

## FUNDAÇÃO ESCOLA DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA DE SÃO PAULO

### III Seminário de Pesquisa da FESPSP

#### **Emoções consumidas – uma análise do discurso de agentes envolvidos com Teatro Musical em São Paulo no século XXI.**

Pesquisador: Bernardo Fonseca Machado<sup>1</sup>

bernardofmachado@gmail.com

Orientadora: Lilia Katri Moritz Schwarcz

lili.schwarcz@gmail.com

**Resumo:** No início do século XXI, espetáculos da Broadway, em Nova York, passaram a ser largamente produzidos na cidade de São Paulo. Nesse período recente, espetáculos da Broadway, em Nova York, passaram a ser largamente produzidos na cidade, e instituições paulistanas começaram a se tornar sede dos símbolos e convenções presentes nos musicais nova-iorquinos. A intenção desta comunicação é apresentar alguns dos discursos constituídos ao redor dessas peças: falas que mesclam **emoção** com **consumo**, evidenciando a existência de um repertório simbólico que serve de base para pensar, agir e sentir. Nesta comunicação, trabalho com os discursos presentes em duas manifestações de teatro musical: as aulas de uma escola de teatro musical denominada Teen Broadway e o espetáculo *A Madrinha Embriagada*, produzida pelo SESI-SP. O caráter pedagógico presente em campo chama a atenção do pesquisador de modo que fica patente uma intencionalidade na formação de um público apto a consumir via emoção os espetáculos musicais. A partir de observação participante e entrevistas realizada com artistas, produtores e público de Teatro Musical da cidade de São Paulo, esboço quais são as operações simbólicas presentes nas práticas que envolvem esses espetáculos.

**Palavras-Chave:** teatro musical, consumo, emoções.

---

<sup>1</sup> Doutorando em antropologia social pela Universidade de São Paulo.

## Introdução

“Homem da poltrona – Eu odeio teatro. É tão frustrante, não? Sabe o que e faço quando estou no meio do escuro esperando a peça começar? Eu rezo: ‘por favor, Deus, que seja um bom espetáculo. E que seja curto, por favor. Duas horas é bom, três horas é demais. E que os atores não interajam com a plateia. Eu não paguei caro para ter a quarta parede quebrada. Eu só quero uma boa história e algumas músicas que me levem para outro lugar. Eu só quero ser entretido. Este não é o ponto? Amém”’. (Livremente traduzido da versão norte-americana de *A Madrinha Embriagada* presente no canal YouTube<sup>2</sup>.)

O texto acima corresponde ao monólogo inicial da peça *A Madrinha Embriagada*, proferido pela personagem principal denominada Homem da Poltrona. Após o terceiro sinal, sem que as luzes do palco tenham se acendido, o protagonista anuncia seu desgosto por teatro. Para ele, é necessário pedir a Deus para proteger o espectador de uma situação constrangedora e desagradável na plateia. Clama por uma peça com uma história agradável, com músicas que distraiam e que seja capaz de entreter o público. O discurso apresentado é de que o teatro só poderá ser agradável caso seja proporcionada uma experiência de entretenimento, e “este é o ponto”.

Como a fala é enunciada em um escuro absoluto, a atenção do espectador recai sobre a palavra. Não há, ainda, nada de espetacular: o cenário, os figurinos, o elenco, a orquestra, nada foi revelado. A primeira frase é inusitada pois anuncia, diante da plateia, que o protagonista odeia teatro. Contudo, a declaração funciona um mecanismo de identificação com os mais diversos públicos pois aciona referências variadas. Para aqueles que não tiveram boas experiências com espetáculos teatrais, a frase pode soar cômica porque ironiza e assume diante da plateia que há peças desagradáveis, e, ao mesmo tempo, sugere que o espetáculo em questão, *A Madrinha Embriagada*, não incorrerá nesse problema. Ao mesmo tempo, a frase também aciona a memória da plateia que, provavelmente, conhece alguém que já enunciou tal comentário, aludindo a um ódio em relação a experiência teatral. Por último, para aqueles que nunca antes foram ao teatro, a frase e a explicação soa como uma piada para o que está prestes a acontecer. Ao evocar Deus por um motivo, a princípio, banal, o personagem potencializa ainda mais o caráter cômico de sua opinião. O efeito é direto, nas duas vezes em que assisti ao espetáculo, a risada do público foi larga e vigorosa.

---

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=u3-hIER3Ua0>

A peça *A Madrinha Embriagada* foi escrita em 1998<sup>3</sup> e teve sua estreia na Broadway em 2006. Em 2013, o musical estreia no Brasil com uma versão de Miguel Falabella<sup>4</sup>. O Serviço Social da Indústria (SESI) decide inaugurar o projeto Teatro Musical do Sesi com um espetáculo que celebra o gênero.

Este espetáculo é parte do Projeto Educacional Sesi-SP em Teatro Musical, que oferece semestralmente cerca de 400 vagas em oficinas de vivência em teatro musical e no curso de formação de atores para teatro musical. O objetivo é formar atores especializados em teatro musical, com habilidades em canto, dança e interpretação. Com isso, também formarão plateias para este segmento do teatro. (...)

Temos certeza de que nossa iniciativa irá contribuir para que o Brasil, que já é o terceiro maior produtor mundial de musicais, possa descobrir talentos, formar atores e fazer com que a plateia do teatro musical seja cada vez maior e possa apreciar mais e mais espetáculos. (Programa da peça “A Madrinha Embriagada. 2013)

Ao analisarmos a fala da personagem e o escrito oficial do Sesi – embora possuam estatutos diferentes, um ficcional e outro concebido para esclarecer o projeto pedagógico de uma instituição – ambos estão afinados com uma agenda: a criação de repertório para que o público passe a apreciar teatro musical. Na esfera ficcional, ao desqualificar um tipo de teatro – com longa duração, sem graça, com mecanismo de quebra de quarta parede<sup>5</sup> – enfatiza-se o teatro com músicas e uma história agradável cujo destino é o entretenimento. No plano programático do Sesi, por sua vez, está definido o projeto de formação de público.

---

<sup>3</sup> A peça foi escrita por Bob Martin e Don McKellar e tem músicas e letras de Lisa Lambert e Greg Morrison. Em 2006 foi indicada a treze prêmios Tony Awards (melhor musical, melhor dramaturgia, melhor música, melhor ator, melhor atriz, melhor ator coadjuvante, melhor atriz coadjuvante, melhor diretor, melhor coreografia, melhor orquestração, melhor cenário, melhor figurino, melhor desenho de luz), os quais ganhou cinco (melhor dramaturgia, melhor música, melhor cenário, melhor figurino).

<sup>4</sup> Miguel Falabella nasceu em 1956, é ator, dramaturgo, diretor, dublador e apresentador de TV. Até 2014 dirigiu 31 peças de teatro. É bastante conhecido por seus personagens em programas da rede Globo, como a novela “Cara e Coroa” (1995) e a série “Sai de Baixo” (1996 a 2002).

<sup>5</sup> O mecanismo de “Quebrar a quarta parede” é conhecido quando personagens interagem diretamente com a plateia. Trata-se de uma convenção teatral que não desconsidera a existência da plateia nos espetáculos. Pode-se dizer que o Homem da Poltrona interage com a plateia, quebrando a quarta parede, pois dirige-se a ela o tempo todo durante a peça. Contudo não estabelece nenhum contato físico direto.

No início do século XXI, o Teatro Musical<sup>6</sup> inspirado em produções da Broadway floresceu e se espalhou pela cidade de São Paulo. Nesse momento há uma inflexão no modo de produzir teatro na metrópole: acompanhamos uma “revolução dos musicais”<sup>7</sup>, isto é, a proliferação de produções inspiradas nos palcos da Broadway.

No final dos anos 1990 foram asseguradas as condições materiais básicas para a idealização e contratação de musicais nos moldes daqueles produzidos na Broadway. Os orçamentos generosos – auxiliados por leis de renúncia fiscal<sup>8</sup> – permitiram a realização de grandes montagens e aceleraram a profissionalização no setor. *Les Misérables* foi montado com US\$ 3,5 milhões (R\$ 9.587.900,00 na época<sup>9</sup>), atraindo 350 mil espectadores nos 11 meses em que ficou em cartaz<sup>10</sup>. Em seguida, em junho de 2002, estreou *A Bela e a Fera*, com mais que o dobro do orçamento de *Les Misérables*: US\$ 8 milhões (ou R\$21.738.400,00 na época<sup>11</sup>). E a repercussão foi ainda maior: 600 mil espectadores em 19 meses de temporada. A partir desse momento, o número de espetáculos que estrearam só aumentou: *Chicago* (2004), *Sweet Charity* (2006), *My Fair Lady* (2007), *A Noviça Rebelde* (2008), *O Rei e Eu* (2009), *Cats* (2010), *Mamma Mia* (2011), *Hair* (2011), *Mágico de Oz* (2012), *O Rei Leão* (2013), *A madrinha embriagada* (2013) e muitos outros.

Nessa comunicação, pretendo tratar de como o Teatro Musical tem sido agenciado como uma “gramática” nova na cidade de São Paulo, tornando-se uma referência para o público da cidade. Para tanto, me deterei em duas experiências de campo. Primeiro, em uma escola de teatro musical da cidade, denominada *Teen Broadway* e, segundo, o projeto do Sesi vinculado à *Madrinha Embriagada*. A partir de cada uma delas, poderei apresentar o cenário do teatro musical sendo construído

---

<sup>6</sup> O termo “Teatro Musical” é uma “categoria nativa” utilizada para se referir ao tipo de representação cênica em que intérpretes cantam e dançam para contar uma história. Atualmente, quando se fala de teatro musical, costumeiramente refere-se a grandes espetáculos inspirados em produções nova-iorquinas ou cujas convenções se aproximam delas.

<sup>7</sup> Editor do *Caderno 2* do jornal *O Estado de São Paulo*, Ubiratan Brasil, defende: “Em dez anos uma verdadeira revolução aconteceu nas cenas paulista e carioca, com o surgimento de profissionais do palco musical. Por conta disso, clássicos como *O Fantasma da Ópera*, *My Fair Lady*, *Gypsy* e *Hair*, entre outros, puderam ser montados com cuidado e fidelidade ao original, deslumbrando plateias que antes só conseguiam ver algo similar em Nova York ou Londres.” (BRASIL, 2011).

<sup>8</sup> Leis de renúncia fiscal: Lei Sarney (1986), Lei Mendonça (1990) e Lei Rouanet (1991). Todas se baseiam no modelo do mecenato e regulamentam a renúncia fiscal como forma para incentivo à cultura. Cf. Olivieri, 2004.

<sup>9</sup> De acordo a Receita Federal, a cotação média do dólar dos EUA para compra correspondia a R\$2.7394. A título de comparação, em 2002, sai o edital da prefeitura de São Paulo, chamado Lei de Fomento que concede a grupos teatrais de pesquisa subsídio para realizarem espetáculos. Na primeira edição, de 2002, o montante total destinado para o edital foi de R\$ 5,8 milhões a ser distribuído por 23 grupos. *Oficina Uzyna Uzona*, de José Celso, recebeu, por exemplo, R\$ 286.000,00.

<sup>10</sup> Por comparação, outro musical de 2001, *Vitor ou Vitória* (2001), atraiu 80 mil espectadores.

<sup>11</sup> De acordo com a Receita Federal, a cotação média do dólar dos EUA para compra correspondia a R\$2,7173.

na metrópole e como a circulação deste bem cultural está elaborando tipos de produção e de consumo.

### **Aprendendo a cantar, dançar e interpretar**

Em meados de 1997, a escola de inglês *Cultura Inglesa Pinheiros* começou a realizar um curso extracurricular exclusivo para alunos adultos. O propósito era montar trechos de espetáculos musicais em inglês para tornar o aprendizado mais divertido.

Maiza Tempesta, a idealizadora do projeto, é coreógrafa e dançarina. Dentre outras coisas, nos anos 1980 participou das montagens do musical *Chorous Line* no Brasil e em Nova York e possuiu uma companhia de dança chamada *Jazz Brazil*<sup>12</sup>. Em 1996, Maiza entra na *Cultura Inglesa* como professora de teatro para montar trechos de musicais. Após os primeiros dois anos, a professora, em conversa com a diretora cultural geral, sugeriu ampliar o curso para adolescentes. A coreógrafa comenta que lhe incomodava 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. O propósito era criar peças de final de ano em que alunos pudessem aprender inglês cantando letras dos principais musicais produzidos em Nova York e Londres.

Em entrevista, Maiza conta que, ao longo dos anos, diversas pessoas que não eram alunos da *Cultura Inglesa* procuravam-na perguntando se não havia algo similar fora da escola – a participação nas peças era restrita apenas a alunos de inglês da instituição. Por conta dessa grande demanda, a coreógrafa decidiu realizar um curso de férias de teatro musical em outro local. De acordo com ela, foi um sucesso: 50 pessoas inscritas. Assim, em junho de 2008 começa a ministrar aulas de teatro musical fora dos muros da instituição britânica. No semestre seguinte, começou o curso regular com duração de quatro meses.

---

<sup>12</sup> Informações retiradas de entrevista concedida ao pesquisador em 05 de abril de 2014 no espaço 10X21.

Nesse momento, Maiza e a Cultura Inglesa decidem separar as marcas: a dançarina ficou com o *Teen Broadway* e a instituição com o *Teen West End*. Maiza, contudo, continuou como coordenadora e professora dos cursos na escola britânica.

Aqui é necessária uma digressão. No processo de criação de um grupo ou de uma empresa, seus integrantes deparam-se, logo de início, com dúvidas sobre os nomes que podem dar ao trabalho. O nome, dizem eles, definirá as práticas, a “cara” dos participantes e de sua marca. Segundo Pina Cabral:

A etimologia *per sonae* deverá alertar-nos para o facto de o conceito de pessoa implicar chamar e ser chamado – a ideia de “apelo”, que tem tão fortes ressonâncias legais. Trata-se essencialmente da ideia de que, convocando e sendo sujeito a convocação, eu sou reconhecido como actor no todo social. Sou, pois, chamado a agir e decidir no interior da socialidade através do meu nome [...]<sup>13</sup>.

Uma empresa, ou uma marca pode ser pensada como um ator social: chamados a agir, atuar e decidir por meio de seu nome. Desse modo, denominar um curso de teatro como *Teen Broadway* constitui-se como uma identidade específica. A partir dessa identidade, o curso assume, pelo nome em inglês, a presença estrangeira em território nacional. Ingressar no curso se torna, em alguma medida, uma forma de experimentar uma forma norte-americana de teatro. Através do curso, o estudante poderá ficar mais próximo daquilo que entende como uma experiência internacional. Aqui a noção de “Broadway” transcende a definição de uma mera localização física (um distrito de Nova York) e passa a evocar outros significados, como: glamour, patilha global e a personificação daquilo que seria um teatro “outro” e “superior” (LEE, 2012).

Ao que tudo indica, quando denomina-se um curso de *Teen Broadway*, indica-se a referência a um local e a um tipo de teatro. Um local que, por vezes, alunos não estiveram fisicamente, mas sim simbolicamente. Nesses termos, é possível dizer que essas geografias foram imaginadas por centros hegemônicos e são compartilhadas e divulgadas pelo globo (SAID, 1990). Adolescentes passam

---

<sup>13</sup> Cf. João de Pina-Cabral. “O Limiar dos Afetos: algumas considerações sobre Nomeação e a Constituição Social de Pessoas.”, 2005, p.10. O texto, escrito a pedido de Chiara Pussetti, foi apresentado pela primeira vez como Aula Inaugural do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UNICAMP (Universidade de Campinas), São Paulo, Brasil, em abril de 2005. A versão presente foi apresentada no evento Sexta-Feira do Mês do Programa de Pós-Graduação da USP em 28/06/2010.

frequentar um local imaginado construindo um repertório simbólico particular sobre ele: a Broadway é uma referência que passa a produzir seus corpos, vozes e pensamentos.

Deve-se agora retornar ao *Teen Broadway*. O desenrolar da pesquisa se deu entre abril e junho de 2014. Hoje o *Teen Broadway* possui turmas de crianças, adolescentes e adultos que aprendem a cantar, dançar e interpretar segundo as convenções estéticas de espetáculos musicais da Broadway. Por exemplo, no 1º semestre de 2014, as crianças montaram o espetáculo *A pequena sereia*<sup>14</sup>, os adolescentes ensaiam *Grease*<sup>15</sup> e os adultos se debruçaram sobre *A ópera do malandro*<sup>16</sup>. Todas as minhas visitas ocorreram aos sábados acompanhando, majoritariamente, o grupo de adolescentes que montava *Grease*. Embora o número de jovens variasse bastante entre os dias, havia, sempre, entre 50 e 70 pessoas na sala, aprendendo passos de dança, cantando com o coro e definindo as marcas da interpretação.

Na época o *Teen Broadway* não possuía uma sede definida<sup>17</sup>. As aulas eram ministradas em um prédio alugado. Denominado *Espaço 10X21 – arte em movimentação*, ele está localizado no bairro Perdizes da cidade de São Paulo, Zona Oeste, na rua Cotoxó, 321, próximo ao Shopping Bourbon. O nome do local faz alusão ao tamanho de sua sala principal: 10 metros de largura por 21 metros de comprimento. Exatamente por suas dimensões é um dos únicos centros de ensaio na cidade que comporta grandes produções. Nele foram ensaiadas peças como *Miss Saigon* (2006), *Os Produtores* (2007), *Cabaret* (2008), *Cats* (2009), *O Médico e o Monstro* (2010), *Hair* (2011), *Fame* (2012), *Shrek* (2013), entre outros. Trata-se, portanto, de um dos principais locais de ensaio de musicais existentes na cidade.

O prédio é um longo e largo corredor. Logo na entrada há um pequeno café que serve comida e bebida para os frequentadores, em seguida, um hall para espera e concentração de pessoas. Adiante, após um pequeno lance de três degraus e um terceiro ambiente, há os banheiros, uma pequena sala (usada para as aulas de canto no *Teen Broadway*) e uma escada que leva ao segundo pavimento onde está a maior sala (com as dimensões de 10mX 21m) na qual ocorrem as aulas de dança e interpretação. Em ambos os ambientes didáticos há uma parede

---

<sup>14</sup> No original da Disney “The Little Mermaid”, com roteiro de Doug Wright, música de Alan Menken e letras de Howard Ashman com estreia na Broadway em 2008.

<sup>15</sup> Musical com estreia em 1971 na Broadway, de autoria de Jim Jacobs e Warren Casey.

<sup>16</sup> Peça de 1978, do compositor Chico Buarque.

<sup>17</sup> Desde agosto de 2014, o *Teen Broadway* mudou para a rua Heitor Penteado, número 850.

completamente espelhada que permite aos alunos se verem enquanto dançam, cantam e montam cenas.

O *Teen Broadway* oferecia, na época, aulas 4 vezes por semana: segundas, quartas, sextas e sábados. Nesses dias eram ministrados cursos para crianças, adolescentes e adultos. Os custos por mês eram: turma de segunda e quarta (nível intermediário/ avançado) valor mensal R\$ 498,00; turma de sexta (nível iniciante / intermediário), valor mensal R\$ 359,00; turma de sábado (nível iniciante / intermediário), valor mensal R\$ 466,00. Os cursos duram quatro meses e meio, portanto, o aluno desembolsava, ao final, R\$ 1.973,00, R\$1615,00 ou R\$ 1.885,00, respectivamente. O valor não é irrelevante se considerar o investimento total depositado.

Nas turmas de adolescentes, a faixa etária variava entre 12 e 17 anos – há algumas pessoas mais velhas, uma minoria que destoa do coletivo. A maior parte é formada por meninas; dentre os 70 estudantes – no dia em que vi mais alunos em sala – 20 eram meninos e 50 meninas.

Os ensaios acontecem no intervalo entre as 9h e 12h. A primeira aula é de dança, a segunda de canto e a terceira de interpretação. Cada uma dura uma hora e é comandada por professores diferentes.

Há três dimensões que me interessam nesse estudo: a pedagogia das aulas, o conteúdo dos musicais e a forma em que um musical se estrutura. Associando esses níveis de análise, penso dar conta do modo como os alunos aprendem determinados códigos sociais.

Sobre a pedagogia das aulas observei como as aulas eram ministradas. Todos os sábados, quando chegava, por volta de 8h40 e 8h50, os adolescentes já estavam dançando e, sobretudo, cantando as músicas da peça – *Grease*, como dito. Quando comecei a fazer campo, em abril, os ensaios já estavam adiantados – os cursos começaram em fevereiro. Assim, já haviam sido definidos as personagens, algumas músicas e cenas já estavam marcadas. Portanto, já havia um certo entrosamento entre os alunos, bem como algum repertório comum que lhes permitia socializar usando os códigos do próprio espaço – falando, cantando e discutindo o musical em si. Até a aula começar, ficavam dançando e cantando pelo espaço, passavam cenas, testavam vozes... Ficou claro que existia uma certa euforia em conhecer as músicas e poder cantá-las.

Às 9h os alunos subiam para a grande sala e aguardavam a professora de dança chegar. Enquanto isso, ficavam diante do espelho, ensaiando coreografias.



Ao chegar, a professora começava logo a definir quais seriam os passos da dança. Não havia qualquer tipo de aquecimento, tampouco os alunos eram convidados a pensar a coreografia ou a propor passos. Depois de três ou quatro vezes mostrando como seria a sucessão de gestos, a professora colocava uma música a tocar e assistia como os alunos dançavam. Nesse momento, redistribuía os jovens pelo palco: aqueles que considerava apresentar melhor desenvoltura eram alocados a frente e no centro e os menos aptos eram posicionados ao fundo e nas margens do coro. Ao longo de sua aula, não havia quase perguntas, apenas a definição de passos.

Às 10h os alunos desciam para a sala menor e tinham aula de voz. Nela o professor disse, no dia 05 de abril: “Em todas as músicas há células musicais. Eu vou ensinar as células e depois encaixamos como se fosse um quebra-cabeça”. Depois dessa fala, começou a ensinar tenores, sopranos, barítonos e contraltos quais seriam as partes da música que deveriam cantar e como. Ao final, juntava essas pequenas partes como se fosse um ordenamento. Pelo tom, pela agilidade e pela ausência de perguntas ou mesmo de sugestões dos alunos, ficou claro que o professor sabia qual deveria ser o resultado musical daquela canção, bastava apenas montar as vozes segundo uma lógica. Há, portanto, uma lógica que se assemelha a uma montadora fordista. Basta produzir pequenos fragmentos e depois juntá-los, conferindo uma forma coerente e coesa.

Na última aula, das 11h, juntava-se canto, dança e interpretação também de uma maneira mecânica. Assim, não há, ao menos no *Teen Broadway*, um processo criativo para que os alunos desenvolvam suas práticas. Os adolescentes devem se encaixar em uma coreografia, em uma voz em uma marcação e, assim, cumpri-la.

Sobre o conteúdo do musical, é possível perceber como ele se assemelha as expectativas dos jovens e, ao mesmo tempo, informa-os como agir. O musical *Grease* conta a história de um casal de estudantes, Danny e Sandy, que trocam juras de amor no verão mas se separam, pois ela voltará para sua terra natal, Austrália. Entretanto, os planos mudam e Sandy, por acaso, se matricula na escola em que Danny estuda. Quando as aulas voltam e os dois se reencontram, a pressão dos colegas faz com que Danny – considerado socialmente como um “bad boy” – esnobe a garota – uma menina tida como demasiadamente ingênua pelas novas colegas. Contudo, os dois continuam apaixonados. Em meio a idas e vindas do casal, a menina muda de comportamento – deixando de ser “pura” e “ingênua” – e conquista de vez o rapaz. O final da peça é justamente uma cena de celebração do casal.

Durante as aulas que acompanhei, foi possível observar um certo espelhamento na relação entre alunos e obra. Em um dos ensaios no dia 24 de maio, por exemplo, havia uma cena em um Drive-In em que Danny pede Sandy em namoro e lhe entrega um anel de compromisso. No mesmo dia, minutos antes, o garoto que representava Danny comentava com um colega que havia pedido uma menina em namoro entregando um anel de compromisso. O anel da vida real também foi usado em cena – Danny e seu intérprete, nesse instante, usaram o mesmo objeto. E a namorada da realidade, também aluna do *Teen Broadway*, via a cena sentada na plateia. Não estou sugerindo que os adolescentes aprenderam as formas de se relacionar – e o significado de um anel – exclusivamente no espetáculo, contudo é notável como existe um espelhamento entre o plano da realidade e o da ficção. O que se vê no palco informa, reproduz e orienta o que ocorre fora dele, e vice e versa. Os planos se misturam – ou melhor, talvez nunca estiveram separados<sup>18</sup>.

Ainda nessa seara, em um almoço dos adolescentes, após o ensaio, algumas alunas comentavam: uma disse “eu sou muito parecida com a minha personagem”, outra arrematou “eu não sou, queria pegar uma outra (mais parecida)”. Trata-se da expectativa de vivenciar no palco aspectos da própria vida e vice e versa: isso é, importar do palco referências para existir e exportar para o palco as dores que pessoalmente atravessam.

As músicas que cantam, por exemplo, acabam criando os modelos de relacionamento. O casal de protagonistas entoa, em *Grease*, temas como “Eu só quero você, eu quero só você”, ou “[quero] alguém que me faça suspirar”. Assim, os temas sinalizam um pensamento romântico partilhado. Sobre isso, Lawrence Stone, citado por Anthony Giddens (1991), comenta:

“(...) a noção de que há apenas uma pessoa no mundo com a qual pode-se unir em todos os níveis; a personalidade dessa pessoa é tão idealizada que as falhas e tolices da natureza humana desaparecem de vista; o amor é como um relâmpago e atinge à primeira vista: o amor é a coisa mais importante do mundo, em relação a qual todas as outras considerações, particularmente as materiais, devem

---

<sup>18</sup> De acordo com Christopher Charle, esse efeito espelho entre palco e intérpretes foi muito intenso entre 1850-80 na Europa. Na época havia uma correspondência entre o afluxo de atores e atrizes procedentes das camadas médias e o aburguesamento dos papéis propostos nas peças. Isso evidenciaria uma relativa proximidade entre a origem dos intérpretes e as características sociais dos personagens que eles encarnavam, criando um “efeito de espelho” entre plateia e palco. (CHARLE, 2012, p. 110)

ser sacrificadas; e, por último, entregar as rédeas a emoções pessoais é admirável, não importa o quão exagerada e absurda a conduta resultante possa parecer aos outros.” (Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. London: Weidenfeld, 1997, p.282 citado por Giddens, 1991, p. 134-5)

Como salienta Giddens (1991), essas formas de amor têm se mostrado bastante duráveis no mundo moderno. Em *Grease*, cada parte de um casal apaixonado só se realiza pelo amor e, por isso entoam “Eu só quero você, eu quero só você”. Como dito, evidentemente essa não é a única referência de amor romântico ao qual esses jovens estão submetidos. Mas por personificarem no corpo a experiência, através do canto e da coreografia, entendo que as sensações são internalizadas de maneiras específicas. É uma subjetividade construída aos poucos.

Cabe agora analisar os musicais sob o ponto de vista da forma. As peças musicais são distribuídas na relação entre coro e protagonistas. Os espetáculos acontecem com uma clara separação de papéis e uma divisão do trabalho bastante delimitada. Protagonistas são os atores e atrizes que possuem personagens com um desenvolvimento dramático – uma história –, além de falas e música que versam sobre seus sentimentos. O coro é composto por atores e atrizes que não possuem nenhuma diferenciação entre si, ao dançarem e cantarem compõe uma paisagem e dão volume físico para as cenas e coreografias, além de ajudarem a preencher musicalmente as canções.

Desse modo, os alunos aprendem, durante as aulas, qual é o papel de cada um: protagonistas possuem coreografias específicas; pessoas do coro não podem passar na frente de protagonistas durante as cenas; protagonistas, nas coreografias, são distribuídos na frente do palco; em algumas músicas o coro ovaciona o protagonista, destacando sua singularidade e importância, e assim por diante.

Essa divisão no palco acaba transbordando para a vida pessoal. É notável como os protagonistas privilegiam relacionarem-se entre si e os alunos do coro acabam criando pequenos grupos internos. No dia 10 de maio, alguns dos alunos me convidam para almoçar, aceito. Na grande mesa escolhida – com cerca de 20 lugares na praça de alimentação do Shopping Bourbon – fica clara uma divisão: os protagonistas sentam-se próximos uns aos outros, compartilhando pratos e conversas, enquanto os membros do coro ficam juntos e dialogam bastante. Essa mesma divisão ocorre em sala de aula, protagonistas costumam permanecer juntos,

conversando, enquanto os membros do coro ficam localizados em outra parte da sala. É possível dizer que essa forma de relação se deve ao fato de que protagonistas ensaiam juntos mais vezes e acabam desenvolvendo uma certa intimidade. Não é um argumento inválido. De fato ele contribui para o que está sendo dito aqui: a divisão do trabalho no palco acaba se perpetuando para fora dele, estabelecendo certas formas de sociabilidade específicas. O palco também informa a vida.

Considerando esses apontamentos é possível atentar para algo que David Harvey chama a atenção: “Qualquer cidadão urbano de classe média, morador de qualquer grande cidade, de Teerã a Tóquio, está fadado a ter um ‘banco de imagens’ bem sortido, na verdade, saturado (...). Seu *musée imaginaire* pode espelhar a mixórdia dos produtores, mas é, mesmo assim, natural para o seu modo de vida (...)”. (HARVEY, 2013, p.271) Ao falar desse fenômeno, desse repertório comum, David Harvey está indicando como elementos simbólicos são compartilhados por diversos grupos sociais, os mais variados. Musicais importados, como *Grease*, possuem músicas, histórias, temas que estão pulverizados: fazem parte da vida desses adolescentes e constroem o repertório que terão para sentir, pensar e agir. Fazem parte das referências de amor que orientam suas expectativas no desejo de um futuro parceiro ou parceira amoroso.

Trata-se, assim, de uma educação sentimental que está sendo formada. Assim, o *Teen Broadway* não é apenas uma escola de teatro musical, conforma-se também como um ambiente em que adolescentes estão criando em seu corpo, uma coreografia simbólica que conduz suas maneiras para sentir. Estrutura-se uma sensibilidade.

Segundo Harvey (2013, p. 250) o moderno possui pretensões universais em diálogo perpétuo com o localismo e o nacionalismo. Faz parte do modo de operar da modernidade esse diálogo travado com o nacional, não necessariamente negando-o, mas sim inserindo-o dentro de pretensões universais. Inclusive o desejo de possuir características locais, singulares, coabita com esse discurso universalizante. É positivo que algum elemento nacional (uma piada, uma gíngua, um toque) apareça na peça, pois ele contribui para a veracidade, para uma suposta comunhão pacífica entre linguagens. Ao que tudo indica, fazer musicais, para esses adolescentes é se aproximar do imaginário e do corpo norte-americano. Os jovens brasileiros ao ensaiarem uma peça como *Grease*, se reconhecem duplamente: na aspiração pelo universal e no tom local que criam, e que lhes é familiar. Essa escola, através das aulas em que se ensina musicais, realiza essa operação de maneira muito precisa.

Trazem supostas “histórias universais de amor” para serem representadas no corpo nacional: nas falas, na imagem, nos ensaios das pequenas atrizes e dos pequenos atores. E, ao fazer isso, modifica o espaço local e o insere em uma engrenagem de criação de um repertório global, de uma comunidade imaginada para além das fronteiras nacionais.

### **Uma peça, diversos aprendizados**

“Homem da poltrona – A música começa a crescer. E Você sabe que daqui a um minuto você terá sido transportado. A cortina vai subir. Eu mal posso esperar.”  
(trecho da peça *A Madrinha Embriagada*.)

Como dito no início do texto, em 2013, o *Serviço Social da Indústria* (SESI-SP) iniciou um projeto específico para consolidação do gênero musical na cidade de São Paulo. No mesmo ano, estreia a peça *A Madrinha Embriagada* e, em 2014, iniciam-se aí as aulas do *Curso de Formação em Teatro Musical*: o objetivo é formar profissionais aptos para as demandas de um mercado crescente<sup>19</sup>.

*A Madrinha Embriagada* foi um espetáculo no qual a dramaturgia, direção e produção estiveram empenhadas em construir um espetáculo pedagógico, cujo objetivo é ensinar ao público quais são as convenções envolvidas para compreender e “sentir” um musical<sup>20</sup>.

No dia 02 de Maio de 2014 fui assistir ao espetáculo na sede da FIESP na avenida Paulista. Ao chegar, por volta das 20h30, notei uma fila significativa na frente da bilheteria, aguardando ingressos remanescentes. Trata-se de um espetáculo feito de graça para o público. Para conseguir ingressos, a cada mês, todo dia 20, são liberados para reserva de lugares. No dia 20 de Abril, reservei o meu. Ao entrar me alocar na plateia do teatro, vejo dois grupos de pessoas procurando os assentos. Eu estava sentado ao lado esquerdo da plateia, em uma poltrona de corredor e ouvir, logo na fileira a minha frente, o comentário de uma senhora: “mas está pulando do 23 para o 25”. Sem querer me estender sobre o assunto, fica evidente que aquela senhora – bem como um outro grupo – ainda não conheciam uma convenção de espaços teatrais: a divisão da plateia em assentos

---

<sup>19</sup> Há também, no site do SESI, material pedagógico discriminado para professores e outro para alunos, sobre o que é “Teatro Musical”.

<sup>20</sup> Todos os ingressos são distribuídos de graça pelo SESI-SP o que indica o desejo da entidade em atingir um grande público.

ímpares e pares. Pode-se inferir que, caso aquela não fosse a primeira vez em um teatro, configurava-se uma parcela de plateia que ainda não dispunha de todos os códigos para circular com precisão pelo espaço.

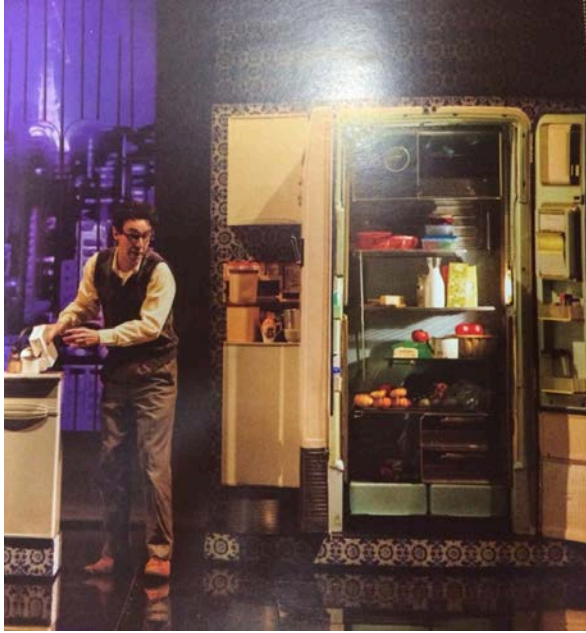
O segundo sinal tocou e, em seguida, um vídeo institucional do SESI começou a ser transmitido editando, lado a lado, o projeto de ensino do Teatro Musical com a Escola SENAI (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial). Números de alunos, imagens das alunas são postas em um mesmo estatuto. Há uma relação entre Indústria e Teatro Musical.

O terceiro sinal soa. A plateia é imersa no escuro. Uma voz começa a comentar como odeia teatro. Trata-se do “Homem da poltrona”, a personagem já mencionada no início desta comunicação. Após a primeira parte do solilóquio sinalizando seu ódio por um tipo de teatro, nota-se que o “Homem da Poltrona” é, na realidade, apaixonado por espetáculos musicais, particularmente por um denominado: *A Madrinha Embriagada*. Durante a fala, aos poucos o palco começa a ser iluminado e vemos um homem magro, vestindo roupas largas e um pequeno óculos – a combinação lhe confere um aspecto de fragilidade – sentado no canto esquerdo do palco.

O cenário é feito de modo a indicar o interior de uma casa. No canto esquerdo, a personagem está sentada em uma poltrona, ao seu lado, há uma estante na qual se encontra um tocador de discos e uma coleção de LPs. Mais ao centro do palco vemos uma bancada de cozinha e bem ao meio uma grande geladeira dos anos 1970. Um papel de parede recobre as delimitações do interior da casa do “Homem da Poltrona”. Pequenos quadros e fotos finalizam a decoração.



Imagem do “Homem da Poltrona” interpretado por Ivan Parente. Retirado do site Mr. Zieg.



O “Homem da Poltrona” em sua casa. Imagem do programa da peça.

Enquanto comenta sobre sua paixão por musicais, “O Homem da Poltrona” retira de sua coleção de LPs o disco de sua peça preferida *A Madrinha Embriagada*. Decide, então, colocar o disco para tocar e, nesse momento, outras personagens começam a entrar em cena, representando o disco sendo rodado. As luzes se acendem e a música da orquestra aumenta o volume, cada vez mais entram atores no palco. A sensação é de preenchimento visual e sonoro: um palco ocupado por luzes, atores que dançam e cantam uma música bastante alegre.



Primeira cena de todo o elenco da peça *A Madrinha Embriagada*. Retirada do site <http://artefree.blogspot.com.br/2013/11/a-madrinha-embriagou.html>

A escolha da dramaturgia e direção é clara: criar uma “história dentro da história”. A plateia assiste ao espetáculo sob a mediação de uma das personagens: o homem da poltrona. Sua figura é central na montagem pois ao longo do

espetáculo ele interrompe diversas vezes a ação dramática para comentar sobre como assistir ao espetáculo. Por exemplo, logo após o primeiro número musical, o “Homem da Poltrona” começa a bater palmas e sinaliza, com um gesto, que a plateia deve acompanhá-lo. Em uma outra ocasião, ainda no início da peça, a personagem conta, de maneira pausada e bastante direta, qual é o enredo do espetáculo, apresenta as personagens e explica as trajetórias das principais personagens, bem como suas vontades no espetáculo. Assim, o “Homem da Poltrona” é o agente pedagógico que explica para a plateia algumas das **convenções estéticas** básicas de musicais: bater palmas após números de dança, a existência dos dois atos, a finalidade da presença de alguns personagens e assim por diante.

A história conta os encontros e desencontros do casal protagonista: uma atriz de teatro e um empresário. Jane Valadão, uma grande corista, anuncia que vai deixar os palcos para se casar com o empresário Roberto Marcos. Como costume da época – a peça narrada no disco se passa nos anos 1920 – uma madrinha é contratada para cuidar da noiva antes do casamento. No caso, a madrinha de Jane vive embriagada e é responsável por ajudar a protagonista em sua saga amorosa. Contudo, o dono do teatro, Sr. Iglesias, não quer que casamento se consuma, pois Jane, ao casar-se, abandonaria o palco e deixaria de render lucro. Com a ajuda da corista sem talento, Eva, Iglesias contrata um amante argentino, Adolpho, para atrapalhar essa união. Adolpho é chamado para seduzir Jane e evitar que o casamento se realize. Entretanto, o portenho confunde o alvo de suas insinuações e direciona sua empreitada para a Madrinha que, por sua vez, retribui os galanteios. Após confusões de todo o tipo, quatro casais se formam e estão prestes a se casar quando a ação é completamente interrompida. A luz acaba na casa do “Homem da Poltrona” e por esse motivo, o LP que estava tocando a peça para de rodar. Nesse instante vemos o “Homem da Poltrona” lamentar sobre sua vida, sobre o fato de que seu casamento não foi bem sucedido, de que vive sozinho em um apartamento e não tem com quem compartilhar seu amor por teatro musical. Em seguida, o zelador do prédio entra em cena, arruma o disjuntor e as músicas recomeçam. A cena final é uma celebração do gênero musical. As personagens do LP chamam o “Homem da Poltrona” para “dentro” da peça e o consolam. Ele anuncia

“O espetáculo lhe transporta para outro mundo e lhe oferece uma ou outra canção para você carregar no bolso. É isso que fazem os musicais. É para isso que eles servem. Para que você esqueça, por algum tempo,



da dura realidade que nos espera lá fora. Os musicais nos ajudam a sair da depressão. Porque no fundo, no fundo todos nós sabemos que... (*cantando*) ‘Vamos todos cair, ao longo da vida. Uma dose a mais. Cara no chão’.

O caráter pedagógico aqui extrapola então a dimensão estética, e passa a divulgar uma forma de conceber a vida. “Homem da Poltrona” ensina, ao longo do espetáculo, o sentido dos musicais: “os musicais são fantasias românticas”, diz ele, porque “o amor sempre triunfa no final, mesmo que isso seja diferente da vida real”. O mesmo personagem enuncia: “O musical cumpre a sua promessa, porque te transporta para um mundo mágico. É para isso [que serve um musical], para escapar do mundo de fora”. Na cena final, a qual corresponde o excerto acima, atores e atrizes, luzes, orquestra e cenário preenchem o palco em uma grande celebração do musical, como uma forma de sentir e de experimentar algo maior do que “o mundo de fora”, ou um suposto “mundo real”. A forma da cena retoma e reforça o que foi anunciado pela palavra: o musical é capaz de reconfortar as dores, com personagens dotados da capacidade de cuidar do público.

Portanto, ao realizar o projeto de Teatro Musical, o Sesi também ensina, via “Homem da Poltrona” e *A Madrinha Embriagada*, como a plateia deve assistir e sentir um musical e qual é a função de um musical: ser diferente do “real” via entretenimento.

### **Considerações finais**

Após essa breve reflexão sobre duas experiências de campo, realizo um esboço sobre o que há em comum entre elas.

Em primeiro lugar, ao observar as aulas no *Teen Broadway*, fica claro como os alunos e as alunas aprendem, na engrenagem do ensaio de um musical, não só marcações e músicas, mas também uma determinada estrutura de funcionamento social: ocupar um cargo em uma peça, ser protagonista ou pertencer ao coro e cumprir de maneira precisa suas funções. Toda essa forma de aprendizagem se dá via afeto – estão fazendo o que querem e se divertindo com isso – de modo que ocupar uma “engrenagem” não tem consequências existenciais, muito pelo contrário, é marcada por uma satisfação. Trata-se de um aprendizado caro e fundante do capitalismo fordista – ocupar uma função em um sistema.

Por outro lado, na peça as/os adolescentes dançam músicas falam de referências que não estão presentes em suas práticas cotidianas. É como se, ao dançarem *Grease*, estivessem incorporando “o outro”, “o estrangeiro”, via músicas, danças e histórias, e assumindo sua alteridade de modo a se tornar algo diverso do que, cotidianamente, são. Como se pudessem ser transportados para uma outra comunidade imaginada. É como se os musicais fizessem sentido experimentados no “corpo” nacional – na própria pele dos brasileiros – como se houvesse uma ânsia por absorção e experiência. Há, portanto um desejo concomitante de exportação e importação desse tipo de produto.

Aqui é importante considerar que as duas instituições responsáveis pela inserção do Teatro Musical sejam, de um lado, uma escola de inglês (ao menos no primeiro momento do *Teen Broadway*) e, de outro, uma organização das Indústrias nacionais. O que está sendo operado é um caráter disciplinar disseminatório: tanto a Cultura Inglesa quanto o Sesi estão ensinando, cada um ao seu modo, uma forma de consumo e uma forma de percepção sensível da vida. Via pedagogia, a escola ensina como se portar diante de um sistema de produção, e, via espetáculo, a indústria constrói o repertório de sentimento de espetáculos traduzidos da língua inglesa. Ambas as instituições se articulam em uma cidade como São Paulo no início do século XXI.

É notável como, ao consumir as aulas e o espetáculo, esses agentes criam também um repertório para sentir e constroem as imagens e expectativas para suas vidas. Ao que tudo indica, nessa *cosmologia capitalista* circula, simultaneamente, consumo e paixão de modo que um alimenta o outro e faz da produção musical tão vigorosa a ponto de invadir as terras tupiniquins. Assim, citando Eva Illouz no livro *O Amor nos tempos do capitalismo*:

“(…) repertórios culturais baseados no mercado moldam e impregnam as relações interpessoais e afetivas, e as relações interpessoais encontram-se no epicentro das relações econômicas.

Mais exatamente, os repertórios do mercado (...) oferecem técnicas e sentidos para cunhar novas formas de socialidades” (Illouz, 2012, p.13)

Assim, o teatro musical, cria técnicas específicas que oferecem recursos para criar e gerir sentimentos, sonhos, ideias e projetos, inclusive econômicos.

## Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization**. Public Worlds, V1. Minneapolis and London: University of Minnesota Press. 1996.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: Gênese e estrutura do Campo Literário. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença. 1996.

\_\_\_\_\_. "O mercado de bens simbólicos". In: **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRASIL, Ubiratan. **Uma década ao som dos musicais**: Dez anos depois da estreia do precursor Les Misérables, espetáculos ao estilo Broadway conquistam espaço definitivo. São Paulo. O Estado de São Paulo, 24 de Abril, 2011.

CHARLE, Christophe. **A gênese da sociedade do espetáculo**: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. Apresentação Heloisa Pontes. Tradução de Hildegard Feist; Coord. Sergio Miceli. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola. 24ª Ed. 2013.

ILLOUZ, Eva. **O Amor nos tempos do Capitalismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2012.

LEE, Hyunjung. "Broadway" as the superior "Other" – situating South Korean Theater in the Era of Globalization. **The Journal of Popular Culture**: Wiley Periodicals. Vol. 45, Nº2, 2012.

SAHLINS, Marshall David. **Cultura e Razão Prática**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. **Cultura na Prática**. Trad. Vera Ribeiro. 2 Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SAID, Edward. **Orientalism**. New York: Vintage Books. 1979

\_\_\_\_\_. "Narrative and Geography", *New Left Review* nº180, March/April, 1990, p.81-100.