadas minimamente nas três áreas vão ter condições de atuar em até sete apresentações semanais. Mas ao mesmo tempo, o processo de audições, ou teste de elenco, muito comum nos musicais permite sempre a descoberta de novos atores.

Em 2013 os atores já estudam para entrar neste nicho. O Rio de Janeiro possui dois cursos de pós-graduação em teatro musical na UNIRIO e na UNIVERCIDADE, além de diversos cursos livres em tradicionais escolas de teatro.⁵⁰ Há dez anos atrás era quase impossível formar um elenco preparado para enfrentar os desafios físicos e artísticos de um grande musical. Aniela Jordan compara os processos de audição de *Hair*, de 2010, e de *Ópera do Malandro*, de 2003:

Nessa época a gente fez audições pra escolher o elenco da *Ópera do Malandro*, me lembro que a gente fez 3 semanas de audição, e no final destas semanas a gente tinha conseguido escolher 40% do elenco. Por que as pessoas não eram boas, ou cantavam ou dançavam ou atuavam, mas quem fizesse os três era difícilimo de conseguir. [...]

⁴⁸ Comunicação pessoal de Tuto Gonçalves ao autor em 24 julho. 2013, Rio de Janeiro.

⁴⁹ CARVALHO, Tania. op. cit., 2009. 157-158 p.

⁵⁰ RUBIM, Mirna. Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional. In: VENEZIANO, Neyde; RIBEIRO, Martha ; SIMÃO, Luciano Vinhosa (editores). *Poiésis*, Niterói, n. 16, p.40 - 51, 2010. 50 p.

Até que em 2010, quando fizemos *Hair*, que tivemos 5 mil inscritos e no final a gente não conseguia escolher, de tanta gente boa (informação verbal).⁵¹

O aquecimento do mercado iniciou também um caminho inverso na carreira de muitos atores. Pessoas públicas e astros da televisão que começaram a voltar para o teatro, para fazer musical. São muitos nomes como Totia Meirelles, Danielle Winits, Marisa Orth, Marília Pêra, Heloísa Perissé, Maria Clara Gueiros, Lucio Mauro Filho, dentre vários outros. Tendo como caso mais marcante o de José Mayer, que recusou um papel de destaque em uma novela de horário nobre da Tv Globo para poder se concentrar no musical *Um Violinista no Telhado*, o qual protagonizava.⁵²

4.4. ACESSO

O livre acesso aos musicais pode ser discutido em dois sentidos diferentes. O acesso físico para cadeirantes e pessoas com necessidades especiais, e o acesso aos bens culturais para toda a população, conforme previsto na lei Rouanet.

O primeiro caso, da acessibilidade, parece uma questão minimamente encaminhada pelo teatro carioca. A grande maioria dos espaços já contam com espaços reservados para cadeirantes e obesos, rampas de acessos e até elevadores. Para o público de deficientes visuais e auditivos, também começam a surgir iniciativas que buscam permitir o acesso aos espetáculos teatrais, como o projeto Acessibilidade no Teatro Carlos Gomes. Este projeto disponibiliza audiodescrição, libras e legendas closet caption em todos os espetáculos do espaço, durante dias especiais, sem acréscimo no valor do ingresso. O funcionamento nos dias de espetáculo podem ser encontrados no site oficial da Lavoro Produções, idealizadora do projeto.

O público deverá avisar na bilheteria se fará uso de algum dos recursos, para definir sua posição no teatro. Os usuários das legendas devem se posicionar nas poltronas do balcão do teatro. Os usuários da Interpretação em LIBRAS devem buscar os lugares no lado direito da plateia. E os usuários de audiodescrição não têm lugar definido. A equipe do teatro e a nossa equipe estão à disposição para facilitar a entrada de todos. Para as pessoas com deficiência visual, fazemos sempre uma visita guiada ao palco, impreterivelmente 30 minutos antes do início do espetáculo.⁵³

⁵¹ Comunicação pessoal de Aniela Jordan ao autor em 01 julho. 2013, Rio de Janeiro.

⁵² SILVA, Adriana Ferreira. *José Mayer abre mão de ser galã de novela para estrelar musical*. Rio de Janeiro: Folha de S.Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/943897-jose-mayer-abre-mao-de-ser-gala-de-novela-para-estrelar-musical.shtml>>. Acesso em: 27 julho. 2013.

⁵³ LAVORO PRODUÇÕES. Acessibilidade no Teatro Carlos Gomes. Disponível em: <<http://www.lavoroproducoes.com.br/acessibilidade/no-teatro/>>. Acesso em: 27 julho. 2013.

A estreia deste projeto ocorreu com o musical *As Mimosas da Praça Tiradentes*, de Gustavo Gasparani e Eduardo Rieche, e ainda contemplou todos espetáculos que ficaram em cartaz entre março de 2012 e abril de 2013, incluindo o musical biográfico *Ary Barroso: do princípio ao fim*, de Diogo Vilela. Apesar de ser ainda uma ação muito pontual, mostra que existe a consciência entre os produtores do setor teatral carioca em promover a acessibilidade a todos. O projeto está parado desde o mês de abril, mas já tem a previsão de retornar ainda em 2013.

O segundo caso na questão do acesso, diz respeito ao acesso financeiro aos bens culturais. Os musicais de uma forma geral costumam ter ingressos a preços elevados, o que dificulta o consumo por boa parte da população, contrariando um dos itens do primeiro artigo da Lei Rouanet.

I - contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais;⁵⁴

A explicação para essa situação dos ingressos caros se encontram em dois pontos defendidos pelos produtores e profissionais da área. O primeiro deles é o custo de se manter um espetáculo musical, o que torna necessário cobrar um pouco mais pelos ingressos. O produtor teatral Marcelo Cabanas comenta o caso:

A questão do ingresso caro é relativo. É claro que assusta ver um ingresso custar R\$ 100,00 ou mais. Mas vale lembrar que os grandes musicais empregam dezenas de atores e músicos, dezenas de técnicos, produtores etc. E isso tem um custo. E nem sempre o patrocínio cobre tudo (informação verbal).⁵⁵

Para exemplificar a fala anterior, basta retomar ao *O Mágico de Oz*, que, conforme visto anteriormente, emprega em torno de 90 pessoas só para operar o espetáculo diariamente. Fora os custos de manutenção dos diversos equipamentos de cenário, luz, som e efeitos especiais. Com isso os ingressos praticados no Rio de Janeiro variavam entre R\$ 50,00 e R\$ 110,00, sem contar os dias com ingressos a preços populares. Em comparação, um monólogo, também patrocinado por leis de incentivo, em teatros da Zona Sul, custa em média R\$ 70,00 a R\$ 80,00. Proporcionalmente, a margem de lucro aplicada em um monólogo é infinitamente maior que a do musical. Além disso, como grande maioria da bilheteria ainda é meia entrada, um grande musical pode ser assistido por R\$ 25,00 ou até menos, como são os casos do *Rock*

⁵⁴ BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, [s. v.], n. 249, p. 30261, 24 dez. 1991. Seção 1.

⁵⁵ Comunicação pessoal de Marcelo Cabanas ao autor em 18 julho. 2013, Rio de Janeiro.

in Rio - O Musical e Tim Maia - Vale Tudo, O Musical que tinham ingressos de meia entrada por R\$ 20,00.

Esse ponto da meia entrada é um fator que implica nos preços elevados dos ingressos, pela forma descontrolada que é praticada hoje em dia. Segundo estudo da USP, feito pelo pesquisador Carlo Martinelli, o percentual de meia entrada varia entre 75% e 90% das bilheterias em eventos esportivos e culturais. Isso ocorre por conta da quantidade de carteirinhas falsas e empresas que dão o benefício sem o devido controle, como cursos, bancos, dentre outros. O que na prática faz com que os produtores sejam obrigados a cobrar mais pelo ingresso inteiro.⁵⁶

Com a recente aprovação do Estatuto da Juventude na Câmara dos deputados, que limita em 40% os ingressos no valor de meia entrada, os produtores culturais alegam que será possível finalmente abaixar os preços dos ingressos.

Certamente os preços serão revistos, uma vez que teremos como ter uma previsão de receita com o teto de desconto. Isso não impede que as produções estendam o benefício ou ampliem o percentual. O mais importante é que teremos novamente o controle do nosso negócio e o benefício será dado a quem tem direito, pois as carteiras falsas não serão mais aceitas, teremos uma padronização nacional e um controle de quem utiliza o desconto.⁵⁷

Mesmo que a previsão de Eduardo Barata, presidente da Associação de Produtores de Teatro do Rio, se concretize os valores ainda podem ser considerados caros os suficiente para ir contra o princípio de livre acesso proposto pela Lei Rouanet. Neste ponto que entra as contrapartidas sociais, que estipulam sessões para escolas e cota de gratuidades durante a temporada. Segundo a Instrução Normativa do Ministério da Cultura de 1º de Julho de 2013, em relação ao quantitativo de ingressos estipula-se o seguinte limite:

a) mínimo de dez por cento para distribuição gratuita à população de baixa renda, nos termos do art. 4º do Decreto nº 6.135, de 26 de junho de 2007;⁵⁸

⁵⁶ MEIA-ENTRADA em eventos não existe de fato no Brasil, mostra estudo da FEA. Usp Online, São Paulo, 20 jun. 2013. Sociedade. Disponível em: <<http://www5.usp.br/28948/meia-entrada-em-eventos-nao-e-efetiva-no-brasil-mostra-estudo-da-faculdade-de-economia-administracao-e-contabilidade/>>. Acesso em: 28 julho 2013.

⁵⁷ TEIXEIRA, Rafael. *Eduardo Barata, da APTR, fala sobre meia-entrada*. [S. l.]: Teatro de Revista, 2013. Disponível em: <<http://vejario.abril.com.br/blog/teatro-de-revista/entrevistas/eduardo-barata-da-aptr-fala-sobre-a-meia-entrada>>. Acesso em: 28 julho 2013.

⁵⁸ BRASIL. Instrução Normativa nº 1, de 24 de junho de 2013. Estabelece procedimentos para apresentação, recebimento, análise, aprovação, execução, acompanhamento e prestação de contas de propostas culturais, relativos ao mecanismo de incentivos fiscais do Programa Nacional de Apoio à Cultura - Pronac. Diário Oficial da União, Brasília, DF, [s. v.], n. 124, p. 8, 1 jul. 2013. Seção 1.

Isso significa que em um grande musical, montado em teatros de aproximadamente mil lugares, em média 100 ingressos por sessão serão usados para cumprir a cota mínima prevista pelo MinC. Considerando que um musical do porte citado tem em média cinco sessões semanais, com temporadas de três meses a quatro meses, em torno 7000 ingressos por produção serão destinados a população de baixa renda, normalmente através de ONGs, escolas ou projetos sociais sem fins lucrativos. Somando-se a esse número os dias com ingressos promocionais e outras ações de gratuidades promovidas pelos produtores para encher as plateias.

Em conclusão, ainda falta algumas medidas para tornar os musicais realmente acessíveis. Do ponto de vista da acessibilidade física, falta uma ampliação dos serviços de legendas, libras e audiodescrição, como foi iniciado pelo projeto no Teatro Carlos Gomes. Já no acesso financeiro, cabe primeiramente a esfera governamental dar seguimento aos projetos que regulamentem a meia entrada, para que assim os produtores possam praticar os ingressos mais baratos. Por fim, cabe aos mesmos produtores terem cada vez mais a consciência de ampliar os programas de gratuidades e contrapartidas sociais além da obrigação. Essas medidas são, acima de tudo, positivas para a própria formação de futuras plateias.

4.5. CONSUMO

O gosto do público brasileiro pelos musicais é um fenômeno que remete diretamente ao teatro de revista. O chamado "gênero alegre", lutava constantemente contra o preconceito das elites, se apoiando no sucesso de bilheteria, jamais na opinião dos ditos intelectuais. "O público era o juiz"⁵⁹, como diz Veneziano. Para Claudio Botelho, os musicais contemporâneos já não enfrentam tanto esta dificuldade no Rio de Janeiro.⁶⁰ A imprensa da cidade soube apreciar o gênero dentro de suas particularidades, o que indiretamente causa um bem estar no público.

Já na época da revista, Arthur Azevedo e tanto outros revisteiros gritavam pelo reconhecimento de seus méritos artísticos, que de fato existiam. Mas antes de tudo esse gênero, da mesma forma que o musical hoje, era entretenimento. Do tipo que deixa o público feliz e querendo sempre voltar. Este talvez seja um dos principais méritos dos musicais, fazer arte e entretenimento em um só produto. Sem perder a reflexão de um e a comunicação e segurança do outro.

⁵⁹ VENEZIANO, Neyde. op. cit., 2010. 53 p.

⁶⁰ CARVALHO, Tania. op. cit., 2009. 78 p.

Os musicais tem o elo com a música, que é uma coisa subjetiva. Talvez seja a arte mais subjetiva de todas, ao escutar uma música você tem uma empatia imediata com ela, te lembra coisas, te lembra lugares, te lembra sensações. Acho que a gente vive à busca de sensações, e a música é coisa que mais te religa ao universo subjetivo de todas. [...] E acho que o musical tem a segurança de ser uma grande produção, bem cuidada e decente. [...] O musical dá um carimbo de tamanho e de forma, que faz com que as pessoas paguem com confiança (informação verbal).⁶¹

O musical conecta o público às sensações, ao mesmo tempo que dá a segurança de se investir, de gastar um dia para ir ao teatro. Jordan completa a fala de Möeller ao lembrar que "o musical junta as três artes: teatro, dança e música"⁶². A revista já comprovou que esta união é benéfica e pode gerar muitos frutos culturais, assim como os musicais contemporâneos tem feito para o teatro carioca.

O espetáculo *Tim Maia - Vale Tudo, O Musical* moveu até janeiro de 2013 em torno de 300 mil pessoas ao teatro, de acordo com números do jornal Valor Econômico.⁶³ Grande parte desses números dentro do Rio de Janeiro, que até esta época já havia abrigado a peça em três teatros diferentes. O público da cidade tem o gosto pelo gênero.

Mas se por um lado isso estimula o consumo de teatro e fortalece o musical biográfico, uma vertente majoritariamente brasileira deste gênero, por outro, pode resultar na acomodação do público. Bulhões-Carvalho explica em poucas palavras o modelo de sucesso das biografias que vem ocupando os palcos cariocas.

O que se tem visto na cena carioca é uma forma que se tornou *sui generis* e que criou uma espécie de fórmula com características próprias inegáveis: um nome famoso, desses que fizeram corações suspirar ou pelo menos sorrir de alegria; um repertório que se conheça de cor e que se aprecie relembrar; situações de embaraço e constrangimento, dificuldade ou tristeza, regidas por um espírito elevado e bem-humorado, aliando o sério ao jocoso, o satírico ao lírico, a homenagem à crítica simpática.⁶⁴

Apesar de apreciar o gênero, o público brasileiro ainda tem dificuldade de gostar de música que ele não conhece. Isso torna a carreira de espetáculos com canções originais ou pouco conhecidas, ou seja, que não sejam biográficas ou grandes clássicos, muito mais difíceis. A herança da revista, com toda a alegria das músicas de carnaval é riquíssima, mas o mercado se encontra em outra época. A oferta se ampliou e um dos grandes desafios é fazer

⁶¹ Comunicação pessoal de Charles Möeller ao autor em 22 junho. 2013, Rio de Janeiro.

⁶² Comunicação pessoal de Aniela Jordan ao autor em 01 julho. 2013, Rio de Janeiro.

⁶³ JURGENFELD, Vanessa. Musicais com sotaque brasileiro. *Valor Econômico*, São Paulo, 2013. P. D1-D4. Artes Cênicas.

⁶⁴ BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. op. cit.,2010. 35p.

com que a demanda dos fruidores de teatro, e por consequência a oferta de espetáculos, seja cada vez maior e mais diversa.

5. CONCLUSÃO: CONQUISTAS E DESAFIOS

A análise de diversos pontos da cadeia dos musicais, em paralelo com o histórico do teatro de revista carioca, torna possível tirar algumas conclusões sobre o gênero enquanto produção artística, cultural e de entretenimento. Um desafio a ser superado é a falta de acesso aos musicais por maiores camadas da população. Por mais que ainda falte algumas medidas governamentais, como a regulamentação da meia entrada, os produtores culturais ainda precisam continuar buscando formas de promover a fruição a preços e condições mais acessíveis.

Em termos de desafios superados ou ao menos encaminhados, tem que se destacar a criação de um mercado de trabalho gigantesco para técnicos e atores, que estão cada dia mais preparados. Além do setor de negócios dos grandes musicais, que trouxeram uma aproximação maior entre patrocinadores e o segmento teatral, e a possibilidade de se diminuir a aplicação de tanto dinheiro público.

Por outro lado, falta ao mercado diretores e autores que consigam suprir a demanda do público com espetáculos cada vez mais originais e diferenciados. Isso não significa negar os produtos americanos ou ingleses, nem exaltar sem critério o brasileiro. Significa se apropriar do estrangeiro, recriar, reconstruir, para se achar uma linguagem nossa e universal. Assim como o ator Vasques pegou a paródia francesa e adaptou para o português, para logo depois Arthur Azevedo e Moreira Sampaio instalarem a revista no Rio e transformarem o gênero no maior fenômeno teatral do século XX, hoje o musical vive um fenômeno muito parecido.

Há 12 anos atrás, antes de *Os Miseráveis*, falar de um grande mercado de musical era um sonho distante. Hoje o Rio de Janeiro já se encontra preparado o suficiente para recriar um clássico mundial como *O Mágico de Oz*, levar 300 mil pessoas ao teatro para a biografia de

um ídolo como Tim Maia, e investir 12 milhões em espetáculo 100% nacional como o *Rock in Rio - O Musical*.

As conquistas são inúmeras e os desafios a serem superados também. Mas o crescimento técnico e criativo dos profissionais da cidade, aliado a uma crescente consciência de acesso aos bens culturais, permite vislumbrar um futuro promissor para este gênero tão amado pelos cariocas.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1. LIVROS

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski; J. Guinsburg; Sérgio Coelho; Clóvis Garcia. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000. Tradução de: Weltgeschichte des Theaters

CARVALHO, Tania. Charles Möeller e Claudio Botelho: os reis dos musicais. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. 60 p.

PÊRA, Marília; SOUZA, Flávio de. *Visi D'Arte - 50 Anos Vividos para a Arte*, São Paulo: Escrituras, 1999

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

6.2. ARTIGOS

BARBALHO, Alexandre. Políticas Culturais no Brasil: Identidade e Diversidade sem diferença. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). *Políticas Culturais no Brasil*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2007. 182p. p. 37-60.

BRANDÃO, Tania. Uma cena de muitas histórias. In: RIECHE, Eduardo. *Em busca de um teatro musical carioca/Eduardo Rieche e Gustavo Gasparani*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Por um teatro de apropriações: o musical bibliográfico carioca. *Sala preta*, São Paulo: v. 10, n. 1, p.27 - 37, 2010

CIOCCI, Sandra. O uso da canção na trilha musical da comédia popular da Companhia Atlântida Cinematográfica – 1942/1962. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal: v.1, n.1, p.64 - 79, 2012.

RUBIM, Mirna. Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional. In: VENEZIANO, Neyde; RIBEIRO, Martha ; SIMÃO, Luciano Vinhosa (editores). *Poiésis*, Niterói, n. 16, p.40 - 51, 2010.

VENEZIANO, Neyde. É Brasileiro, já passou de americano. In: VENEZIANO, Neyde; RIBEIRO, Martha ; SIMÃO, Luciano Vinhosa (editores). *Poiésis*, Niterói, n. 16, p.52 - 61, 2010. 54 p.

6.3. ATOS NORMATIVOS

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, [s. v], n. 249, p. 30261, 24 dez. 1991. Seção 1.

BRASIL. Instrução Normativa nº 1, de 24 de junho de 2013. Estabelece procedimentos para apresentação, recebimento, análise, aprovação, execução, acompanhamento e prestação de contas de propostas culturais, relativos ao mecanismo de incentivos fiscais do Programa Nacional de Apoio à Cultura - Pronac. Diário Oficial da União, Brasília, DF, [s. v] , n. 124, p. 8, 1 jul. 2013. Seção 1.

6.4. VÍDEOS

Depoimento Claudio Botelho em dia desconhecido durante os ensaios do espetáculo HAIR, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MUI2U6f-4H4>>. Acesso em: 28 julho 2013.

Entrevista Charles Möeller e Claudio Botelho em 02 de setembro de 2009 no programa Marília Gabriela Entrevista, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_uzc4ASdr1Q; http://www.youtube.com/watch?v=xTx_ahtQcy0; <http://www.youtube.com/watch?v=JJsZmS23q04>; <http://www.youtube.com/watch?v=9FxbIHx0dEk>>. Acesso em: 28 julho 2013.

Entrevista Charles Möeller e Claudio Botelho em 28 de Agosto de 2009 no Programa Sem Censura, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DbFuyObKMh0>; <http://www.youtube.com/watch?v=uEoVTdOCJ8M>; <http://www.youtube.com/watch?v=6P3cKIbhCCI>>. Acesso em: 28 julho 2013.

Entrevista Tiago Abravanel em 13 de março de 2012 no Programa do Jô, São Paulo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Hkvj5paKfZI>>. Acesso em: 28 julho 2013.

Workshop Rock in Rio - O Musical, com Luiz Calainho, Rodrigo Nogueira, Hugo Bonemer e Yasmin Gomlevsky em 2013 na Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=weAwztHGQJA>; <http://www.youtube.com/watch?v=drd7pqDJP7I>; <http://www.youtube.com/watch?v=VXOmOuOJx7A>; <http://www.youtube.com/watch?v=UWrCwcWjrFo>>. Acesso em: 28 julho 2013.

6.5. ENTREVISTAS PARA A PESQUISA

CABANAS, Marcelo, em 18 de julho de 2013.

GONÇALVES, Tuto, em 24 de julho de 2013.

JORDAN, Aniela, em 01 de julho de 2013.

MÖELLER, Charles, em 22 de junho de 2013.

6.5. FONTES DIVERSAS

BOMBIG, José Alberto. Rio e SP concentram repasse direto do MinC. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2010. P. E2. Ilustrada.

JURGENFELD, Vanessa. Musicais com sotaque brasileiro. *Valor Econômico*, São Paulo, 2013. P. D1-D4. Artes Cênicas.

LUIZ, Macksen. *Crítica/ Tim Maia - Vale Tudo, O Musical*. [S. l.]: Macksen Luiz, 2011. Disponível em <<http://macksenluiz.blogspot.com.br/2011/08/31-semana-da-temporada-2011.html>>. Acesso em: 28 julho 2013.

MEIA-ENTRADA em eventos não existe de fato no Brasil, mostra estudo da FEA. Usp Online, São Paulo, 20 jun. 2013. Sociedade. Disponível em: <<http://www5.usp.br/28948/meia-entrada-em-eventos-nao-e-efetiva-no-brasil-mostra-estudo-da-faculdade-de-economia-administracao-e-contabilidade/>>. Acesso em: 28 julho 2013.

MR.ZIEG. *'Chorus Line' no Brasil: um marco histórico faz 29 anos*. Disponível em: <<http://mrzieg.com/2012/04/a-chorus-line-no-brasil-uma-linha-divisoria-faz-29-anos/>>. Acesso em 27 de julho de 2013.

O PAÍS dos musicais. *Meio & Mensagem*. São Paulo: Grupo M&M, outubro, 2012.

PRADO, Miguel Arcanjo. *O Mágico de Oz aposta em novos talentos dos musicais misturados a estrelas da televisão*. São Paulo: Atores & Bastidores, 2013. Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/blogs/teatro/2013/02/22/musical-o-magico-de-oz-aposta-em-novos-talentos-misturados-a-estrelas-da-tv/>>. Acesso em: 28 julho 2013.

SILVA, Adriana Ferreira. *José Mayer abre mão de ser galã de novela para estrelar musical*. Rio de Janeiro: Folha de S.Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/943897-jose-mayer-abre-mao-de-ser-gala-de-novela-para-estrelar-musical.shtml>>. Acesso em: 27 julho. 2013.

SILVA, Ana Terra Rodrigues de Barros da. *De Walter Pinto a Claudio Botelho e Charles Möeller: A retomada do Teatro de Revista no século XXI*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural) - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

TEIXEIRA, Rafael. *Eduardo Barata, da APTR, fala sobre meia-entrada*. [S. l.]: Teatro de Revista, 2013. Disponível em: <<http://vejario.abril.com.br/blog/teatro-de-revista/entrevistas/eduardo-barata-da-aptr-fala-sobre-a-meia-entrada>>. Acesso em: 28 julho 2013.

6.6. SITES DE INTERNET CONSULTADOS

Aventura Entretenimento - www.aventuraentretenimento.com.br

Back Stage Musical - www.backstagemusical.com.br

Cena Musical - www.cenamusical.com.br

Lavoro Produções - www.lavoroproducoes.com.br/

Ministério da Cultura – www.cultura.gov.br

Möeller & Botelho - www.moellerbotelho.com.br/

Mr. Zieg - www.mrzeig.com

8. APÊNDICE

8.1. ENTREVISTA CHARLES MÖELLER - 22 de junho de 2013

1) Quais as principais fontes de inspiração na hora de começar um projeto novo? Livros, peças estrangeiras, artistas?

Resposta: As principais fontes de inspiração são eu gostar do material e achar que vale a pena. Com certeza primeiro entra pela música e depois o score, que é a peça em si. Mas as duas coisas quando são casadas é o que me intriga e o que me faz querer fazer. Quando a música é boa e o score é ruim, ou quando só a peça é boa e a música é ruim, não me interessa. Agora quando as duas coisas se casam, é o que me faz querer fazer.

2) Quais os maiores desafios na hora da criação de um musical?

Resposta: O maior desafio é você tentar ficar criativo, pleno e subjetivo no meio de uma organização tão cronometrada que é o musical. Você sabe que tem 8 semanas pra fazer, tem cronogramas a cumprir, então por isso que eu começo a criar muito antes. Eu começo a criar quando eu estou afastado da produção, eu nunca me deixaria permitir criar na hora, por que acho que isso não faz parte do ofício do musical. O musical tem que estar todo pensado em termos de criação na cabeça do diretor, muito antes de ser passado para a produção.

3) Os atores, artistas e técnicos teatrais brasileiros estão preparados para fazer musical? Se não, o que falta a esses profissionais?

Resposta: Cada dia eles estão mais preparados. Quando eu comecei, não estavam, e não existiam profissões técnicas de musical. Os técnicos começaram a surgir agora, como: stage-manager, diretores de palco, produção, coordenador de produção, canhoneiro, gente que está desde o primeiro dia pra acompanhar o ator principal pra saber onde é a marca e onde é o canhão, perucaria, etc. O musical abre muitas profissões, algumas que há muito tempo não se ouvia falar no Rio de Janeiro. Essas profissões todas estavam abandonadas, esquecidas, ou nunca chegaram ao Brasil. Os atores também, hoje em dia eu posso dizer que tem elenco que canta, dança e representa. Dez anos atrás a gente não estaria tendo esta conversa.

4) Quais as principais diferenças na hora de criar um musical original e uma adaptação de obra estrangeira?

Resposta: São coisas bem diferentes, mas ao mesmo tempo elas partem da mesma coisa. Toda vez que eu pegar uma adaptação de uma obra estrangeira, eu vou ter que me revelar no material, eu vou ter que achar minha cara dentro daquilo. E quando você está fazendo uma obra original, ela é sua, ela já faz parte de você. No fundo elas acabam desaguando no mesmo mar, que é você dar a sua cara. Na primeira você tem que dar a sua cara numa coisa que não é sua, e a segunda é se expor numa coisa que vem de você. Você sempre tem que estar aberto, pleno e sendo verdadeiro com as duas coisas. Para que elas se pareçam com você mesmo.

5) Por que os musicais conseguem tanto público? Qual o maior fascínio que eles causam no público?

Resposta: Segurança. Os musicais tem o elo com a música, que é uma coisa subjetiva. Talvez seja a arte mais subjetiva de todas, ao escutar uma música você tem uma empatia imediata com ela, te lembra coisas, te lembra lugares, te lembra sensações. Acho que a gente vive à busca de sensações, e a música é coisa que mais te religa ao universo subjetivo de todas. Então você sempre acha que um compositor escreveu uma música pra você, que aquela letra faz parte da sua vida ou do seu repertório. E acho que o musical tem a segurança de ser uma grande produção, bem cuidada e decente. Durante muitos anos as pessoas pagavam o ingresso ou não pagavam, por que o teatro estava acabando, para ver produções que ou elas não entendiam nada, ou elas estavam muito aquém do que elas estavam esperando. Isso afastou muito público das plateias. O musical dá um carimbo de tamanho e de forma, que faz com que as pessoas paguem com confiança.

6) Qual o maior desafio para se começar a produzir mais musicais com conteúdo original e/ou nacional?

Resposta: Os desafios sempre começam por que o público brasileiro tem uma dificuldade enorme de gostar de música que ele não conhece. Ele gosta de conhecer as músicas para ele poder adorar, se divertir e cantar junto. Os musicais nacionais ficaram muito vinculados a isso. Isso é uma tragédia cultural, você fazer espetáculos sempre vinculados a compositores

ou cantores. Como fazer espetáculos biográficos, só por que a plateia tem a segurança de cantar todas as músicas.

8.2. ENTREVISTA ANIELA JORDAN - 01 de julho de 2013

1) O que você acha do mercado atual dos musicais no Rio?

Resposta: Acho que progrediu enormemente. Eu entrei para esse mercado em 2003, com a Ópera do Malandro. Foi a primeira coisa que eu fiz, uma encomenda da prefeitura pra estrear o novo teatro Carlos Gomes, que eles tinham reformado. Era um teatro lindo, estava abandonado, mas eles reformaram. Eu, Charles e Claudio, decidimos fazer a Ópera do Malandro, a prefeitura adorou a ideia, na época o Miguel Falabella era o gestor da prefeitura. E aí a gente começou a trabalhar, era uma enorme incógnita, a gente morria de medo. Eu perguntava para os meus amigos: "vou fazer a Ópera do Malandro!", "Que legal, aonde?", "No Carlos Gomes", "Carlos Gomes?". Ninguém ia no centro da cidade, foi um pânico. Foi incrível quando a gente estreou. Tinham filas quilométricas e teve filas a temporada inteira, a gente ficou um ano em cartaz, sempre lotado. Nessa época, em termos de público, eu entendi que estavam voltando a olhar para musicais. Os musicais no Rio nunca foram muito forte. Nos anos 70, o Adolpho Bloch, que tinha o Teatro Manchete, ele fez alguns musicais importantes: O Homem de la mancha, com Paulo Autran, My Fair Lady com a Bibi, e Pippin, que foi o espetáculo que me fez apaixonar por musicais. Eu assisti 35 vezes, era a adolescente muito fã, depois da 10ª vez, falavam "minha filha pode entrar". As fãs do Despertar (da Primavera), era eu em Pippin. Era uma loucura, isso que me fez amar musical. Mas na verdade depois disso acabou, os musicais que faziam eram um ou outro, muito insipientes. E quando a gente fez a Ópera do Malandro, com a reação do público, eu achei que nesse momento, eles estavam voltando a olhar bastante pra musical. Nessa época a gente fez audições pra escolher o elenco da Ópera do Malandro, me lembro que a gente fez 3 semanas de audição, e no final destas semanas a gente tinha conseguido escolher 40% do elenco. Por que as pessoas não eram boas, ou cantavam ou dançavam ou atuavam, mas quem fizesse os três era difícil de conseguir. E foi um perrengue fechar o elenco. Até que em 2010, quando fizemos Hair, que tivemos 5 mil inscritos e no final a gente não conseguia escolher, de tanta gente boa. Dá pra ver que o mercado deu um salto, e acho que isso se deve a duas coisas: uma é o Rio de Janeiro, que desde a Ópera começou a fomentar o mercado, e a outra é

a Time 4Fun, que na época era a CiE, que em 2001 fez Os Miseráveis. Estreou o Teatro Abril, foi a primeira produção da Broadway feita no Brasil e foi muito bom. Desde então eles fazem espetáculos sem parar. Acho que esses dois polos fizeram com que o mercado aquecesse muito, principalmente de mão de obra, porque hoje em dia o ator vira ator de musical, por que ele tem trabalho o tempo todo, você vê que eles fazem teste aqui e ali, saem de um e já estão entrando no outro, porque tem mercado, não é mais aquela situação de ator passar fome como era há algum tempo atrás, quando acabava uma produção e eles ficavam esperando a chance de fazer qualquer coisa.

2) Como os musicais são financiados? Tem meios de financiamento diferentes em relação a outros gêneros teatrais?

Resposta: Hoje o musical tem um grande apelo para patrocínio. Por que é um tipo de espetáculo grande, poderoso, bem visto. E acho que o mercado evoluiu muito, da época da Ópera do Malandro pra hoje, agora temos patrocinadores que entendem a importância de patrocinar teatro. Os patrocinadores, as grandes empresas, gastavam muito em mídia, muito em anúncio, muito em TV, um gasto enorme, e hoje eles estão entendendo que é importante ter outras formas de comunicação. Mídia paga, claro que tem que fazer, mas não é mais um veículo único e exclusivo. Então patrocinar através do espetáculos é bacana e cada vez mais tem patrocinadores entendendo isso. É claro que a forma de retorno do patrocínio é importantíssima, o que a gente oferece em troca, eu diria que a Aventura é muito forte nisso. Há dez anos atrás você colocava "fulano" apresenta, a logomarca no programa e tava ótimo. Agora tem tanto produto, tanto espetáculo, que isso já não funciona. Tem que cada vez mais inventar mais retorno para o patrocinador, como fazer o que vender e o que oferecer. Então esse mercado cresceu muito, o patrocínio cresceu muito, mas também a competição e o que se dá de retorno e como você embalar o seu produto é uma briga de gente grande. Acho que musical é mais fácil de captar patrocínio do que peça normal, por que tem mais visibilidade, por outro lado precisa de muito mais patrocínio. Se você captar um milhão para um peça normal é um luxo, um milhão para um musical é bom, mas não consegue montar.

3) Tudo é captado por lei Rouanet?

Resposta: A maioria do patrocínio ainda é por lei. O que a gente vem buscando é tentar cada vez mais migrar para dinheiro de marketing. É tentar convencer o patrocinador a fazer menos

anúncios na TV e colocar dinheiro bom no espetáculo. A gente vem tentando cada vez mais conseguir isso.

4) Para se aproximar de um patrocinador tem uma estratégia diferenciada?

Resposta: Oferecer contrapartidas diferenciadas e criar junto. Pensar o que determinado patrocinador ia gostar, o que a gente pode oferecer pra ele, criando sempre junto. Por que do modo tradicional já tem cem mil por aí.

5) Quais as maiores dificuldades para produzir um musical?

Resposta: Hoje não é mais elenco, acho que é criativo. Para produzir o que a Aventura está fazendo agora, que é investir em conteúdo nacional e criar espetáculos do zero. Nesse sentido a maior dificuldade é ter criativos que se especializem em musical. Tudo que estamos fazendo agora é uma grande aposta. O Denis Carvalho (de Elis) nunca dirigiu um musical, o Daniel Filho (de Seu eu Fosse Você) nunca dirigiu um musical. São grandes criativos, mas precisam estudar para fazer musical. Nós não temos, como no Estados Unidos, milhares de diretores de musical ou gente que escreve para musical. Aqui não temos isso, nós estamos fomentando esse trabalho. Nesse momento, é o grande desafio de cada vez mais ter criativos que olhem para musical com a técnica de musical.

6) Quais as diferenças de produzir um musical estrangeiro e um texto original?

Resposta: A grande diferença é que o musical da Broadway, ou de fora, já é um musical testado. Já foi feito em vários lugares, já se sabe que aquele texto e aquela música dão certos. Você pode fazer melhor ou pior, o público pode gostar mais ou gostar menos, mas você sabe que aquilo já deu certo em diversos lugares. Musical que se cria do Zero, o tempo dele ficar pronto, a gente viveu isso no Rock in Rio - O Musical. O quanto foi cortado: mexe aqui, tira essa cena, essa parte ficou longa, etc. Você testando junto, por que na verdade o produto final vai sendo testado junto com o público. Essa é a grande diferença, e cada vez mais chego a conclusão que precisa de mais tempo de ensaio do que um musical estrangeiro. O Rock in Rio - O Musical teve três meses de ensaio e mesmo assim sofreu muitas alterações. O quanto você vai adaptando até chegar ao formato, está sendo na verdade uma descoberta. Nunca tinha imaginado isso. A Noviça Rebelde já funcionou no mundo inteiro, você sabe que pode cortar

alguns pedaços, pode ser longo para o brasileiro, mas é um espetáculo que já é vitorioso. O espetáculo do zero não. Como você vai atingir o público? Esse é mais um grande desafio.

7) Qual o motivo dos ingressos caros?

Resposta: É certamente por necessidade. Primeiro: o ingresso poderia custar uma fortuna e não pagaria a produção. Segundo: nós pagamos muito de salários, som e luz. Eu brinco que morro de inveja de produtor de monólogo. O que em comparação não é tão caro. O monólogo custa 80 reais, e o musical custa 150. A gente paga 40 atores, 20 músicos, 30 técnicos.

8) Existe formas de se ampliar o acesso, com ingressos baratos ou projetos sociais?

Resposta: Quando se usa Lei Rouanet e tem incentivo do governo, acho que a gente tem obrigação de democratizar. Fazer espetáculos dando acesso. Um caminho é levar escolas, é muito importante, a gente formar o público. O outro caminho é fazer espetáculos como o Tudo por um pop star, que são para jovens, um público que não tem espetáculos. Ninguém faz pra eles. A dificuldade (de público) que temos com o Pop Star é por que não se tem hábito. Então se mais pessoas fizessem, esse público estaria formado. Estamos nessa batalha.

9) Por que os musicais conseguem tanto público? Qual o maior fascínio que eles causam no público?

Resposta: Por que na verdade o musical junta as três artes: teatro, dança e música. Numa noite você vê todas as artes do palco, as artes cênicas, as vezes até circo. Musical é entretenimento de qualquer forma, mesmo quando é triste ou mais denso, é entretenimento.

10) Qual o maior desafio para se começar a produzir mais musicais com conteúdo original e/ou nacional?

Resposta: Ter autores, criativos. E claro, vontade também. A Aventura chegou num patamar, onde já é confiável das pessoas virem. Se há 10 anos atrás eu pedisse pra alguém escrever um musical, ninguém ia querer. Mas hoje estamos num patamar de confiança e qualidade, que as pessoas estão topando o desafio de vir escrever um musical junto com a gente e botar ele no ar.

8.3. ENTREVISTA MARCELO CABANAS - 18 de julho de 2013

1) O que você acha do mercado atual dos musicais no Rio?

Resposta: Acho o mercado dos musicais fundamental em vários aspectos. Com a chegada dos grandes musicais novos teatros como o Oi Casagrande e o recém-nascido Bradesco precisaram surgir para a cidade conseguisse abrigar grandes montagens. A parte técnica de luz, som e maquinária no Rio de Janeiro precisou se desenvolver e se atualizar para atender à demanda desses espetáculos. As empresas patrocinadoras passaram a investir quantias nunca vistas no teatro carioca e viram que teatro pode ser um ótimo negócio. O público passou a ter mais uma opção nos palcos e agora o público carioca não precisa mais sair da cidade para assistir a um musical de excelência técnica e artística. Para os trabalhadores do teatro - atores, produtores, criadores, técnicos etc - abriu um mercado de trabalho grande.

2) Como os musicais são financiados? Como você vê os altos custos, e por consequência altos patrocínios, desse tipo de espetáculo?

Resposta: Grandes montagens exigem altos custos. Quando um musical custa 8, 9 ou mais milhões, significa que está empregando centenas de trabalhadores, pagando alugueis altíssimos em teatros particulares e mantendo uma estrutura inimaginável de som, luz, cenário, figurinos etc. São recursos monstruosos e que têm que ser usados com responsabilidade, até porque boa parte dessa verba vem de Lei Rouanet, que conta com 100% de isenção para a empresa, ou seja, é patrocínio com dinheiro público.

3) Quais são os lados positivos e negativos do crescimento dos musicais para a produção teatral carioca?

Resposta: Os lados positivos são todos que citei na pergunta 1. Não vejo nenhum lado negativo grande. Claro, como os musicais estão "na moda" e em franco crescimento no Rio de Janeiro, é natural que surja muita coisa ruim, sem qualidade técnica, artística e de produção (e incluo nisso produções com altas verbas de patrocínio). Mas vejo isso como um período de "ajuste de mercado", como acontece com qualquer movimento que está surgindo. Certamente

quando a Bossa Nova surgiu nem tudo era Tom e Vinícius. Mas o tempo se encarrega de selecionar o que fica e o que não fica.

4) Como vê a questão dos valores altos dos ingressos?

Resposta: A questão do ingresso caro é relativo. É claro que assusta ver um ingresso custar R\$ 100,00 ou mais. Mas vale lembrar que os grandes musicais empregam dezenas de atores e músicos, dezenas de técnicos, produtores etc. E isso tem um custo. E nem sempre o patrocínio cobre tudo. Vale lembrar que o produtor tem que dar uma cota grande de gratuidades como contrapartida social. Se fizer a média de valor, o ingresso não vai ser tão alto assim. E não podemos esquecer da farra da meia-entrada, que faz com que 90% ou mais da bilheteria seja de meia.

5) Por que os musicais conseguem tanto público? Qual o maior fascínio que eles causam no público?

Resposta: Acho que é um conjunto de coisas. A temática dos espetáculos, muitas vezes são histórias já conhecidas ou então personagens conhecidos. A grandiosidade também atrai. E a música, que eu acho que exerce um fascínio no público muito maior que a palavra. Enfim, não sei, é subjetivo pra caramba!

8.4. ENTREVISTA TUTO GONÇALVES - 25 de julho de 2013

1) Como era a área técnica há 10 anos atrás? Quais os principais avanços?

Resposta: Minha formação é de ator, formado em Curitiba. Quando cheguei no Rio há 10 anos, minha função era chefe de contrarregra, ao longo dos anos fui conquistando e acompanhando de perto as necessidades, e a falta de uma pessoa fazendo esse meio de campo entre o palco e a produção. Assim você consegue centralizar mais as questões técnicas, organizar logística de montagem, visitas técnicas feitas por alguém técnico, que realmente entenda as necessidades, área de carga e descarga, horários de montagem, técnicos necessários para a montagem, alguém que cuide do transporte do material, logística de chegada e saída, um cronograma de montagem sem que as equipes se atrapalhem durante o

processo, equipamentos realmente checados para montagem e etc. Resumindo hoje temos uma estrutura mais organizada nesse sentido, sem muitos desgastes desnecessários, não que não tenhamos surpresas no meio do caminho, mais são muito menores. Vendo ai fora, são poucos coordenadores técnicos que atuam em produções musicais, geralmente feito por produtores.

2) Existem diferenças entre Rio e São Paulo? Alguma das cidades está mais preparada, em termo de equipamento ou profissionais, do que a outra?

Resposta: Temos uma diferença sim. São Paulo esta a frente em termos de estrutura cênica (palco) e técnicos acostumados a um espetáculo musical, isso porque foi lá onde tudo começou com a CIE (hoje T4F) produtora mexicana que se instalou em São Paulo com a linguagem americana de musical. Trazendo pra lá a logística técnica americana, stage-managers, microfonistas, peruqueiras, técnicos em automação e voos e por ai vai. Não estamos longe disso não, temos bons técnicos por aqui, estruturas cênicas, chegamos lá. Em termos de equipamento tudo se equipara até porque os fornecedores hoje em dia trabalham em parceria.

3) Na entrevista com o Charles Möeller, ele disse que os musicais abriram um mercado para profissionais que pouco, ou nunca, existiram no Brasil, como canhoneiros, peruqueiros, stage-managers, etc. Você concorda? Os musicais significaram uma abertura para certas profissões dentro do teatro?

Resposta: Com certeza, os musicais exigem técnicos específicos, diferentes de um espetáculo convencional de teatro: o microfonista, operadores de som (vozes e orquestra), peruqueira, o proprio stage-manager e por ai vai. As funções existem há muito tempo, mais hoje são setorizadas, qualificadas e muito necessárias. Hoje um espetáculo, dependendo da demanda trabalha com três a quatro contra regras, três maquinistas, três peruqueiros, dois microfonistas. Não se acumula função, o operador de vídeo opera o som também, num musical é impossível ou uma camareira cuidar da perucaria, entende: "cada macaco no seu galho"

4) Estou utilizando O Mágico de Oz e o Rock in Rio como estudos de caso. Quais foram os maiores desafios técnicos nestes espetáculos?

Resposta: Eu penso assim, nossa maior dificuldade em ambos os espetáculos foi o tempo de que você tem, a partir que entramos no teatro para a montagem até a estreia, para organizar a logística do espetáculo, as trocas de cenários, contrarregragem no lugar, trocas de figurinos, entradas e saídas de atores, o transito de tudo e todos na coxia, tudo tem que ser coreografado dentro e fora do palco. No Rock in Rio tivemos o teatro como grande desafio, uma casa que ainda não tinha sido inaugurada, tudo era novidade, as vezes funcionava e as vezes não. No Mágico o espetáculo foi um desafio, tínhamos elevador para o derretimento da bruxa, o giro da casa no Furacão, cena de gelo seco em uma cena muito coreografada, com participação de quase todo o elenco, a cada cena um cenário diferente, nenhum cenário era repetido, dois sistemas de voos. Tínhamos muito cuidado e muita atenção pois tínhamos a relação dos efeitos direto com os atores, o elevador descia com a bruxa, a casa girava com a Dorothy, bailarinos com o gelo seco e o voo, principalmente, tinha acontecido um acidente em um espetáculo musical com um dos atores, então tudo e todos ficavam com receio com o sistema. Mais graças, nunca tivemos problemas com nada, tudo sempre funcionou muito bem.

5) As dificuldades e questões técnicas pode resultar em decisões ou mudanças artísticas nos espetáculos? Tem exemplos?

Resposta: Hoje tudo é pensado, até porque quando você vai para o teatro o tempo é reduzido, não temos margem para erro. Você faz estudos, visitas no teatro, acompanha os ensaios, reuniões, plantas para que tudo funcione. As vezes pequenos ajustes em marcas, o que era pra direita passa pra esquerda, o que era no fundo é pouco mais pra frente, acredito nada que comprometa o artístico do espetáculo

6) Pergunta que estou fazendo para todo mundo, independente da profissão. Por que os musicais conseguem tanto público? Qual o maior fascínio que eles causam no público?

Resposta: Acho que podemos ter vários fatores, curiosidade, a beleza de um grande espetáculo, a de ver um ator famoso cantando, dançando e interpretando, mais na minha opinião é a MÚSICA, estamos fazendo o Rock in Rio, o que significa a música, o que ela nos traz, aonde ela pode nos levar, o que podemos dizer com a musica: amor, raiva, lembrança, alegria, tristeza, tudo.

9. ANEXO



Revista "Não sou de briga", de Walter Pinto. Retirado do livro "Teatro de Revista no Brasil".

CHORUS LINE, de James Kirkwood e Nicholas Dante. Direção de Roy Smith. Mais de 200 espetáculos depois da estréia, a mesma energia contagiante na história dos atores disputando vagas no elenco de um musical a ser estreado. **Teatro Sérgio Cardoso**, Rua Rui Barbosa, 153, tel. 288-0136. Terça a quinta, 21h. Sexta, 22h. Sáb., 19h e 22h. Dom., 18h e 21h. Cr\$ 4 000 e 2 400 (terça a quinta). 16 anos.

Veja SP, Novembro de 1983. Acervo Mr. Zieg.



Os Miseráveis, de 2001. Acervo Backstage Musical.



Tim Maia - Vale Tudo, O Musical. Acervo site oficial do espetáculo.



O Mágico de Oz. Acervo site oficial do espetáculo.



Rock in Rio - O Musical. Acervo Aventura Entretenimento.