

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO
BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS

AS FASES DO TEATRO MUSICAL AUTORAL BRASILEIRO: UMA PROPOSTA DE CLASSIFICAÇÃO

Orientanda: Letícia dos Santos Rodrigues Pinto

Orientador: Prof. Me. Guilherme William Udo Santos

RESUMO: O presente artigo aborda dentro de um recorte de 51 anos, as produções do teatro musical autoral brasileiro categorizando-as em quatro fases: Musicais de Chumbo, Musicais de Personificação, Musicais de Berço e Musicais de Inquietudes. A fim de exemplificar cada fase e a criação dramática desenvolvida é exposta uma breve análise das seguintes obras: *Roda Viva* (Chico Buarque), *Gota D'Água* (Chico Buarque), *Tim Maia Vale Tudo - O Musical* (Nelson Motta), *Cazuza, Pro dia Nascer Feliz - O Musical* (Aloísio de Abreu), *As Cangaceiras - Guerreiras do Sertão* (Newton Moreno), *Cargas D'Água - Um Musical de Bolso* (Vitor Rocha), *Lembro Todo Dia de Você* (Fernanda Maia) e *Diálogos* (Bruno Narchi). Para a elaboração desta pesquisa, foram realizadas entrevistas com atores, diretores, diretores musicais, preparadores de elenco e compositores a fim de entender os processos criativos e as percepções destes sobre o teatro musical nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Autoral; Brasil; Direção Teatral; Dramaturgia; Teatro Musical;

ABSTRACT: This article looks at Brazilian musical theater within the past 51 years, proposing four different categories: Musicais de Chumbo (Lead Musicals), Musicais de Personificação (Embodiment Musicals), Musicais de Berço (Crib Musicals) and Musicais de Inquietude (Restlessness Musicals). In order to identify each phase and to scrutinize the dramaturgic creation behind each of these moments, we analyze the following oeuvres: *Roda Viva* (Chico Buarque), *Gota D'Água* (Chico Buarque), *Tim Maia Vale Tudo - O Musical* (Nelson Motta), *Cazuza, Pro dia Nascer Feliz - O Musical* (Aloísio de Abreu), *As Cangaceiras - Guerreiras do Sertão* (Newton Moreno), *Cargas D'Água - Um Musical de Bolso* (Vitor Rocha), *Lembro Todo Dia de Você* (Fernanda Maia) e *Diálogos* (Bruno Narchi). This research was conducted through interviews with different actors, directors, musical directors, cast coaches, and composers in order to better understand the creative processes and perceptions of these people in local musical theaters.

KEYWORDS: Authorial; Brazil; Dramaturgy; Musical Theaters; Theatrical direction

INTRODUÇÃO

Ao longo dos anos, pesquisadores brasileiros tentam definir o conceito de Teatro Musical utilizando fontes estrangeiras e também um compilado de opiniões dos artistas nacionais. Na produção deste trabalho, foram levantados diversos posicionamentos a fim de aprofundar a discussão apontada, e se faz importante ressaltar que a percepção de cada entrevistado foi embasada em suas trajetórias acadêmicas e profissionais. Em uma decupagem e agrupamento de tais opiniões, é

possível obter duas grandes vertentes sobre o que seria uma definição do Teatro Musical no Brasil. A primeira baseia-se em um espetáculo teatral em que a música é elemento fundamental na construção da dramaturgia como explica o diretor teatral Rafael Gomes: *“é um teatro, uma dramaturgia na qual as canções têm uma função dramatúrgica [...] como uma música pode ser mais que um elemento decorativo, um elemento climático e atmosférico e ser também um elemento propulsor da narrativa”*. A segunda vertente possui um olhar para a cultura brasileira em que a música tem um papel intrínseco na vida da população e no trabalho do artista, o ator Eduardo Rios comenta que *“o teatro brasileiro desde sempre já apresentava uma predominância de música muito forte, nossas manifestações populares, pelo menos da região que eu venho no nordeste, onde eu encontro teatro, eu encontro música”*, ainda complementando este pensamento a atriz Izabella Bicalho diz:

Somos um país muito musical, somos um país que a música está em todos os cantos, de todas as formas, em todos os cantos do país. E o teatro, eu penso, é a expressão mais pura do ator. Então o Teatro Musical é onde podemos juntar as duas coisas [...] Eu penso que juntar música, um assunto importante e a expressão do ator é um jeito de atingir diretamente o coração das pessoas [...] Então, na minha modesta opinião, o Teatro Musical é uma forma de tocar diretamente as pessoas. (BICALHO, 2020)

Já a diretora Beatriz Lucci, que possui formação pela American Musical and Dramatic Academy, em Nova York, comenta que durante seus anos de estudo aprendeu que o Teatro Musical era fundado na tríplice de atuação, canto e dança, e que, atualmente, após anos de experiência no mercado, defende a teoria de *“o substantivo é teatro, musical é o adjetivo, então a base tem que ser teatro. [...] pra mim teatro musical é qualquer forma, ou uma forma teatral onde a dramaturgia pode ser falada, dançada ou cantada.”*.

Os pensamentos citados divergem em alguns pontos, mas complementam-se ao propor que a questão primordial é a dramaturgia teatral. Deste modo, se faz necessário apresentar a significação de dramaturgia publicada pelo escritor Patrice Pavis em seu livro, *Dicionário do Teatro*, esta irá basear a análise das obras posteriormente estudadas nesta pesquisa:

Dramaturgia é o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levado a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a representação da

fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator [...]. Em resumo a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica. (PAVIS, 2011. p. 113-114)

É necessário compreender a obra teatral com base na união destes diversos elementos e como se relacionam para compor a dramaturgia do espetáculo, ou seja, esta não se resume somente ao texto, mas tudo aquilo posto em cena com um função de preencher a narrativa.

O TEATRO MUSICAL AUTORAL NO BRASIL E SUAS FASES

Para fins deste estudo, foi realizado um recorte temporal situado entre 1968 e 2019 com o intuito de investigar semelhanças e diferenças nas produções autorais no musical nacional. Após uma breve apuração, tornaram-se perceptíveis alguns paralelos entre suas dramaturgias e o contexto histórico nas quais estas estavam inseridas, fato que instigou um aprofundamento de oito obras que depois foram classificadas em quatro categorias apresentadas a seguir.

1ª FASE - OS MUSICAIS DE CHUMBO

Em 1968, o contexto sociopolítico do Brasil era marcado pela ditadura militar, período de violência armada, perseguição política e censura à todos os meios de comunicação e à todas as produções intelectuais e artísticas. Segundo Maria Silva Betti em *História do Teatro Brasileiro*, o enclausuramento político e de cerceamento da liberdade tornou-se recorrente, e as figuras dramáticas associaram-se à ideia de resistir através de personagens emblemáticos capazes de empregar em si os traços deste contexto e representar a atmosfera de sufocamento e de falta de perspectivas de um futuro.

A prática teatral e cultural que se formou durante este momento histórico empregava a união estética e crítica, em que as concepções almejaram expor as condições sociais, mobilizando-se uma resistência frente à ditadura. Em meio à tantas angústias, anseio pela liberdade de expressão e de um profundo questionamento político, emergiu um movimento de luta que impulsionou a produção de peças autorais. Os Musicais de Chumbo são aqueles com um forte teor sócio-político, questionamento de liberdade, crítica às figuras que detém poder e

dinheiro e um texto que é capaz de ser remontado em diversos momentos da história, sem diminuir o impacto em relação a reflexão e alusão do que é apresentado com contexto político que o espectador está inserido. Classificamos neste grupo os musicais a seguir.

Roda Viva - Chico Buarque de Hollanda

O compositor, dramaturgo e musicista Chico Buarque de Hollanda publica sua primeira peça autoral, *Roda Viva*, com a direção de Zé Celso em 1968. A obra reflete o tom de violência presente no país, tornando-se um marco da brutalidade e crueldade do governo para com a cultura e liberdade de expressão. O enredo faz uma denúncia dos bastidores do *show business*, narrando a história de um cantor sem talento, que é transformado em ídolo por um empresário desonesto, porém em meio a tantas mudanças para vender uma imagem este acaba suicidando-se e sua esposa toma o lugar como uma celebridade moldada. A peça contém um coro de vozes que interfere a todo momento criando um viés crítico de modo sutil através de comentários. As falas são elaboradas por meio da rima, e o texto apresenta um dinamismo e um simbolismo ao trazer a imagem do Anjo e do Diabo em alguns momentos com a ironia de uma amizade e em outros a crítica de uma rivalidade em uma sociedade movida por dinheiro e extorsão. O espaço cênico direciona o espectador para ambientação de um estúdio com câmeras que levam as imagens para espaços privados, englobando-o dentro da encenação, não podendo distinguir público e plateia. As músicas são mantidas na maior parte do tempo ao fundo pelos atores e músicos que fazem parte do coro.

Em 1968 a peça foi montada por Zé Celso no Rio de Janeiro com os atores Heleno Pets, Antônio Pedro e Marieta Severo nos papéis principais, sendo sucesso de público e remontada em São Paulo, no mesmo ano, com Rodrigo Santiago, Flávio Santiago e Marília Pêra, porém os atores sofreram represálias e atos violentos na capital paulista. A peça foi censurada sobre a alegação de que ao criticar a mídia da época e seus meios de criar ídolos era equivalente a criticar a ditadura. A obra além de exibir uma figura manipulada pela mídia, alertava a plateia para os problemas que a ditadura trazia para o país.

Já em 2018, após 50 anos da primeira exibição, Buarque libera os direitos para remontar *Roda Viva*. Nesta nova versão, são inseridas críticas ao atual presidente da república, Jair Bolsonaro, e a associação deste com o “mito”. Também é mencionada a grande quantidade de *fake news*¹ no período eleitoral, a influência de sertanejos e *youtubers*² e a substituição da televisão pelas redes sociais. O espaço e os elementos cênicos contaram com várias projeções e itens tecnológicos, substituindo todas as imagens de santos e figuras do candomblé que cenógrafo Flávio Império, empregou na primeira versão.

Gota D'Água - Chico Buarque de Hollanda e Paulo Pontes

Paulo Pontes, em parceria com Chico Buarque de Hollanda, escreveu a peça musical *Gota D'Água*, baseada na adaptação de Oduvaldo Vianna Filho sobre a obra de Eurípedes, *Medéia*. O enredo tem como pano de fundo a situação de vida precária em um conjunto habitacional na Zona Norte do Rio de Janeiro, onde o foco da narrativa está na relação de Joana e seu ex-companheiro, Jasão, que larga a mulher e os filhos, para se casar com a filha do proprietário do conjunto. Ou seja, duas histórias são desenvolvidas simultaneamente, uma social representada pelas figuras do conjunto que enfrentavam dificuldades financeiras e outra com um viés passionai ao retratar o drama desta mulher.

Os autores, no prefácio da obra, relatam que os aspectos políticos, sociais e formais eram suas maiores preocupações. O pesquisador Adriano Paula Rabelo explica em seu livro *A melodia, a palavra, a dialética: o teatro de Chico Buarque* que cada aspecto estava imbricado e relacionado profundamente ao quadro sociopolítico presentes na sociedade de 1975, e, a trajetória existencial presente na obra poderia ser apresentada, tanto como um sujeito indivíduo, quanto como sujeito coletivo.

Em cada uma das propostas brevemente analisadas abaixo, foi explorada uma mensagem diferente contida no texto. Em 1975, o diretor Gianni Ratto buscou enfatizar o drama pessoal da protagonista. João Fonseca afirma que para ele a história era a tragédia de Jasão em contraponto a Rafael Gomes, que em sua

¹ Expressão para uma notícia fabricada, falsa.

² YouTuber é um tipo de celebridade e cinegrafista da Internet que ganhou popularidade no site de compartilhamento de vídeos YouTube.

adaptação e direção ressaltou o empoderamento feminino. Já para diretor, Jé Oliveira, era impossível abordar esse texto sem falar sobre as questões raciais.

Walter Bacci, cenógrafo e figurinista, da primeira montagem realizada no ano de 1975, cria um figurino simbólico ao retratar Joana sempre com roupas pretas e Jasão com roupas brancas, trazendo-os como opostos: ela simbolizando a morte, isolamento e solidão; e ele a liberdade e virtude. Já o cenário foi feito em dois planos com placas que propunham espelhar a ideia de uma favela carioca, tendo uma poltrona usada pelo dono do conjunto habitacional como uma metáfora para o trono e a sua posição de poder.

Em entrevista, o diretor João Fonseca, afirma que *Gota D'Água* tem um significado e um impacto diferente dependendo do momento que ela está inserida, e ele propõe um olhar que dialoga com o seu tempo:

Naquela época [2007], a gente já não tinha inflação, já estava com um país caminhando para uma estabilidade, com uma estabilidade política melhor, com uma sensação de democracia estabelecida. A gente viu mais a tragédia pessoal do que a questão política do coletivo. [...] A questão política existia, mas as questões do individualismo e do sucesso a qualquer preço estavam mais à frente. (FONSECA, 2020)

Os elementos visuais do espetáculo de 2007 foram concebidos a partir do pensamento “*o que era essencial para passar cada mensagem*”, o diretor explica que sua formação em teatro o instigou sempre pensar em elementos que não sejam simplesmente decorativos ou belos, mas que exprima uma função cênica. O cenário conta com um piso vermelho, uma parede de fundo dividida em blocos que permitem a circulação de atores e na parte superior um conjunto de imagens de santos em dourado, além de caixas de madeira, escadas que se moviam, e figurinos realistas com a protagonista sempre descalça com roupas pretas. Com simplicidade, eficiência e versatilidade tais elementos possuem em sua função dramática representar a força bruta de Joana e a sua forte ligação com as religiões de matriz africana.

Em 2016, Rafael Gomes foi convidado pela atriz e protagonista do espetáculo Laila Garin a realizar a direção e adaptação denominada *Gota D'Água [Á seco]*. Os dois tiveram longas conversas para entender as expectativas e vontades de cada

um. A atriz inicialmente tinha proposto de a obra ser contada somente pela personagem Joana, porém Rafael explica qual era, em sua opinião, a importância de permanecer a imagem de Jasão:

Eu acho que é uma peça construída em cima da ideia de antagonismo, como qualquer dramaturgia, mas ali a lógica do embate de forças é muito central, e esse embate tem muitos níveis, inclusive, na questão masculino e feminino. E acho que essa questão que mais ressoava na remontagem em 2016. [...] Quando eu dei para Laila essa ideia de fazer em dupla, foi porque eu acho que essa lógica do embate entre um homem e uma mulher, no qual essa mulher é massacrada, isso tinha uma reverberação diferente, renovada naquele momento,³ [...] por exemplo, em 2016 era ano em que uma mulher presidenta³ do Brasil era vítima de um golpe parlamentar, essa lógica de opressão de gênero aliada a uma opressão de classe e uma questão de patriarcado, sociedade patriarcal, machismo dentro de um contexto de um novo ou renovado de feminismo que nascia ali era um recorte muito contemporâneo. (GOMES, 2020)

O grande impulsor da linha dramaturgica era compreender o motivo pelo qual a “Medeia brasileira”, termo que se refere a figura de Joana, é massacrada. Eles chegaram conversar com Chico Buarque e tiveram por meio desta, a certeza que este questionamento do gênero não era tão forte na época que foi escrito. Então, optaram por buscar meios de mostrar a força de Joana e oferecer um final que trouxesse um pensamento de que ela ressuscitou e triunfou. Gomes conta que a dramaturgia do espetáculo se deu desde as diversas versões que propôs do texto, no acréscimo de novas músicas que ele e Laila consideravam importantes e almejavam estudar, até no trabalho de corpo e nos elementos visuais, e que todos estes estavam diretamente relacionados.

O final de *Gota D'Água [Á seco]* que tinha como objetivo apresentar o triunfo de Joana foi feito através de uma dramaturgia visual carregada de simbolismo. Com o sepultamento dos filhos feito a partir de um deitar de cadeiras, um galão de areia que ao derramar simboliza tanto o veneno derramado quanto uma ampulheta. A ascensão de Joana ao um Olimpo é manifestada quando a atriz é erguida e uma grande saia cor de sangue cai sobre o palco, e no chão Jasão está enrolado na areia que cai indicando seu afogamento.

³ Dilma Rousseff

Por outro lado, o processo de construção da montagem de *Gota D'Água {Preta}* idealizada por Jé Oliveira partiu, inicialmente, do anseio de dar continuidade à estudos que ele já estava realizando, o primeiro com a presença da canção como narrativa e o segundo a interferência do texto mecânico (texto que um DJ solta) complementando ou comentando na cena o texto falado. Nesta busca, ele conta que foi reler textos clássicos da dramaturgia brasileira e que ao reler *Gota D'Água* deparou-se com uma não memória de ter visto a peça feita por corpos pretos.

Quando eu reli não tinha mais sentido se ela não fosse feita por pessoas pretas, porque a história socialmente e historicamente, leva à crer que aquelas pessoas são pretas. Por conta da condição social delas e, por conta da presença da religião de matriz africana tão forte como é em *Gota D'Água* [...] E achei também que o conteúdo dela dialoga muito com a condição política do nosso país. As aproximações com o período da ditadura militar é cada vez mais forte [...] para mim era perfeito tratar das questões mais urgentes que temos como país, que no momento é a questão de gênero (no caso ali das mulheres pretas), questão racial e a questão política como um todo. (OLIVEIRA, 2020)

Oliveira criou, em 2017, com outras três pessoas um pequeno núcleo para pensar as questões teóricas presentes na peça e poder debatê-las. Um ano depois, agosto de 2018, eles começam os ensaios com o plano que as eleições eleitorais definiriam o conteúdo político que iam trabalhar. No momento que o atual presidente, Jair Bolsonaro, foi eleito o grupo decidiu verticalizar e fazer um enfrentamento explícito para o governo de direita, para isto inclui-se na dramaturgia do espetáculo críticas em momentos que ocorria uma inserção sonora com discursos do presidente. O diretor fala que a concepção de cenários e figurinos buscavam apresentar uma atemporalidade, assim como o texto era dos anos 1970 com inserções atuais, os elementos visuais foram pensados da mesma maneira.

2ª FASE - OS MUSICAIS DE PERSONIFICAÇÃO

A produção autoral em musicais no Brasil sofreu uma escassez ao longo de 30 anos, restabelecendo-se somente no início da década de 2010, como reflexo das Leis de Fomento à Cultura e de prêmios que abrangeram e surgiram para contemplar a produção em Teatro Musical, que até aquele momento tinha como maior potência os formatos que vinham do exterior. Esta nova fase promoveu no

público e nos investidores um olhar para a cultura nacional, tanto como produtos artísticos quanto pelo conteúdo das obras. A narrativa textual destes Musicais de Personificação são feitas à partir de questões presentes na trajetória pessoal e/ou profissional de ídolos da música brasileira à partir do repertório musical deles com o intuito de utilizar destas para transmitir mensagens com o viés sentimental (amor, dedicação, luta, perda) e/ou social (questões de gênero, raça e classe). Nessa categoria, destacamos:

Tim Maia, Vale Tudo - O Musical

No ano de 2012, estreava *Tim Maia, Vale Tudo - O Musical* com texto do jornalista Nelson Motta e direção de João Fonseca. A peça sobre o cantor e compositor carioca, era realizada através da ideia de narração e iniciava com o seu último show em vida para, em seguida, voltar aos seus 10 anos de idade e percorrer a sua história cronologicamente. Fonseca diz que a principal mensagem dentro deste texto era entender a luta de uma pessoa que era considerada à margem da sociedade, visto como um destinado à desgraça só por ser preto, pobre e da Zona Norte do Rio de Janeiro.

O diretor conta que teve muita liberdade artística para discutir o processo da escrita, e como esta poderia ser transportada para uma encenação. No texto original, por exemplo, existiam duas versões de Tim Maia uma mais velha e outra mais nova, foi em uma conversa com Motta que João comentou como seria difícil achar duas pessoas de gerações diferentes, para fazer o personagem. O ator Tiago Abravanel que foi escalado como Tim resolveu a questão da diferença de idade, a partir de um trabalho corporal, não necessitando inclusive de uma caracterização específica para isso.

Cazuza, Pro dia Nascer Feliz - O Musical

João Fonseca também dirigiu a peça *Cazuza, Pro Dia Nascer Feliz - O Musical* com texto de Aloísio de Abreu. Na peça, são retratados momentos da vida pessoal e profissional do cantor e compositor Cazuza com destaque para a tragédia, o drama e as transformações pessoais desse ídolo nacional. O diretor compreende que a peça escrita por Abreu tem como protagonista a mãe e a visão dela sobre os acontecimentos: “até hoje eu vejo a peça como a trajetória de uma mulher que

passou uma das maiores dores e conseguiu transmutar isso para uma coisa positiva”

Em ambas produções, João Fonseca enfatiza que neste tipo de musical onde você utiliza uma figura pública para falar de algum assunto específico é necessário ter “*um lugar de muito respeito e delicadeza, são pessoas que não são importantes só para a família, tem pessoas vivas, histórias verdadeiras. É difícil porque é uma responsabilidade muito grande.*” E ao ser questionado de qual foi, para ele, a importância dos musicais como *Tim Maia - Vale Tudo* e *Cazuza - Pro dia Nascer feliz* comenta:

De alguma forma trouxeram uma luz para o Teatro Musical brasileiro[...] A gente tinha muitas peças da Broadway e acho que algum momento as pessoas começaram ficar mais receosas e com menos vontade de apostar no Teatro Musical Brasileiro. Eu acho que o sucesso que o Tim e o Cazuza fizeram eles ajudaram o teatro musical brasileiro voltar a se olhar, prestar atenção nesse nicho. (FONSECA, 2020)

3ª FASE - OS MUSICAIS DE BERÇO

Enquanto os Musicais de Personificação focaram em histórias sobre a vida de brasileiros reconhecidos pelo seu trabalho, os Musicais de Berço são aqueles escritos considerando os atores envolvidos no processo e têm como pano de fundo paisagens e histórias brasileiras para, através de metáforas, propor um diálogo e reflexão com a plateia sob um determinado assunto.

As Cangaceiras - Guerreiras do Sertão

A obra *As Cangaceiras - Guerreiras do Sertão* é um texto de Newton Moreno com músicas de Fernanda Maia e direção geral de Sérgio Módena. O enredo conta a história da Serena que descobre que o filho, que ela acreditava ter sido morto a mando do marido, está vivo. Ela larga o cangaço, parte em busca dele e se encontra com outras mulheres, que juntas descobrem que estão em uma luta coletiva contra os mecanismos de opressão. Responsável pela seleção do elenco, Beatriz Lucci comenta que a equipe criativa uniu-se para começar o processo do zero, tendo só a temática do cangaço e do feminino como ponto inicial e que a produção de elenco foi pensada junto com Módena e Fernanda, sobre os seguintes pilares:

O primeiro pilar é que perdemos essa coisa do perfil físico, porque qualquer pessoa pode ser nordestina, sertaneja. A gente começou

pensar em dois pilares: [...] o primeiro ponto era a particularidade vocal, tinha que entregar o gênero das músicas brasileiras, o baião, o sertanejo. O segundo ponto que a gente teve que pensar é que Cangaceiras foi encomendado para ser um espetáculo essencialmente de teatro, e aí a Fernanda Maia durante nossa busca pelos atores falou que seria legal que tivessem noção de instrumentos e isso acabou sendo um diferencial. (LUCCI, 2020)

Segundo Lucci, durante as etapas de audição, o diretor realizou *workshops* baseados na identidade, isto instigou a equipe criativa pensar nas particularidades de cada um e construir um espetáculo em cima dos atores. Com o elenco definido, Newton Moreno foi escrever o texto, Módena pensou na concepção do espetáculo, a coreógrafa Erica Rodrigues criou o mapa de movimentos e Fernanda Maia começou compor as músicas do espetáculo.

O diretor Sergio Módena diz em entrevista que o texto de Moreno é profundo, complexo e que o sertão nordestino é na verdade um sertão metafórico *“é um sertão onde aqueles seres estão ali tentando iniciar um processo de transformação dos mecanismos de opressão, então é um espaço quase mítico”* e essa característica do foi fundamental para ele pensar nos percursos que ia adotar como encenador. Ele conta que fez uma viagem antes de começar o processo, pois considerava importante ir para a caatinga, fez a rota do cangaço e, com esta experiência, entendeu a metáfora do sertão e a estética que queria empregar:

Você vai passeando por aquele cenário e eu lembro da sensação que a gente andava naquela configuração de caatinga. A caatinga vai formando outros desenhos e você parece que anda, anda e está no mesmo lugar, apesar de ter uma variação. Então eu lembro que eu pedi para o Márcio Medina (cenógrafo) exatamente esse espaço que primeiro sintetizasse aquela vegetação árida e que ela tivesse esse movimento que você anda e o cenário parece que é o mesmo. É quase como se fosse uma jornada cíclica. Nesse sentido eu acho que o Márcio trouxe uma leitura metafórica, um espaço que não é um sertão ilustrativo, você não vê um cacto. Você vê simplesmente uma aridez no espaço muitas vezes vazio, para que aquelas pessoas contem sua história. Isso para mim era muito mais fundamental que mostrar o cangaço e ilustrar o nordeste. Porque esse cangaço, esse sertão, é o sertão que nós vivemos nesse país no país inteiro, não é só uma prerrogativa daquelas mulheres, mas é a luta do feminino nos dias de hoje, nos modelos de opressão que a gente vive. (MÓDENA, 2020)

A dramaturgia do espetáculo ganha força para o público através de um processo emocional e catártico ao utilizar a história destas mulheres como metáfora

de uma paisagem brasileira e dialogar diretamente com os questionamentos que estão em pauta na sociedade brasileira atual.

Cargas D'Água - Um Musical de Bolso

Escrito e dirigido por Vitor Rocha, o espetáculo *Cargas D'Água - Um Musical de Bolso* narra a história de um menino mineiro que perdeu sua mãe e acabou esquecendo o próprio nome, ele parte em uma viagem pelo Brasil em busca do mar junto com um amigo, um peixe. Existe uma peça dentro da peça em que através da imagem do peixe o protagonista compreende os medos em relação à solidão, perda e morte.

Rocha conta que esta história era um desejo latente desde sua época de escola, tendo por anos uma sinopse e uma breve enredo dela, porém explica que o processo de escrita iniciou-se do trabalho em equipe onde ele propunha a ideia, na sala de ensaio, com o elenco.

A gente começou o processo e aí dentro da sala de ensaio [...] a gente não só ensaiava, a gente improvisava, conversava, trocava ideia. Então era um dia todo fazendo um trabalho de criação desde figurino até trabalho de mesa e aí à noite eu costumava sintetizar tudo isso em forma de texto. [...] Então o texto foi escrito junto com o projeto, foi simultâneo, e junto com o próprio processo de criação.(ROCHA, 2020)

A produção, concepção criativa e escrita do texto sendo realizadas simultaneamente permitiram, assim como em *As Cangaceiras - Guerreiras do Sertão*, uma criação feita pensando nos atores, entendendo as particularidades de cada um e o que estava disponível como material para ser trabalhado.

“Nota de direção: existe um desenho de luz no *Cargas D'Água* que não é só de palco, que é de plateia. Eu não quero a plateia no breu. Eu acho que em *Cargas D'Água* a gente precisa ter uma luz porque a gente conta olhando para as pessoas, a gente conta olhando no olho das pessoas. (ROCHA, 2020)

A dramaturgia visual do espetáculo foi pensada na ideia contida no título “*de bolso*”, trazendo o conceito não só no tamanho do espetáculo como nos elementos de figurinos e cenários serem essenciais onde os tons pastéis trouxessem a areia do sertões e os adereços coloridos fossem aparecendo conforme a história desenrolasse, Rocha diz “*quanto mais a gente voltasse para a realidade saindo da*

fábula, mas a gente caía no convencional. Era como se cada vez mais pudéssemos ser pessoas que estavam ali na plateia.”

4ª FASE - OS MUSICAIS DE INQUIETUDES

Alguns temas são abordados pela sociedade de forma velada ao longo dos anos. Os Musicais de Inquietudes surgem em um momento em que era quase necessário falar sobre estas temáticas que se tornaram latentes e que passaram a ser inseridas nas rodas de conversa do povo. Ou seja, os Musicais de Inquietudes são aqueles que propõem o diálogo de temas, questionamentos e sentimentos do indivíduo, como uma necessidade de serem expostos em uma sociedade que muitas vezes procura ignorá-los ou diminuí-los.

Lembro Todo Dia de Você

Lembro Todo Dia de Você conta, através do texto de Fernanda Maia e músicas de Rafa Miranda, a história de um jovem que se descobre soropositivo aos 20 anos e, para aprender a conviver com o HIV, precisa antes passar por um acerto de contas consigo mesmo. Fernanda conta que o processo de escrita deu-se a partir de conversas com profissionais da área de saúde e com pessoas soropositivas e, que durante esse processo, ficou evidente que

O estigma que a sociedade tem, sobre os soropositivos, faz com que eles fiquem em silêncio. Quando a gente fica em silêncio a gente se sente muito sozinho. Então a peça foi um jeito das pessoas se sentirem menos sozinhas, elas conseguiram muita identificação, existiu muitas pessoas que iam assistir para contar para seus amigos que eram soropositivos, para contar para a família. (MAIA, 2020)

Sobre a importância de abordar a doença ela diz *“A AIDS foi uma epidemia, e eu espero que nesse momento as pessoas entendam o que é uma epidemia e como as pessoas atingidas por ela, na década de 80, quando começou a se falar sobre isso, se sentiram.”* Rafa Miranda conta que eles realizaram muitas entrevistas e que colheram diversos depoimentos, procurando uma abordagem sensível e não panfletária sobre a doença:

Não é correto no sentido panfletário. Ele é pelo contrário bem incorreto. Mas é uma escolha, porque a gente queria justamente falar sobre a confusão do próprio Thiago no espetáculo. Como é que a gente vai falar trazendo essas informações completamente corretas,

sendo que na cabeça dele não foi assim. A gente foi muito honesto nesse sentido. (MIRANDA, 2020)

O ator Davi Tápias, que interpretou Thiago conta que durante os ensaios eles trabalharam com o conceito de sonho, das “*peessoas que não são as pessoas, esses corpos que estão confortáveis, mas não estão confortáveis*” e essa linguagem que permeia a peça estava presente também na concepção da dramaturgia visual com os poucos elementos de cena e a parede de mosaicos que horas se acendiam como telas.

Diálogos

O espetáculo *Diálogos*, com texto e direção de Bruno Narchi, estreou no ano de 2019, propondo um jogo cênico que conduz diferentes sensações e pontos de vista sobre assuntos como relacionamentos, crenças e doenças. O anseio por abordar tais temáticas surgiu para o escritor de uma percepção e vontade de desabafar, sobre como estas eram tratadas no contexto sociopolítico, no qual as conversas estavam escassas:

Essas questões abordadas na peça de certa forma se tornaram muito mais presentes na polis, né? Na nossa roda de conversa, nas questões abordadas nas cidades. E não só se tornaram mais presentes, mas o fato de se tornarem mais presentes, também trouxe muita polêmica envolvida porque aqueles que não eram abordados. Eles ganharam uma força e se posicionaram com uma necessária agressividade, de realmente levantar sua bandeira, seja ela qual for. De minorias. Todas elas. E isso vem com um choque. Um choque muito grande com outras pessoas mais tradicionais que não falavam sobre esses assuntos. E juntou com isso um grande forte contexto político que foi de 2018. Que foi aquela derrocada final do PT junto com a ascensão do Bolsonaro nas eleições. [...] E esse ano especificamente em 2018, junto com tudo isso que aconteceu, eu acho que essa coisa da gente não conseguir conversar sobre os temas ficou ainda mais acentuada. (NARCHI, 2020)

Essa instabilidade nos diálogos presentes na sociedade e o sufocamento de assuntos geraram em Narchi o anseio do desabafo como também determinaram sua escolha por pincelar os temas ao invés de aprofundá-los:

Quando eu digo evitar o aprofundamento não é no sentido para que seja superficial, mas o que acontece, todas aquelas cenas que vocês viram no Diálogos poderiam ter virado uma peça sozinha, poderia ser uma peça inteira só sobre cada uma daquelas cenas. Só que ao mesmo tempo se eu fosse desenvolver uma peça inteira sobre cada

um daqueles temas, eu partiria de um princípio que eu já oferecia também um ponto de vista, um desenvolvimento sobre aqueles temas, e de certa forma um encaminhamento do que eu acharia que a plateia deveria pensar. (NARCHI, 2020)

O diretor salienta que o conceito era “*abrir a caixa*” e dialogar uns com outros, o que baseou toda dramaturgia, o cenário com uma armação de eletrodutos que formavam uma caixa vazia e placas empilhadas que, com o decorrer das cenas, preenchiam o chão unindo a plateia que estava dividida em dois lados, revelando a metáfora de abrir o pensamento para as temáticas levantadas. Vinicius Loyola, diretor musical, diz que

A música chega e toca de uma forma diferente porque eu acho que tem essa função. A música é sempre sensibilidade. Diálogos sem música seria muito diferente, então eu acho que a música ela tem um contexto de dizer alguma coisa também [...] mais que uma afirmação, é uma reflexão do que vai vir ou do que foi. (LOYOLA, 2020)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro musical autoral brasileiro deve-se ser estudado à partir de um olhar contemporâneo da dramaturgia, que engloba o texto e sua realização cênica, desprendendo-se de moldes estrangeiros. Este artigo propôs uma classificação de quatro fases nas produções nacionais, são estas: Musicais de Chumbo, Musicais de Personificação, Musicais de Berço e Musicais de Inquietude. Independente de suas particulares, pode-se observar que as transformações ocorridas estavam relacionadas à questões sociopolíticas, e, busca-se através de diversos elementos dramáticos transmitir mensagens de cunho social ou psicoemocional sobre assuntos latentes no indivíduo ou no coletivo na sociedade de seu tempo.

REFERÊNCIAS

- BICALHO, Izabella. FONSECA, João. GOMES, Rafael. LOYOLA, Vinicius. LUCI, Beatriz. MAIA, Fernanda. MIRANDA, Rafa. MODENA, Sergio. NARCHI, Bruno. OLIVEIRA, Jé. RIOS, Eduardo. ROCHA, Vitor. Entrevista concedida a Letícia dos Santos Rodrigues Pinto. São Paulo, 2020.
- FARIA, João Roberto (comp.). **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2013. 493 p.
- HOLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. 53. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. 173 p.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro**. Perspectiva: Editora, 2011.
- RABELO, Adriano de Paula. **A melodia, a palavra e a dialética: o teatro de Chico Buarque**. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008