


## *Broadway ou West End: Influências dos musicais anglófonos na produção dos musicais no (e do) Brasil*

Tiago Elias Mundim

Para citar este artigo:

MUNDIM, Tiago Elias. Broadway ou West End: Influências dos musicais anglófonos na produção dos musicais no (e do) Brasil. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102412021e0110>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



## *Broadway ou West End: Influências dos musicais anglófonos na produção dos musicais no (e do) Brasil<sup>1</sup>*

Tiago Elias Mundim<sup>2</sup>

### Resumo

Este artigo buscou levantar uma questão acerca da nomenclatura dada a uma vertente do Teatro Musical, que comumente é designada no Brasil como sendo “da Broadway”, em uma espécie de categorização de um estilo de musical ao invés de uma denominação da localidade de origem do espetáculo. A proposta apresentada neste artigo foi denominar esses espetáculos como “musicais anglófonos” – uma vez que muitos desses musicais importados para o Brasil tiveram sua origem tanto no West End (em Londres) quanto na Broadway (em Nova Iorque) – e apresentar suas influências no crescimento dessa vertente teatral no Brasil contemporâneo, tanto na produção desses musicais importados e realizados “no” Brasil quanto na produção de musicais originais “do” Brasil.

**Palavras-chave:** Broadway. West End. Musicais Anglófonos. Influências. Teatro Musical Brasileiro.

## *Broadway or West End: influences of Anglophone musicals in production of musicals in (and from) Brazil*

### Abstract

This paper was intended to raise a question about the nomenclature given to a style of Musical Theatre, which is commonly designated in Brazil as a “*Broadway musical*”, in a kind of categorization of a musical style rather than a designation of the origins of the show. The proposal presented in this paper is to name these spectacles as “Anglophone musicals” – since many of these musicals imported to Brazil had their origins both in the West End (in London) and on Broadway (in New York) – and present their influences in the growth of this theatrical style in contemporary Brazil, both in the production of these imported musicals performed “in” Brazil as in the production of original musicals “from” Brazil.

**Keywords:** Broadway. West End. Anglophone Musical. Influences. Brazilian Musical Theatre.

---

<sup>1</sup> Este artigo está calcado em minha tese de doutorado defendida em 2018 na Universidade de Brasília (UnB), sob o título: *A utilização de tecnologias em processos de aprendizagem, treinamento e performance do ator-cantor-bailarino de Teatro Musical.*

<sup>2</sup> Pós-Doutorando do PPG-CEN da UnB (2019-2021). Doutor em Arte Contemporânea pelo PPG-Arte da UnB (2018). Mestrado e Bacharelado em Interpretação Teatral, Licenciatura em Artes Cênicas e Bacharelado em Ciência da Computação, todos pela Universidade de Brasília (UnB). Docente na Universidade de Brasília. [tiago.elias.mundim@gmail.com](mailto:tiago.elias.mundim@gmail.com)

 <http://lattes.cnpq.br/0586365487485364>  <http://orcid.org/0000-0003-3079-6671>



## *Broadway o West End: influencias de los musicales anglófonos en la producción de musicales en (y de) Brasil*

### Resumen

Este artículo buscaba plantear una pregunta sobre la nomenclatura dada a un estilo de Teatro Musical, comúnmente designado en Brasil como “Musical de Broadway”, en una especie de categorización de un estilo musical en lugar de un nombre del lugar de origen del show. La propuesta que se presenta en este artículo es nombrar estos espectáculos como “musicales anglófonos” - ya que muchos de estos musicales importados a Brasil tuvieron su origen tanto en el West End (en Londres) como en Broadway (en Nueva York) - y presentar sus influencias en el crecimiento de este estilo teatral en el Brasil contemporáneo, tanto en la producción de estos musicales importados interpretados “en” Brasil como en la producción de musicales originales “de” Brasil.

**Palabras clave:** Broadway. West End. Musicales Anglófonos. Influencias. Teatro Musical Brasileño



## Apresentação

Como ator-cantor-bailarino<sup>3</sup> há mais de vinte anos, praticante do Teatro Musical “estilo Broadway” no Brasil, ingressei no ensino superior em busca de um aprofundamento prático e teórico acerca das minhas habilidades de atuação, canto e dança para atender às demandas que essa vertente teatral me exigia. Pesquisei ao longo da minha trajetória acadêmica o processo de ensino, aprendizagem e treinamento do performer contemporâneo que desejava se especializar em Teatro Musical no Brasil e as possibilidades de cursos que nosso país apresentava a esses estudantes e profissionais da área.

Com o desenvolvimento de minha pesquisa, tive a oportunidade de ser contemplado pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior<sup>4</sup> (PDSE) – oferecido pela Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (CAPES) –, no qual pude passar o segundo semestre de 2017 e o primeiro de 2018 em Londres, na Royal Central School of Speech and Drama - University of London (RCSSD), aprimorando minha pesquisa e tendo a possibilidade de acompanhar na prática a rotina de estudos de uma universidade que possui cursos de graduação e pós-graduação em Teatro Musical, algo que não pude experienciar no Brasil devido à ausência dessa modalidade no país.

Dentre as experiências práticas e teóricas que pude vivenciar na RCSSD, a maioria delas acabou sendo relatada na minha tese de doutorado (Mundim, 2018), mas uma questão em específico acabou acontecendo após a finalização

---

<sup>3</sup> Utilizo desde a dissertação de mestrado o termo ator-cantor-bailarino e *atriz-cantora-bailarina* para designar os intérpretes que desejam se especializar em Teatro Musical, levando-se em consideração que estes artistas necessitam de um treinamento específico que contemple o desenvolvimento de suas habilidades nas áreas de atuação, canto e dança, além da mescla dessas habilidades para serem executadas em simultaneidade em uma performance de Teatro Musical (Mundim, 2014, 2020). Ao buscar outros autores e autoras que também se utilizam deste termo, foi encontrado um artigo de 2012 de Neyde Veneziano, no qual ela menciona que “os atores-cantores-bailarinos ainda não vêm da Universidade. Eles emergem das poucas, mas eficientíssimas, escolas técnicas. Sabem sapatear, cantar e (muitos deles) sabem interpretar” (Veneziano, 2012, p. 43). Foi identificada também uma referência aproximada utilizada por Mirna Rubim, que se utiliza do termo ator-cantor de musical em seu artigo de 2010: “Indispensável ao ator-cantor de musical é a aula de dança (de preferência ballet clássico seguido das outras modalidades mais comuns ao musical - jazz, sapateado e dança contemporânea)” (Rubim, 2010, p.46).

<sup>4</sup> O Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior é um programa institucional da CAPES com o objetivo de apoiar a formação de recursos humanos de alto nível por meio da concessão de cotas de bolsas de Doutorado Sanduíche às Instituições de Ensino Superior (IES) e de Pesquisa que possuam curso de Doutorado com nota igual ou superior a 3, obtida na última Avaliação Quadrienal. As bolsas são destinadas aos alunos regularmente matriculados nos cursos de doutorado das IES participantes (CAPES, 2021).



da minha tese e resultou na motivação para a escrita do atual artigo no pós-doutorado<sup>5</sup>. Ainda em Londres, tive a oportunidade de conhecer Robert Gordon, líder do curso de Teatro Musical na Goldsmiths - University of London, que me convidou a escrever um capítulo de livro acerca do Teatro Musical brasileiro que temos produzido na América Latina.

Ao submeter o capítulo de livro para a avaliação dos pares, um dos questionamentos recebidos acerca do meu texto foi com relação ao termo “musical estilo Broadway” que utilizei em meus escritos. Fiz o uso deste termo justamente para contextualizar um dos tipos de Teatro Musical que estava sendo produzido no Brasil, especialmente por grandes produtores do eixo Rio-São Paulo, como a Time For Fun (T4F), Sandro Chain, Miguel Falabella e a dupla Möeller & Botelho, responsáveis pela produção de espetáculos “estilo Broadway” como *O Rei Leão*, *Os Miseráveis*, *Chicago*, *Billy Elliot*, dentre outros (Mundim, 2014, 2018).

Os pares que avaliaram este capítulo de livro questionaram justamente a nomenclatura “estilo Broadway” quando mencionei essas franquias de musicais montadas no Brasil. A questão levantada por eles foi com relação à Broadway ser colocada como uma “categorização” de um estilo de musical e não como uma localidade de origem do espetáculo, uma vez que eles argumentaram que muitos desses musicais contemporâneos tiveram sua origem no West End (em Londres) e não na Broadway (em Nova Iorque).

Pude perceber que o grande equívoco que eu estava cometendo estava em generalizar um estilo de musical como sendo proveniente exclusivamente da Broadway, praticamente ignorando a grande produção desses mesmos musicais no West End. E que esta generalização era uma reprodução de uma nomenclatura equivocada e reducionista que é muito utilizada ao se mencionar este tipo de musical no Brasil, tanto em âmbito acadêmico quanto no meio profissional. É muito comum observarmos nas produções profissionais do eixo Rio-São Paulo e até mesmo em artigos acadêmicos a denominação “musical da Broadway” para designar este estilo de musical, independentemente do

---

<sup>5</sup> Como bolsista PNPd (Programa Nacional de Pós Doutorado) do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



espetáculo ter sido originalmente produzido na Broadway ou não.

Para resolver a questão do capítulo do livro a fim de que ele pudesse ser aprovado e enviado à editoração, alterei a nomenclatura dessas referências de Teatro Musical para “musicais anglófonos”, em uma tentativa de contemplar as produções em língua inglesa originárias tanto na Broadway quanto no West End, com o intuito de deixar claro quais seriam essas montagens musicais que estavam sendo produzidas em formato de franquia no Brasil e que eu mencionava ao longo do capítulo.

Portanto, neste artigo, busco aprofundar-me nesta questão levantada na ocasião acima, a fim de não me ater exclusivamente à nomenclatura e categorização de um “estilo Broadway”, “estilo West End” ou “musicais anglófonos”, mas também de compreender a influência desses musicais no crescimento dessa vertente teatral no Brasil contemporâneo, tanto na produção desses musicais importados e realizados “no” Brasil quanto na produção de musicais originais “do” Brasil.

### De qual Teatro Musical estamos falando?

Quando falamos em Teatro Musical, é importante compreendermos que existe um grande leque de definições e tipos de espetáculo que são chamados de Teatro Musical ao longo da história e na contemporaneidade. Assim, é importante delimitar qual Teatro Musical estou tratando neste artigo, sem entrar no mérito de uma qualificação desse tipo de musical em detrimento a outras vertentes ou a outros estilos de musicais, mas para fechar o escopo com relação a qual musical estou me referindo quando menciono esses “musicais anglófonos” que têm sido uma grande influência na vertente que estamos desenvolvendo na contemporaneidade “no” (e “do”) Brasil.

Buscando por referências de pesquisadoras brasileiras que discorrem sobre o Teatro Musical nas universidades do país, um dos primeiros nomes encontrados foi o da pesquisadora Tânia Brandão (2010), que trata o Teatro Musical como uma modalidade contemporânea que proporciona o diálogo entre texto, música e encenação, sem distanciá-los, fundi-los ou reduzi-los a um



denominador comum. Esta definição que Brandão nos apresenta abrangeria as produções musicais realizadas com o objetivo de se contar uma história ou mostrar uma ação através da dramatização, do relato e da música combinados de forma harmoniosa, em diferentes graus, de modo que os sentidos lógico e estético se perderiam caso as partituras musicais fossem eliminadas do espetáculo (apud Mundim, 2018).

Segundo Brandão (2010), as combinações desses elementos de forma harmoniosa puderam ser observadas ao longo da história do Teatro Musical no Brasil, passando desde o Teatro de Revista e as Operetas até às Comédias Musicais e Dramas Musicais – que são simplesmente chamados atualmente de Teatro Musical, no qual o “melhor exemplo seria o musical da Broadway” (p.15), nas palavras da própria autora, colaborando para explicitar o quão usual é essa questão da nomenclatura desses musicais anglófonos que são costumeiramente denominados no Brasil como sendo musicais “da Broadway”.

Neide Veneziano (2006), ao escrever sobre a história do Teatro Musical no Brasil, mais especificamente sobre o Teatro de Revista, enquadra o Teatro Musical ao lado do *Vaudeville*, do *Musichall*, do *Cabaret*, da Opereta e da Burlata. A diferença (ou semelhança) entre essas outras vertentes teatrais descritas por Veneziano levam justamente ao ponto que busco levantar neste artigo: quando falamos em Teatro Musical brasileiro contemporâneo, o que estamos considerando como sendo este Teatro Musical anglófono “estilo Broadway” que está sendo feito “no” Brasil? E como este Teatro Musical tem influenciado também os musicais originais “do” Brasil?

Millie Taylor (2016) define o Teatro Musical como a combinação de música, espetáculo visual e texto falado que é performado ao vivo nos teatros, não sendo possível ser mais específico do que isso devido à enorme diversidade de trabalhos que existem atualmente no Teatro Musical:

Os trabalhos e as performances de Teatro Musical variam muito. Alguns têm muito pouca dança, apesar de sua espetacularidade estar em outros aspectos, como o musical *O Rei Leão*; já outros contam a sua história através da dança, como em *Cats*. Alguns são todos musicados, como *Os Miseráveis*, enquanto outros utilizam a música diegéticamente ou metatextualmente como em *Cabaret*. Alguns musicais contêm uma



narrativa linear que é apresentada de forma ‘integrada’ ou ‘realista’, como em *My Fair Lady*; outros dispensam a linearidade e utilizam outras construções narrativas, como em *Assassins*. Algumas performances requerem o alcance vocal e o estilo musical das músicas de rock, como em *The Rocky Horror Show*, ou outros estilos populares, com influências do gospel e do R&B, como em *Dreamgirls*. Outros trabalhos contam com uma estética romântica do século XIX em tonalidade e alcance vocal, como, por exemplo, em *O Fantasma da Ópera*; enquanto outros ainda confiam no desenvolvimento de um som vocal estilo “Broadway” e uma linguagem musical inspirada em uma grande banda famosa, como em *Gypsy*. Alguns se utilizam de histórias que se tornaram populares no cinema, como em *A Bela e a Fera*; outros usam fontes literárias - *Show Boat*, por exemplo, que é baseado em um romance de mesmo nome -, enquanto outros ainda usam informações biográficas para materializar uma história em torno da produção musical de um compositor ou intérprete conhecido, como em *Buddy*. O que esses trabalhos têm em comum é que todos eles contêm certa combinação de música cantada, narrativa e performance visual ao vivo, e todos são vibrantes e divertidos para públicos variados<sup>6</sup> (Taylor, 2016, p.01-02).

Em seu estudo, Taylor (2016) utiliza o termo Teatro Musical como uma forma universal que abrange esses tipos de espetáculos, incluindo o Drama Musical, a Comédia Musical, o Musical *Jukebox*, os Musicais Dançados e todos os subgêneros (como ela mesma define) que são performados ao vivo nos teatros e que possuem – cada um com sua particularidade e grau de participação – a combinação de elementos musicais, vocais e narrativos, além da caracterização e da espetacularidade em suas construções.

Márcia de Freitas Duarte considera insuficiente definir o Teatro Musical como “um tipo de espetáculo no qual há a união entre as artes performáticas do canto, atuação e dança, e é geralmente apresentado em grandes teatros e para audiências numerosas” (Duarte, 2015, p.62). Segundo a autora, esses elementos,

---

<sup>6</sup> Musical theatre works and performances vary widely. Some have very little dance, though they have spectacle of a different type, for example *The Lion King*; others tell their stories through dance, such as *Cats*. Some works are though-composed, like *Les Misérables*, while others use music diegetically or metatextually as *Cabaret* does. Some musicals contain a linear narrative that is presented in an ‘integrated’ or ‘realistic’ fashion, such as *My Fair Lady*; others dispense with linearity and use other narrative constructions, as *Assassins* does. Some performances require the vocal range and musical style of rock music, as in *The Rocky Horror Show*, or other popular music styles, such as the gospel and R’n’B influenced *Dreamgirls*. Other works rely on a nineteenth-century romantic aesthetic in tonality and vocal range, as, for example, in *Phantom of the Opera*; while still others rely on the development of a ‘Broadway’ vocal sound and a big-band-inspired musical language like that used in *Gypsy*. Some use stories made popular in film, for example *Beauty and the Beast*; others use literary sources - *Show Boat* for example, which is based on a novel of the same name - while yet others use biographical information to flesh out a story around the music of a well-known composer or performer, like the bio-musical *Buddy*. What these works have in common is that all of them contain some combination of sung music, narrative and live visual performance, and all are vibrant and entertaining to varying audiences. (Tradução nossa)





por mais verdadeiros que sejam, não contemplam toda a variedade do Teatro Musical, suas diferentes origens e contínuas inovações artísticas e técnicas. Isso ampliaria a dificuldade de definição de uma essência do que seriam os musicais, nos quais “se experimentam e se testam todas as relações inimagináveis entre os materiais das artes cênicas e musicais” (Pavis apud Duarte, 2015, p.62). Duarte ainda afirma que a diferença do Teatro Musical “não reside na presença ou não da música, mas na sua condição de elemento estruturante para a narrativa” (Duarte, 2015, p.62), ao contrário do teatro dramático ou falado, que é estruturado sem qualquer relação de necessidade com o recurso musical.

A proposta do Teatro Musical contemporâneo que nomeio neste trabalho como “musicais anglófonos” seria a de uma vertente musical que apresenta uma ação por meio da música ou de sua combinação harmoniosa com os elementos do teatro, mesclando diálogos falados e números musicais, valendo-se da dramaturgia para criar a estrutura, os personagens e as ações, expressados por intermédio da música. Dialogando com a definição de Duarte (apud Mundim, 2018), a música se tornaria parte tão essencial da estrutura do enredo que, caso fosse suprimida, os sentidos lógicos e estéticos seriam perdidos e o espetáculo não conseguiria sobreviver.

É necessário contextualizar a importância da música no processo de comunicação e relação entre os atores-cantores-bailarinos e a plateia no Teatro Musical, bem como seu potencial enquanto elemento estruturante da narrativa apresentada pelo espetáculo. Os neurocientistas Molnar-Szakacs e Overy (2009, 2006) afirmam que a música possui uma capacidade única de desencadear memórias, despertar emoções e intensificar nossas experiências sociais, mesmo que de forma inconsciente. Já Koelsch (2014) apresenta estudos da neurociência que mostram que, em músicas que expressam emoções como alegria, tristeza ou medo, o contágio emocional dos ouvintes ativavam as regiões cerebrais dessas emoções em seus cérebros de forma automática, em resposta à música que estava sendo reproduzida. Assim, os atores-cantores-bailarinos, os diretores e os pesquisadores no Teatro Musical podem compreender melhor o seu papel enquanto potencializadores desses efeitos musicais em decorrência de suas performances e de suas escolhas dentro de cada espetáculo.



H. Wesley Balk (1977) também apresenta em seu livro dados sobre os diferentes tipos de combinação entre música e teatro nos espetáculos de Teatro Musical e entende que, mesmo quando esses elementos se apresentam em diferentes proporções dentro de um espetáculo, ainda são considerados Teatro Musical. Para Balk, o importante seria a manutenção de uma relação orgânica entre os elementos da música e do teatro no cerne de cada cena, não sendo nenhum deles apresentado com menor importância ou simplesmente a serviço do outro (1977, p.08). Mesmo que se apresentando com maior ou menor frequência (como citado anteriormente, com musicais totalmente musicados, como *Os Miseráveis*, ou espetáculos em que a música é utilizada metatextualmente, como em *Cabaret*), a música, o teatro e a dança permanecem como elementos estruturantes dentro da narrativa do espetáculo.

Para Joe Deer (2014), o Teatro Musical também possui algumas características específicas que o diferencia de outras vertentes teatrais, apesar de muitas também criarem um mundo imaginário para os atores contarem uma determinada história, utilizando a interpretação e expressão do texto, escolhas de movimentos e comportamentos de cada personagem e a composição visual do mundo imaginário transformado no palco através da cenografia. O que diferenciaria o musical das outras vertentes teatrais seriam alguns aspectos característicos de transformação da realidade, sem nenhuma preocupação em se fazer semelhante com a “vida real”. Como exemplo, os atores-cantores-bailarinos cantariam as suas emoções, se moveriam pelo palco em padrões coreográficos altamente organizados e em cenários cujo intuito seria o de criar um mundo imaginário que se deslocaria da realidade. E isso tudo gerando uma artificialidade como uma de suas características atraentes, na qual o musical abraçaria o seu próprio “não-realismo”, fazendo dele uma virtude, somado à utilização da música e da dança para expressar as emoções mais passionais dos personagens (Mundim, 2018).

Bem-vindo ao Teatro Musical, onde muitas vezes a verdade e a lógica da realidade cotidiana estão completamente separadas, o que pode fazer deste o mais difícil tipo de atuação. No entanto, nós voluntariamente e ansiosamente suspendemos nossas dúvidas e descrenças, a fim de saborear a paixão, a alegria, o humor e a dor



dessas histórias musicais, porque a lógica tem muito pouco a ver com o motivo pelo qual somos atraídos para atuar ou assistir aos musicais. Quer chamemos isso de catarse, fuga ou apenas um desejo de entretenimento e envolvimento emocional, o Teatro Musical pode levar o público a lugares que poucas outras experiências podem reivindicar<sup>7</sup> (Deer; Vera, 2008, p. XXVII).

Para chegar a uma definição desse Teatro Musical “anglófono”, comumente denominado de “estilo Broadway”, que serve como referência para a produção de musicais “no” e “do” Brasil, busco também em Wagner (2003, 1895) a relação que ele faz com a *Obra de Arte Total* e a mescla dos elementos da dança, do canto e da atuação. Wagner (1895, p.29) argumenta em seu trabalho que a dança, a música e a poesia seriam por si só limitadas, e que somente quando todas as modalidades artísticas se mesclarem e derrubarem os seus limites, de uma forma harmoniosa e não hierarquizada, a arte estaria livre e seria, enfim, ilimitada.

Portanto, ao longo deste artigo, estarei nomeando como “Teatro Musical anglófono” a vertente teatral produzida nos países de língua inglesa, mais especificamente nos Estados Unidos (Nova Iorque/Broadway) e na Inglaterra (Londres/West End), que mescla o teatro, a música, a dança e outras modalidades artísticas como elementos estruturantes em um único espetáculo, combinando-os de forma orgânica, harmoniosa e sem uma hierarquia entre eles, no qual todas essas modalidades estejam a serviço do espetáculo com o mesmo grau de importância, mesmo que aparecendo em diferentes proporções.

### Contextualização histórica do Teatro Musical na *Broadway* e no *West End*

Para compreendermos como esse Teatro Musical anglófono se tornou um fenômeno de público tanto nos palcos da Broadway quanto do West End, sendo exportados para diversos países do mundo, é importante fazer um breve

---

<sup>7</sup> Welcome to musical theatre, where truth and the logic of everyday reality are often completely separate, which can make this the most difficult kind of acting. Yet, we willingly and eagerly suspend our doubts and disbelief in order to relish the passion, joy, humor and pain of these musical stories because logic has very little to do with why we are drawn to act in or attend musicals. Whether we call it catharsis, escape or just a desire for entertainment and emotional engagement, the musical theatre can take an audience to places that few other experiences can claim. (Tradução nossa)



levantamento histórico do surgimento desta vertente teatral nesses países, para posteriormente analisarmos sua influência na produção musical “no” e “do” Brasil. E, assim, entendermos um pouco desta necessidade em se renomear essa vertente musical, tendo a nomenclatura Broadway ou West End utilizadas como origem de cada produção, e não como categorização de um vertente teatral especificamente. Desta forma, a denominação “Teatro Musical anglófono” abarcaria ambas as produções e definiria esta vertente teatral que apresento neste trabalho.

Durante muitos anos, o Teatro Musical anglófono preocupou-se em produzir grandes espetáculos, com números exuberantes e que valorizavam as habilidades técnicas dos atores, cantores e bailarinos. Mas, segundo Ewen (1967), foi a partir de 1866, com o espetáculo *The Black Crook*<sup>8</sup>, que estas características se tornaram ainda mais evidentes. Esta peça realizou mais de quatrocentas apresentações, sendo um fenômeno com a mais longa marca alcançada por qualquer produção realizada até aquela época, influenciando a prática de novos espetáculos de Teatro Musical repletos de numerosos efeitos de palco, decorações luxuosas, grandes bailados e números que deixavam o público perplexo frente às espetaculares apresentações.

Esse movimento perdurou até o início do século XX, quando o compositor Jerome Kern, em 1927, com o espetáculo *Show Boat*<sup>9</sup>, enfatizou a história e o enredo que estava sendo contado na peça, preocupando-se em contextualizar as partituras musicais com a dramaturgia que estava sendo encenada, ao invés de se focar apenas nas músicas isoladamente, como era o padrão do Teatro Musical

---

<sup>8</sup> O musical *The Black Crook* estreou em 12 de setembro de 1866 no Teatro *Niblo's Garden* em Nova Iorque, sob direção geral de William Wheatley e Leon Vincent, músicas de George Bickwell, coreografias de David Costa, letras e roteiro de Charles M. Barras e Theodore Kennick. Realizou 475 performances na Broadway, finalizando a temporada em 04 de janeiro de 1868. O último revival estreou na Broadway em 18 de dezembro de 1871 e finalizou em 24 de janeiro de 1872, em um total de 71 performances (IBDB, 2021). A produção britânica de *The Black Crook* estreou no West End no Teatro Alhambra em 23 de dezembro de 1872 (IUKTDB, 2021).

<sup>9</sup> O musical *Show Boat* estreou em 27 de dezembro de 1927 no Teatro Ziegfeld em Nova Iorque, sob direção geral de Victor Baravalle, músicas de Jerome Kern, coreografias de Sammy Lee, letras e roteiro de Oscar Hammerstein II, baseado no romance *Show Boat*, de Edna Ferber. Realizou 572 performances na Broadway, finalizando a temporada em 04 de maio de 1929. O último revival estreou na Broadway em 02 de outubro de 1994 e finalizou em 05 de janeiro de 1997, em um total de 947 performances (IBDB, 2021). A produção original do musical no West End estreou em 03 de maio de 1928 no Teatro Royal. Outras performances no West End incluem uma produção de 1971 no Teatro Adelphi, que executou 909 performances no total e outra temporada no Teatro Venue Gillian Lynne de 09 de abril de 2016 a 27 de agosto de 2016 (IUKTDB, 2021).



até este momento. Segundo Ewen (1967), *Show Boat* foi o primeiro espetáculo de Teatro Musical a ter um enredo coerente e músicas integradas ao script, perpassando a espetacularidade em prol da história que estava sendo contada.

Como consequência do sucesso de *Show Boat*, o Teatro Musical da época passou também a se empenhar em contar histórias, além de depositar o seu foco apenas na exuberância da encenação, no virtuosismo e nas habilidades artísticas dos seus performers. Firmou-se, a partir desse período, a vertente do Teatro Musical anglófono que se reverbera até hoje como referência para os espetáculos que são produzidos em ambos os países e exportados para a grande parte da Europa Ocidental e América Latina.

Os musicais contemporâneos são projetados para atrair o maior número de público possível, e, como resultado, há muito pouca diferença entre o West End de Londres e a Broadway de Nova Iorque. O alto grau de sobreposição entre os musicais da Inglaterra e dos EUA pode ser visto como uma metáfora para o estreitamento da lacuna entre as duas culturas<sup>10</sup> (Belter, 2008, p.01).

Belter (2008) nos apresenta ainda que, apesar de os musicais terem tido sua “época de ouro” primeiramente na Broadway, com os espetáculos sendo produzidos inicialmente em Nova Iorque e, em seguida, sendo remontados em Londres, o “estreitamento” entre esses países se deu a partir do final do século XX com o surgimento dos megamusicais, que passaram a fazer o caminho inverso, sendo inicialmente produzidos no West End para então serem exportados para a Broadway. Os megamusicais, segundo Paul Prece e William A. Everett (apud Belter, 2008), se referem às produções de Teatro Musical que enfatizam a cenografia, a coreografia e os efeitos especiais tanto quanto a própria música, com o intuito de evocar fortes reações emocionais do público.

O megamusical nasceu quando *Cats* estreou no West End de Londres em 1981. Apesar do enredo mínimo, este musical de grande orçamento foi um sucesso instantâneo e foi importado pela Broadway no ano

---

<sup>10</sup> Today's musicals are designed to appeal to the widest possible audience, and as a result, there is very little difference between London's West End and New York's Broadway. The high degree of overlap between the musicals of England and the U.S. can be viewed as a metaphor for the narrowing gap between our two cultures (Tradução nossa).



seguinte. *Cats* teve uma temporada de 21 anos no West End e uma temporada de 18 anos na Broadway, detendo o recorde do musical mais antigo em ambos os países até 2006. O que havia em *Cats* que conquistou os corações das 35 milhões de pessoas que o assistiram? Provavelmente o fato de que foi simplesmente uma boa experiência de entretenimento, com visuais deslumbrantes e a alta energia dos intérpretes. Após o sucesso sem precedentes de *Cats*, Andrew Lloyd Webber e o produtor Cameron Mackintosh produziram uma série de megamusicals como *O Fantasma da Ópera*, que já ultrapassou *Cats* como o musical mais antigo da Broadway. [...] *O Fantasma da Ópera* atinge uma forte sincronia emocional com o público porque é um espetáculo que fala sobre um amor não correspondido, tema com o qual muitas pessoas se identificam. Embora seja verdade que *O Fantasma da Ópera* tenha um enredo mais complexo do que *Cats*, e a história de amor faz com que as pessoas se envolvam emocionalmente, é claro que a maior parte de seu sucesso pode ser atribuída ao seu impecável design de produção e ao profissionalismo da performance<sup>11</sup> (Belter, 2008, p.01 e 02, grifo nosso).

Com os megamusicals, o Teatro Musical anglófono se tornou não apenas um sucesso na Broadway e no West End, mas passou a se tornar também um “produto de exportação” global a partir da criação das franquias desses musicais. Segundo Wollman (apud Belter, 2008), um musical “oficial” da Broadway ou do West End pode ser reproduzido com precisão em todo o mundo quando sua franquia é exportada a outros países. Para o autor, a razão pela qual os musicais exportados a tantas culturas diferentes serem tão bem sucedidos nesses outros países é um testemunho do “borramento” gradual das distinções entre culturas, decorrentes do aumento das viagens, do comércio e da comunicação global contemporânea. Além disso, segundo o autor, os musicais têm servido às pessoas das mais diversas culturas como uma “fuga” dos problemas cotidianos da vida, onde os espetáculos provêm cenografias suntuosas, fantasias brilhantes, trilhas sonoras cativantes e virtuosas performances de canto e dança que levam os espectadores a um envolvimento emocional quase catártico que afeta o

---

<sup>11</sup> The megamusical was born when *Cats* opened on London’s West End in 1981. Despite the minimal plotline, this big-budget musical was an instant success, and was imported by Broadway the following year. *Cats* enjoyed a twenty-one-year run in the West End and an eighteen year run on Broadway, holding the record for the longest-running musical in both countries until 2006. What was it about *Cats* that won the hearts of the 35 million people who saw it? Probably the fact that it was simply a good evening’s entertainment, with dazzling visuals and high energy from the performer. After the unprecedented success of *Cats*, Andrew Lloyd Webber and producer Cameron Mackintosh went on to produce a number of megamusicals such as *The Phantom of the Opera*, which has now surpassed *Cats* as the longest running musical on Broadway. [...] *Phantom* strikes an emotional chord with the audience because it is about unrequited love, to which many people can relate. While it is true that *Phantom* has a more complex plotline than *Cats* and the love story causes people to get emotionally involved, it is clear that most of its success can be attributed to its sleek production design and professionalism of performance. (Tradução nossa)



público de muitas partes do mundo.

Segundo Esteves (2014), essas produções de espetáculos de Teatro Musical anglófono podem ser consideradas como um fenômeno midiático que está inserido em uma sociedade cuja produção cultural se encontra, cada vez mais, internacionalizada e espetacularizada. E isso me leva ao questionamento: como esses musicais anglófonos estão influenciando a produção do Teatro Musical “no” (e “do”) Brasil? Quanto desses elementos que estão ligados à produção desses musicais anglófonos estão sendo utilizados nas produções brasileiras, como a exuberância da cenografia, a virtuosidade dos atores-cantores-bailarinos ou a criação de histórias comoventes que arrebatam os espectadores pelas emoções a partir da estruturação do teatro, da música e da dança como agentes de espetacularização e encantamento?

### Influência do Teatro Musical anglófono na produção “no” (e “do”) Brasil

Quando se fala em Teatro Musical brasileiro, é importante registrar que não se pretende abranger neste artigo todas as possibilidades de Teatro Musical ou da cultura popular brasileira que se utilizam do teatro, da música e da dança em suas manifestações artísticas. Como feito com o Teatro Musical anglófono, é necessário também delimitar qual Teatro Musical brasileiro estou tratando nesse trabalho.

Veneziano (1991, p.19) fala da importância em não se confundir teatro popular com cultura popular, ou o teatro feito “para o povo” com o teatro feito “pelo povo”. No caso deste artigo, estou falando do Teatro Musical brasileiro popular feito “para o povo”, que lota as casas de espetáculo no Brasil e cujos espetáculos ficam meses em cartaz. E inicio apresentando as influências que o Teatro Musical anglófono produz na cultura brasileira com os musicais franqueados que são importados pelas grandes produtoras nacionais.

Ao se evidenciar o foco nesta vertente do Teatro Musical, não desmereço a cultura popular brasileira nem mesmo as manifestações tradicionais dos povos originários do Brasil. Importante lembrar que, desde a época do descobrimento, o





Brasil tem em sua história uma forte relação do teatro com o canto e com a dança. Os jesuítas, em meados do século XVI, já se utilizavam dos autos repletos de música e dança para catequizar os indígenas, que eram sensíveis a esses elementos, uma vez que já os utilizavam em seus próprios rituais, antes mesmo da chegada dos portugueses ao Brasil em 1500 (Magaldi, 1997). Assim, por mais que o foco deste trabalho não sejam as manifestações populares brasileiras, é importante registrar a inegável presença dos elementos da música e da dança em nossa cultura ao se falar em Teatro Musical “do” Brasil.

Deste modo, vou me concentrar neste artigo no Teatro Musical brasileiro produzido a partir dessas referências do Teatro Musical anglófono, tanto com relação às produções dessas importações “no” Brasil quanto às novas criações desse Teatro Musical “do” Brasil, que não deixam de dialogar com a cultura e com as manifestações culturais nacionais, mas que possuem essa forte relação e influência dos musicais anglófonos apresentados neste trabalho.

Também é importante citar que o Brasil é muito grande e não é possível contextualizar toda a produção musical deste país continental em um único artigo. Portanto, delimito nesta pesquisa a produção de Teatro Musical contemporâneo realizada no eixo Rio-São Paulo, grande produtor dessa vertente teatral no país, além das produções realizadas em Brasília, cidade onde moro atualmente e produzo espetáculos musicais influenciados por estes musicais anglófonos.

Uma das primeiras referências no Brasil deste modelo de Teatro Musical inspirado nos moldes anglófonos se deu na segunda metade do século XIX, mais precisamente em 1859, com a estreia da peça *As Surpresas do Senhor José da Piedade*, marcando, assim, a primeira peça de Teatro de Revista encenado no país (Mundim, 2014). Apesar de ter suas primeiras referências surgidas no século XIX, as Revistas atingiram o seu ápice no Brasil a partir dos anos de 1920, sendo as primeiras referências nacionais deste modelo de Teatro Musical que apresento neste trabalho. De acordo com Veneziano (2010), o Teatro de Revista foi o gênero mais expressivo do Teatro Brasileiro, especialmente entre as décadas de 1920 e 1940 na cidade do Rio de Janeiro.





Depois disso, entre as décadas de 1950 e 1960, algumas montagens importadas “da Broadway” (Veneziano, 2010, p.09) foram traduzidas e adaptadas ao contexto nacional, como a famosa montagem do musical *Minha Querida Lady* (*My Fair Lady*), em 1962, com Bibi Ferreira e Paulo Autran, dando força para que a vertente musical se mantivesse ativa mesmo com o início da ditadura militar nos anos 1960 e 1970. Apesar da censura, Chico Buarque, Edu Lobo e Guarnieri representaram poeticamente o período, encenando musicais brasileiros que musicavam a dura realidade para um público cada vez mais interessado em entender as injustiças sociais que estavam acontecendo naquele período.

Apesar desta influência dos musicais anglófonos poderem ser vistas como um resultado “dos movimentos históricos de invasão, dominação e aculturação [...] ao longo dos anos e em diversos aspectos de sua formação social, política e cultural” (Esteves, 2014, p.57), acredito que o Brasil teve muitos nomes importantes ao longo de nossa história que se utilizaram dessas influências não apenas para copiar e reproduzir um formato franqueado e importado, mas também para reestruturar essas referências em espetáculos nacionais que marcaram distintos períodos de nossa história.

Dentre eles, Martins Pena e Arthur Azevedo com as Revistas, explorando um gosto popular pelas farsas e melodramas, estabelecendo um período de sucesso com uma estética nacional que se adaptou à realidade brasileira a partir de influências internacionais (Veneziano, 1991). Ou, ainda, Boal, Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, José Renato e o teatro musical político de resistência, com estética brechtiana nos anos 1960, que são exemplos de diretores que buscavam por um Teatro Musical brasileiro que fugisse do ilusionismo teatral sob a égide do naturalismo – cujo objetivo era o de promover o envolvimento emocional e, por vezes, catártico do espectador –, e que não estivesse completamente subordinado aos modelos importados “da Broadway” (Esteves, 2014, p.82).

Das revistas da Praça Tiradentes, passando por montagens importadas da Broadway nos anos 50 e 60, pelo musical de protesto dos anos 70 e o renascimento do musical no Brasil, com biografias de astros da MPB no Rio (anos 90), e a produção da CIE Brasil (atual Time for Fun), chegamos a uma vasta produção iniciada já na década de 2000. Esta nova fase atrai uma leva de novos atores preparados para interpretar,



cantar e dançar, segundo as necessidades do novo musical. O conjunto das produções reflete a grandiosidade das obras e das novas casas de espetáculo, aparelhadas para as modernas produções. Teatros com fosso de orquestra voltaram à moda e novas salas estão sendo construídas. Orquestras com até 23 integrantes garantem a sonoridade única e o momento inesquecível. Quem antes precisava ir a Nova York, hoje assiste aqui a montagens exatamente iguais e bem feitas. São Paulo tornou-se a Broadway Brasileira (Veneziano, 2010, p.10).

As franquias de Teatro Musical anglófono que estão sendo produzidas no Brasil desde então têm se equiparado às produções internacionais não apenas na exuberância da cenografia, mas também no virtuosismo das habilidades do elenco e da equipe técnica. Quando um musical internacional é montado “no” Brasil, “junto com o texto, recebe-se o ‘pacote’, com todas as coreografias, arranjos, cenários, figurinos, divisão de vozes” (Veneziano, 2008, p. 02), que são continuamente supervisionados em todas as etapas da produção por uma equipe estrangeira, de modo a garantir a qualidade técnica e artística da montagem.

Para Duarte (2015, p.22), embora os diversos estilos de musicais estivessem presentes no Brasil desde o final do século XIX, o Teatro Musical brasileiro contemporâneo foi impulsionado pelo contexto político e econômico estabelecido nos anos 2000, especialmente com as leis de incentivo fiscal, que possibilitaram a produção de uma grande quantidade de musicais no país, especialmente das franquias desses musicais anglófonos. Isso também ampliou a procura por cursos de especialização técnica e artística dos profissionais interessados em atuar nessas produções, além de promover uma maior atenção nas mídias e redes sociais devido ao grande sucesso desses espetáculos, gerando, conseqüentemente, um aumento da procura do público por esse tipo de espetáculo, sobretudo nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo.

A importação das franquias anglófonas no Brasil foi impulsionada, segundo Veneziano (2010), pela montagem do espetáculo *RENT* em 1999 e da entrada da produtora T4F no mercado de musicais nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, se utilizando da criação das novas leis de incentivo fiscal que possibilitaram a realização dessas superproduções no cenário cultural brasileiro. A Lei Rouanet foi uma grande possibilitadora da entrada de grandes produtoras



no cenário nacional, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, possibilitando a importação de megamusicals com cenários exuberantes e que apelavam pelo contágio emocional da plateia a partir desses elementos.

Pela Lei Rouanet, foi possível pensar em produções milionárias de musicais “no” Brasil, permitindo a execução desses megamusicals, como, por exemplo, a montagem em São Paulo de *Os Miseráveis* em 2001, pela produtora T4F, que teve o custo de US\$ 3,5 milhões (R\$ 9.587.900,00 na época), atraindo cerca de 350 mil espectadores ao longo dos onze meses de temporada. No ano seguinte, a montagem de *A Bela e a Fera* foi realizada com mais do que o dobro do orçamento de *Os Miseráveis*: US\$ 8 milhões (ou R\$ 21.738.400,00 na época), atingindo 600 mil espectadores ao longo dos dezenove meses que ficou em cartaz (Mundim; Lignelli, 2019b).

Devido ao sucesso de público e de crítica dessas superproduções anglófonas, os produtores e patrocinadores brasileiros foram influenciados a investir em mais produções de Teatro Musical “no” Brasil, pois perceberam que, além de ser um espetáculo de alta qualidade, o retorno financeiro dessas produções era muito alto, especialmente pela espetacularidade proporcionada pelo investimento em toda a produção do espetáculo, que atraía um grande número de espectadores dispostos a pagar altas quantias pelo ingresso.

Além das franquias produzidas “no” Brasil a partir dos recursos provenientes da Lei Rouanet, os produtores de Teatro Musical brasileiro iniciaram concomitantemente um percurso em busca da criação de espetáculos que retratassem a realidade e a musicalidade brasileira, e que pudessem ser produzidos neste formato de sucesso. Segundo Esteves (2014), um caminho que os produtores se utilizaram para se aproveitarem das leis de incentivo em busca da criação de espetáculos de Teatro Musical que resgatassem a memória histórica e musical brasileira foi através dos musicais biográficos brasileiros, que fomentaram o cenário musical a partir dos anos 2000.

Além dessa busca por elementos nacionais na criação desses musicais, era importante aos produtores e dramaturgos levantarem nomes de artistas importantes e presentes no imaginário coletivo que possibilitassem não apenas o



registro histórico, mas também que atraísse e cativasse a plateia, de modo a garantir um sucesso de bilheteria para a produção desses espetáculos. Artistas brasileiros como Cazuza, Cassia Eller, Tim Maia, Chiquinha Gonzaga e Elis Regina ganharam suas versões de espetáculos musicais, que foram sucesso de público e de crítica.

Mesmo com esse movimento em busca de um Teatro Musical brasileiro, os musicais anglófonos continuavam (e continuam) sendo produzidos no Brasil e influenciando essa estética que temos na contemporaneidade. Entender que esta influência não corresponde apenas a copiar um modelo de sucesso e aplicá-lo a uma história local, mas também em compreender que somos bombardeados dessas influências há muitos anos e que, se conseguirmos olhar para as nossas próprias referências culturais nacionais e transpô-las em espetáculos brasileiros que possam afetar a plateia e dar voz às nossas próprias raízes, não seremos meros reprodutores de modelos anglófonos, mas transformadores que valorizam a cultura nacional, sem demonizar as referências estrangeiras.

Afinal, como Martel mesmo aponta, os Estados Unidos não exportam apenas seus produtos culturais, exportam também seu modelo, aquilo que se convencionou chamar de *american way of life*. [...] E seus musicais chegaram a nós primeiramente por meio de Hollywood e, posteriormente, por meio da TV, na saudosa Sessão da Tarde – responsável por uma geração inteira de *baby-boomers* que se habituaram a ver a reprodução e reexibição dos clássicos musicais na telinha. É por isso, também, que atualmente é possível que sejam vistos musicais brasileiros sendo montados seguindo modelo e fórmula dos estadunidenses – o formato está impregnado no inconsciente coletivo de toda uma classe de artistas. Seja como forma de atender a um gosto/preferência do público por esse determinado formato, seja como resultado de um aperfeiçoamento prático e técnico do qual não se tem mais volta (Esteves, 2014, p.117).

É muito importante tomarmos consciência desse bombardeamento de referências norte-americanas e europeias em nossa história ao longo de nossa colonização e nos anos pós-coloniais também, buscando olhar mais à fundo para a nossa cultura e transformá-la também em produção estética. Da mesma forma, é importante não descartarmos as influências de vertentes teatrais estrangeiras pelo simples fato de serem originadas em países colonizadores.



Entender que podemos sim produzir espetáculos musicais grandiosos, com atores-cantores-bailarinos virtuosos e com histórias baseadas em nossa cultura nacional que emocionem e afetem o público brasileiro. E que sejam superproduções que fiquem muito tempo em cartaz e que seja um bom investimento financeiro para o mercado cultural nacional, sem, com isso, sermos subservientes e não-críticos ao que nos chega à partir dessas influências.

Inclusive, ao pensarmos desta forma, estaremos não apenas nos aproveitando de influências estrangeiras para fomentar o cenário cultural nacional, como estaremos possibilitando a criação de novas histórias, músicas, encenações, coreografias e atuações que reverberem a cultura nacional e estimulem a plateia a lotar os teatros em busca desse tipo de entretenimento. Ainda mais ao consideramos a grande influência da música e da dança em nossa cultura, e do quanto podemos atrelar esses elementos em espetáculos de Teatro Musical realmente “do” Brasil, como temos exemplos ao longo de nossa história com as Revistas Brasileiras, que foram influenciadas pelas Revistas Francesas e que acabaram sendo transformadas em um estilo próprio no Brasil, que foi sucesso nos palcos brasileiros por longos anos.

Como exemplo das possibilidades nacionais que podemos criar a partir dessa influência dos musicais anglófonos na produção musical brasileira, apresento alguns espetáculos de Teatro Musical dos quais participei e que foram montados em Brasília, dialogando com a história local criada na capital federal. O primeiro exemplo é o musical autoral *Entre Sonhos e Sonhos*<sup>12</sup>, produzido em 2014 em Brasília, com roteiro, músicas e letras originais de Walter Amantéa, direção musical e arranjos de Michelle Fiúza, direção cênica de Camila Meskell e coreografias de Aleska Ferro, todos profissionais brasilienses. O *espetáculo Entre Sonhos e Sonhos* (Figura 1) foi apresentado em cinco sessões, nos dias 22, 23 e 24 de agosto de 2014, no Teatro La Salle, em Brasília, com lotação máxima de quatrocentas e noventa pessoas por apresentação, totalizando quase dois mil e quinhentos espectadores pagantes (Mundim, 2018).

---

<sup>12</sup> Link para a página do musical, contendo fotos, vídeos e informações sobre o espetáculo produzido em Brasília: <https://www.facebook.com/EntreSonhoseSonhos/> - acesso em: maio 2021. O espetáculo também pode ser acessado na íntegra através do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=DERTzkoxUyw> - Acesso em: maio 2021.

Figura 1 - Cena do musical autoral brasileiro *Entre Sonhos e Sonhos* em 2014  
Foto de divulgação



O musical conta a história de Vinícius, um estudante brasileiro de vinte anos que faz publicidade na universidade, mas que tem o sonho de se tornar um músico profissional. O roteiro traz à tona uma questão muito comum ao jovem brasileiro contemporâneo: seguir o sonho de viver da arte com todas as suas incertezas ou buscar por uma estabilidade financeira? A história desse estudante de publicidade que tenta conciliar a expectativa de seus pais para sua vida e seu desejo de ser músico é o centro do roteiro original, que conta também com músicas e coreografias originais, apresentadas por dezoito atores-cantores-bailarinos em cena.

Em 2016 e com o apoio do FAC - Fundo de Apoio à Cultura do governo de Brasília, apresentamos o musical *Domingo no Parque - um passeio pelos musicais brasileiros*<sup>13</sup>, com um enredo original criado por Diógenes Rezende, Rafael Oliveira e Wilson Granja, baseado na música homônima de Gilberto Gil e com arranjos inéditos - produzidos pela diretora musical Michelle Fiúza - de músicas que fizeram sucesso nos musicais brasileiros ao longo dos anos (Figura 2). Este musical foi apresentado de 29 de abril a 29 de maio de 2016, em quatro

<sup>13</sup> Link para a página do musical, contendo fotos, vídeos e informações sobre o espetáculo produzido em Brasília: <https://www.facebook.com/DomingoNoParqueMusical/> - Acesso em: maio 2021. O espetáculo também pode ser acessado na íntegra através do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=3urtZMCGTk4> - Acesso em: maio 2021.



idades do Distrito Federal – Gama, Brasília, Taguatinga e Ceilândia –, para um público de aproximadamente três mil pessoas, e contou ainda com a direção cênica de Tiago Mundim e coreografias de Aleska Ferro na equipe criativa do espetáculo (Mundim, 2018), além de um elenco de dezesseis atores-cantores-bailarinos.

Figura 2 - Cena do musical autoral brasileiro *Domingo no Parque* em 2016  
Foto de divulgação



*Domingo no Parque* também foi influenciado pelos modelos de Teatro Musical anglófono, cujas características foram adaptadas a uma história brasileira, se utilizando de músicas recontextualizadas de outros musicais brasileiros, como *Drops de Hortelã* (de Oswaldo Montenegro, do musical *Léo e Bia*), *Pedaço de mim* (de Chico Buarque, do musical *Ópera do malandro*), *Roda viva* (também de Chico Buarque, do musical *Roda viva*) e *Ciranda da Bailarina* (de Adriana Calcanhotto, do musical *O grande circo místico*), que se costuram na história do triângulo amoroso vivido pelos personagens João, José e Juliana, os protagonistas da canção *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, em uma livre adaptação neste roteiro original.

No ano seguinte, também com o apoio do FAC, produzimos de 21 de abril a

07 de maio de 2017 o musical *Quem Um Dia Irá Dizer*<sup>14</sup>, que se baseia na história de Eduardo e Mônica, dois personagens da famosa música da banda brasileira Legião Urbana. Com enredo e arranjos novos, o espetáculo foi apresentado para um público de aproximadamente mil e quinhentas pessoas nas cidades de Brasília e Taguatinga, com um elenco de dezesseis atores-cantores-bailarinos da cidade (Figura 3). O roteiro original foi criado por Fernanda Resende, e o musical teve a direção musical de Michelle Fiúza, a direção cênica de Tiago Mundim e coreografias elaboradas por Aleska Ferro (Mundim, 2018).

Figura 3 - Cena do musical autoral brasileiro *Quem Um Dia Irá Dizer* em 2017.  
Foto de divulgação



*Quem Um Dia Irá Dizer* é um espetáculo de Teatro Musical em que a música de Renato Russo (*Eduardo e Mônica*) é recontada de maneira envolvente e divertida, a partir de um roteiro inédito que foi resultado de uma livre adaptação da história contada pela canção. O enredo foi estruturado com músicas de bandas e de artistas da cidade de Brasília, consagrados nacionalmente, como Legião Urbana, Oswaldo Montenegro, Paralamas do Sucesso, Cássia Eller, Capital

<sup>14</sup> Link para a página do musical, contendo fotos, vídeos e informações sobre o espetáculo produzido em Brasília: <https://www.facebook.com/QuemUmDiaIrãDizerMusical/> - Acesso em: maio 2021. O espetáculo também pode ser acessado na íntegra através do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=6RWtQvJfj0> - Acesso em: maio 2021.



Inicial, Zélia Duncan, dentre outros, além de novos artistas brasileiros que compuseram músicas inéditas para o musical.

Já no segundo semestre, de 05 a 20 de agosto de 2017, produzimos outro musical autoral chamado *Agreste*<sup>15</sup>, escrito por Thais Uessugui e que conta a história de uma família nordestina que veio buscar por uma nova vida na construção de Brasília nos anos de 1960. *Agreste* foi apresentado em Brasília, Taguatinga e Ceilândia - também com o apoio do FAC - para um público de aproximadamente duas mil pessoas (Mundim, 2018), com um elenco de quatorze atores-cantores-bailarinos de Brasília (Figura 4).

Figura 4 - Cena do musical autoral brasileiro *Agreste* em 2017.  
Foto de divulgação



O roteiro de *Agreste* busca na música popular brasileira, especialmente nas composições nordestinas, a inspiração para compor a sonoridade que narra a história do êxodo sertanejo em busca de oportunidades na construção da capital federal, resgatando a riqueza de suas crenças e da sua cultura. A estrutura da história conta com músicas como *Segue o Seco* de Carlinhos Brown, *Seca* de Djavan, *Retrato Redondinho* de Dominginhos e *Plano Piloto* de Alceu Valença.

<sup>15</sup> Link para a página do musical, contendo fotos, vídeos e informações sobre o espetáculo produzido em Brasília: <https://www.facebook.com/MusicalAgreste/> - Acesso em: maio 2021. O espetáculo também pode ser acessado na íntegra através do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=fvSy-ZvjL1g> - Acesso em: maio 2021.



## Considerações Finais

Essas referências de produções de Teatro Musical “do” Brasil, influenciadas pelas características dos musicais anglófonos, foram apresentadas tanto como exemplificações do que trouxe ao longo do artigo quanto para registro das produções nacionais de musicais brasileiros (e brasilienses especificamente). Estes espetáculos abriram espaço para a experimentação artística e desenvolvimento de musicais completamente novos em Brasília, ressignificando elementos de nossa própria cultura em espetáculos que se utilizam do teatro, da música e da dança em sua estrutura. E abertos à mescla de linguagens e à apropriação dos musicais na cultura brasileira, com o desenvolvimento de musicais nacionais que contam parte da história do Brasil, a partir de elementos de nossa própria cultura, influenciada por elementos dos musicais anglófonos.

[Ana Toledo] explica que existe uma percepção distorcida de que o Teatro Musical Brasileiro está sempre começando, como se em algum momento ele tivesse deixado de existir. Isto ocorre porque os registros das obras – gravação, texto e, sobretudo, partituras – são escassos e de difícil acesso. A cada geração, perde-se o registro do que foi feito anos antes. Para usar como exemplo obras importantes mais recentes: *Cambaio* (2001), de Chico Buarque e Edu Lobo, e *Sete* (2008), de Ed Motta e Claudio Botelho, não têm texto nem partituras editadas. Isso dificulta muito a popularização, o estudo de repertório e a reprodução – profissional ou amadora – destas obras (Esteves, 2014, p.118).

Portanto, é importante que não apenas produzamos musicais “do” Brasil, mas que também criemos o hábito de registrar e escrever sobre essas nossas produções, não apenas enquanto registro histórico, mas também como sistematização para uma possível exportação dessas obras. Como nos apresenta Veneziano (2008), em breve estaremos fazendo o caminho inverso do que tem sido feito com as franquias dos musicais anglófonos, e estaremos exportando os musicais nacionais da mesma forma como, no passado, fizemos com o Teatro de Revista.

Isso através do desenvolvimento de pesquisas e criações de espetáculos nacionais que seguem os mesmos padrões de acabamento dos musicais internacionais. A dramaturgia musical apresentada pelo Teatro Musical brasileiro

tem se mostrado com enredos, histórias, conteúdos e personagens cada vez mais complexos, unidos com o acabamento e a tecnologia “importada” dos musicais anglófonos, resultando em espetáculos nacionais profissionais com elevado primor, tanto no âmbito artístico quanto no comercial, com enredos, cenários, figurinos, produção, elenco, aparatos tecnológicos e efeitos de alta acurácia (Mundim, 2018).

[...] o teatro musical produzido em território nacional sofreu influências externas das mais diversas, sobretudo pelas características de nossa colonização, seja do ponto de vista político, seja do ponto de vista cultural. Começou sendo um teatro musical produzido “no” Brasil e foi, aos poucos, ganhando uma identidade que lhe garantiu o título de brasileiro, ou teatro musical “do” Brasil (Esteves, 2014, p.122).

Um exemplo deste caminho inverso que começamos a fazer, ainda em pequena escala, é o musical *Cargas D'Água*, que se apresentou com apenas três atores e fez turnê por vários estados brasileiros entre 2018 e 2019. Essa foi uma produção independente, de baixo orçamento, que arrecadou dinheiro por meio de *crowdfunding*, antes de estabelecer parcerias internacionais, o que permitiu ao *show* estreiar sua versão em inglês em Nova York (Figura 5) e em Londres (Cargas, 2019).

Figura 5 - Divulgação do espetáculo *Cargas D'Água* em Nova Iorque.  
Foto de divulgação





O musical *Cargas D'Água* conta uma história de um menino do sertão mineiro que perde a sua venerada mãe e acaba por esquecer o seu próprio nome, pois seu padrasto, agora o único membro da família, o chama apenas de “moleque”. Ele acaba fazendo amizade com um peixe, que o faz ver toda a sua história com outros olhos, além de sair em uma jornada para levar seu novo amigo de volta ao mar, contornando o Brasil inteiro pelo interior antes de sair no litoral. Com roteiro e letra de Vitor Rocha e músicas de Rocha e Ana Paula Villar, o musical ganhou o Prêmio Bibi Ferreira de Melhor Revelação em 2018 e recebeu indicações de Aplauso Brasil para Melhor Musical e Melhor Trilha Sonora Original e Letras, em além de uma indicação de Bibi Ferreira por sua trilha sonora original (Cargas, 2019).

## Referências

- BALK, H. Wesley. *The Complete Singer-Actor Training for Music Theater*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1977.
- BELTER, Christina. *The Modern Musical: Recent trends and the narrowing gap between Broadway and the West End*. Voucher College - Verge, 2008. Disponível em <http://hdl.handle.net/11603/2501> - Acesso em: abr. 2021.
- BRANDÃO, Tânia. Introdução - Uma Cena de Muitas Histórias. In: GASPARANI, Gustavo; RIECHE, Eduardo. *Em Busca de um Teatro Musical Carioca*. Coleção: Aplauso Teatro. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- CARGAS. *Cargas D'Água: Out Of Water - A Brazilian Pocket Musical*, 2019, <https://palcoteatrocinema.com.br/2019/08/24/out-of-water-musical-versao-americana-do-premiado-cargas-dagua-um-musical-de-bolso-estreia-em-nova-iorque/> - Acesso em: jun. 2021.
- CAPES. Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior. <http://www.capes.gov.br> - Acesso em: jun. 2021.
- COLLAÇO Vera Regina Martins; FALEIRO José Ronaldo. Uma Pesquisa Prática do Musical na Universidade: Encontro com Aracy Cortes. *Revista Poiésis*, Niterói, 11(16), p. 24-39, 2010.
- DEER, Joe. *Directing in Musical Theatre: an essential guide*. London and New York: Routledge, 2014.
- DEER, Joe; VERA, Rocco Dal. *Acting in Musical Theatre - A Comprehensive Course*. London, USA and Canada: Routledge, 2008.



DUARTE, Marcia de Freitas. *Práticas de Organizar na Indústria Criativa: a Produção de um Espetáculo de Teatro Musical em São Paulo*. 2015. Tese (Doutorado Administração) - Escola de Administração de Empresas de São Paulo - Fundação Getúlio Vargas, 2015.

ESTEVES, Gerson da Silva. *A Broadway não é aqui - Teatro musical no Brasil e do Brasil: uma diferença a se estudar*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2014.

EWEN, David. *The Story of America's Musical Theatre*. Chilton Company, Philadelphia/New York, 1967.

FERRACINI, Renato. Ação física: afeto e ética. *Urdimento*, Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 13, p. 123-133, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102132009123>. Acesso em: fev. 2021.

FREITAS, Nanci de. Presença Oswaldiana no Teatro Estádio de José Celso Martinez Corrêa: antropofagia, mestiçagem cultural, terreiro eletrônico. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 16, p. 109-117, 2011. em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/141457310116201109> . Acesso em: mai. 2021.

IBDB. Internet Broadway Database. <http://www.ibdb.com> - Acesso em: mai. 2021.

IUKTDB. Internet UK Theatre Database. <https://www.uktw.co.uk/archive/> - Acesso em: mai. 2021.

KOELSCH, Stefan. Brain correlates of music-evoked emotions. *Nature Reviews | NEUROSCIENCE* – volume 15, p.170–180, march 2014. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/nrn3666> – <https://doi.org/10.1038/nrn3666>. Acesso em: jun. 2021.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1997.

MARTEL, Frédéric. *Mainstream: a Guerra Global das Mídias e das Culturas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MOLNAR-SZAKACS, Istvan; OVERY, Kate. *Being Together in Time: Musical Experience and the Mirror Neuron System*. University of California Press. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 26, No. 5, p. 489-504, June 2009. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/mp/article-abstract/26/5/489/62447/Being-Together-in-Time-Musical-Experience-and-the?redirectedFrom=fulltext> – <https://doi.org/10.1525/mp.2009.26.5.489>. Acesso em: jan. 2021.

MOLNAR-SZAKACS, Istvan; OVERY, Kate. *Music and mirror neurons: from motion to 'emotion*. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, p. 235-241, 2006. Disponível em: <https://academic.oup.com/scan/article/1/3/235/2362883> –





<https://dx.doi.org/10.1093/scan/nsl029>. Acesso em: jan. 2021.

MUNDIM, Tiago Elias. *A utilização de tecnologias em processos de aprendizagem, treinamento e performance do ator-cantor-bailarino de Teatro Musical*. Tese (Doutorado) - Universidade de Brasília, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/34744>. Acesso em: fev. 2021.

MUNDIM, Tiago Elias. *Contextualização do Teatro Musical na contemporaneidade: conceitos, treinamento do ator e Inteligências Múltiplas*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/16165>. Acesso em: fev. 2021.

MUNDIM, Tiago; LIGNELLI, César. Acting Through Song: a música como norteadora para o desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino no Teatro Musical. *Voices em Ensaio - Rebento: Revista das Artes do Espetáculo* (Unesp), São Paulo, nº. 10, p. 19-45, junho 2019a. ISSN: 2178-1206. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/349>. Acesso em: fev. 2021.

MUNDIM, Tiago; LIGNELLI, César. Recorrentes vias de comoção da plateia em espetáculos de Teatro Musical. *Repertório*, Salvador, ano 22, nº 33, p.253-270, dezembro 2019b. ISSN: 2175-8131. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/32422>  
<http://dx.doi.org/10.9771/r.v0i33.32422>. Acesso em: fev. 2021.

MUNDIM, Tiago Elias. A utilização da tecnologia no desenvolvimento das habilidades artísticas inerentes ao ator-cantor-bailarino no Teatro Musical em tempos de isolamento social. *ouvirOUver*, Uberlândia, v. 16, n. 2, p.624-636 jul.|dez. 2020. ISSN: 1983-1005. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/53742>  
<https://doi.org/10.14393/OUVv16n2a2020-53742>. Acesso em: fev. 2021.

RUBIM, Mirna. Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional. *Revista Poiésis*, Niterói, nº 16, p.40-51, dez., 2010.

TAYLOR, Millie. *Musical Theatre, Realism and Entertainment*. London and New York: Routledge, 2016.

VENEZIANO, Neyde. *De Pernas Para o Ar: Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

VENEZIANO, Neyde. Melodrama e Tecnologia no Musical Brasileiro. *Anais do Congresso da ABRACE*, Belo Horizonte, MG, Brasil, 2008.

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

VENEZIANO, Neyde. Preconceito e Teatro Musical. In: *Rebento: Revista de artes do espetáculo*, nº 3, p. 36-44, 2012.

VENEZIANO, Neyde. Teatro Musical: da tradição ao contemporâneo (p.09-11) e É



Brasileiro, Já Passou de Americano (p. 52-61). *Revista Poiésis*, Niterói8, nº 16, Dez.,2010.

WAGNER, Richard. *A Obra de Arte do Futuro*. Lisboa: Antígona, 2003.

WAGNER, Richard. *The Art-Work of the Future*. Translated by William Ashton Ellis. In: Richard Wagner's Prose Works. V. 1, 1895, p. 69-213. The Wagner Library, Edition 1.0. Disponível em: <http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0062.pdf> - Acesso em: maio 2021.

Recebido em: 13/06/2021

Aprovado em: 12/08/2021