

MELODRAMA E TECNOLOGIA NO MUSICAL BRASILEIRO

Neyde Veneziano

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Teatro musical, melodrama, contemporâneo.

Em 1865 aportou no Brasil a divertida opereta de Jacques Offenbach, *Orphée aux Enfers*¹, que distorcia o mito de Orfeu e lançava o frenético can-can. A companhia apresentou-se no Alcazar Lyrique, um teatrinho *café-concerto* do Rio de Janeiro. O Alcazar, imediatamente, passou a receber outras companhias francesas tornando-se “o templo da opereta francesa no Brasil”.

A elite carioca se esforçou para entender, rir e comentar este *Orphée aux Enfers*. Mas a força e a graça da paródia se perdiam, por exigir algo além da língua francesa. Exigiam, também, conhecimento da mitologia grega que, naquele momento, era ridicularizada no palco pela irreverente paródia. O público precisava, urgentemente, de uma “tradução”.

Em 1868, estreou no Teatro Fênix Dramática, também no Rio de Janeiro, a paródia *Orfeu na Roça*, com libreto de Francisco Correa Vasques, sobre a mesma música de Offenbach. Foram mais de cem representações com estrondoso sucesso. A opereta-paródia brasileira matou o templo Alcazar!

Em seguida, veio o teatro de revista que, após as primeiras mal-sucedidas tentativas, instalou-se pelas hábeis mãos de Arthur Azevedo, em 1870. Desde então, o Rio de Janeiro distinguiu-se como a *Capital do Teatro Musical Brasileiro*.

A tradição do teatro musical brasileiro está, portanto, ligada à comédia e à paródia.

Da opereta ao teatro de revista, o público foi se habituando a procedimentos oriundos da ópera e reaproveitados na cena musical popular. Convenções como “apresentação cantada dos personagens e seus objetivos”, “canções-clímax”, “duetos e tercetos em *concertatos* psicológicos”, “músicas para dar clima”, “música pontuando entradas e saídas”, “valsas em bailes”, foram integrados ao Teatro Musical Brasileiro. As “apoteoses” aclimataram-se de tal forma ao carnaval carioca que se transformaram na mais característica convenção do teatro de revista nacional.

Quando a revista empurrou a opereta para zonas periféricas, os procedimentos provenientes do teatro lírico já se haviam transmutado em meio aos populares ritmos e melodias afro-brasileiros. O edifício dramaturgico-revisteiro permaneceu de pé e imutável por mais tempo, arregimentando tipos, assuntos e sons genuinamente brasileiros. Nesta linha, a melhor e mais significativa expressão deu-se entre as décadas de 1920 e 1950. Durante este período, o teatro de revista foi, indubitavelmente, o gênero que melhor representou a idéia que o Brasil

¹ Música de Jacques Offenbach e libreto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy.

tinha de si, dentro da tríade ideológica: mulher, malandragem e carnaval, signos da pátria convertidos em padrão de representação teatral².

Da opereta à revista, passando pela burleta e pelo sainete, todos estes gêneros vieram de fora. Ou seja, importamos estruturas, formatos, gêneros, modismos. Tomamos nossos assuntos e os revestimos, inclusive, com filosofias academicamente aprovadas em cátedras européias. Aclimatamos estéticas, procedimentos, convenções. E nada disso foi considerado, necessariamente, uma transgressão.

O gênero melodrama nos veio da França via Portugal, como todos os outros até então. Ainda que a denominação “melodrama” nos reporte a *melos-dramáticos*, algo que nos remete a melodia e a drama, este tipo de construção não era considerado *teatro musical*. O texto era pensado como *teatro declamado*. O arcabouço melodramático era calcado na *mímese* e a ação dramática, obediente aos preceitos aristotélicos³.

Durante décadas, o principal exercício da dramaturgia popular brasileira dividiu-se entre a revisteira e a melodramática. Ambos os gêneros dominavam o gosto do público popular. Ambos eram considerados menores. Menor, porém, muito menor, era o campo de abrangência daqueles que se julgavam maiores e que pretendiam a arte sublime com seus códigos inatingíveis.

Entre revistas e melodramas adentramos o século XX. Cantando ou chorando nos emocionávamos e nos divertíamos. A principal diferença estava no fato de que no melodrama a música era utilizada apenas para sublinhar as emoções, para ajudar a cena, sem fazer parte efetiva da dramaturgia.

O melodrama ganhava o circo-teatro de São Paulo, enquanto o teatro de revista expandia-se conquistando todo o Brasil. Mas era nos palcos cariocas que o grande show, o espetáculo espetacular, exprimia-se em música, alegria e brasilidade.

Os tempos passaram. São Paulo e Rio experimentaram estéticas e platéias diferentes, no intuito de dialogar com seu tempo e interagir com seu público.

Após o TBC, o Teatro de Arena, o Teatro Oficina e os conseqüentes desdobramentos que o progresso provocou, observa-se, agora, um panorama paulistano dividido em duas margens: de um lado o teatro artesanal, aquele em que o encenador e sua equipe criam o espetáculo e passam o bastão ao ator, o protagonista da cena, aquele que irá comover ou deslumbrar, provocar ou harmonizar o espectador no momento irreproduzível da representação.

Do outro lado (na outra margem paulistana), está o teatro tecnológico, desta vez, importado em todos os sentidos. Junto com o texto, recebe-se o “pacote”, com todas as coreografias, arranjos, cenários, figurinos, divisão de vozes. O quadro parece quase irreversível.

² A figura do malandro dava a conotação do brasileiro esperto formatado especialmente para o modelo político do período.

³ Cf. Claudia BRAGA, Melodrama, um gênero a serviço da emoção. Tese de Livre Docência. Unicamp.

Esta vertente consolidou São Paulo de hoje como a *Broadway Brasileira*. A versão sul-americana foi implantada, inicialmente, no bairro da Bela Vista, onde hoje está o teatro Abril.⁴ Nestes espetáculos nada ou quase nada parece ser criado. Muito menos improvisado. No entanto, há a exigência de qualidade, o não-erro, a técnica, a eficiência. A espetacularidade dessas montagens realiza, hoje, o sonho impossível, com efeitos e truques de maquinarias totalmente computadorizados.⁵

Para esta outra margem, onde o público também é popular, afluí uma leva de novos atores, todos preparados para interpretar, cantar e dançar, segundo as necessidades do *musical* americano. Ensaia-se um mega-espetáculo musical em seis semanas, pois não há “processos”. O processo já foi testado e aprovado nos Estados Unidos. O conjunto das produções reflete a grandiosidade das obras e das novas casas de espetáculo, aparelhadas para estas modernas produções. Teatros com fosso de orquestra voltaram à moda e novas salas estão sendo construídas. Orquestras com até 23 integrantes garantem a sonoridade única e o momento inesquecível. Quem antes precisava ir a Nova York, hoje vem a São Paulo e assiste a montagens exatamente iguais e bem feitas.

Como no tempo do Vasques, o público precisa de *traduções* (nas adaptações à nossa linguagem, algumas licenças poéticas chegam até a incomodar ouvidos puristas!).

Desta vez, porém, as montagens se levam a sério e estão longe das paródias. E desta vez, longe do teatro de revista ou da brejeirice das operetas, estes espetáculos se aproximam do melodrama que é a base estrutural e modelar da ópera contemporânea.

Neste conjunto estão *Miss Saigon*, *West Side Story*, *O Fantasma da Ópera* e tantos outros. Aqui a música fala igualmente e na mesma proporção do texto que, feito por libretistas e não por dramaturgos, obedece a regras e padrões rígidos do *playwriting* americano, estudado nas universidades de lá. O compositor passa a ser, portanto, também autor do texto-libreto, pois a melodia e o acorde são, em última análise, a *construção sonora* do personagem.

Diretores-encenadores se associam a profissionais do *show business* empresarial ao crescimento deste outro tipo de *teatro profissional* que se instalou em São Paulo e aprendem na experiência concreta. Abrem-se novas possibilidades para o teatro musical que, pelo expressivo movimento, já merece ser pesquisado. Mas não temos formação especializada de *playwriting*. Nem de libretistas capazes de pensar o argumento e a história em música e texto. Os atores-

4

Construído em 1929, o Cine-teatro Paramount, na Bela Vista, era símbolo do *glamour* paulistano até a década de 1950. Na década de 1960, já decadente, abrigou bailes de carnaval até que um incêndio em 1969 o destruiu internamente. Restaram o foyer e a fachada. O teatro foi totalmente reconstruído e equipado com moderníssimas engrenagens para abrigar os novos musicais. Após as reformas, o cine Paramount, agora Teatro Abril, tem capacidade para 1552 espectadores e revolucionou o cenário paulistano de teatro.

5

Estes espetáculos repetem o resultado das antigas *mágicas* do século XIX, que, entre alçapões, fumaças e mecanismos rudimentares, figuras apareciam e desapareciam provocando espanto e admiração.

cantores-bailarinos ainda não vêm da Universidade. Eles emergem das poucas, mas eficientes, escolas técnicas. Sabem sapatear. Ainda não provaram se sabem sambar.

A possibilidade de unir “o acabamento e a tecnologia importados” aos estudos sobre o teatro musical brasileiro (com suas convenções próprias) permite-nos pensar que é possível o desenvolvimento de pesquisas e criações de espetáculos nacionais nada artesanais, com o mesmo padrão de acabamento dos musicais americanos. Sem preconceitos. Aclimatando estas estruturas às nossas histórias. Com todos os procedimentos que já dominamos no Brasil, certamente em futuro muito próximo, faremos a mão inversa. Para que exportemos nossos melodramas ou nossas óperas contemporâneas populares brasileiras da mesma forma que, em tempos passados, fizemos com o Teatro de Revista.

REFERÊNCIAS

BRAGA, Claudia. **Melodrama: um gênero a serviço da emoção**. Tese de Livre Docência. DAC/IA/Unicamp, 2006.

EVEN, David. **The Story of America's Musical Theater**. Nova York: Chilton Company. Book Division, 1967.

FRANKEL, Aaron. **Writing the Broadway Musical**. Nova York: Da Capo Press. 2000.

PIROTTA, Nilthe Miriam. **O Melos Dramático: a gênese do musical moderno**. Tese de Doutorado. ECA/USP, 1997

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

_____. **Não adianta Chorar: teatro de revista brasileiro. Oba!** Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

_____. **De Pernas para o Ar: teatro de revista em São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. Coleção Aplauso. 2005.