



## 42º Encontro Anual da Anpocs

### **GT23 Pensamento Social no Brasil**

### **CONVERGÊNCIAS TEATRAIS**

#### **A consolidação de um sistema de musicais transnacionais em São Paulo<sup>1</sup>**

Bernardo Fonseca Machado<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este texto é uma versão enxuta do capítulo dois de minha tese de doutorado em processo de finalização.

<sup>2</sup> Doutorando em Antropologia Social pelo PPGAS/USP sob orientação da Profa. Dra. Lilia Schwarcz e financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, número do processo 2014/15902-2.

## Resumo

Na virada do século XX para XXI, tomou forma um sistema de espetáculos da Broadway em tour para os mais diversos países. Nova York tornou-se um centro emissor de peças cuja intenção é expandir a produção de musicais por diversas cidades em variadas nações. No Brasil, particularmente em São Paulo, as condições legislativas, os interesses empresariais e o fascínio de parcela da classe artística se combinaram e permitiram a criação de novas rotas teatrais. Este texto esquadriha os tensores de força que considero essenciais para a abundante produção de musicais desde o início do novo milênio em São Paulo. Estou particularmente interessado em descrever como determinados agentes orquestraram múltiplos procedimentos e interesses na ordenação desse cenário ímpar. Além disso, quero analisar como sujeitos como se posicionavam uns em relação aos outros. Minha aposta reside na compreensão do teatro como uma forma expressiva, um termômetro de desejos e anseios sociais em trânsito entre cidades.

Na virada do século XX para XXI, tomou forma um sistema de espetáculos da Broadway em tour para os mais diversos países. Nova York tornou-se um centro emissor de peças. Empresários estrangeiros definiram estratégias para a venda de conteúdos teatrais em cidades de variadas nações, inclusive no Brasil. Em São Paulo, uma sucessão de experiências pavimentou o caminho para a aterrissagem desses produtos estadunidenses. Este texto esquadriha os tensores que considero essenciais para analisar a abundante produção de musicais no país, particularmente na capital paulista.

Se o fenômeno ganhou vigor na primeira década do século XXI, já nas décadas de 1960, 1970 e 1980, é possível encontrar produtores e artistas nacionais em montagens dedicadas ao gênero. Na época, os intervalos das peças era esparso e não se vislumbrava a formação regular de quadros de artistas preparados especificamente para essa cena. Nos anos 1980, há uma pequena inflexão: instituições pedagógicas começaram a se dedicar ao ensino de repertórios musicais para adolescentes e adultos. Mas somente nos anos 1990 que o ambiente modifica-se interiormente. A condição de produção cênica nacional foi alterada com o advento de uma nova Lei de Incentivo à Cultura (a controversa Rouanet). Em 2001, São Paulo testemunhou a convergência desses fatores, antes pulverizados. Uma produção da Broadway, denominada *Les Misérables*, inaugurou a reforma do Teatro Abril no centro da cidade. As aspirações de artistas e produtores, se antes eram difusas, pareceram encontrar uma fórmula direcionada de trabalho. Nos anos que se seguiram, a peça, inspirada no romance de Victor Hugo, passou a ser considerada um marco para a história dos musicais nacionais. Desde então, houve um acelerado

desenvolvimento do cenário de musicais. As produções avolumaram e houve a especialização de profissionais da área.

Considero prudente salientar como minha intenção não é esboçar um panorama completo dos espetáculos produzidos no período. Para isso, sugiro o livro do ator Gerson Steves (2015) – uma obra competente em listar os principais musicais produzidos no país. Estou particularmente interessado em descrever como determinados agentes arregimentaram múltiplos procedimentos e interesses na ordenação desse cenário ímpar. Também procuro identificar como esses sujeitos se posicionavam uns em relação aos outros nesse ambiente teatral diverso.

### **Produções esporádicas**

Durante a ressaca econômica e política pela qual atravessava o Brasil da década de 1960<sup>3</sup>, respingaram algumas produções musicais da Broadway nos palcos da cidade da garoa. Dependiam, na época, da empreitada de ambiciosos produtores autônomos como Victor Berbara.

Nascido em 1928, filho de pai libanês e mãe portuguesa, Berbara<sup>4</sup> formou-se como psicólogo pela *Columbia University* e começou a carreira na década de 1940 como produtor de programas de comunicação. Trabalhou em grandes agências de publicidade, na Rádio Nacional e nos primórdios da TV Globo. Muito ativo e inquieto, em 1959, o rapaz decidiu arriscar como diretor teatral. Mal sabia ele que a montagem do primeiro musical da Broadway no Brasil ocorreria sob suas mãos. Na ocasião, um produtor estadunidense estava decidido a expandir o universo de apresentações da peça *My Fair Lady*<sup>5</sup> para o México, a Argentina e o Brasil. Berbara recebeu o convite e, meses depois, embarcou para a capital mexicana. Ali, a equipe americana ensinaria os procedimentos necessários à execução do espetáculo.

---

<sup>3</sup> Para saber mais, conferir Boris Fausto (2012), Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2015). Particularmente a respeito de artistas, Marcelo Ridenti (2010).

<sup>4</sup> As informações a respeito do produtor foram obtidas da longa entrevista concedida à Tania Carvalho (2008).

<sup>5</sup> *My Fair Lady* é um musical baseado na peça teatral *Pigmalião* de George Bernard Shaw, com libreto e letras de Alan Jay Lerner e música de Frederick Loewe. O show estreou na Broadway no Mark Hellinger Theatre em 15 de março de 1956. O elenco original trazia Rex Harrison, Julie Andrews, Stanley Holloway e Robert Coote. A produção ganhou cinco prêmios Tony, incluindo o prêmio de melhor musical. Até o fechamento da temporada, em 1962, o espetáculo apresentou-se 2 717 vezes, recorde da época.

Finda a primeira temporada na América Central, a peça foi para Buenos Aires e, em seguida, aportou no Brasil. Conforme o contrato, Victor era o responsável por financiar o musical em solo fluminense. Mas o produtor não queria pagar o investimento integralmente com dinheiro próprio. Por isso, procurou sócios dispostos a dispender capital e arcar com os custos iniciais. Em troca, eles receberiam uma parcela dos lucros – cada um detinha 25% do espetáculo. “Jamais me arrependi”, declarou, “*My Fair Lady* foi uma máquina de fazer dinheiro”<sup>6</sup>. O entusiasmo da estreia apareceu na matéria de “O Estado de São Paulo”, de 25 de Julho de 1963. *My Fair Lady*, foi anunciado como “o primeiro contato da plateia paulista com uma comédia musical, como ela é entendida nos Estados Unidos”. A respeito do assunto, Berbara declararia, anos depois, e retrospectivamente: “Nunca se havia feito esse tipo de espetáculo no Brasil até então. Havia experiência de ópera: cenas estáticas em três ou quatro atos. Em *My Fair Lady*, o cenário se modificava, se mexia durante a cena”<sup>7</sup>.

Apesar da euforia, as colunas de crítica especializadas dos anos 1960 e 1970 não partilhavam integralmente do júbilo. Sábato Magaldi<sup>8</sup>, por exemplo, escreveu em 1971: “Toda comédia musical não foge de um certo gosto *kitsch* – produto destinado a uma sensibilidade mediana, que se embala numa música facilitada e na pirotecnia dos movimentos e das mudanças de cenário”<sup>9</sup>. O crítico literário Roberto Schwarz (1992 [1978]), por sua vez, ignorou as montagens musicais em seu importante texto “Cultura e Política, 1964-1969”. Preferiu salientar a importância – e os impasses formais – de peças como *Opinião* (1964), *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1967) e *Roda Viva* (1969)<sup>10</sup>. Ao seu ver, “apesar da ditadura da direita” haveria “relativa hegemonia cultural da esquerda no país”<sup>11</sup>.

---

<sup>6</sup> Carvalho, 2008, p. 130.

<sup>7</sup> Idem, p. 137.

<sup>8</sup> Crítico teatral mineiro nascido em 1927. Formado em direito pela Universidade de Minas Gerais, aos 20 mudou-se para o Rio de Janeiro para substituir Paulo Mendes Campos como crítico do jornal Diário Carioca. Anos depois, em 1953, foi convidado por Alfredo Mesquita para assumir a cadeira de história do teatro na Escola de Arte Dramática. Ingressou também no quadro de colonistas do jornal *O Estado de São Paulo*. No livro *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962 – com edição revista e ampliada em 1998) sedimenta uma leitura bastante vigorosa a respeito da história dramática brasileira. Entre 1966 e 1988 desempenhou a função de crítico no Jornal da Tarde até decidir aposentar-se. Faleceu em 2016 na capital paulista.

<sup>9</sup> Crítica dedica a *Um violinista no telhado* dirigido por Oswaldo Loureiro em 1971 (Steen, 2014, p. 207-208).

<sup>10</sup> Ainda em dezembro de 1964, logo após o golpe, Oduvaldo Vianna, Armando Costa e Paulo Pontes escreveram a peça *Opinião* dirigida por Augusto Boal. O mesmo Boal juntou-se a Gianfrancesco Guarnieri para *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967). Em 1966, Ferreira Gullar e Vianinha

Berbara – que chamou o Golpe de 1964 de Revolução<sup>12</sup> – provavelmente discordaria dessa tese. Ao seu ver, o sucesso de *My Fair Lady* era evidente. Por exemplo, na cerimônia de entrega do prêmio Saci<sup>13</sup>, promovido pelo jornal “O Estado de São Paulo” em 22 de junho de 1965, o musical *My Fair Lady* de Berbara somou os prêmios de melhor atriz, para Bibi Ferreira, e um prêmio especial dedicado exclusivamente aos produtores. Desse modo, para qualificar o período como “hegemonia de esquerda” seria preciso ocultar récitas que recheavam salões e não tinham comprometimento revolucionário<sup>14</sup>. Ou, ao menos, especificar que a hegemonia se dava em determinados círculos artísticos e políticos, mas não atingiam a totalidade dos teatros e do público. Certamente não nego a profusão (essencial) das experiências cênicas em resistência ao regime militar. Havia um esforço em garantir esperanças democráticas neste tenebroso e incerto período – o que justifica tal leitura otimista. Entretanto, é importante registrar, do ponto de vista historiográfico, como nos anos seguintes ao golpe, outros musicais subiriam aos palcos e encheram as plateias: *Hello Dolly* (1966) *Hair* (1969); *Um violinista no telhado* (1971); *Homem de La Mancha* (1972); *Jesus Cristo Superstar* (1972); *Godspell* (1974); *Pippin* (1974); *Rocky Horror Show* (1975); *Hair* em nova montagem (1978) e *Evita* (1983)<sup>15</sup>. Ressalvas sejam feitas, as montagens eram ocasionais e dependiam da vontade individual e autônoma de produtores como Berbara. Passava ao largo a regularidade sistemática com leis de incentivo e a existência de profissionais especializados. Além disso, o elenco trazia complicações. O próprio produtor de *My Fair Lady* hesitou em selecionar a atriz para o papel principal. Uma das concorrentes era Tônia Carrero, que, no auge da beleza e da fama<sup>16</sup>, “não tinha a humildade em aceitar que não cantava. Ela achava que com aulas chegaria lá e não chegaria, tenho certeza”<sup>17</sup>. A outra candidata era Bibi Ferreira. Berbara explicou: “não achava que ela era adequada para o papel, que era complicado. A pessoa tinha que ser

---

encenaram *Se correr o Bicho Pega, se ficar o bicho come*. Dias Gomes e Gullar partilharam a produção de *Dr. Getúlio* em 1968. Para saber mais, sugiro Fernando Marques (2014).

<sup>11</sup> Citado de Schwarz, 1992 [1978], p. 62.

<sup>12</sup> Carvalho, 2008, p. 112.

<sup>13</sup> Premiação criada em 1951 pelo jornal “O Estado de S. Paulo” dada anualmente aos melhores da produção brasileira de cinema e teatro. Tinha como estatueta um saci esculpido pelo artista Victor Brecheret.

<sup>14</sup> Para um estudo dedicado a eles, sugiro Ridenti (2010) e Marques (2014). Ambos filiam-se – ainda que com ressalvas – a seleção de grupos teatrais fundamentais da época: CPC, Arena e Oficina são lidos e relidos com seu protagonismo.

<sup>15</sup> Para uma listagem exaustiva, conferir Steves (2015)

<sup>16</sup> Para saber mais a respeito da trajetória de atrizes brasileiras na época, sugiro Pontes (2010).

<sup>17</sup> Carvalho, 2008, p. 131.

uma cantora e a Bibi não é; a atriz precisava ter muito carisma, o que a Bibi não tem. Ela sempre teve técnica”<sup>18</sup>. O papel fora obtido somente por “lobby” da mãe de Bibi que insistiu pelo recrutamento de sua filha.

Nos 1980, um novo conjunto de agentes passaria a constituir o cenário com experiências diretamente ligadas à Broadway e outras inspiradas nos musicais estadunidenses. Walter Clark<sup>19</sup> oriundo também de emissoras televisivas, debutou como produtor teatral nos palcos do Sérgio Cardoso com o espetáculo *Chorus Line*<sup>20</sup>. Para bancar a dispendiosa empreitada – orçada em 300 milhões de cruzeiros –, imaginou um sistema de cotas: disponibilizou a venda de 44 delas a quem interessasse. Cada pessoa obteria o retorno correspondente à parcela adquirida com o lucro da bilheteria<sup>21</sup>. Na ocasião, uma controversa disputa ganhou monta. A Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo<sup>22</sup> contestava a Secretaria Estadual da Cultura – administradora do Sérgio Cardoso –, alegando haver um comprometimento prévio do uso do teatro com outra produção. Acusavam Clark de “intruso”, “sem nenhum rendimento a apresentar à genuína produção nacional”<sup>23</sup>. O produtor não só discordou – julgava realizar “um serviço de peso” para o país – como também acrescentou em teor bélico: “não são quatro miseráveis, com suas visões marxistas do mundo, que consolidarão o show business nacional”<sup>24</sup>. Importante grifar como, em meio à

---

<sup>18</sup> Carvalho, 2008, p. 131.

<sup>19</sup> Traçou uma carreira como produtor e executivo de televisão. Nascido em 1936, transformou-se diretor-artístico da Globo em 1965 por indicação do próprio Berbara, seu amigo. Manteria o posto até 1977 quando se desentendeu com o patriarca Marinho. Faleceu em 1997 depois de experiências de produção na Rede Bandeirantes e no cinema.

<sup>20</sup> Criado, dirigido e coreografado por Michael Bennett, o libreto da peça foi escrito por James Kirkwood Jr. e Nicholas Dante. Com letras de Edward Kleban e a música de Marvin Hamlisch, o espetáculo foi levado aos palcos em abril de 1975 permanecendo quinze anos em cartaz na Broadway ininterruptamente. A peça já havia circulado, segundo a matéria da Veja pela Filadélfia, Los Angeles, Inglaterra, Alemanha, Suécia, Dinamarca, Austrália, Japão, México e Argentina. No enredo, a plateia presencia o processo de uma audição para um musical. Zach, um importante diretor e coreógrafo, está selecionando artistas para o próximo espetáculo. Após o primeiro corte, restam 17 candidatas/os. O diretor, então, lhes informa procurar por uma forte linha de coro, formada por quatro homens e quatro mulheres. Para a seleção, quer conhecer mais sobre eles, e pede a cada pessoa que se apresente e fale de si. Com relutância, contam suas histórias. Toda a ação história se desenrola num palco nu de um teatro nova-iorquino.

<sup>21</sup> Inicialmente, cada cota valia 1,5 milhão de cruzeiros (ou cerca de R\$35.000,00 atualizados), mas após ajustes, restaram fixadas em 3 milhões (ou R\$70.000,00 atualizados). Para adequação dos valores, utilizei a ferramenta disponível pelo Banco Central mobilizando a correção pelo IPC-A do IBGE.

<sup>22</sup> Popularmente conhecida como APETESP, é uma entidade sem fins lucrativos constituída em 12 de Julho de 1972. Mantém e administra o Complexo Teatral Ruth Escobar e o Teatro Maria Della Costa. Informações obtidas em <http://www.apetesp.org.br/sobre.php> acesso em 12/03/18.

<sup>23</sup> Extraído de Veja, 20/04/1983, p.118.

<sup>24</sup> Veja, 20/04/1983, p.118.

instabilidade pela qual atravessava o país, sujeitos produziam a diferença estética e econômica de espetáculos em termos políticos e ideológicos<sup>25</sup>.

*Chorus Line* se tornou um sucesso e foi decisiva para a carreira de uma atriz em particular: Claudia Raia. Natural de Campinas, em 1966 ela percorreria uma passarela em ascendente escala de projeção. Desde nova, a menina empenhou-se na carreira artística; a mãe, proprietária de uma academia de dança, garantiu a matrícula para o ballet clássico. Aos 13, foi morar em Nova York, sozinha e, durante um ano e meio, estudou com George Balanchine, fundador da *School of American Ballet*<sup>26</sup>. Em 1982, o Teatro Colón, em Buenos Aires, a recebeu para dançar como Julieta na coreografia inspirada em Shakespeare. Aos 16 anos, Raia ingressou no elenco do espetáculo produzido por Walter Clark. Convidados globais do produtor encantaram-se com a garota e a chamaram para trabalhar na emissora. Nos anos seguintes, ela posaria nua para a revista masculina *Playboy* (1984), estouraria como atriz interpretando a prostituta Ninon na novela *Roque Santeiro*<sup>27</sup> (1985) e estrearia seu primeiro poket-show: *Essas noites assim* (1987)<sup>28</sup> em uma casa noturna de Ipanema.

Ainda no final daquela década, em um ano de consagração democrática, Raia produziu e protagonizou o espetáculo *Splish Splash*<sup>29</sup> (1988), cujo esquema, segundo reportagem da “Folha de São Paulo”, era “o mais norte-americano possível”. “A intenção”, alegava a jornalista, “era fazer algo na linha Broadway”<sup>30</sup>. Sem definir exatamente o que se entendia por “linha Broadway”, presumia-se de quem lesse a

---

<sup>25</sup> Na mesma década, salas de aula de uma escola de teatro carioca eram cenário de batalha similar. Conforme Coelho (1989), o estilo de vida “artístico”, desprendido de ambição financeira, entrava em choque direto com o estilo de vida “burguês”, associado ao acúmulo de bens materiais. Estudantes jovens costumavam defender a necessidade e urgência de saírem do chamado “sistema” em direção a um novo conjunto de práticas.

<sup>26</sup> Nascido em São Petersburgo, na Rússia, em 1904, com o nome de Georgi Militonovitch Balanchivadze, o jovem bailarino estudou composição e piano no Conservatório de Leningrado. Em 1924 desertou da União Soviética mudando-se para a França com a esposa e um casal de dançarinos. Dez anos depois, fora convidado por um estadunidense para temporada nos EUA quando em 1934, fundou a *School of American Ballet* em Nova York. Catorze anos depois, criaria o New York City Ballet assumindo a função de coreógrafo principal até a sua morte, em 1983.

<sup>27</sup> A novela foi exibida pela Rede Globo no horário das 20 horas entre 24 de junho de 1985 e 22 de fevereiro de 1986.

<sup>28</sup> A reportagem de “O Estado de São Paulo” de 30 de Janeiro de 1987 destacava como o show fazia referência “ao estilo do que se faz muito na Europa e nos Estados Unidos” no qual artistas fazer um pequeno recital íntimo após o horário normal de espetáculos. Raia, entrevistada, declarava seu interesse em aprender e lamentava a ausência no Brasil de “uma escola de arte onde qualquer artista possa aprender tudo o que gosta e acha que pode fazer dentro da profissão” (Cavalcanti, 1987).

<sup>29</sup> Espetáculo idealizado por Alexandre Frota. O enredo, assinado por Flávio Marinho, contava a história de uma rixa entre gangues de adolescentes dos anos 1960.

<sup>30</sup> Camargo, 1989. E-3.

matéria um conhecimento acumulado anteriormente (com turismo pago em dólar na Times Square), ou, ainda, um imaginário auto-evidente que, por isso, não carecia de maiores explicações. Em ambos os casos, aludia-se a um referencial circundante. Apesar de estreiar no Rio de Janeiro, *Splish Splash* chegou a São Paulo no início da década de 1990, inaugurando a parceria de Claudia Raia com o já consagrado diretor de novelas Wolf Maya<sup>31</sup>. Na época com 35 anos, o rapaz havia atuado como ator em musicais como *Hair* (1969),<sup>32</sup> e dirigido o off-broadway *Village – New York* (1982)<sup>33</sup> em São Paulo, entre outros espetáculos.

Nesse mesmo período de tempestuosa verborragia a respeito dos rumos democrático do Brasil, o experiente Jorge Takla<sup>34</sup> dirigiria um musical situado no período de ascensão nazista na Alemanha – *Cabaret* (1989)<sup>35</sup> – recheado de um elenco global<sup>36</sup>. Chama atenção a avaliação do diretor a respeito da necessidade de ensaios extras: “Nenhum ator está pronto para enfrentar um musical como esse. Por isso exigi esta fase de pré-ensaio”<sup>37</sup>, sentenciou ao “Estado de São Paulo”, em 20 de maio de 1989. A matéria descreve um elenco reticente em relação às técnicas de canto e dança: “Por enquanto, o mestre-de-cerimônias, Sally Bolwes e companhia ainda erram os passos, olham para o chão quando devem encarar o céu e quase arrebentam o tablado com o peso de seus corpos, quando a ordem de Ruth [a coreógrafa] é ‘usar o pé na aterrisagem’. Mas eles prometem chegar lá”<sup>38</sup>. O trecho evidencia a manutenção de uma carência técnica sinalizada por Barbara anos antes. Boa parte do elenco nacional não dispunha de recursos básicos de canto e dança.

---

<sup>31</sup> Na televisão, somara a direção de nove novelas (Ciranda de Pedra, 1981; Elas por Elas, 1982; Final Feliz, 1982; Louco Amor, 1983; Champanhe, 1983/1984; Livre para Voar, 1984/1985; Ti ti ti, 1985/1986; Hipertensão, 1986/1987; e Bambolê, 1987/1988)

<sup>32</sup> Dirigido por Ademar Guerra, estreou no Teatro Bela Vista. Com autoria de James Rado, Gerome Ragni e música de Galt MacDermot montada pela primeira vez em 1967, o enredo apresentava o comportamento e os conflitos da juventude hippie estadunidense.

<sup>33</sup> Escrita por Ira Evans, conta a história de um jovem estudante homossexual que foge da pressão da família judia no Brooklin, em Nova York, refugiando-se no bairro Greenwich Village.

<sup>34</sup> Nascido em 1951, é diretor e produtor de teatro. Formou-se na Escola de Belas Artes e no Conservatório Nacional de Arte Dramática em Paris. Em 1974, trabalhou com o importante encenador estadunidense Robert Wilson. Entre 2002 e 2004 foi diretor da área de teatro da *Corporação Interamericana de Entretenimento* (CIE) – a mesma responsável por realizar *Les Misérables* no país. Dentre os musicais, Takla dirigiu *Cabaret* (1989), *Vitor e Vitória* (2001), *My Fair Lady* (2007), *West Side Story* (2008), *O Rei e Eu* (2010), *Evita* (2011) e *Jesus Cristo Super Star* (2014).

<sup>35</sup> Escrito por Joe Van Druten e Christopher Isherwood.

<sup>36</sup> Diogo Vilela e Beth Goulart interpretariam, respectivamente, mestre de cerimônias e Sally Bowels, papéis que se tornaram icônicos para Joel Grey e Liza Minelli no filme homônimo de Bob Fosse.

<sup>37</sup> Pimenta, 1989, D1.

<sup>38</sup> Pimenta, 1989, D1.



Uma das raras exceções era justamente Claudia Raia. Virada a década e driblando a inflação, a atriz fez do sobrenome o epicentro de um jogo de palavras: *Não Fuja da Raia* (1991), *Nas Raias da Loucura* (1993) e *Caia na Raia* (1996). Os textos, escritos por Silvio de Abreu<sup>39</sup> e dirigidos por Jorge Fernando<sup>40</sup>, reduziam-se a enredo simples, compostos de quadros musicais, coreográficos e cômicos monopolizados por ela<sup>41</sup>. Em elogiosa crítica à segunda peça na “Folha de São Paulo”, Nelson de Sá<sup>42</sup> pontificou: “o show é mesmo dela, de Cláudia Raia, a primeira-dama do teatro musical brasileiro”.

No Rio de Janeiro, outros sujeitos passavam a reivindicar espaço e pleiteavam a expansão do cenário de musicais no país. Charles Möeller<sup>43</sup> e Claudio Botelho<sup>44</sup> formariam, em 1997, uma dupla de criadores importante. As trajetórias, inicialmente descoladas, convergiram ao longo da década. De início vacilante, Möeller ingressou em 1990 na novela “Mico Preto”, da Rede Globo, trabalhando diretamente com Miguel Falabella<sup>45</sup>, o intérprete de seu pai. Em visita ao famoso colega em um ensaio, ele conheceu Botelho – o músico de ocasião. Naquela noite, saíram todos a jantar, e os rapazes inauguraram uma longa e duradoura conversa a respeito de musicais.

---

<sup>39</sup> Teledramaturgo nascido em 1942 em São Paulo. Formado em cenografia pela Escola de Artes Dramática, iniciou a carreira como ator. Já nos anos 1970 dirigiu filmes identificados com a chamada pornochanchada. Estreou como autor de novelas em 1977 adaptando – junto com Rubens Ewald Filho – o romance *Éramos seis* de Maria José Dupré para as telas. No ano seguinte, foi contratado pela Globo e escreveu *Pecado Rasgado* (1978) permanecendo na emissora até a atualidade.

<sup>40</sup> Ator e diretor carioca de 1955, começou a carreira profissional da série de televisão *Ciranda, Cirandinha*, de 1978. Em parceria com Silvio de Abreu e Cassiano Gabus Mendes, ganhou destaque com as novelas *Guerra dos Sexos* (1983/1984), *Cambalacho* (1986) e *Rainha da Sucata* (1990). Desempenhou papel de diretor em outras tantas até 2016.

<sup>41</sup> Oliveira, 1996

<sup>42</sup> Crítico de teatro, trabalha no conglomerado “Folha de São Paulo” desde 1987. Exerceu a função no caderno *Ilustrada* por cerca de dez anos. Para um balanço de sua carreira De Sá (1997).

<sup>43</sup> Nascido em Santos em 1967, criado em São Vicente, caçula de oito filhos com pai militar. Perseguiu, com sede a carreira de ator desde cedo: após a negativa para ingressar a Escola de Artes Dramáticas (EAD), recebeu o aceite do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), companhia de Antunes Filho. Transcorridos três anos, arranhou trabalhos em grupos de teatro na cidade de São Paulo. No início da década de 1990 conheceria Botelho e passaria a trabalhar com musicais.

<sup>44</sup> Vindouro em 1964, natural de Araguari, criado em Uberlândia (Minas Gerais): o pai era desenhista do Departamento Nacional de Estradas de Rodagem, e a mãe professora. Matriculado na Unirio no curso de teatro, trancou após um ano. Decidiu ingressar na recém inaugurada Casa de Artes de Laranjeira. Formado, com dificuldade em encontrar trabalho, inventou um novo ofício: adaptar livros para a cena. Após algumas experiências bem sucedidas, passou a considerar-se tradutor e compositor.

<sup>45</sup> Nascido em São Cristóvão, na zona norte do Rio de Janeiro, em 1956, seu o pai arquiteto e a mãe professora universitária de francês e literatura francesa. Adolescente, ingressou no grupo de teatro da escola e, em seguida, no tradicional Teatro Tablado – a escola de atores de Maria Clara Machado. Em 1988, entrou em cartaz com o espetáculo *Sereias da Zona Sul*, tornou-se expoente da moda “besteirol”. Estreou como diretor na premiada *Emily* (1994) Para saber mais sobre a trajetória de Falabella e o teatro besteiro, sugiro Wasilewski, (2008).

Montariam, já em 1991, o musical *Hello Gershwin* em homenagem ao compositor estadunidense<sup>46</sup>. Mas o impacto decisivo viria em 1997, com *As Malvadas*: um apanhado de canções de musicais variados. Möeller escreveu um roteiro, Botelho elaborou a letra e música. Conforme narram, “nasceu uma dupla, de maneira quase irresponsável”<sup>47</sup>. A ousadia rendeu o Prêmio Sharp de melhor musical<sup>48</sup>. Durante uma viagem a Nova York assistiram a estreia de *Kiss me Kate*<sup>49</sup>. “Saímos de lá malucos”, caricaturou Möeller, “entrei em uma livraria e comprei no cartão estourado tudo que havia sobre Cole Porter”<sup>50</sup>. O musical sobre o compositor se concretizaria em 1999. Botelho assinou a versão e um amigo investiu R\$15 mil do próprio bolso. O espetáculo estourou: “Eu via as filas na porta, as críticas super favoráveis, e achava que era um sonho”, emendou Möeller<sup>51</sup>. Inspirados, criaram a chancela “Um espetáculo de Charles Möeller & Claudio Botelho”.

Vencedor do Prêmio Governador do Estado do Rio de Janeiro, pelas letras do espetáculo sobre Cole Porter, Botelho receberia novos convites. O dispendioso espetáculo *O Beijo da Mulher Aranha* (2000)<sup>52</sup>, a ser montado em São Paulo, carecia de tradutor. Cantores e cantoras enfrentavam dificuldades para entoar a versão entregue por Millôr Fernandes<sup>53</sup>. Claudia Raia, integrante do elenco, insistiu para que Botelho fosse chamado. Feita a letra teste, ele foi aprovado e contratado.

A produção, orçada em US\$1 milhão, dependia de uma tonelada de maquinaria, de mudanças computadorizadas de cenário, e de muita luz. Com o fito de atender a tais demandas, o Teatro Jardel Filho foi reformado. O espetáculo concretizava – segundo

---

<sup>46</sup> Botelho versionara algumas canções do compositor George Gershwin para o português. Junto com a atriz Cláudia Netto e sob direção de Marco Nanini, levantaram a peça sem dinheiro. No enredo, um casal cantaria e interpretava clássicos estadunidenses do consagrado compositor.

<sup>47</sup> Carvalho, 2009, p. 78.

<sup>48</sup> Criado em 1988 com vista a prestigiar a música popular brasileira. Inicialmente patrocinado pela Sharp, transformer-se-ia em 2002 no Prêmio Caras e, em 2003, no Prêmio Tim. A partir de 2009 ganhou o nome de Prêmio da Música Brasileira.

<sup>49</sup> Escrito por Samuel e Bella Spewack com letras e música de Cole Porter, estreou em 1948 na Broadway. No enredo, a tentativa de montagem de uma versão musical da peça *A Megera Domada* de William Shakespeare gera conflitos entre o diretor e a protagonista – um recém divorciado casal.

<sup>50</sup> Carvalho, 2009, p. 82

<sup>51</sup> Carvalho, 2009, p. 84.

<sup>52</sup> A peça baseava-se no romance do argentino Manuel Puig e contava a história de Valentim, um revolucionário marxista acusado de terrorismo, e Molina, um homossexual preso por corrupção de menores, obrigado a conviver em uma cela apertada em uma prisão em um país sul-americano qualquer.

<sup>53</sup> Nascido no Rio de Janeiro (1923-2012), foi escrito desenhista, humorista, dramaturgo, poeta, tradutor e jornalista. Como tradutor verteu para o português obras com *Hamlet* de Shakespeare, *O jardim das Cerejeiras* de Tchekov, *Assim é se lhe parece* de Pirandello e *Antígona* de Sófocles. No que diz respeito aos musicais, assinara a tradução de *Cabaret* dirigida por Jorge Takla em 1989.

matéria do “Estadão”<sup>54</sup> – um antigo sonho de Raia: “A Mulher Aranha é um fetiche, uma personagem forte, que vai ao encontro de minha personalidade”, declarou ela ao jornal. Em tom anedótico, emendou “O mais engraçado é que a primeira vez que assisti ao espetáculo, na Broadway, encontrei o Miguel [Falabella] e desejamos realizá-lo um dia”<sup>55</sup>.

Na época, Falabella era costumeiramente associado a seu envolvimento com o chamado teatro besteiro dos anos 1980; suas participações em novelas globais e seu trabalho como dramaturgo<sup>56</sup>. Apesar de uma rápida experiência musical em 1994 – em que interpretou canções da Disney em tom inusitadamente sexual<sup>57</sup> –, seu nome não evocava (ainda) esse gênero. Completava o elenco o ator Tuca Andrada<sup>58</sup>, que, na ocasião, declarou – em tom beirando a reclamação – que o espetáculo já vinha montado, de modo que precisaram “adaptar-se a ele”<sup>59</sup>.

O fato é que apesar de esporádicas, as experiências alusivas à Broadway aceleravam-se entre as décadas de 1980 e 1990. Conviveram montagens diretamente informadas por espetáculos produzidos para a Times Squares e peças pitorescas que seguiriam a genérica classificação de “linha Broadway”. Ensaios conduzidos para que artistas aprendessem técnicas fundamentais somaram-se a ousadas traduções e versões. Novos experimentos cênicos tateavam o sabor estrangeiro e duplas aspirantes debutavam. Um conjunto de artistas da mesma geração passou a partilhar o desejo de montar espetáculos em sintonia com as convenções cênicas da Broadway. Dessa forma, alguns tensores de força passavam a se organizar aspirando garantir produções musicais no país.

---

<sup>54</sup> Nunes, 2000a; 2000b.

<sup>55</sup> Nunes, 2000b.

<sup>56</sup> Conforme sugerem as matérias balanço de sua carreira: Castello (1995) e Gama (1998).

<sup>57</sup> Denominado “Falabella Canta Disney”, o ator inaugurou o Café do Teatro, um palco para “revistas e shows musicais” no Shopping da Gávea, no Rio de Janeiro. O enredo ironizava o universo de personagens da Disney: Peter Pan como um líder gay, a fada Sininho descobriria orgasmos múltiplos, Wendy teria um comportamento sexual “estranhíssimo” e Pinóquio estaria envolvido com o Grilo Falante. Flávio Marinho, o diretor, disse na ocasião: “Foram dois meses exaustivos de ensaios, pois ninguém ali está acostumado a cantar”. Informações obtidas de Dias, (1994)

<sup>58</sup> Vindo ao mundo em ano de golpe militar, nasceu em Pernambuco. Mudou para o Rio de Janeiro aos 21 anos com a intensão de avançar na carreira de ator. De 1989 em diante, acumulou uma série de personagens em novelas e programas globais. Além disso, participou de outras montagens musicais como *Theatro Muzical Brasileiro* (1988) e *The Rocky Horror Show* (1994),

<sup>59</sup> Nunes, 2000b.

## Novos caminhos pedagógicos

Data também da década de 1990 o início de um ambiente pedagógico inédito. Escolas de profissionalização tradicionais mantinham um ritmo de trabalho acelerado formando atrizes e atores todos os anos. Os exemplos são muitos, mas lembro da Escola de Artes Dramáticas (1948)<sup>60</sup>, do Departamento de Artes Cênicas da USP (1966)<sup>61</sup>, do Teatro Escola Macunaíma (1974), do Teatro-Escola Célia Helena (1977) e do Curso de Teatro do INDAC (1981)<sup>62</sup>. Na mesma época, a Cultura Inglesa, além de ensinar vocabulário e gramática, passara a oferecer aulas de teatro. Fundada em 1935 pelo consulado britânico, a instituição arriscou, em 1979, montar, em inglês, um espetáculo musical com estudantes do coral. O experimento não desagradou. De lá para cá foram trinta e nove as peças encenadas. “Quem dirigia esses musicais era uma inglesa, Libby alguma coisa... Mas ela foi embora, voltou para a Inglaterra”, conta Albano Sargaço<sup>63</sup> o atual responsável pela divisão cênica da escola. Assumido o comando em 1986, ele recorreu ao gerúndio: “fui ficando”.

Nos anos 1990, a escola adquiriu caráter de “celeiro que agregava gente que queria fazer musical, mas que não tinha para onde ir. Por que não tinha cursos, não tinha uma cena” qualificou o compositor Daniel Salve durante entrevista por mim realizada em fevereiro de 2015. Paulistano, nascido em 1976, debutou ainda com 15 anos em espetáculos infantis profissionais. De pronto, esnobou quando uma amiga lhe pediu ajuda para ser seu par no teste de elenco da Cultura: “Ai, imagina, sou profissional. Teste para uma peça amadora? Cheguei lá, me encantei. Fui, fiz o teste, passei”. “A Cultura Inglesa foi uma escola” sentenciou.

Incubadora de musicais, a instituição fertilizou também duradouras amizades. Nesse ambiente, no ano de 1992, Salve conheceu Rodrigo Pitta. Primo distante do falecido prefeito de São Paulo – Celso Pitta –, Rodrigo guarda somente o sobrenome em comum – “nosso parentesco não me abriu nenhuma porta até agora”, declarou à “Folha

---

<sup>60</sup> Fundada pelo ator Alfredo Mesquita. O objetivo era criar “um novo ator para um novo teatro”, valorizando a dramaturgia e o rigor em relação à encenação. Para saber mais, conferir Silva (1987).

<sup>61</sup> O *Curso de Teatro da Universidade de São Paulo* foi inaugurado em 1966, fruto do esforço dos professores da Escola de Arte Dramática – especialmente de Alfredo Mesquita, o próprio fundador da EAD. Para saber mais, conferir Azevedo (2006), Fernandes (2010) e Machado (2012).

<sup>62</sup> Para saber mais sobre a história das escolas de teatro em São Paulo e no Brasil, sugiro o panorama de Brito (2011; 2015).

<sup>63</sup> Paulistano, formado em Letras pela Universidade de São Paulo em 1978, iniciou um mestrado sobre teatro norte-americano. Os dados foram obtidos de entrevista concedida em 03 de fevereiro de 2017.

de São Paulo” em novembro de 1996<sup>64</sup>. Após dividirem o palco em sete espetáculos da Cultura, ambicionaram voos mais altos. Em 1997, eles viajaram juntos para Nova York. Pitta estudou por oito meses direção especializada em Teatro Musical na *American Music and Drama Academy* (AMDA)<sup>65</sup>. Já Daniel acumulou dois invernos com o sonho de integrar o elenco de *Rent*, de Jonathan Larson<sup>66</sup>. Aprovado em uma audição, amargurou ver outra pessoa ficar com o papel<sup>67</sup>.

De volta ao país, em 1998 os amigos estrearam em São Paulo o espetáculo *Pocket Broadway* no teatro *Studium* – na Rua Rui Barbosa, 266. Em cartaz de sexta a domingo o espetáculo era descrito como a reunião de “um mix de diversas peças encenadas na Broadway, entre elas *O Fantasma da Ópera*, *Os Miseráveis*, *Grease*, *Hair* e *O Rei Leão*”<sup>68</sup>. E a montagem fez sucesso. Depois de quase um ano em cartaz, o musical foi encerrado somando cerca de 20 mil pessoas na plateia<sup>69</sup>.

Em 1999, Salve foi selecionado dentre 900 intérpretes para integrar o elenco da montagem brasileira de *Rent*<sup>70</sup>. Com custo de US\$ 400 mil, a estreia ocorreu quase quatro anos após a primeira apresentação no circuito off-Broadway em Nova York, em fevereiro de 1996. Na época, a CIE (*Companía Interamericana de Entretenimiento*, a ser discutida adiante) testava a viabilidade econômica de espetáculos como este no país. Era também uma prova para o elenco nacional. O produtor responsável, na ocasião, explicou: “Definitivamente esse não é um espetáculo para amadores (...) Não vai dar pé para atores que não saibam cantar, não dá para enrolar”<sup>71</sup>. Em poucas semanas, uma banca com um diretor e um coreógrafo estadunidenses desembarcariam na cidade para finalizar as seleções dentre os 100 filtrados anteriormente. Na esquina para o novo milênio, eles

---

<sup>64</sup> Matéria intitulada Rodrigo Pitta Reúne Musicais Americanos. Folha de São Paulo, Ilustrada. 20 de Novembro de 1996. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/11/20/ilustrada/9.html> acesso em 29.01.18

<sup>65</sup> Criada em 1964, a AMDA é um dos conservatórios mais antigos de formação para artes performáticas dos Estados Unidos. Atualmente ela possui campus em Nova York e Los Angeles e oferece programas de Interpretação, Teatro Musical, Dança e Artes Performáticas. O curso de Teatro Musical, particularmente, tem duração de quatro anos. Mais informações, conferir <http://www.amda.edu>.

<sup>66</sup> Com letra, música e enredo escritos por Jonathan Larson, estreou no Nederlander Theatre em 1996. No enredo, um grupo de amigos vive em Nova York nos anos 1980 resistindo à dificuldade econômica, à epidemia de Aids e em meio ao uso de drogas.

<sup>67</sup> Extraído de Aleixo (2000, D8)

<sup>68</sup> Guia do Caderno 2 de O Estado de São Paulo, em 23 de Outubro de 1998. D27.

<sup>69</sup> Rocha, 2000

<sup>70</sup> Entre ano de estreia nos EUA, em 1996, e 1999 – ano da primeira montagem no Brasil – esteve em cartaz na Inglaterra, Noruega, Islândia, Finlândia, México, Japão, Portugal, Argentina, Espanha, Itália, Filipinas, Hong Kong e Cingapura. Informações obtidas em Gama, 1999.

<sup>71</sup> Gama, 1999.

anunciaram um importante prognóstico: “Tem uma nova geração [de artistas] que dança, interpreta e canta muito bem (...) tanta gente boa que vai ser um deus-nos-acuda selecionar o elenco”. Desta safra, Salve e Pitta pareciam despontar com exuberância. A experiência na Cultura Inglesa e o período de estudos em Nova York capacitaram os jovens para as novas montagens que emergiam. Ao contrário das dificuldades técnicas do elenco das décadas anteriores, artistas brasileiros mais jovens conseguiam encontrar espaços para se habilitar. O próprio cenário de produções – assinadas por figuras como Claudia Raia, Charles Müller e Claudio Botelho – estimulava a especialização no setor.

Era janeiro de 2000 e o jornalista Jotabê Medeiros estampou na manchete da página 16 do “Caderno 2” o título “Cazuza vira teatro musical à moda da Broadway”. Escrito e dirigido por Rodrigo Pitta, Salve assinava a direção musical. Orçada em R\$ 400 mil reais – bancados pelo empresário Paulo Amorim<sup>72</sup> – a peça estreou em 03 de fevereiro, permanecendo em cartaz de quinta a domingo no teatro Tom Brasil<sup>73</sup>; uma casa de espetáculos de grandes proporções. A dupla declarou considerar o “gênero musical” uma novidade no Brasil: “Aqui, a música sempre ‘floreira’ os espetáculos, mas não ajuda a contar a história”<sup>74</sup>. Segundo a produção, em três meses em cartaz, o show foi visto por mais de 100 mil pessoas<sup>75</sup>. “Aos 17 anos, já éramos diretores”, confessaram a presunção<sup>76</sup>.

Em 20 de Março de 2001, Ubiratan Brasil<sup>77</sup> dedicou uma longa matéria de abertura na qual anunciou o espetáculo Modernidade, autoria de Rodrigo Pitta em co-direção com Gerald Thomas<sup>78</sup>. O musical contava a história de um artista que luta contra

---

<sup>72</sup> Jornalista, empresário e apresentador de TV, nasceu no Rio de Janeiro em 1942. Trabalhou no jornal carioca “A Noite” e na Editora Abril como correspondente internacional da “Revista Veja”.

<sup>73</sup> No enredo, sete personagens viviam num prédio de apartamentos do Baixo Leblon, na zona sul do Rio de Janeiro. As histórias foram baseadas em 20 canções do compositor Cazuza: “Um trem para as estrelas”, “Todo amor que houver nesta vida”, “Pro dia nascer feliz”, “Completamente Blue:”, “Certo dia na cidade”, “Vida fácil”, “Eu preciso dizer que te amo”, “Bete Balança”, “Cobaíias de Deus”, “Mal Nenhum”, “O tempo não pára”, “O Poeta está vivo”, “Posando de Star”, “Bruma”, “Blues da Piedade”, “Obrigado”, “Ideologia”, “Malandragem” e “Codinome Beija-flor”.

<sup>74</sup> Aleixo, 2000, D8

<sup>75</sup> Rocha, 2001. D1.

<sup>76</sup> Idem, Ibidem.

<sup>77</sup> Nascido em 1963 em Tupã, aos dois anos mudou-se para São Paulo. Formando em Comunicação Social pela USP, entre 1985 e 1990, trabalhou no jornal “Placar”, tornando-se, em seguida, efetivo no “Jornal da Tarde”. Na “Folha de São Paulo” trabalhou entre 1992 e 1994 quando ingressou em “O Estado de São Paulo”, permanecendo na empresa por mais de vinte anos. Atualmente exerce a função de editor do Caderno 2 sendo um dos principais articuladores da grande imprensa que rotineiramente divulga e promove o teatro musical.

<sup>78</sup> Diretor teatral carioca, nasceu em 1954. Formado em Filosofia trabalhou em contato profícuo com artistas estrangeiros. Para saber mais a respeito de Gerald Thomas, conferir Fernandes (1996)

o seu superego. Para os ensaios, Pitta levou o elenco para o que chamou de “spa performático”, localizado em uma fazenda próxima a Jundiaí. Atores e atrizes tinham aulas de canto, dança e interpretação, especializando-se para atuar nos chamados “novos musicais brasileiros”. Era o início de 2001, e no mesmo dia, Pitta inaugurava seu trabalho como colunista do “Estadão”, especialista dos musicais estadunidenses. Excitado, escreveu: “É incrível como já se pode em pouco tempo criar um panorama real do crescimento da indústria recém-nascida de se fazer musicais no Brasil”. O diagnóstico revelaria a viabilidade de “traçar um panorama econômico de uma atividade que, em São Paulo, começou em um pequeno grupo de pesquisas teatrais na Cultura Inglesa (...) e hoje se transformou em uma pequena indústria dentro da cena cultural do eixo Rio-São Paulo”<sup>79</sup>. A inflacionada relevância da Cultura Inglesa ecoava na própria trajetória do rapaz. Afinal de contas, aos seus olhos sucediam, ano a ano, espetáculos musicais em inglês capazes de tornar o aprendizado mais divertido.

Por sinal, do mesmo edifício, fermentava outra empreitada coordenada pela coreógrafa Maiza Tempesta<sup>80</sup>. Ela teria sido incluída como parte da folha de pagamento da Cultura Inglesa em 1997, como professora para montar trechos de musicais. Após os primeiros dois anos, durante uma conversa com a diretora cultural geral, ela sugeriu ampliar o curso para adolescentes. Maiza ficava incomodada com a inexistência de cursos para jovens: “essa faixa de adolescente não tem nem onde fazer curso e tampouco espetáculos para assistir, eles ficam em um vácuo”. Surgiu, então, em 1999, o conceito de um curso de teatro musical para adolescentes: o *Teen Broadway West End*. A referência eram os musicais norte-americanos e londrinos.

Micro escolhas de variados sujeitos contribuíram para o espessamento de um caminho cada vez mais palpável. As escolas formavam uma nova geração de jovens familiarizados/as com as referências estrangeiras. Junto com outras iniciativas, esses empreendimentos provavam como, em termos financeiros e culturais, ia ocorrendo uma mudança acelerada na cidade de São Paulo. A produção de grandes espetáculos disputavam seu lugar ao sol como um novo gênero estético.

---

<sup>79</sup> Pitta, 2001.

<sup>80</sup> Coreógrafa e dançarina. Dentre outras coisas, nos anos 1980 participou das montagens do musical *Chorus Line* no Brasil e em Nova York e possuiu uma companhia de dança chamada Jazz Brazil. Parcela das informações a seguir foram retiradas de entrevista concedida ao pesquisador em 05 de abril de 2014 no espaço 10X21.

## A barbárie e a Lei

Os palcos da metrópole paulistana ferviam conforme se aproximava a virada do milênio. A década que se encerrava trazia uma configuração diferente no cenário teatral, tanto do ponto de vista da agenda de convenções estéticas, quanto no que toca as políticas culturais em exercício.

De um lado, parcela do campo artístico defendia o chamado “teatro de pesquisa”. Segundo esta convenção, para montar uma peça seria fundamental que se refletisse com profundidade a respeito de seu conteúdo<sup>81</sup>. Artistas recém-formadas/os em faculdades públicas, em meados dos anos 1990, pautavam um segmento da produção cênica da cidade. Dessa época, são os grupos: *Cia de Teatro os Satyros* (1989), *Parlapatões, patifes e paspalhões* (1991), *Teatro da Vertigem* (1992), *Cia. do Latão* (1996), *Folias D’Arte* (1997), *Cia da Revista* (1997) e muitas outros<sup>82</sup>. A busca por estabilidade financeira e pela investigação mais estável movia, em grande parte, esses intérpretes, empenhados em garantir a montagem artística e crítica.

Já as políticas culturais caminhavam em acordo com decisões políticas e econômicas tomadas na esfera federal. A Lei 8.313/91 – conhecida como Lei Rouanet – havia se constituído nesse período como prática rotineira<sup>83</sup>. Entre seus mecanismos de ação constava o mecenato: pessoas físicas ou jurídicas dispunham da possibilidade de apoiar projetos culturais cujos montantes e extensão precisavam ser aprovados pelo MinC. Cada proposta era encaminhada ao Ministério, descrevendo os orçamentos e prevendo a maneira como seriam utilizados os fundos obtidos com a renúncia fiscal. Como resultado, a lei trouxe para a pasta ministerial um aumento significativo no volume de recursos além de normatizar a relação entre produtores culturais, a administração pública e as empresas patrocinadoras. Nos primeiros anos, entre 1992 e 1994, o volume de captação não ultrapassou 6% do total de R\$ 250mi disponibilizados pelo Estado como forma de renúncia fiscal<sup>84</sup>. Mas, a partir de 1995, depois de uma

---

<sup>81</sup> Para saber mais sobre a constituição dessa normativa, conferir Fernandes (2010) e Machado (2012).

<sup>82</sup> Para uma linha cronológica da formação de grupos teatrais formados na década de 1990 em São Paulo, conferir o anexo 1 de Machado, 2012.

<sup>83</sup> Gonçalves Dias (2014) traça um panorama histórico das ações e decisões das políticas públicas culturais no Brasil conferindo especial atenção ao processo de institucionalização dessa práticas entre 1985 e 2013.

<sup>84</sup> Dados obtidos do artigo de José Álvaro Moisés, “Os efeitos das leis de incentivo”, de 1998 no volume organizado por Weffort e Souza (1998). Moisés é doutor em Ciência Política pela USP, mestre em Política e Governo pela Universidade de Essex (Inglaterra) e *bachelor of litteratura* pela Universidade de Oxford (Inglaterra). Foi secretário de Apoio à Cultura do MinC entre 1995 e 1998 e depois Secretário Nacional de Audiovisual entre 1999 e 2002.



considerável reforma<sup>85</sup>, o uso da lei tornou-se mais rotineiro, coincidindo com a primeira gestão de Francisco Weffort<sup>86</sup>, ministro da Cultura no primeiro (e segundo) mandato de Fernando Henrique Cardoso (de 1995 a 2002).

Desde 1995, por determinação do próprio chefe do executivo, os ministérios de Comunicação, de Minas e Energia, da Fazenda e outros orientaram as empresas estatais a despender parcela significativa de publicidade no patrocínio a projetos culturais aprovados pelo MinC<sup>87</sup>. Alçada como principal mecanismo de financiamento cultural do país, a lei atendia às expectativas do próprio ministro: “A finalidade da cultura não é o mercado mas a formação plena da identidade das pessoas e o enriquecimento da sensibilidade humana. A cultura vale em si mesma (...) E isso quer dizer, entre outras coisas, que a cultura é, como a educação, um dever do Estado”<sup>88</sup>. O manuseio da palavra “cultura”, polissêmica desde quando forjada<sup>89</sup>, torcia seu significado ora extraindo o epíteto de direito, ora a alcunha de insumo: “Há que reconhecer (...) que nós somos um amplo mercado consumidor de cultura e que a cultura que necessitarmos e que não pudermos produzir nós teremos que importar”<sup>90</sup>. A declaração sintetiza as práticas que nortearam as políticas culturais desde 1995 e continuariam a pautar as ações do ministro até o final de seu mandato, em 2002. Sob essa bandeira, cultura virava um dever do Estado e insumo a ser “importado”<sup>91</sup>.

---

<sup>85</sup> As reformas consistiram em “a) ampliar o limite de descontos permitidos às empresas patrocinadoras de projetos culturais de 2 para 5% de seu imposto devido; b) desburocratizar os seus procedimentos, agilizando a autorização para captação de recursos e, finalmente, c) estimular um mercado de intermediação, isto é, de venda de projetos às empresas, segundo padrões profissionais”. (Moisés, 1998, p. 428)

<sup>86</sup> Paulista de 1937, doutor em Ciência Política pela Universidade de São Paulo (1968) e livre-docente na mesma instituição (1977). Membro fundador do Partido dos Trabalhadores exerceu a função de Secretário Geral do partido entre 1984 e 1988. Deixaria o PT em 1994 para assumir o cargo de Ministro da Cultura de Fernando Henrique Cardoso.

<sup>87</sup> Em 1998, o Ministério da Cultura publicou livro de balanço dos quatro anos de gestão entre 1995 e 1998 – *Um olhar sobre a cultura brasileira* corresponde ao primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso na presidência do país. Organizador do volume, Francisco Weffort, ministro da cultura, entusiasmadamente salienta o “substancial aumento de recursos do Ministério”, a melhora no “atendimento dos projetos culturais” e a multiplicação da demanda de produtores. A área da cultura teria sido beneficiária “do período de estauidade econômica aberto pelo Plano Real”. Misto de balanço e política de celebração das ações realizadas. O prefácio do livro foi assinado pelo presidente em exercício e é bastante significativo das orientações políticas estratégicas adotadas para a área cultural em seu governo.

<sup>88</sup> Weffort, 1998, p. 25

<sup>89</sup> O debate é extenso e complexo, para pincelar alguns aspectos fundamentais, sugiro a leitura de Woy Wagner (2010) e Adam Kuper (1999).

<sup>90</sup> Weffort, 1998, p. 25

<sup>91</sup> Ridenti (2010) faz análises para explicar os motivos pelos quais determinados intelectuais, antes bastante revolucionários, adotaram políticas neoliberais nos últimos anos do século XX.

Segundo a socióloga Maria Arminda Arruda (2003), em balanço crítico feito às políticas do fim da chamada “era FHC”, as decisões do Ministério da Cultura estavam alicerçadas na crença da “boa regulação do mercado”, combinada a uma ação disciplinadora do Estado. As leis de renúncia fiscal, especialmente a Lei Rouanet, deram lugar a “uma espécie de migração de procedimentos típicos da indústria cultural e do mercado publicitário”. Assim, “os sentidos perseguidos do chamado marketing cultural são, em substância, coerentes sobretudo com as estratégias publicitárias e, secundariamente, com objetivos sociais, respondendo pelo espantoso crescimento do mecenato privado”<sup>92</sup>. O pressuposto ordenador que coordenava os agentes políticos era o seguinte: considerando o Estado como um regulador de práticas, o mercado poderia promover o desenvolvimento econômico e cultural.

Dessa forma, durante esse decênio, o termo “marketing cultural” popularizou-se. Toda ação de *marketing* que empregava “a cultura” como meio de comunicação para difundir o nome, o produto ou a imagem de uma empresa patrocinadora passou a ser chamada de “marketing cultural”<sup>93</sup>. Gonçalves Dias (2014) destaca como, a partir da difusão do uso da Lei Rouanet, o processo de patrocínio e investimento de empresas transformou o “marketing cultural” em uma ferramenta habitual no país. Empresas investiram em “produtos culturais” capazes de agregar valor à sua imagem, passando a selecionar projetos em sintonia estratégica ao marketing da marca e a organizar departamentos responsáveis na avaliação para patrocínio. Ia se reconhecendo, aos poucos, o desenvolvimento dos parâmetros definidos pela regulamentação da Lei Rouanet entre patrocinadores, produtores culturais, artistas, empresas e afins.

Em 1998, Márcio Souza<sup>94</sup>, o presidente da Funarte, defendia o esforço da gestão em recuperar os danos causados desde a reforma administrativa do governo Collor – responsável por extinguir, em 1990, o órgão de elaboração das políticas de teatro nacionais<sup>95</sup>. Na ocasião, Souza pressagiava: “Embora o teatro de grupo esteja novamente em evidência, não se pode esquecer que o teatro é também uma atividade comercial, que

---

<sup>92</sup> Arruda, 2003, p. 181

<sup>93</sup> Para saber mais, recomendo a dissertação de mestrado de Adriana Sá Moreira (2014)

<sup>94</sup> Romancista, dramaturgo e cineasta nascido em 1946, em Manaus. Ingressaria em Ciências Sociais na Universidade, interrompendo os estudos em 1969 perseguido pela ditadura militar. Foi presidente da Fundação Nacional de Arte (Funarte), do Minc entre 1995 e 2002.

<sup>95</sup> Desde 1937 existia organismo responsável em estabelecer política estatal para as artes cênicas: o Serviço Nacional do Teatro. Em 1981 o SNT é transformado em Instituto Nacional de Artes Cênicas, e logo em 1985, em Fundação Nacional de Artes Cênicas. Para saber mais, Michalski e Trotta (1992).

precisa conciliar suas produções com a lógica do mercado”<sup>96</sup>. Mesmo este teatro, continuava ele, “é investimento de risco”, por isso a urgência de uma lei como a Rouanet.

Em 1999, a Medida Provisória nº 1.871-27/99 – convertida em lei nº 9.874/99 – alterou o artigo 18 da Rouanet aumentando a possibilidade de dedução do imposto de renda para 100% no caso de projetos de artes cênicas. Como resultado, o volume de captação disparou. Entre 1999 e 2000, por exemplo, o incremento foi de 88% segundo dados do Ministério da Cultura.

A aceleração nas captações não correspondeu contudo a uma celebração espontânea. Os grupos teatrais, mencionados anteriormente, reagiram. Ainda em maio de 1999, um manifesto opunha-se à publicação da reforma da lei. Denominado *Movimento Arte Contra a Barbárie*<sup>97</sup>, o grupo denunciava: “Hoje a política oficial deixou a cultura restrita ao mero comércio de entretenimento”. O diretor Hugo Possolo – do grupo *Parlapatões* – declarou em entrevista ao jornal “O Estado de São Paulo”: “Não existe investimento para a continuidade do desenvolvimento dos trabalhos artísticos. Ao contrário, o que prevalece é uma política de eventos, que trata o teatro e as outras áreas como acontecimentos, que valem não pelo seu teor artístico, mas sim pelo seu potencial de divulgação”<sup>98</sup>. Como salienta Romeo (2016), embora o grupo de artistas reunidos fosse “politicamente heterogêneo” e não defendesse um projeto estético único, unia-os “o combate ao inimigo comum: o teatro comercial e os ‘eventos mercantis’”<sup>99</sup>. O termo “barbárie” – propositadamente selecionado e de tom politicamente acusatório – foi empregado como sinônimo de escolhas políticas que “mercantilizavam a cultura”.

Nesse cenário de disputas, desembarca no país o musical *Les Misérables*. Estamos em 2001, e a produtora *Companhia Interamericana de Entretenimiento*<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> Souza, 1998, p. 207

<sup>97</sup> Reunidas desde 1998 em debates e discussões, estavam as companhias teatrais *Teatro Popular União e Olho Vivo*, *Grupo Tapa*, *Parlapatões*, *Cia. do Latão*, *Teatro da Vertigem*, *Folias D’Arte* e *Pia Fraus*, juntamente com Aimar Labaki, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Umberto Magnani, e Tadeu de Souza. Para saber mais sobre o assunto indico a dissertação de mestrado dedicada exclusivamente ao tema Romeo (2016). Há também documentação de integrantes (ou simpatizantes) do próprio movimento (Costa & Carvalho, 2008,) e, por fim, uma perspectiva que procura alinhar geração, estética e análise de gosto em Machado (2012)

<sup>98</sup> Weiss, 1999. D3.

<sup>99</sup> Romeo, 2016, p. 62

<sup>100</sup> Na próxima sessão, descrevo a trajetória e relevância da empresa em São Paulo.

captou R\$ 1.331.541,00<sup>101</sup> por renúncia fiscal via Lei Rouanet para a montagem. Uma nova etapa de uso da lei passaria a vigorar, oferecendo condições econômicas para grandes musicais estadunidenses aterrissarem em São Paulo.

Teatro musical – sinônimo de teatro comercial – ganhou, como “evento mercantil”, novo qualificativo: síntese de “bárbarie”. Esse foi o motivo que explica porque parcela dos departamentos de artes cênicas das universidades públicas do estado de São Paulo não desenvolveram – ao menos nos últimos anos – estudos sobre o assunto. Boa parte da geração de professores/as a ocupar a universidade – e quem os/as substituíram – pertencia (ou era simpática) ao *Movimento Arte Contra a Barbárie*. A produção acadêmica tomou um lado político. A polarização “teatro de pesquisa” e “teatro comercial” – se antes já existia – foi reatualizada nesse período.

Incrementava-se também a defesa por uma estética que, em muitos pontos, distanciava-se das práticas do teatro musical. A professora do departamento de Artes Cênicas da USP, Silvia Fernandes, defendia como “o teatro”, nas últimas décadas em São Paulo (mas não só), teria se “mobilizado pelo desejo de colocar à prova seus limites, tencionando até o ponto de rupturas as fontes tradicionais de sua produção”<sup>102</sup>. Essa era uma estética de pesquisa que almejava esquivar-se da lógica da “representação” enquanto um processo centrado na ilusão e no traçado ficcional em proveito de ações cênicas compreendidas como “mais reais”<sup>103</sup>. Tal agenda estética não correspondia às preocupações dos profissionais envolvidos em boa parcela desses musicais.

Tinha início, portanto, um sistema de classificação teatral baseado no gosto das pessoas em interface com o mercado e imediatamente referido a uma tomada de posição política. O efeito levou a uma polarização por meio da qual os musicais acabaram definidos como agentes diretos do capital estrangeiro no país, malcomunados com a própria “indústria cultural” nacional. A escalada intempestiva com resultados imprevisíveis, arrefeceu-se, no meu modo de ver, após a publicação, em 2002, da Lei de Fomento ao Teatro (13.279/02) da Prefeitura de São Paulo. Destinada a apoiar e manter a criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral, a nova lei

---

<sup>101</sup> Dados obtidos no site SalicWeb do Ministério da Cultura.

<sup>102</sup> 2010b, p.122

<sup>103</sup> Caso interesse compreender parte do debate estético do século XX entre os grupos de paulistanos em diálogo com correntes europeias e estadunidenses, recomendo o livro de Fernandes (2010b). Se, por sua vez, almeja-se aprofundar a respeito da estética de musicais, sugiro McMillin (2006).

atendeu às demandas dos grupos reivindicantes, acomodando a tensão instaurada. Após o ano de 2002, cada setor teatral passou a ser atendido por um mecanismo estatal.

Para o desenrolar do argumento é preciso reter como a Lei Rouanet aniquilou riscos de produtores interessados nos musicais. Como era dinheiro previamente destinado ao fisco, utilizá-lo para a cultura gerava, aos olhos de bancos e empresas, a potencialidade de expandir a divulgação de suas marcas e usar de uma verba perdida (porque comida pelo fisco) de maneira rentável. Ou seja, associava-se a empresa a eventos culturais simbolicamente significativos nas agendas das novas metrópoles culturais. Já produtores de teatro viam na lei a possibilidade de montagens musicais caras, capazes de atrair público e gerar lucro. O futuro parecia promissor.

### **Uma convergência: empresa mexicana, diretor italiano e produtor brasileiro.**

Iniciativas dispersas tomaram rumo mais definido a partir de 2001. Manipuladas por alguns sujeitos centrais, essas forças, antes esporádicas, convergiram. Direciono o holofote para três trabalhadores específicos das coxias: Giuliano Caterini, Fernando Alterio e a empresa *Corporación Interamericana de Entretenimiento* (CIE). Suas trajetórias – a princípio independentes – ganharam maior força no início dos anos 2000 e produziram um evento teatral símbolo que sintetizava expectativas emocionais e econômicas.

Nascido na cidade La Spezia, na Itália, em 1944, Giuliano Caterini chegou ao Brasil em 1964: ano de golpe militar. Casou-se, teve duas filhas e nunca mais deixou o país. Desconhecido, até então, no cenário teatral paulistano, adotou muito cedo um nome artístico: Billy Bond. Sua carreira começou em 1978 como vocalista de uma banda punk. Já em 1982 fazia sucesso com como cantor, lançando seu primeiro LP – “Ligue a TV”. Na época, Bond também contava em seu currículo com a produção de 83 LPs – “de Astor Piazzola a Ney Matogrosso e do grupo Queen”<sup>104</sup> –, a montagem no Brasil o espetáculo *Aí vem o Dilúvio*<sup>105</sup> e a administração do recém adquirido Teatro Brigadeiro. Incansável, ainda exercia a função de diretor de televisão, responsável pelo programa

---

<sup>104</sup> Lancelotti, 1982, p.58

<sup>105</sup> Inspirado em *After de Deluge*, de David Forrest, a comédia fora adaptada por Raul Sonado e dirigida por Sebastião Apolônio. A história se passa numa aldeia qualquer, na qual o padre recebe aviso de Deus de que um novo dilúvio acabará com a Terra: o povo da cidade será salvo caso construa uma arca. Entretanto, as pessoas descrentes e o prefeito, dono de toda a madeira da região e pai de uma jovem apaixonada pelo padre, contestam o comunicado de Deus.

“Nova Onda” na emissora Record – nele, rapazes e garotas dançavam e cantavam diante das câmeras, dublando artistas da música internacional.

Dois anos depois, em 1984, Bond trabalhou no mercado como produtor de videoclipes. Sua produtora, a *B.B Videos* monopolizava a praça; cerca de 80% do material era por ele confeccionado. Nomes como Erasmo Carlos, Ney Matogrosso e Lulu Santos passaram por suas lentes<sup>106</sup>. No final daquela década ele já era considerado o “pai dos videoclipes nacionais”: “Fiz quase 300 deles, com os nomes mais importantes da música brasileira. Mas, quando começaram a pintar produtoras independentes por todo o lado fazendo isso, achei que era hora de dar um tempo”<sup>107</sup>. Bond decidiria, então, fundar uma produtora teatral – *Black and Red* – e se dedicar exclusivamente à direção e administração de duas salas teatrais: a Jardel Filho e o Teatro Brigadeiro, ambas na Av. Brigadeiro Luís Antônio, em São Paulo.

Na mesma época, a alguns quilômetros dali, no bairro de Moema, o empresário Fernando Altério, investia Cr\$ 500 milhões para erguer uma nova casa de shows: o Palace. Nascido em 1971, produtor de shows nacionais e internacionais, Altério transformou-se, ao longo dos anos 1990, em figura recorrente nas colunas sociais da “Folha de São Paulo” – promoveu festas e jantares, anunciou contrato com artistas e fez notícia ao vencer um concurso de culinária<sup>108</sup>. Suas decisões empresariais tornaram-se mais ousadas no final da década de 1990, quando começou a construção de uma casa de espetáculos às margens do rio Pinheiros: o *Citibank Hall*. Uma desconhecida empresa mexicana aparecia como sócia do projeto e prometia mudar o circuito de shows para a cidade.

A *Corporación Interamericana de Entretenimiento* (CIE) foi formada em 1990 pela união de diversas empresas mexicanas: entre elas *Hipódromo de las Américas* e *Ocesa*. Comandada pelo empresário Luís Alejandro Soberón Kuri<sup>109</sup>, promovia, no início,

---

<sup>106</sup> Almeida, 1984, p. 39.

<sup>107</sup> Penteadó, 1988, p.4

<sup>108</sup> Por exemplo, o acordo com Gal Costa para show no Palace apareceu na coluna de Pascowitch em 22 de março de 1990, já o aniversário em um Haras foi divulgado pela mesma colunista em 11 de julho de 1994. Já a comemoração do concurso de culinária figurou na reportagem local da Revista da Folha (18 de outubro de 1992)

<sup>109</sup>Nascido em 1960 na Cidade do México, é formado em Administração de Empresas pela Universidade IberoAmericana. Inicia as operações da OCESA, uma promotora de eventos ao vivo e operadora de centros de espetáculo, transformada, em 1995, na CIE, como uma empresa controladora de operações inicialmente dispersas.

exclusivamente eventos ao vivo na Cidade do México<sup>110</sup>. Em 1991, assinou acordo com a *Ticketmaster Corporation* – empresa estadunidense de venda de ingressos – tornando-se responsável pela venda de *tickets* no México e em toda a América Latina. Em 1996, firmou acordo de licenciamento com a *Walt Disney Theatrical Worldwide Inc.* A partir de então, a CIE estava autorizada a encenar peças da cartela Disney na América Latina, Espanha e Portugal. A primeira produção seria *La Bella y la Bestia*, que estreou na Cidade do México em 1997<sup>111</sup>.

Em janeiro de 1999, a empresa mexicana decidiu expandir as operações para o Brasil. Como estratégia adquiriu 30% da *Stage Empreendimentos* – um consórcio de propriedade do já citado Fernando Altério, do publicitário Nizan Guanaes<sup>112</sup> e do Banco Icatu<sup>113</sup>. Em paralelo, a CIE firmava parceria com a empresa de Billy Bond. Os mexicanos adquiriram os dois teatros até então sob os domínios do italiano: o Teatro Ópera e o Teatro Jardel Filho. O objetivo era produzir dois musicais em São Paulo: *Rent* (1999) e *O Beijo da Mulher Aranha* (2000).

Em março de 2001, o caderno Economia de “O Estado de São Paulo” já diagnosticava a hegemonia da CIE no Brasil: “O grupo mexicano *Corporación Interamericana de Entretenimento* (CIE) caminha para tornar-se a maior empresa do ramo de show business do País”<sup>114</sup>. A reportagem afirmava que o investimento de US\$ 45 milhões fora realizado em apenas dois anos: compraram da *Stage Empreendimentos*, resultando no controle de casas de espetáculo como o *Credicard Hall*<sup>115</sup> e o *DirectTV*

---

<sup>110</sup> Parte significativa das informações sobre a CIE foram extraídas de um relatório publicado em 29 de Abril de 2016. O documento foi escrito para a comunidade financeira, especialmente a Bolsa de Valores Mexicana e a *Comisión Nacional Bancaria de Valores* e traça um perfil da empresa esclarecendo os títulos que estão disponíveis para compra e venda.

<sup>111</sup> Segundo dados disponibilizados pela CIA, em 420 apresentações, a peça foi vista por 650.000 pessoas.

<sup>112</sup> Empresário e publicitário natural de Salvador, nascido em 1958. Formado em Administração de Empresas pela Universidade Federal da Bahia. Mudou-se para São Paulo em 1985 trabalhando em algumas empresas de publicidade. Em 1989 comprou a agência de publicidade DM9 vendendo-a, em 2000 para a rede internacional DDB Worldwide. No mesmo ano, fundou o IG, o segundo maior portal de internet gratuito do país. Formaria, então o Grupo Icatu como agente investidor.

<sup>113</sup> Banco fundado pelo empresário Antônio Carlos de Almeida Braga em 1989 quando saiu da direção do Bradesco. Nos anos seguintes, a família Almeida Braga e o economista Daniel Dantas mantiveram 80% das ações. Em 1994, a “Folha de São Paulo” noticiou que o Icatu dobrou seus ativos passando de US\$ 1,1 bilhão para US\$ 2,2 bilhões (Paulino Neto, 1994).

<sup>114</sup> Medeiros, 2001, B30

<sup>115</sup> A sala de espetáculos foi anunciada no ano de sua inauguração – 1999 – como “a maior e mais cara casa de espetáculos do país” (Medeiros, 1999, D8). O custo da construção foi, na época, de R\$34 milhões. Com 15 mil metros quadrados de área construída e capacidade máxima de 7.500 pessoas em pé e 5 mil sentadas, o palco possui área de 720m<sup>2</sup> e pé direito de 30 metro (Pessini, 1999, p.28)

*Music*<sup>116</sup>. Fernando Altério se tornou, então, o presidente da empresa no país e Billy Bond foi escolhido como responsável pelo setor teatral. Em março de 2001, Alterio explicava para “O Estado de São Paulo”: “Eu nem chamo mais a CIE de empresa mexicana, mas uma empresa de economia globalizada”<sup>117</sup>. E ainda justificou: 70% das ações do grupo eram fundos de investimento, divididos entre financistas americanos (80%) e europeus (20%).

Dentre as suas intenções, o CEO revelava o projeto de “instalar uma mini-Broadway” na região da Bela Vista<sup>118</sup>. A montagem das peças da Broadway – como *Rent* (1999), *O Beijo da Mulher Aranha* (2000) e *Les Misérables* (2001) – fazia parte da agenda de interesses econômicos e financeiros desses agentes. Tais produções foram apresentadas nos teatros adquiridos pela CIE e com uma estrutura de organização compatível com o “modelo” adotado por profissionais estadunidenses. Na época, Altério afirmou: “A CIE vem crescendo a uma razão de 35% a 40% ao ano no mundo e o Brasil é a prioridade número um agora”<sup>119</sup>.

“Miseráveis milionários” foi o título dado à matéria que anunciou o espetáculo *Les Misérables* para leitores/as do jornal “Folha de São Paulo”, no dia 24 de abril de 2001 – um dia antes da estreia oficial da montagem. Embora a manchete tivesse sabor de crítica, o teor do texto era bastante informativo. Os números da empreitada eram o principal destaque: haviam sido gastos US\$ 3,5 milhões, cerca de R\$ 7 milhões na época. O jornalista também descrevia o enredo ficcional. De acordo com a reportagem, o produtor Cameron Mackintosh, o compositor Claude-Michel Schönberg e o diretor Ken Caswell aterrissaram na cidade para avaliar a qualidade final da montagem. Entrevistado, o compositor declarou: “quando se trata de ‘Les Misérables’, se está falando de uma das obras de maior importância cultural no mundo”.

Nas páginas do jornal de maior tiragem do país, ficavam claras as intenções internacionais do projeto: “Para fincar de vez seu pé no circuito globalizado dos pacotes musicais, o Brasil assiste à inauguração de espaço em SP, o teatro Abril, que rebatiza o Paramount”<sup>120</sup>. Fechado desde 1996, o edifício era, nos anos 1940 e 1950, frequentado

---

<sup>116</sup> Em 2000, dezessete anos após a inauguração do Palace, a casa transformou-se em *DirectTV Music Hall*. A operadora de TV por assinaturas investiu R\$12 milhões no projeto (Folha, 2000, p. E8). O hall foi duplicado, acrescentaram 500 vagas de carro e diminuíram o número de assentos de 1.710 para 1.500.

<sup>117</sup> Medeiros, 2001, B30

<sup>118</sup> Medeiros, 2001, B30.

<sup>119</sup> Vale, 2001, p. E5

<sup>120</sup> Santos, 2001.



pela alta sociedade paulistana. Já nos anos 1960, serviu de palco para os grandes festivais da MPB. Segundo a reportagem, a empresa almejava “recuperar o tempo perdido” e “a decadência”, quando foi dividido em cinco salas ocupadas por apresentar filmes pornô e peças infantis. Adquirido pela CIE, a reforma dispendeu cerca de R\$10 milhões. O local seria totalmente transformado e equipado para atender as necessidades técnicas de grandes peças – fosso de orquestra, alto urdimento, mesas de som e luz modernas e enorme plateia.

No dia seguinte, em tom semelhante, “O Estado de São Paulo” anunciava: “O Brasil entra definitivamente no circuito do show biz internacional com a estreia hoje de *Les Misérables*”<sup>121</sup>. Novos números foram então apresentados: a peça já havia sido vertida para 18 idiomas, envolvia 150 pessoas (dentre as quais 36 atores e 19 músicos) e cem toneladas de equipamento, sem deixar de mencionar que mais de 1.700 peças de figurino e 350 movimentações de cenário faziam parte das três horas de apresentação. Informadas provavelmente pelos releases escritos pela própria assessoria de imprensa, as reportagens ofereciam um horizonte temporal promissor: apostavam na internacionalização que a montagem representaria, marcando um evento definidor à cidade – um antes e um depois. Os recursos evocados pelos textos não deixavam dúvidas: de um lado, o Brasil “fincava” o pé no circuito global e, de outro, “entrava” no circuito internacional. O país ingressaria em uma rede de entretenimento já consolidada e, uma vez dentro do “clube”, não sairia.

No dia 20 de abril, o “Guia da Folha”, noticiando a sequência de eventos, estampou no título da matéria: “A Broadway é aqui”. “A inauguração do teatro Abril significou mais um passo para a consolidação de uma espécie de mini-Broadway paulistana aos cuidados da empresa mexicana Corporação Interamericana de Entretenimento (CIE)”<sup>122</sup>. Alguns parágrafos adiante, foi a vez de Altério se manifestar: “Resolvemos investir no teatro [Paramount] devido a sua importância cultural e arquitetônica. A região da Bela Vista tem uma história parecida com a da Broadway ou do West End. Nos anos 20, quando o Paramount foi construído, a região passava por uma efervescência cultural. O Paramount ainda recebeu a primeira montagem de um musical

---

<sup>121</sup> Assinada pela jornalista de cultura Beth Néspoli. Em minha dissertação de mestrado (Machado, op.cti) destaco como Néspoli é agente importante no cenário teatral da cidade na virada do século XX para XXI.

<sup>122</sup> Staut, 2001, p.10

no Brasil, o ‘My Fair Lady’, em 1966”<sup>123</sup>. A retórica jogava entre reiterar o imaginário nacional e também acionar referências estrangeiras: o musical *My Fair Lady* aparecia como âncora do passado, capaz de contribuir tanto para justificar a reforma orçada em US\$ 6 milhões, quanto para alavancar o prestígio da onerosa empreitada.

A seleção da CIE pelo edifício almejava produzir, portanto, tradição e prospecção. O êxito em consolidar um sistema articulado de musicais seria festejado reiteradamente nos anos seguintes – fosse nas matérias da grande imprensa, fosse no discurso de meus interlocutores. *Les Misérables* ganhou qualidade de símbolo: era a metonímia dos vetores locais e internacionais que convergiram em São Paulo. O capital interessado – o estadunidense, o mexicano e o brasileiro – pôde escoar seus investimentos sem riscos através da isenção fiscal via lei de incentivo. A reforma de um tradicional teatro – cujo imaginário acionava simultaneamente a memória da cidade e a aspiração internacional – permitiu um novo desenho em “formato Broadway”. Um enredo musical tido como universal – uma história repleta de sonhos, superação e amor – completava possibilidade de trânsito. As vontades represadas ao longo de anos – expressas tanto nas contínuas tentativas de produzir peças em diálogo com repertórios da Broadway quanto em cursos em escolas de inglês – puderam finalmente encontrar lugar no promissor horizonte de trabalho que começaria a se erguer. Artistas que antes trabalhavam de forma esporádica – como Claudia Raia, Claudio Botelho, Jorge Takla e outros – passaram a trabalhar como intérpretes, tradutores e diretores para essas novas montagens que se rotinizavam.

Interrogada a respeito das projeções para a continuidade dos musicais no Brasil, um mês depois da estreia de *Les Misérables*, Claudia Raia vaticinaria: “O futuro promete”<sup>124</sup>. O que soava como profecia, realizou-se, aos poucos com a consolidação de um sistema de peças, escolas e produtoras. Entre 2001 e 2014 (ano de início da pesquisa), as produções avolumaram-se, o público frequentador cresceu, foram erguidas novas casas de espetáculo, empresas especializadas para trabalhar no ramo passaram a funcionar e instituições de ensino responsáveis por formarem profissionais da área abriram as portas. Aspectos a serem esmiuçados em outra ocasião.

---

<sup>123</sup> Staut, 2001, p.10

<sup>124</sup> Franco, 2001, E5

## REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Elizabeth (Coord.) **CAC em cena** - A produção Artística do Departamento de Artes Cênicas da USP entre os anos de 1966 e 2005. Relatório Final de Iniciação Científica – FAPESP. Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, São Paulo, 2006.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **A política cultural**: regulação estatal e mecenato privado. **Tempo Social – USP**, v.15, nº2, 2003. p. 177-193.
- BRANDÃO, Tânia. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.
- BRITO, Paulo Marcos Falco. **A (in) desejada transgressão**: uma história social do Ensino Superior de Teatro no Brasil. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.
- \_\_\_\_\_. A Formação do Ator no Brasil. **Revista Olhares**. Escola Superior de Artes Célia Helena. nº3, 2015. p. 12-17.
- CARVALHO, Tania. **A história da publicidade, rádio televisão e teatro brasileiros na visão de Victor Berbara**: o homem das mil faces. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Charles Möeller e Claudio Botelho**: os reis dos musicais. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- COSTA, Iná Camargo & CARVALHO, Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura**: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- DE SÁ, Nelson. **Divers/idade**: um guia para o teatro dos anos 90. São Paulo: Hucitec, 1997
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 14ed. atualizada e ampliada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- FERNANDES, Silvia. **Memória e invenção**: Gerald Thomas em cena. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Formação interdisciplinar do intérprete – uma experiência brasileira”. In: FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010a.
- \_\_\_\_\_. “Teatralidades contemporâneas”. In: FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010b.
- GONÇALVES DIAS, Caio. **Da "Antropologia Filosófica" ao "Do-In Antropológico"**: um estudo crítico da idéia de políticas culturais no Brasil (1985-2013). Rio de Janeiro. Tese de Doutorado – Departamento de Antropologia. Museu Nacional. 2014.
- GUZIK, Alberto. **TBC**: Crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KUPER, Ada. **Cultura, a visão dos antropólogos**. Bauru, São Paulo: Edusc, 1999.
- MACHADO, Bernardo Fonseca. **Illuminando a cena**: um estudo sobre o cenário teatral nas décadas de 1990 e 2000 em São Paulo. Dissertação de Mestrado – Departamento de Antropologia. FFLCH/USP. São Paulo, 2012
- MARQUES, Fernando. **Com os séculos nos olhos**: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- McMILLIN, Scott. **The Musical as Drama**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006.
- MOISÉS, José Álvaro. “Os efeitos das leis de incentivo”. In: WEFFORT, Francisco & SOUZA, Márcio (orgs.). **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Associação de Amigos da Funarte, 1998.

- MOREIRA, Adriana Sá. **A cultura como mercadoria**: o atual modelo de financiamento cultural, definido pelas leis de incentivo, como veículo de produções midiáticas e mercadológicas em São Paulo. São Paulo, Dissertação de mestrado. Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação, 2014.
- MICHALSKI, Yan & TROTTA, Rosyane. **Teatro e Estado**: as companhias oficiais de teatro no Brasil – História e Polêmica. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Hucitec & Instituto Brasileiro de Arte e Cultura. 1992.
- PONTES, Heloisa. **Intérpretes da Metrópole**: História Social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: EDUSP, 2010.
- RICUPERO, Bernardo. O lugar das ideias: Roberto Schwarz e seus críticos. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro, v.03 n°6. Nov. 2013. p. 525-556.
- RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade Revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- ROMEO, Simone do Prado. **O movimento Arte contra a barbárie**: gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998-2002). Dissertação de Mestrado, Departamento de Ciências Sociais da Escola de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo Guarulhos, 2016.
- SCHWARCZ, Lilia; BOTELHO, André. Ao vencedor as batatas 30 anos – crítica da cultura e processo social – Entrevista com Roberto Schwarz. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v.23, n°67, jun/ 2008. p.147-161.
- SCHWARCZ, Lilia & STARLING, Heloisa M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969”. In: **O Pai de Família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra. 1992 [1978].
- \_\_\_\_\_. “Nacional por Subtração”. In: **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- STEVES, Gerson da Silva. **A Broadway não é aqui: Panorama do Teatro Musical no Brasil**. Giostri Editora: São Paulo. 2015
- STEEN, Edla van (org.). **Amor ao teatro**: Sábado Magaldi. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.
- WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naiyf, [1975], 2010.

### **Periódicos Nacionais**

- ALEIXO, Ana Cristina. De aula de inglês para os palcos. **O Estado de São Paulo**, 11 de fevereiro de 2000, D8
- BERNARDES, Marcelo. Peça deu status de diva a Chita Rivera – atriz ganhou o Tony de 1993 por sua recriação de Aurora na Broadway. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, 13 de Novembro de 2000. D5.
- BRASIL, Ubiratan. Uma década ao som dos musicais. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, 24 de Abril 2011.
- \_\_\_\_\_. ‘O Rei Leão’ encerra temporada no Brasil com recorde de público. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, 10 de Dezembro, 2014.
- CAMARGO, José Carlos. Cariocas elegem a ‘gostosona’ Cláudia Raia atriz do verão. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 21 de Janeiro de 1989, E3.
- CASTELO, José. Falabella busca os sentimentos comuns. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2. 28 de Março de 1995. D1.

CASTRO, Ruy. Fazendo 'Company' na presença de Sondheim. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, 25 de Abril, 2001. D7

CAVALCANTI, Virginia. Claudia canta. Vestida. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, 30 de Janeiro de 1987. D1.

DE SÁ, Nelson. Cláudia Raia exhibe altivez das grandes vedetes. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 21 de Maio de 1994. E-4.

DIAS, Mauro. Falabella atualiza mundo das criaturas de Disney. **O Estado de São Paulo**. 01 de Junho de 1994. D2.

FIORATTI, Gustavo. A Broadway Não É aqui. **Folha de São Paulo**, Guia da Folha. 20 de Abril, 2001, p. 11-12.

FOLHA DE SÃO PAULO, Rodrigo Pitta Reúne Musicais Americanos. **Folha de São Paulo**, Ilustrada. 20 de Novembro de 1996. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/11/20/ilustrada/9.html> acesso em 29.01.18

FRANCO, Marcella. Otimismo marca encontro sobre futuro dos musicais – a convite da Folha, cinco intérpretes de peças nacionais debatem gênero. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 23 de Maio, 2001, E5.

FREE-LANCER para a Folha. Rodrigo Pitta Reúne Musicais Americanos. **Folha de São Paulo**, Ilustrada. 20 de Novembro de 1996. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/11/20/ilustrada/9.html> acesso em 29.01.18

GAMA, Júlio. Sonho de ser ator movimenta a estréia de 'Rent' – quase mil pessoas tentam vaga na versão nacional do musical, que estréia em outubro. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2. 24 de Agosto de 1999. D1.

\_\_\_\_\_. Falabella da adeus ao besteiro com nova peça. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2. 27 de Janeiro, 1998. D1.

GIOBBI, Cesar. Persona. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2. 09 de Março de 1999. D3.

GUIA DO CADERNO 2. **O Estado de São Paulo**, em 23 de Outubro de 1998. D27.

MAGENTA, Matheus. Gigante do espetáculo cresce apesar de queixas – T4F, que produz shows internacionais e musicais, tem lucro de R\$ 61 mi em 2011. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 15 de Jul, 2012. E3.

MARTINS, Gustavo. Do teatro de revista às adaptações da Broadway, musicais se tornaram milionários no Brasil. **Uol Entretenimento**. 15 de abril de 2008.

MEDEIROS, Jotabê. João Gilberto e Caetano abrem no fim do mês a maior casa de shows do País. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, 2 de Set, 1999, D8.

\_\_\_\_\_. "Grupo mexicano domina mercado de show biz". **O Estado de São Paulo**, Caderno de Economia. 31 de Mar, 2001, B30.

NARCHI, Bruno. Teatro Musical Made in Brasil. **Revista Mensch**. Pernambuco: N° 07 set/out/nov. 2013.

NÉSPOLI, Beth. 'Les Misérables' inaugura hoje o Abril – megaprodução londrina põe o Brasil no circuito do show biz internacional. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, 25 de Abril, 2001, D7.

NOBILE, Lucas & MAGENTA, Matheus. Como será o amanhã – cancelamentos, encalhe de ingressos e inflação de preços gera incerteza sobre futuro de megashows no Brasil. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 27 de Março, 2013, E1.

NUNES, Lucélia. 'O Beijo da Mulher Aranha' ganha super produção. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, 03 de Outubro de 2000a. D3.

\_\_\_\_\_. Mulher Aranha arma a sua teia em São Paulo. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, 13 de Novembro de 2000b. D5

OLIVEIRA, Regina. Cláudia Raia estréia novo show em Ribeirão – ‘Caia na Raia’, que apresenta 16 quadros diferentes, mistura música, dança e teatro e terá 4 apresentações. **Folha de São Paulo**. Acontece, 28 de Março de 1996, p. 5.

PASCOWITCH, Joyce. Coluna. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 22 de março de 1990, p. E-2

\_\_\_\_\_. Coluna. **Folha de São Paulo**. Ilustrada, 11 de julho de 1994, p. E-5.

PAULINO NETO, Fernando. Icatu dobra de tamanho – ativo ultrapassa US\$ 1 bi e banco ingressa no ranking dos 50 maiores. **Folha de São Paulo**. Especial. 18 de agosto de 1994. A-5.

PETRONE, Ana Lúcia. “Evita” sairá de cartaz apesar de todo sucesso. **O Estado de São Paulo**. 14 de Agosto de 1983. p. 34.

PIMENTA, Ângela. Senhoras e senhores, o Cabaret vem aí – em fase de pré-ensaio, o musical que fez a fama de Liza Minelli e Joel Frey estréia em setembro no Procópio Ferreira. Para elenco escolhido, a hora é de sangue e suor. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, 20 de Maio, 1989. D1.

PRADO, Miguel Arcanjo. Musicais investem R\$ 60 milhões no Brasil. Publicado em 20 de Abril de 2012. Disponível em:  
<http://www.miguelarcanjoprado.com/2012/04/20/musicais-investem-r-60-milhoes-no-brasil/> Acesso em 09.02.17

REPORTAGEM LOCAL. Estréia no dia 6 “My Fair Lady” no Teatro Paramount. **O Estado de São Paulo**. 25 de Julho de 1963. P. 12

REPORTAGEM LOCAL. 500 récitas de “Minha querida lady” no Brasil. **O Estado de São Paulo**, 02 de Outubro de 1963, p.12

REPORTAGEM LOCAL. Na linha de frente – com um custo de 300 milhões de cruzeiros, Chorus Line é um espetáculo que surge para reforçar o profissionalismo do show business nacional. **Revista Veja**, 20 de Abril, 1983. p. 116-120.

REPORTAGEM LOCAL. Vencedores de 1963 recebem o Prêmio Saci em “O Estado”. **O Estado de São Paulo**, 23 de Junho de 1965

REPORTAGEM LOCAL. Os homens e suas panelas. **Revista da Folha**, 18 de outubro de 1992. p. 23.

REPORTAGEM LOCAL. Desgaste é ‘sobre-humano’, diz o Fantasma brasileiro. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 20 de Abril, 2005. E3

ROCHA, Janaína. Grupo leva toda a emoção de Cazuzza à Tom Brasil. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2. 03/02/2000. D7.

SANTOS, Valmir. Miseráveis milionários – “Les Misérables” estreia amanhã em São Paulo. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 24 de Abril, 2001, E1.

SCHWARCZ, Lilia. Segredos conhecidos: muitas em verso e prosa. São Paulo: **Nexo Jornal**, 08 de março, 2016. Disponível em <https://www.nexojournal.com.br/colunistas/2016/Segredos-conhecidos-mulatas-em-verso-e-prosa>

SOARES, Dirceu. Em abril, o melhor de Roberto em São Paulo. **Folha de São Paulo**. Ilustrada, 25 de Março, 1983. E1.

STAUT, Alexandre. A Broadway é aqui. **Folha de São Paulo**, Guia da Folha, 20 de Abril, 2001, p. 9-10

VALE, Israel do. Fenômeno é bancado por empresa mexicana. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 23 de Maio, 2001, E5