

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**CENTRO DE ARTES**  
**CURSO DE TEATRO-LICENCIATURA NOTURNO**



Trabalho de Conclusão de Curso

**Teatro musical:**

Breve panorama sobre a produção contemporânea de grupos do interior  
do Rio Grande do Sul

**Letícia Conter**

Pelotas, 2022

**Letícia Conter**

**Teatro musical:**

Breve panorama sobre a produção contemporânea de grupos do interior  
do Rio Grande do Sul

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Curso de Licenciatura em Teatro Noturno da  
Universidade Federal de Pelotas, como requisito  
parcial à obtenção do título de Licenciada em  
Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Vieira Fernandes

Pelotas, 2022

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

C761t Conter, Letícia

Teatro musical : breve panorama sobre a produção contemporânea de grupos do interior do Rio Grande do Sul / Letícia Conter ; Fernanda Vieira Fernandes, orientadora. — Pelotas, 2022.

55 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro)  
— Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2022.

1. Teatro musical. 2. Teatro gaúcho. 3. Teatro regional.  
4. Grupos teatrais. 5. Musicalidade. I. Fernandes, Fernanda  
Vieira, orient. II. Título.

CDD : 792

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

Letícia Conter

Teatro musical:

Breve panorama sobre a produção contemporânea de grupos do interior  
do Rio Grande do Sul

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial para obtenção do  
grau de Licenciatura em Teatro, pelo curso de Teatro-Licenciatura Noturno, do Centro  
de Artes, da Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 09 de junho de 2022

Banca examinadora

---

Profa. Dra. Fernanda Vieira Fernandes (Orientadora)

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof. Dr. Paulo José Germany Gaiger

Doutor em Ocio y Potencial Humano pela Universidad de Deusto

---

Prof. Luccas Pires Soares

Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Pelotas



**Dedico esse trabalho à pequena Letícia, que tantas vezes me puxou pela mão, para que eu não desistisse do que ela sonhou para mim.**

## **Agradecimentos**

Tenho tanto a agradecer, que tenho medo dessa parte ficar maior do que o meu TCC. Mas, para iniciar, agradeço a todos os meus professores de teatro, que marcaram minha vida com seus ensinamentos. Em especial, agradeço minha orientadora, Fernanda Vieira Fernandes, por todo o auxílio e paciência.

Agradeço aos meus primeiros professores de teatro, Nóris Martinelli e Henrique Giovanini, por terem sido os responsáveis pelo meu amor ao teatro e aos musicais.

Agradeço muito à minha família, tanto a formada por laços sanguíneos quanto a formada por puro laço de amor. E, em especial, sem a menor dúvida, à Leila, minha mãe, que sem querer me fez uma criança artista e entendeu que eu precisava fazer teatro. Te agradeço, mãe, por tantas vezes ter sido meu braço direito, esquerdo, mãos e pés durante a graduação (e, provavelmente, será a primeira a ler esse trabalho), obrigada por ter me levado a festivais, ter passado textos comigo, ajudado com figurinos e materiais cênicos. Muito obrigada por todas as vezes que tu deixaste de me assistir da plateia para me assistir por entre as pernas da coxia porque eu precisava da tua ajuda.

Muito obrigada, também, a duas coisas que me disseram para eu não fazer pelo bem do meu TCC: uma peça enorme na encenação, que fiz questão de musicar, e ir para o Palco Giratório no final de semana anterior à entrega dessa monografia, porque eu precisava ver o Grupo Galpão. Apesar do risco, agradeço a essas escolhas por terem me dado uma cutucada dizendo: "Vai lá, tu precisas falar do que tu amas".

Para resumir, agradeço a todas as pessoas e acontecimentos, que fizeram com que eu chegassem a esse momento, exatamente dessa forma.

## Resumo

CONTER, Letícia. **Teatro musical:** Breve panorama sobre a produção contemporânea de grupos do interior do Rio Grande do Sul. Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Vieira Fernandes. 2022. 55f. Trabalho de Conclusão de Curso (Teatro-Licenciatura Noturno) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2022.

Esse trabalho tem como foco o teatro musical e apresenta um breve panorama sobre a produção de grupos contemporâneos do interior do Rio Grande do Sul. O objetivo é a pesquisa, divulgação e valorização do teatro musical produzido no estado. Inicialmente, foi realizado um estudo bibliográfico que investigou o gênero teatro musical e como se deu sua entrada e desenvolvimento no Brasil. Na sequência, ainda enquanto pesquisa teórica, são apontados aspectos da historiografia do teatro no Rio Grande do Sul. O trabalho realizou, por fim, uma pesquisa de campo, em que foram entrevistados cinco atores pertencentes a grupos do interior, que produzem ou produziram espetáculos musicais: Eraldo Juninho, Jadson Silva, Miraldi Junior, Giancarlo Camargo e Marlon Brito. Os entrevistados discorreram sobre o seu percurso artístico e sobre seus trabalhos teatrais, principalmente no que concerne à questão musical. Evidencia-se nesta monografia que o teatro musical criado no Rio Grande do Sul nasce do seu próprio meio, diverso e popular, e possui tanto características da nacionalidade quanto da regionalidade.

**Palavras-chave:** Teatro musical. Teatro gaúcho. Teatro regional. Grupos teatrais. Musicalidade.

## Abstract

CONTER, Letícia. **Musical Theater:** Brief overview of the contemporary production of groups from the interior of Rio Grande do Sul. Advisor: Fernanda Vieira Fernandes. 2022. 55s. Course Conclusion Paper (Nocturnal Theater Graduation) – Arts Center, Federal University of Pelotas, Pelotas 2022.

This work focuses on musical theater and presents a brief overview of the production of contemporary groups in the interior of Rio Grande do Sul. The objective is the research, dissemination and appreciation of the musical theater produced in the state. Initially, a bibliographic study was carried out to investigate the musical theater genre and how it entered and developed in Brazil. In the sequence, still as a theoretical research, aspects of the historiography of theater in Rio Grande do Sul are pointed out. Finally, the work carried out a field research, in which five actors belonging to groups from the interior, which produce or have produced musical shows, were interviewed: Eraldo Juninho, Jadson Silva, Miraldi Junior, Giancarlo Camargo and Marlon Brito. The interviewees talked about their artistic path and about their theatrical works, especially with regard to the musical issue. It is evident in this monograph that the musical theater created in Rio Grande do Sul is born from its own diverse and popular environment, and has both national and regional characteristics.

**Keywords:** Musical theater. Gaucho Theater. Regional Theater. Theater groups. Musicality.

## Sumário

<b>1. Introdução .....</b>	<b>10</b>
<b>2. Entendendo o gênero teatro musical.....</b>	<b>13</b>
<b>3. Breve apanhado sobre a história do teatro musical no Brasil .....</b>	<b>17</b>
<b>4. Panorama sobre o teatro no Rio Grande do Sul .....</b>	<b>23</b>
<b>5. Pesquisa de campo: encontros com artistas de grupos teatrais contemporâneos do interior do RS .....</b>	<b>26</b>
<b>5.1 Eraldo Juninho (Galpão das Artes/Cia InVento/Garagem Cênica/Cia YesPlim) ..</b>	<b>28</b>
<b>5.2 Jadson Silva (Grupo Loucos de Palco/Cia Vento Minuano/Grupo Cena Viva) ....</b>	<b>34</b>
<b>5.3 Miraldi Junior (Grupo Ritornelo/Grupo Viramundos/Grupo Timbre de Galo) .....</b>	<b>39</b>
<b>5.4 Giancarlo Camargo (Grupo Teatro Depois da Chuva/ Grupo Viramundos) .....</b>	<b>45</b>
<b>5.5 Marlon Brito (Cia Teatral Era Uma Vez) .....</b>	<b>49</b>
<b>6. Palavras finais sobre as descobertas do teatro musical no RS .....</b>	<b>52</b>
<b>Referências .....</b>	<b>54</b>

## 1. Introdução

A primeira vez que subi num palco para uma apresentação de teatro, entrei cantando. A peça, *O Pequeno conselheiro do rei*, não era toda musicada, mas essa cena, da qual eu fazia parte, tinha uma música curta para introduzir as personagens. Eu, coincidentemente, interpretei uma atriz de nome Letícia. Nesse momento, aos nove anos de idade, entrei em cena e senti os holofotes, a presença do público e a estranha impressão de que tinha encontrado meu lugar no mundo.

Ao longo dos anos em que participei do grupo de teatro do colégio São José, em Pelotas, onde estudava, montamos várias peças musicais, como se fôssemos uma sementinha da *Broadway*, numa versão jovem e brasileira. Apresentamos contos de fadas, os clássicos, e, às vezes, sugeríamos a próxima peça com base nos filmes que gostávamos. Dessa forma, durante minha infância e adolescência, no grupo do colégio, participei de alguns musicais, como *Os Saltimbancos*, *O Mágico de Oz*, *A Bela e a Fera*, *A Pequena Sereia*, *Mary Poppins*, *A Fantástica fábrica de chocolate* e *Shrek* (o musical). Todos me encantaram de tal forma que fizeram eu me apaixonar pelos musicais, pelos figurinos, iluminação, cenário, músicas e, claro, pelo teatro.

Antes mesmo de ingressar na graduação, já tinha decidido que meu trabalho de conclusão de curso seria sobre teatro musical, restava escolher o enfoque. Pela minha admiração pela cultura do estado e ligação que possuo com tudo que nasce dessa terra, vi que nada me agradaria mais do que pesquisar sobre o teatro musical no Rio Grande do Sul, mais precisamente, produções contemporâneas de grupos teatrais do interior do estado.

Pesquisas relativas aos espetáculos musicais da atualidade no interior do RS são raras, bem como abordagens sobre as companhias teatrais que optam por encenar musicais. Desta forma, considero que o tema escolhido para o meu TCC tenha relevância, pois trará uma contribuição a algumas destas questões. Além disso, apresenta ao leitor alguns grupos que podem ainda ser desconhecidos, visto que, em geral, o espaço maior é dado a grupos de outros estados brasileiros (em especial do Sudeste), ou das capitais, como Porto Alegre.

Iniciei esse estudo com uma pesquisa bibliográfica que contextualiza brevemente o teatro musical, esse encontro entre música, dança e texto teatral, a

partir de Pavis (1999), Mundim (2018) e Guinsburg, Faria e Lima (2009). Existem muitas opiniões acerca dessa estética, sendo que alguns autores acreditam que, para ser musical, basta o espetáculo utilizar-se da música, enquanto para outros, existem algumas regras a serem seguidas. Ainda se vê a possibilidade de um espetáculo não ser musical, mas musicado, ou com músicas, com base na necessidade e relevância do elemento musical em cena.

Em seguida, trago um capítulo referente a apontamentos sobre a história do teatro musical no Brasil, baseada em Neves (2021), Soares (2019), Oliveira (2008), Veneziano (1996 e 2010) e Guelsi (2019), com um panorama que vai desde as manifestações populares até o contemporâneo, passando pelas influências estrangeiras que recebemos, desde a época em que o brasileiro queria ser europeu, até o momento em que ele passou a querer ser norte-americano. Sem deixar de lado, claro, as influências nacionais que conseguiram se inserir nas produções.

Encerrando a parte bibliográfica dessa pesquisa, passamos ao Rio Grande do Sul, com aporte de Flores (2013), Ferreira (2014) e Hessel (1999). Para falar de teatro nesse estado, é preciso falar dos povos nativos e, em seguida, da colonização e imigrações que provocaram esse mosaico cultural em que estamos inseridos. E, assim, chegamos ao teatro no Rio Grande do Sul da contemporaneidade, em que ainda se percebe a herança de todas as culturas que o formam.

Essa monografia, penso eu, tem na pesquisa de campo seu momento mais bonito. Para saber mais sobre as produções atuais de teatro musical no RS, entrevistei cinco atores, de grupos teatrais do interior do estado, com alguma vivência em musicais. Já conhecia pessoalmente três desses atores por conta de festivais de teatro do interior do Rio Grande do Sul, quando pude apreciar seus respectivos trabalhos. Os demais foram indicados por produzirem espetáculos musicais. Outros contatos também foram feitos, mas, infelizmente, não obtivemos retorno. Foram entrevistados, portanto: Eraldo Juninho, Jadson Silva, Miraldi Junior, Giancarlo Camargo e Marlon Brito.<sup>1</sup> Através dessas entrevistas é que me encantei com algumas das lindas produções gaúchas que optam – por vezes por necessidade da alma – por levar aos palcos o encontro entre a música, a dança e o texto.

---

<sup>1</sup> As entrevistas foram realizadas entre os meses de março e maio de 2022, todas de forma virtual através da plataforma *StreamYard*, à exceção de Marlon Brito, cuja entrevista foi realizada presencialmente. Todas as entrevistas foram gravadas e estão disponíveis no *Youtube*, conforme links de acesso apresentados nas Referências.

Assim como me fascinei quero também fascinar a ti, que lê esse trabalho. Pretendo que, ao final da leitura, vejas como eu, a beleza do teatro musical nascido nessa terra, e a importância de fazer pesquisas como essa, que relata e reflete sobre uma história ainda viva, que não pode ser perdida. Apesar dos estereótipos norte-americanizados sobre o teatro musical, é necessário recordar a sua capacidade de ser nacional, e até mesmo regional, de forma que possamos chamá-lo de “nossa”.

## 2. Entendendo o gênero teatro musical

O encontro da música, da dança e do texto teatral é o que nos leva aos musicais. É, num primeiro olhar, uma mistura entre texto e música, de forma que o espectador espera, durante a execução do espetáculo, ouvir uma história em cena que é tanto falada, quanto cantada e/ou dançada.

Existem diferentes entendimentos sobre o conceito de teatro musical. Há aqueles que acreditam que ele é amplo e que engloba diferentes formas. Há também os que prefiram desmembrá-lo em outras nomenclaturas. Por isso, neste trabalho, apresento a ideia de diferentes autores, para que, ao final, fique mais evidente sobre a qual teatro musical me refiro em minha pesquisa.

Em seu *Dicionário de teatro*, Patrice Pavis (1999), conceitua o teatro musical como uma forma contemporânea de encontro com texto, música e encenação visual, sem que estes sejam integrados, fundidos ou reduzidos, e sem que sejam distanciados uns dos outros. Assim, o teatro musical poderia ser entendido como todas as formas dramáticas que utilizam a música como expressão, “[...] um vasto canteiro de obras onde se experimentam e se testam todas as relações imagináveis entre os materiais das artes cênicas e musicais” (PAVIS, 1999, p. 392).

Tiago Elias Mundim, em sua tese de doutorado intitulada *A utilização de tecnologias em processos de aprendizagem, treinamento e performance do ator-cantor-bailarino de teatro musical* (2018), apresenta várias ideias, entre elas a de Millie Taylor, que define o teatro musical como um encontro entre música, encenação e texto, performado na cena teatral. A definição é bastante genérica por conta da grande diversidade de trabalhos nesse estilo existentes hoje.

Mundim explana que Taylor percebe que o teatro musical possui muitas variáveis, pois podem apresentar pouca dança, como exemplificou com o espetáculo *The Lion King*, que possui um jogo cênico coreografado mais evidente do que a dança, e outros, por outro lado, contam uma história quase que inteiramente dançada, ou com muitos elementos da dança, como em *Cats*. Chamou a atenção do estudioso também a existência de espetáculos que quase não possuem texto falado, como *Les Misérables*, e os que utilizam a música diegeticamente ou metatextualmente, como *Cabaret*. Alguns musicais possuem narrativa linear apresentada de forma realista, como *My Fair Lady*, outros dispensam a linearidade na narrativa como *Assassins*.

Também se ressalta as diferentes possibilidades em relação às músicas e à dramaturgia de cada produção.

Na tese, o pesquisador cita Taylor:

Algumas performances requerem o alcance vocal e o estilo musical das músicas de rock, como em *The Rocky Horror Show*, ou outros estilos populares, com influências do gospel e do R&B, como em *Dreamgirls*. Outros trabalhos contam com uma estética romântica do século XIX em tonalidade e alcance vocal, como, por exemplo, em *The Phantom of the Opera*; enquanto outros ainda confiam no desenvolvimento de um som vocal estilo "Broadway" e uma linguagem musical inspirada em uma grande banda famosa, como em *Gypsy*. Alguns se utilizam de histórias que se tornaram populares no cinema, como em *Beauty and the Beast*; outros usam fontes literárias - *Show Boat*, por exemplo, que é baseado em um romance de mesmo nome -, enquanto outros ainda usam informações biográficas para materializar uma história em torno da produção musical de um compositor ou intérprete conhecido, como em *Buddy*. O que esses trabalhos têm em comum é que todos eles contêm certa combinação de música cantada, narrativa e performance visual ao vivo, e todos são vibrantes e divertidos para públicos variados (TAYLOR apud MUNDIM, 2018, p. 27).

Mundim complementa ainda que Taylor utiliza em seus estudos, o termo teatro musical para todos os espetáculos musicais, como o drama musical, a comédia musical, os *jukebox*, os musicais dançados e todos os subgêneros que são performados ao vivo, que possuem a combinação de construções musicais, vocais e narrativas, além da caracterização e da forma do espetáculo.

Outros autores, no entanto, acreditam que existam características mais rígidas para um espetáculo se encaixar como no gênero musical. Mundim menciona, por exemplo, o estudo de Márcia de Freitas Duarte, que acredita que o teatro musical tem a proposta de apresentar uma ação através da música ou da combinação com os elementos teatrais, mediante diálogos falados e números musicais, utilizando a dramaturgia, personagens e ações que são expressas por meio da música. Em resumo, um espetáculo seria designado musical quando a música é tão essencial à estrutura da peça ao ponto que, caso fosse retirada, o sentido lógico e estético seria perdido e nada mais restaria do espetáculo.

Na sequência, o estudo de Mundim cita H. Wesley Balk, que acredita que o importante para o teatro musical é que os elementos do teatro e da música não estejam a serviço um do outro, ou seja um mais importante do que o outro em uma produção. Embora em diferentes proporções, essa combinação entre música e teatro estaria classificada como teatro musical. Tiago Mundim explica que Balk diferencia o

teatro musical de um espetáculo de teatro ou de música a partir de quatro convenções. A primeira é a alteração do tempo pela música, de modo que o tempo real do teatro e o ideal da música se mesclam para englobar o fluxo geral de tempo: o acelerado, o cronológico real e a suspensão do tempo. A segunda se refere à ária, ou solo, do personagem, quando o ator deve sustentar a ação em cena enquanto a música durar. A terceira convenção diz respeito ao canto simultâneo de dois ou mais personagens, e até mesmo de todo o elenco do espetáculo. A quarta, por fim, é a presença dos artistas no palco, sem cantar, enquanto somente a orquestra executa a música.

No *Dicionário do teatro brasileiro* (2009), os autores diferenciam o teatro musicado do teatro musical, separando-os em dois verbetes distintos. No caso do primeiro, os personagens são, via de regra, representados por atores que cantam. Segundo eles, alguns acreditam que as obras são dramaturgicamente criadas como teatro declamado e sofrem, no momento da encenação, inserções de canções. Outros, que as músicas são previamente pensadas. Complementam o verbete afirmando que:

O teatro musicado, também conhecido como “teatro ligeiro” ou “gênero alegre”, inclui todos os gêneros previamente escritos com canções e pensados, antecipadamente, para serem representados por atores-cantores. Trata-se, portanto, de uma dramaturgia específica, que utiliza as canções com função dramática clara e definida. As canções, nesse caso, existem para ajudar a carregar a ação dramática [...]. Em geral, o texto dessas canções é escrito pelos próprios dramaturgos e posteriormente musicado pelos compositores. Por isso, a parceria, no caso do teatro musicado, é sempre muito comum, pois o músico deve atuar ao lado do dramaturgo, a fim de que o ritmo e a composição se casem com o objetivo de cena. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 208).

No verbete referente ao teatro musical, os pesquisadores mencionam o também citado aqui conceito de Patrice Pavis (1999), complementando que são diversas as formas dramáticas que utilizam a música como expressão e que a descendência provém da ópera e da opereta, tendo, hoje, os espetáculos da Broadway como um dos mais reconhecidos representantes. São necessários, conforme eles, cantores e bailarinos que interpretem os personagens.

De fato, percebe-se que não existe uma resposta única para a pergunta: o que é teatro musical? O que faz um espetáculo ser designado como musical e outro não? Isso não é consenso nem mesmo entre os artistas, que, muitas vezes, por terem como

referência principal o musical no estilo estadunidense, não veem seus trabalhos nesta linha, afirmando fazerem teatro “com música”.

Embora existam diferentes conceituações, neste trabalho, decidi me valer do teatro musical em seu sentido mais amplo. Quando falo em teatro musical, então, falo do espetáculo que apresenta texto dramático, música e dança (ou jogo cênico coreografado), de forma harmoniosa e não hierárquica.

### 3. Breve apanhado sobre a história do teatro musical no Brasil

São diferentes as formas de enxergar o início do teatro musical no Brasil. Há quem o veja começar nos festejos populares, nos teatros catequéticos, enquanto outros, creem que eles chegaram apenas com as primeiras adaptações dos musicais europeus.

Larissa de Oliveira Neves, em seu artigo *Ode ao teatro musicado nacional em quatro etapas, um prólogo e um epílogo* (2021), relata que foi nos festejos populares que o teatro musical nasceu no Brasil. Comenta ainda que os primeiros dramaturgos observaram que o Brasil tinha formas espetaculares de teatro, que eram realizadas em festas e feiras de rua, e utilizaram-se dessa observação para produzir um tipo de teatro que se comunicasse com a população brasileira: um teatro popular, com música, dança, hábitos e expressões do povo pobre e/ou negro.

Luccas Soares, em sua monografia *Os Musicais me atravessam, reflexão e relato de experiência em direção* (2019), apresenta a ideia do estudioso Sábato Magaldi, de que a cena teatral brasileira nasce plurilingüística e multicultural, já que as primeiras manifestações teatrais jesuíticas possuíam origem portuguesa, mas com influência indígena, e que ainda absorvia elementos dos povos castelhanos, servindo para catequizar principalmente os povos originários.

Depois dessa fase, o teatro retornou aos olhares dos brasileiros no século XVIII, passando um período mantido por companhias compostas por pessoas marginalizadas e negras. Surgem então as chamadas óperas italianas a Portugal – assim designadas porque passavam por Lisboa antes de chegar ao Brasil – fazendo com que o país recebesse novas influências, que fugiam das habituais representações relacionadas à religiosidade. Na mesma época são construídos os primeiros teatros públicos: as casas de Ópera. A maioria desses prédios foram fundados em Salvador, no Rio de Janeiro, em Ouro Preto, em São Paulo, e dentro do nosso estado, em Porto Alegre. Algumas delas eram mais refinadas, já outras, como a da capital gaúcha, eram bastante simples. As obras recebiam influências dos lugares onde eram encenadas, pegando elementos musicais locais, entreatos cantados ou improvisos recitados (SOARES, 2019).

Com a vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808, o país, incluindo a sua arte, sofreu algumas reformas. Segundo Lívia Sudare de Oliveira (2008), por

ordem de Dom João VI, o Teatro São João, posteriormente renomeado de Teatro Dom Pedro de Alcântara, e mais tarde chamado de Teatro João Caetano, passou a receber diversos gêneros teatrais. Gêneros estes que incluíam o *vaudeville*, a burleta, a ópera e a revista, além de receber uma elite que transformou o espaço cultural do teatro em espaço social. As produções eram majoritariamente importadas da Europa e as companhias brasileiras antes existentes foram postas de lado.

Neyde Veneziano, em seu artigo *É brasileiro, já passou de americano* (2010), inicia o seu panorama de teatro musical no Brasil com as primeiras operetas francesas, as quais inicialmente eram apresentadas em sua língua de origem, pois o interesse do brasileiro em parecer francês, era maior do que o interesse pelo conteúdo apresentado. Depois, as produções passaram a ser apresentadas em português e, mais adiante, começaram as adaptações para que o teatro musical fosse verdadeiramente brasileiro.

Já no século XIX, Oliveira (2008) comenta que, durante os intervalos das longas representações de melodrama, pequenas cenas cômicas eram encenadas para distrair o público. Foi aí que um autor brasileiro, Martins Pena, se firmou enquanto comediógrafo. Este autor se tornou um mestre em retratar relações sociais e satirizar tipos populares nacionais. Utilizava o contraste entre o Rio de Janeiro com sua corte e costumes estrangeiros, com os costumes do homem do interior. Em obras que misturavam o texto falado e cantado, Martins Pena inaugurou a comédia de costumes no Brasil.

Em 1858, chegou ao Rio de Janeiro uma opereta chamada *Orfeu nos infernos*. Nesse palco, as coristas apresentavam à sociedade brasileira o *cancan*, que tanto encantou quanto apavorou o então, conservador público carioca. Entretanto, os espetáculos ainda não alcançavam o grande público por conta da barreira linguística. Assim, se iniciou uma popularização das operetas. Em 1868, Francisco Correa Vasques escreveu *Orfeu na Roça*, uma paródia valendo-se da realidade brasileira da época (OLIVEIRA, 2008).

Veneziano, acerca do jeito brasileiro de fazer teatro musical, comenta:

Curiosa e justamente, foi com *Orfeu na Roça* que se deu o longo casamento de música e texto na comédia musical brasileira. Nosso destino foi traçado a partir daí, ao assumirmos a vocação paródica. E foi, também, com ar de quem ri de tudo (até de si mesmo...) que começou a se impor o tal jeito brasileiro e macunaímico de fazer teatro musical (VENEZIANO, 2010, p. 54).

Na monografia de João Matheus Passos Guelsi, *O teatro musical em instituições de ensino: Relato reflexivo de três experiências*, o autor observa que, no Brasil, o teatro musical ganhou maior público quando se tornou humorístico. Passou, assim, a englobar o *teatro ligeiro*, “[...] uma oposição ao chamado teatro sério – majoritariamente dramas do período romântico e realista” (GUELSI, 2019, p. 14). Logo começaram as criações autorais brasileiras, até chegar ao teatro de revista e sua consolidação, extremamente significativa para o crescimento do teatro musical.

A primeira forma a aparecer foi a revista de ano, originalmente apresentada nas feiras parisienses para passar em revista acontecimentos importantes do ano, em especial os destaques teatrais, depois passando a englobar também fatos diversos. Esta tinha uma forma definida e intercalava teatro, música e dança, com um enredo simples e flexível. Com sua evolução, a história expunha a realidade social e política do país, para que, a partir dessa realidade, fosse feita uma crítica humorística e musicada. Segundo Oliveira, a revista “[...] satirizava figuras importantes em suas caricaturas, e com a apoteose demonstrava esperança e fé pelo Brasil” (OLIVEIRA, 2008, p. 22). Inicialmente, possuíam uma trama, mas depois passaram a ser compostas por quadros bastante independentes entre si.

Na mesma época das revistas, também eram apresentadas burletas, o que fazia com que fossem confundidas. No *Dicionário do teatro brasileiro* (2009) a diferenciação é feita da seguinte forma: “a burleta diferencia-se da revista por ter sempre um fio condutor do enredo, embora tais divisões não fossem rígidas” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 74). Neyde Vezeniano (1996) acrescenta que esta estrutura se baseava principalmente no clássico cômico, também presente na *commedia dell'arte*. Nela, a sociedade dos mais velhos se opunha a dos jovens, e é comum haver um par amoroso que era impedido de se unir e se rebelava enfrentando obstáculos sociais para chegar ao final conciliatório do casamento.

Segundo Oliveira (2008), a revista ganhou um jeitinho brasileiro. Foi fortemente influenciada pela comédia de costumes de Martins Pena somando tipos característicos da sociedade da época. O gênero conseguiu tocar em todos os tipos sociais, utilizando o deboche, a música e a crítica das revistas de ano. Embora não tenha sua origem em terras brasileiras, a revista adquiriu no nosso país uma forma própria e foi classificada como um gênero autenticamente nacional.

De acordo com Neyde Veneziano (2010), na década de 1920, o tema carnavalesco definiu a identidade brasileira da revista, afastando-se dos modelos importados. Assim, surgiu a revista carnavalesca, que possuía estrutura de enredo própria, levada pelo mais apropriado *compère* (o mestre de cerimônias que conduzia o jogo e chamava os quadros), o Rei Momo.

A partir de meados de 1911 até 1920 o teatro de revista precisou lutar para se manter em cartaz. Havia muitas novidades chegando dos Estados Unidos e o cinema competia com o teatro. Em 1920, todavia, as revistas se modernizaram, com iluminação, cenários e figurinos mais elaborados, e retomaram a atenção do público. Porém, já em 1930, com a política da censura, a revista teve que cortar suas críticas, adotando um estilo musical muito popular da Broadway, o *music-hall* (OLIVEIRA, 2008).

Luccas Soares (2019), valendo-se de Neyde Veneziano, relata que na década de 30 o teatro de revista recebia duras críticas, chamado de imitação de segunda classe do musical americano ou de baixa moralidade. Estas críticas vinham quando a produção cinematográfica de Hollywood estava em efervescência, unidas às produções da Broadway. O teatro musical brasileiro dividia as atenções dos espectadores.

Pouco a pouco, as revistas foram perdendo espaço e se perdendo no cenário teatral brasileiro. Segundo Oliveira, “o gênero que sempre andou lado a lado da vida social e política do país, que retratou em seu palco a brasiliidade do Brasil, que reinou no coração do povo como o melhor remédio para fugir dos tempos difíceis, foi esmaecendo até sucumbir na década de 1960” (OLIVEIRA, 2008, p. 26).

A influência do teatro musical dos Estados Unidos era marcante. Grandes produções nova-iorquinas começavam a vir para o Brasil de forma adaptada. Em 1962, acontece a versão brasileira de *My Fair Lady* (*Minha Bela Dama*), que acabou sendo um marco para o início das comédias musicais da Broadway no Brasil, tendo Bibi Ferreira e Paulo Autran como protagonistas. Dois anos depois, estreia a versão brasileira de *How to succeed in Business Without Really Trying* (*Como Vencer na Vida sem Fazer Força*), com Marilia Pêra e Procópio Ferreira no elenco (GUELSI, 2019).

Soares (2019), a partir de Steves, ressalta que o teatro musical nacional estava repleto de comédias ligeiras, tipos próximos aos dos circenses e reproduções da fórmula da Broadway e que a quebra desse padrão ocorreu quando a estética

brechtiana começou a ser utilizada por Augusto Boal, inspirando um período importante do teatro moderno brasileiro, com atuação do Teatro de Arena, Teatro Oficina, em São Paulo, e Opinião, no Rio de Janeiro.

A partir de 1950, foi surgindo um novo teatro que, insatisfeito com o teatro de modelo burguês que era realizado, trouxe à sociedade brasileira um teatro musical que ansiava por mudanças e que, a partir do golpe militar de 1964, foi símbolo de resistência. Surgiu, assim, o Teatro de Arena (OLIVEIRA, 2008). Veneziano se soma a essa ideia, destacando:

A nova dramaturgia musical tratou de encontrar uma saída para resolver a questão do desejo brasileiro em unir teatro e música com textos “engajados” e comprometidos com o estado atual. Foi a partir das experiências de Chico Buarque e Guarnieri que deslanchou uma dramaturgia musical capaz de provocar os censores do regime ditatorial. Por causa de seus conteúdos metaforicamente políticos e comprometidos com a realidade social, o preconceito e a intolerância foram de outra ordem (VENEZIANO, 2010, p. 57).

Depois do Arena, já durante a ditadura, surgiu o grupo Opinião, que também trabalhou com o gênero musical. Os grupos precisavam que os espetáculos atraíssem o público, que penetrassem nas camadas mais desfavorecidas da sociedade e, por isso, passaram a utilizar elementos como o samba e o carnaval em seus textos políticos.

Segundo Guelsi (2019), neste período, nasceram muitos musicais brasileiros, com estética e apelos políticos diferentes dos nova-iorquinos, que continuavam acontecendo aqui concomitantemente. O musical *Roda Viva*, escrito por Chico Buarque e dirigido por José Celso Martinez Corrêa, em 1968, foi um dos primeiros do gênero e mostrou os efeitos da censura ao teatro no período militar.

Guelsi ainda cita alguns exemplos de musicais com forte carga política. Entre eles estão *Arena Conta Zumbi* (1970), *Arena Conta Tiradentes* (1971), *Calabar – Elogio da Traição* (1973), *Gota D’água* (1975), *Ópera do Malandro* (1978) e *O Grande Circo Místico* (1983). E como exemplos das adaptações estrangeiras que também possuem essa carga política, *Hair* (1969), *O Homem de La Mancha* (1972), *Pippin* (1974), *The Rocky Horror Show* (1975) e *A Chorus Line* (1983).

No final do século XX, o teatro musical teve mais mudanças, voltando sua estética novamente ao modelo da Broadway. Várias peças de alto custo e demanda

de trabalho foram trazidas e traduzidas ao público brasileiro. A montagem de *Rent*, foi a porta de entrada para vários outros musicais que chegaram mais tarde.

A montagem de *Les Misérables* em 2001 aliás, foi a mola propulsora que iniciou o ciclo de montagens caras de espetáculos da *Broadway*. A ela se seguiu *A Bela e a Fera*, em 2002, *Chicago* em 2004, *O Fantasma da Ópera* em 2005 (espetáculo recorde de público) e *Sweet Charity* em 2006. Já o ano de 2007 ostentou três grandes montagens americanas, *Miss Saigon*, *My Fair Lady* e *Os Produtores*. A esta lista somaram-se este ano *West Side Story* e *A Noviça Rebelde*. (OLIVEIRA, 2008)

O teatro musical tornou-se um grande movimentador de capital, geralmente com produções que demandam grandes elencos, muitos profissionais, iluminação, cenários e figurinos de primeira linha. Muitas vezes passou também a ser uma versão brasileira das produções norte-americanas. Com isso não se pode tirar a beleza dos espetáculos, que embora não sejam criações autenticamente nacionais, sempre acabam por levar para cena algo do Brasil: o brasileiro.

Como citado por Neves em seu artigo *Ode ao teatro musicado nacional em quatro etapas, um prólogo e um epílogo*:

Na verdade, o teatro nacional sempre se fez musicado: na rua, na festa, no terreiro, na praça... e no palco. É um teatro que sempre foi performático, fragmentado, épico, desde que o Brasil começou a se formar. É um teatro que sempre esteve à frente de teorias ou tentativas de modernização. É um teatro que nunca seguiu os críticos que buscavam teorizar, formular, e colocar a cena presa em uma caixa preta e suas quatro paredes. É o teatro bagunça brasileiro (NEVES, 2021, p.21).

Sendo assim, apesar da grande influência estrangeira que o país recebe em toda a produção cultural, incluindo o teatro musical, não se pode negar que o Brasil sempre encontra uma maneira de expor suas próprias formas de compor, suas origens e sua cultura nas produções teatrais. O teatro musical brasileiro não está apenas nos palcos, está em diversas manifestações culturais que nascem nesta terra.

#### 4. Panorama sobre o teatro no Rio Grande do Sul

Para iniciar esse panorama é importante considerar que o estado do Rio Grande do Sul era originalmente habitado por povos indígenas, que possuíam seus rituais religiosos, seus festejos, suas danças, músicas e representações. E que começou a ser colonizado a partir do ano de 1626, com a chegada dos padres jesuítas espanhóis, iniciando o processo de catequização dos povos nativos. Processo esse que utilizou o teatro como instrumento, nos mesmos moldes mencionados no capítulo anterior.

Portugal e Espanha constantemente disputavam o território sul-rio-grandense, até que os portugueses conseguissem tomar todos os pontos de ocupação espanhola. Por isso, o estado possui forte influência cultural de ambas as potências. Além disso, durante o período de formação, o Rio Grande do Sul recebeu muitos imigrantes de várias origens.

Segundo Moacyr Flores (2013), os imigrantes alemães foram os primeiros a chegar, a partir do ano de 1824, se estabelecendo principalmente às margens dos rios dos Sinos e Caí. Interrompida pela Revolução Farroupilha, que se estendeu de 1835 a 1845, a imigração retornou em 1872 – apesar de 1875 ser considerado ano oficial – com a chegada dos italianos, que ocuparam a região serrana. Junto dos italianos também vieram os poloneses, que igualmente se estabeleceram na serra gaúcha.

Além dos povos europeus que vieram a essas terras em busca de melhores oportunidades, vieram muitos grupos africanos, que foram trazidos à força na condição de escravizados. A herança dessas culturas e a mescla delas, que resulta na cultura regional, influenciam o fazer teatral no Rio Grande do Sul.

No artigo intitulado *Pelo devir de uma historiografia do teatro gaúcho* (2014) a professora Taís Ferreira apresenta a pesquisa de Lothar Hessel, que identificou, segundo registros da região metropolitana, o início de atividades teatrais a partir do século XVIII. Estas atividades se intensificaram com a construção de casas de espetáculo e o estabelecimento de grupos teatrais profissionais. Os maiores registros estão na capital, Porto Alegre:

Sociedades dramáticas amadoras também foram importantes na formação do campo, que vai ter sua profissionalização “oficial” no século XX somente nos primeiros anos da década de 60, quando estudantes oriundos do teatro estudantil e do Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio

Grande do Sul (UFRGS). O curso foi fundado em 1958 por iniciativa de professores da Faculdade de Filosofia, como Gerd Bornhein e Lothar Hessel; a iniciativa contou também com o apoio do diretor italiano Ruggero Jacobbi. Deste esforço conjunto se originou o coletivo Teatro de Equipe, com espaço próprio e organização profissional de seus integrantes (FERREIRA, 2014, p. 241).

Já em relação à região sul do estado, Ferreira comenta que houve um decréscimo na produção teatral a partir da segunda metade do século XX. Durante o século XIX, Pelotas, Rio Grande e Bagé eram importantes polos artísticos e recebiam espetáculos vindos da Europa e do Rio de Janeiro, pois na viagem até Montevidéu e Buenos Aires, muitos grupos faziam longas temporadas em teatros como o Sete de Abril, em Pelotas, o Sete de Setembro, em Rio Grande, e o Sete de Setembro em Bagé.

Nos dias atuais, esta região que contou com movimento teatral amador profícuo nos anos 80, através de festivais como o Festival de Teatro de Pelotas, hoje possui alguns grupos amadores e uma produção artístico-pedagógica ligada à Universidade Federal de Pelotas, que iniciou em 2008 o primeiro curso de graduação em Teatro-Licenciatura na Região Sul do estado do Rio Grande do Sul, atendendo público de diversos municípios da região e de outros municípios do estado e do país. Pode-se destacar em Pelotas, ao longo dos últimos trinta anos, a atuação do diretor e dramaturgo Valter Sobreiro Júnior, com montagens significativas de espetáculos musicais de sua autoria, de temática gaúcha, como Maragato e Don Leandro, entre outros. O grupo teatral do Instituto Federal da Região Sul (IFSul), antigo Centro Federal de Ensino Técnico (CEFET), nomeado Cia Cem Caras, também atua há mais de duas décadas e é um projeto coordenado pelo diretor e professor Flávio Dornelles (FERREIRA, 2014, p. 242-243).

A serra gaúcha foi a segunda a profissionalizar suas atividades teatrais, com a formação de coletivos e escolas de teatro. Ainda segundo Ferreira, os municípios de Caxias do Sul, Garibaldi, Bento Gonçalves, Canela e Gramado, principais núcleos de imigração italiana, possuem artistas, escolas e grupos profissionais, em âmbitos de teatro empresa, que visa atender as necessidades de uma empresa na orientação de seus funcionários, e de teatro voltado ao turismo regional, que é muito importante na região serrana. Na cidade de Canela, há ainda o importante Festival Internacional de Teatro de Bonecos. Nas minhas vivências, descobri que na mesma cidade há um festival que apresenta apenas monólogos, chamado de Maratona de Monólogos de Canela.

Além da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que possuem o curso de teatro no ensino superior, a

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) abriga tanto o bacharelado em teatro quanto a licenciatura. A partir da universidade, muitos grupos se formaram, e a criação de coletivos que buscam pela profissionalização se iniciou há algum tempo. Em Montenegro, região metropolitana de Porto Alegre, também há grande movimento artístico por conta da Fundação de Artes de Montenegro e pelo curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul.

No Alto Uruguai, a cidade de Erechim recebe grupos finalistas dos festivais amadores do estado, que ocorrem em cidades como Rosário do Sul, Dom Pedrito, Rolante, Osório, Uruguaiana, Santa Maria, Santo Ângelo, Arroio dos Ratos, Itaqui, entre outras.

No Vale dos Sinos, há grupos que trabalham continuamente, como o Luz e Cena, de Novo Hamburgo, fundado em 1978, com produções de teatro musical. Esse grupo profissional atua em todo o estado, principalmente voltado ao público infantjuvenil.

Já na cidade de Passo Fundo, maior município da região noroeste, as atividades culturais em geral nascem da Universidade de Passo Fundo (UPF), que entre outras atividades, promoveu a profissionalização do grupo Viramundos, nascido em 1992, com ampla circulação no RS. Da UPF também surgiu em 1998 o Grupo Teatro Depois da Chuva, como um projeto de pesquisas. Ambos os grupos citados acima possuem trabalhos musicais no teatro.

Com esse breve panorama, busco apenas demonstrar que praticamente todas as regiões do interior do estado do Rio Grande do Sul possuem atividades teatrais em andamento, e que muitos deles possuem um histórico destas desde o século XIX, como demonstra Hessel (1999) em sua obra pioneira sobre a história do teatro no estado. Espalhados entre os quatro cantos do RS estão diversos grupos teatrais, alguns trabalhando com teatro musical, com produções de qualidade admirável, que precisam ser divulgadas e preservadas. É a partir daí que se inicia nossa jornada para conhecer alguns deles.

## 5. Pesquisa de campo: encontros com artistas de grupos teatrais contemporâneos do interior do RS

Este trabalho foi produzido a partir de uma pesquisa bibliográfica, a partir de livros, artigos e monografias, e de uma pesquisa de campo, que consistiu, aqui, em uma coleta de dados, junto a pessoas e/ou grupos, em seus locais de origem. Assim produzi entrevistas para buscar informações com pessoas que pudessem me ajudar a entender como as produções de teatro musical ocorrem no interior do Rio Grande do Sul.

Portanto, passadas as partes iniciais deste TCC, que me ajudaram a entender mais sobre os aspectos teóricos e históricos que envolvem tanto o teatro musical quanto o teatro gaúcho, apresento agora os relatos de alguns atores, diretores e músicos, que fazem parte de grupos teatrais do interior do Rio Grande do Sul e produzem espetáculos de teatro musical. Ressalto que optei por não distinguir espetáculos musicais de musicados, ou com música, pois ainda existem muitas controvérsias sobre essas diferenças. Apesar disso, cada um dos entrevistados por si só nomeou suas produções da forma que achava mais adequado.

Foram entrevistados Eraldo Juninho, Jadson Silva, Miraldi Junior, Giancarlo Camargo e Marlon Brito. Cada um comentou um pouco sobre a sua visão acerca das produções dos espetáculos e das composições das músicas dos grupos que participaram ou participam. Os grupos citados por eles foram: Galpão das Artes (Osório), Companhia InVento (Osório), Companhia YesPlim (Osório), Grupo Garagem Cênica (Novo Hamburgo), Grupo Loucos de Palco (um viajante: já passou por Cachoeirinha, Porto Alegre, Santa Rosa e Viamão), Companhia Vento Minuano (Porto Alegre), Grupo Cena Viva (Santa Rosa), Grupo Ritornelo (Passo Fundo), Grupo Viramundos (Passo Fundo), Grupo Timbre de Galo (Passo Fundo), Grupo Teatro Depois da Chuva (Passo Fundo) e Companhia Teatral Era Uma Vez (Rio Grande).

As entrevistas ocorreram nos meses de março, abril e maio de 2022 e foram feitas de forma remota, pela plataforma *StreamYard*, exceto a entrevista com Marlon Brito, que reside em Rio Grande, cidade vizinha a Pelotas e que, portanto, consegui entrevistar pessoalmente. Foi elaborado um questionário-base com perguntas essenciais, contudo este foi pouco usado, pois cada entrevista fluiu naturalmente, em

tom de conversa, promovendo novos questionamentos e reflexões. Todas estão disponíveis no *YouTube*, para serem assistidas.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Todos os links para as entrevistas estão nas notas de rodapé de cada entrevistado, e nas referências deste trabalho.

### 5.1 Eraldo Juninho (Galpão das Artes/Cia InVento/Garagem Cênica/Cia YesPlim)<sup>3</sup>

Eraldo Oliveira da Silva Junior trabalha há mais de vinte anos com teatro, tem formação em Educação física e é pós-graduado em Produção cultural e gestão cultural, sendo esta a área em que atua hoje. Começou a fazer teatro na adolescência, na escola, e já participou de alguns grupos, dirigindo, atuando ou na parte técnica.

É oriundo do Grupo Galpão das Artes, da cidade de Osório, de onde é natural. Nesse grupo, do Centro Universitário Cenecista de Osório (UNICNEC), Eraldo atuou no seu primeiro musical, em 2008. A estreia foi com o espetáculo *Gato Malhado e Andorinha Sinhá* (Figura 1). Comentou que cantavam, dançavam e atuavam em cena, e, para isso, tinham direção de canto, de coreografia, e mais a direção geral de Viviane Dutra, também diretora do grupo.



**Figura 1:** Fotografia de Eraldo em *Gato Malhado e Andorinha Sinhá*. Arquivo pessoal do Eraldo Juninho.

Eraldo foi responsável pela adaptação do texto e participou da composição da maioria das músicas, apesar de elas acabarem sofrendo algumas mudanças quando chegaram aos músicos. Quando Jorge Amado escreveu o texto original de *Gato*

<sup>3</sup> Entrevista com Eraldo Juninho. Produção: Letícia Conter. Pelotas, entrevista virtual, 2022. 1 vídeo (39min 51s). Disponível em: <https://youtu.be/xknuZzhU1OU>. Acesso em: 18 mai. 2022.

*Malhado e Andorinha Sinhá*, construiu uma narrativa, então a adaptação do texto para uma dramaturgia foi feita pelo próprio Eraldo. As músicas começaram a surgir para dar conta de alguns trechos da narração, para deixar o texto dinâmico e mais atrativo para os jovens. Havia uma banda em cena, executando as canções ao vivo.

O grupo permanece ativo, apesar de já ter se desvinculado da UNICNEC e adotado o nome Galpão das Artes.

Quando Eraldo saiu do grupo da UNICNEC, fundou a Companhia Teatral InVento com algumas pessoas do antigo grupo. Um dos primeiros espetáculos dirigidos por Eraldo foi o musical *O Mágico de Oz* (Figura 2). Também havia uma banda em cena, assim como em *Gato Malhado e Andorinha Sinhá*, porém Eraldo tentou inseri-los mais em cena, para que eles fizessem parte do cenário e do elenco, utilizando adereços e figurinos. A banda possuía quatro músicos – dois músicos que também eram atores e dois músicos profissionais – com vários instrumentos de percussão, de sopro, cordas e teclado.



**Figura 2:** Foto do elenco de *O Mágico de Oz*. Arquivo pessoal de Eraldo Juninho.

As músicas surgiam de diálogos retirados do texto, até mesmo para que eles ficassem mais dinâmicos, principalmente quando Eraldo os considerava massivos ou demorados. Com a banda em cena, muitos efeitos sonoros eram produzidos, além das músicas, pois o diretor tinha a preocupação de que as músicas não surgissem fora de contexto ou de forma gratuita. Os efeitos sonoros traziam sensações para a

plateia e davam ritmo para as cenas. A dança, a música, o texto, a encenação, estavam dentro de um mesmo contexto, que é o que Eraldo considera o mais difícil.

Em ambos os musicais, Eraldo participou da composição das músicas, transformando muitas falas em músicas, algumas com momentos mais declamados, até para que elas contassem a história e não ficassem gratuitas dentro do texto, e para que não houvesse um corte entre o final da fala do ator e o início da música. Ele considera que dessa forma, a música ficava de fácil compreensão, pois acompanhava o sentido do texto. O diretor deixa claro que, para ele, isso não é uma regra do teatro musical, apenas é sua preferência, pois não gosta da ideia de estar falando o texto e parar para cantar, preferindo a continuidade da música que entra e faz parte do todo de forma orgânica. O ator revela que não gosta da quebra da métrica da cena para que a música comece a tocar, então tentava inserir a música em todo o espetáculo, para que não causasse um estranhamento no público.

Eraldo também comentou uma observação que ele fez em relação a alguns atores no teatro musical: em alguns casos, o ator quer ser cantor, separando-se do personagem que está representando, trocando a voz, o tom, a forma, a respiração, desconstruindo todo o personagem que estava construído. Sobre isso, Eraldo relembrou as dificuldades que teve com o seu personagem em *Gato Malhado* e *Andorinha Sinhá*, em que representava o próprio Gato. De acordo com ele, tinha uma voz terrível para buscar afinação, tendo certa rouquidão. Relembrou cenas em que seu personagem estava chorando e precisava começar a cantar. Eraldo diz que teve que buscar alternativas nos ensaios, como usar alguns momentos de declamação no ritmo da melodia, ao invés de cantar sem afinação, mas nunca desconstruir o personagem e a emoção para cantar.

A dança também fazia parte dos espetáculos. *Gato Malhado* e *Andorinha Sinhá* tinha coreografias tanto em solo quanto em grupos, além de trechos de canto em coro. Em *O Mágico de Oz*, todos os personagens tinham sua música e sua coreografia. Contudo, em nenhum dos espetáculos os atores tocavam instrumentos, somente a banda.

Eraldo comenta que, mais recentemente, participou de uma montagem de *Os Saltimbancos* (Figura 3), em um grupo de Novo Hamburgo, chamado Garagem Cênica, sob a direção de Sandra Loureiro. Nesse espetáculo, as trilhas eram gravadas e os atores cantavam ao vivo em cima da melodia. Como as músicas são parte da

história de cada personagem, Eraldo afirma que elas eram essenciais ao espetáculo. Entretanto, as trilhas gravadas não encantavam tanto o ator, pois sente que a trilha tocada ao vivo dá possibilidade de jogo entre músicos, ator e plateia, com mais organicidade e vivacidade.



**Figura 3:** Foto de Eraldo Juninho no espetáculo *Os Saltimbancos*. Arquivo pessoal de Eraldo Juninho.

Do Grupo InVento, existente de 2012 a 2015, surgiu a Companhia Teatral YesPlim, dirigida por Eraldo Juninho e João Tondo, que hoje é uma produtora cultural gerenciada por Eraldo.

Atualmente, Eraldo também possui um palhaço, o simpático Costela, que há pouco tempo aprendeu a tocar gaita (figura 4). Eraldo confessou que sempre quis tocar um instrumento, sendo sempre muito ruim e que o seu palhaço se identificou com a gaitinha, que é muito rítmica. Eraldo observa que mesmo se o Costela não tocar nenhuma música, mas fazer movimentos com o fole, as crianças se encantam pelo som, jogam com ele e já se sentem chamadas para a brincadeira.



**Figura 4:** Foto do Palhaço Costela em versão natalina. Arquivo pessoal de Eraldo Juninho.

Eraldo percebe a dificuldade que os grupos têm em montar espetáculos musicais, principalmente por questões técnicas, todavia não vê preconceitos em relação a essa estética. Acredita que algumas pessoas não gostam desse estilo principalmente por não ser como um show de música, e as músicas terem que respeitar o tempo da cena, às vezes sendo até declamadas. Também comenta que alguns grupos utilizam música como recurso para os espetáculos, mas não se configuram como espetáculos musicais.

Considera que a musicalidade no teatro é ótima, mesmo que o espetáculo não seja musical. A trilha, para Eraldo, é extremamente importante, para dar ritmo ou fazer suspense, por exemplo. Ao seu ver, a trilha traz atmosfera e clima para o espetáculo. Isso não significa que os outros elementos da cena não o tragam, mas a música é diferente: dá corpo, sentimento. Eraldo, dando um exemplo desse poder da música na cena, cria uma hipótese em que a música bem colocada e trabalhada, faz com que um ator em cena, parado, olhando para o público, faça todos se emocionarem. Quando entra a música com clima triste, o ator com expressão de tristeza, sem falar nada, faz todo mundo chorar junto, porque a música também ajuda a criar a sensação.

Já no caso do teatro musical, Eraldo sente que a música é ainda mais fantástica, ao juntar ao canto a dança, e traz consigo uma dinâmica de movimento.

Eraldo entende que a música reverbera nos movimentos e que, enquanto ator, gosta de trabalhar muito com a questão do corpo, teatro físico, então a música se torna extremamente importante.

Já tive algumas oportunidades de ouvir Eraldo falar sobre teatro, o que me fez admirar ainda mais o seu trabalho. O que mais me encanta é a preocupação dele com os detalhes de tudo o que ele produz, como, por exemplo, na inserção das músicas desde o início de um espetáculo, como trilha ou em efeitos, para que ela não apareça de repente enquanto canção. Também percebo uma preocupação com a veracidade da obra quando ele comenta sobre atores que querem adotar uma pose de cantor e acabam perdendo as características do personagem que deveriam representar. Vejo que existe muito amor e entrega em todos os trabalhos de Eraldo, e isso não seria diferente com seus espetáculos musicais.

## 5.2 Jadson Silva (Grupo Loucos de Palco/Cia Vento Minuano/Grupo Cena Viva)<sup>4</sup>

Jadson Silva é professor de teatro, diretor, iluminador, ator e músico. É o diretor do Grupo Loucos de Palco. Iniciou sua trajetória na música aos doze anos, pois seu pai o levava para os bailes gaúchos. No teatro, começou a sua participação aos dezoito anos e agora já possui cerca de trinta anos de caminhada nessa área. O Loucos de Palco nasceu numa escola estadual no município de Cachoeirinha, com o objetivo de ir para um festival estudantil que acontecia na cidade de Canela, em 2001. Mais tarde, o grupo se tornou profissional e alguns de seus espetáculos foram montados em Porto Alegre. Quando Jadson foi morar no interior, em Santa Rosa, levou o grupo com ele. Atualmente, morando em Viamão, o grupo o acompanhou.

Jadson também foi fundador da Companhia Vento Minuano, junto de Airton de Oliveira. Com essa companhia, montaram *Caravana da Alegria* (Figura 5), que fez turnê pelo Rio Grande do Sul inteiro e viajou para o Ceará. Jadson relatou que o espetáculo era musicado, diferente de musical. Em complemento, reforça que, em seu entendimento, a peça musicada pode ter músicas que não têm relação direta com o texto e que o verdadeiro musical é aquele em que o texto é música, a letra da música é texto de teatro.



**Figura 5:** Foto do espetáculo *Caravana da Alegria*. Arquivo pessoal de Jadson Silva.

<sup>4</sup> Entrevista com Jadson Silva. Produção: Letícia Conter. Pelotas, entrevista virtual, 2022. 1 vídeo (44min 32s). Disponível em: <https://youtu.be/2biu624ge1c>. Acesso em 19 mai. 2022.

Mais tarde, pelo Grupo Loucos de Palco, Jadson montou *Dom Quixote* (Figura 6), que acabou se transformando em musical. Jadson comenta que, anteriormente, buscava separar o universo da música do universo do teatro, não queria misturá-los, e demorou a entender que ambos podiam fazer parte de um universo só. Relatou que vários amigos do meio teatral diziam para ele que, como ele tinha facilidade com a área musical, deveria começar a criar músicas para os seus espetáculos. No início ele demonstrou resistência, até aceitar o desafio.

O espetáculo *Dom Quixote*, montado em formato de arena – apenas com dois atores sobre um tapete de serragem –, teve suas músicas compostas e musicadas pelo artista. A melodia da trilha gravada também foi produzida por ele, que toca todos os instrumentos que compõem a música. Em estúdio gravou a gaita, o violão e os instrumentos de percussão.



**Figura 6:** Foto de Jadson no espetáculo *Dom Quixote*. Disponível em <https://www.facebook.com/loucosdepalco/>. Acesso em 01 jun. 2022.

Suas músicas são feitas, em geral, com acordeom e violão, pois estes são instrumentos muito utilizados em músicas gaúchas. Como ele teve uma vivência dentro de Centros de Tradições Gaúchas, sendo até instrutor de invernadas de dança tradicional quando era adolescente, traz essa experiência para as suas criações até inconscientemente. Admite que, mesmo em *Dom Quixote*, que tem uma estética mais medieval, traz uma influência da música gaúcha.

Em Santa Rosa, Jadson fundou com alunos o Grupo Cena Viva e montou o espetáculo *O Ferreiro e a Morte* (Figura 7), também transformado por ele em musical. Mais uma vez ele traz a forte influência de ritmos gaúchos. O conto original é uruguai, e acabou ganhando uma estética mais regional na adaptação de Jadson, transpassando a história para o contexto do Rio Grande do Sul. Dentro da musicalidade gaúcha, inseriu algumas melodias das músicas tradicionais, como por exemplo a *Cana Verde*, que foi adaptada, com letra retirada do texto, para buscar uma proximidade com o público. Nessa ocasião, o diretor sentiu que o trabalho foi maior, pois os integrantes do elenco eram todos adolescentes, então teve que ensiná-los a cantar e seguir coreografias.



**Figura 7:** Foto de Jadson e alunos em *O Ferreiro e a Morte*. Arquivo pessoal de Jadson Silva.

A experiência de Jadson com música regionalista, com seu pai tocando acordeom, influenciou sua construção de musicais no teatro. Ele também já compôs músicas para espetáculos de colegas artistas e confessa que para ele é muito difícil desapegar desse estilo de música, já faz parte da sua memória de criação, da sua vivência em família. Quando ele se senta para compor, o estilo da música gaúcha surge. Atualmente, Jadson toca em grupo profissional de música gaúcha. Acredita que, inconscientemente, colocou essa vertente regionalista nos espetáculos, o que ele considera interessante, pois o público é majoritariamente do Rio Grande do Sul, e assim se identificam mais.

Dentro das suas motivações para criar musicais, está a percepção de que uma cena longa de um de seus espetáculos podia ser transformada em uma música,

deixando a cena mais curta e dinâmica. Foi assim que ele começou a compor as músicas para os seus espetáculos. Assim que terminava de escrever as músicas, mandava para algumas pessoas para ter certeza de que o trabalho tinha ficado bom antes de começar a ensaiar. Foi assim com *O Ferreiro e a Morte* e *Dom Quixote*.

Nessa ideia de que o verdadeiro musical é aquele em que a música é parte do texto, Jadson considera tanto *O Ferreiro e a Morte* quanto *Dom Quixote* como teatro musical. Neles, as músicas se tornam essenciais para o espetáculo, sendo formadas por partes do texto dramático.

Quando criança e adolescente, ele não gostava de musicais, e demorou muito a ver como era interessante, pois a música enriquece a obra. Acredita que o texto falado prende a atenção do público por um tempo, mas o movimento segura muito mais. Logo, criar músicas e coreografias, de acordo com o contexto, faz as pessoas prestarem atenção a esse movimento. Isso vai deixando o espetáculo mais rico, dinâmico, pulsante e harmônico.



**Figura 8:** Foto de Jadson e aluna no espetáculo *O Ferreiro e a Morte*. Arquivo pessoal de Jadson Silva.

O diretor mencionou que *O Ferreiro e a Morte* (Figura 8) é apresentada em palco italiano, assim a coreografia é sempre apresentada da mesma forma. Como *Dom Quixote* (Figura 9) é feito para arena, a coreografia vai se modificando, para ser mais voltada ao lado que tem mais público, alterando em cada apresentação.

O processo para a criação das músicas, para ele, é sempre o mesmo: separa partes que considera demoradas, arrastadas, e altera para músicas, para as cenas se

tornarem dinâmicas. Assim, pega o trecho de texto, suas palavras-chave, e compõe em cima disso.

A motivação de Jadson é seu amor pelo teatro. Ele é artista de teatro e músico, e ama as duas áreas. Porém, o amor pelo teatro é gigantesco, a ponto de deixar à disposição do teatro tudo que ele tem. Esse é o incentivo dele para criar músicas para seus espetáculos, sua inspiração é tentar um resultado melhor para aquele trabalho produzido. Sempre pensando, também, no público, e em como ele vai se deliciar mais assistindo.



**Figura 9:** Foto de Jadson Silva e Anderson Farias em *Dom Quixote*. Disponível em <https://www.facebook.com/loucosdepalco/>. Acesso em 01 jun. 2022.

Apesar de já ter assistido a algumas das produções musicais de Jadson, como *O Ferreiro e a Morte* e *Dom Quixote*, ainda não tínhamos conversado sobre sua forma de pensar um espetáculo, então a entrevista foi um momento muito interessante. Por ele viver tanto no meio musical quanto no teatral, consegue fazer suas composições sozinho, criando letras e melodias para seus espetáculos. Composições estas que carregam influências de suas vivências com a cultura regional. Seus espetáculos musicais ganham, assim, um toque especial da música e estética gaúcha através da dedicação de Jadson.

### 5.3 Miraldi Junior (Grupo Ritornelo/Grupo Viramundos/Grupo Timbre de Galo)<sup>5</sup>

Miraldi Junior é ator, produtor cultural, palhaço e professor, graduado em Letras pela Universidade de Passo Fundo. Segundo seu perfil no site do Grupo Ritornelo<sup>6</sup>, em 2001 iniciou sua carreira no teatro, em Soledade, sua terra natal. Em 2003, começou seu trabalho no Grupo Viramundos, que acabou se desfazendo em 2009. Miraldi então fundou o Grupo Timbre de Galo, onde atuou de 2009 a 2012. Posteriormente, em 2013, ingressou no Grupo Ritornelo para participar do espetáculo *O Menino do Dedo Verde* como ator convidado. Atualmente, atua diretamente no Grupo Ritornelo como produtor, ator, professor e dramaturgo.

Segundo Miraldi, o grupo é uma consequência do encerramento das atividades do Viramundos, que era ligado à UPF, apesar desta não ter curso de artes cênicas. Desde 1992 o Viramundos desenvolvia atividades teatrais, até o final dos anos 90, de forma amadora. Desse coletivo se formaram dois grupos: a companhia de espetáculos da UPF e o Grupo de Teatro da UPF, que resultou no projeto Viramundos – um ônibus palco que abrigava os espetáculos. Miraldi entrou no grupo em 2003, em um espetáculo musical chamado *Timbre de Galo*. O ator comenta que o grupo sempre teve a característica de ter músicas nos espetáculos. Em 2008, encerraram-se as atividades do grupo dentro da UPF. O grupo Ritornelo é a consequência disso, fundado em 2010, por Guto Pasini. Estreou o primeiro espetáculo em 2011, *O Menino do Dedo Verde*, em que a música ganhou destaque.

A montagem possuía dois atores músicos. Miraldi conta que, geralmente, o grupo teve atores músicos, músicos profissionais, muitos formados em Música. Essa característica musical acompanha o grupo desde o princípio. Ele mesmo não se considera músico, mas toca um pouco de acordeom para os espetáculos. Uma das grandes referências para eles é o Grupo Galpão, de Minas Gerais (que tem como característica os atores tocarem algum instrumento, mesmo que a maioria deles não seja músico).

Depois, o grupo montou um espetáculo de rua, com músicas, chamado *Faixa de Graça*. O espetáculo possui apenas dois atores, Miraldi e Guto Pasini, que não se

---

<sup>5</sup> Entrevista com Miraldi. Produção: Fernanda Vieira e Letícia Conter. Pelotas, entrevista virtual, 2022. 1 vídeo (49min 39s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_8ywjmCcQf0](https://www.youtube.com/watch?v=_8ywjmCcQf0). Acesso em 23 mai. 2022.

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www.gruporitornelo.com.br/>. Acesso em 23 mai. 2022.

dizem músicos, porém tocam gaita e violão. Em 2015, montaram *Zé Vagão da Roda Fina e sua Mãe Leopoldina*, de Silvia Orthof (2012). No mesmo ano, montaram um texto de Miraldi, *O Sumiço da Consciência*. Mais tarde montaram também o espetáculo *Rosa dos Rumos*, uma adaptação de Miraldi para os contos de Simões Lopes Neto. *Rosa dos Rumos* teve suas músicas compostas por ele, com direção musical de Ricardo Pacheco. O penúltimo espetáculo montado foi *O Auto da Miséria*, uma adaptação de contos populares. Em seguida, fizeram uma remontagem de *O Ferreiro e a Morte*.

No período de pandemia, montaram um espetáculo muito diferente do que estavam acostumados, com o texto *O Futuro está nos ovos*, de Eugène Ionesco (1951), autor do dito teatro do absurdo.

Todos esses espetáculos citados têm canções, nenhum deles deixa de ter alguma intervenção musical, pois o grupo tem como característica ter a música como elemento de cena, como composição de cena. Miraldi considera *Rosa dos Rumos* o espetáculo mais musical deles. Relatou que musicaram alguns trechos da obra de Simões, brincando com as músicas, e sempre gostaram da característica do popular, como tocar músicas gaúchas. Deu o exemplo do espetáculo *Auto da Miséria*, em que surge a música *Boi Barroso*, do folclore gaúcho. Em seus espetáculos, apresentam músicas populares e composições do próprio grupo. Algumas letras são composições de Miraldi e as melodias são de alguns amigos músicos. São características do grupo trabalhar com o popular, o palhaço e a música.

Miraldi se formou em Letras em 2012, já pensando na ideia de ter um dramaturgo no grupo para construir a dramaturgia. Não se considera um autor, mas escreveu três dramaturgias: *Faixa de Graça*, *O Sumiço da Consciência* e *Rosa dos Rumos* (Figura 10).



**Figura 10:** Foto do espetáculo *Rosa dos Ventos*. Disponível em <http://www.gruporitornelo.com.br/>. Acesso em 01 jun. 2022.

Em relação à composição das músicas, cita como exemplo o processo de criação do *Rosa dos Rumos*, pois ficou muito satisfeito com as composições autorais para esse espetáculo. Quando montaram *Zé Vagão da Roda Fina e sua Mãe Leopoldina*, notaram como é custoso o valor dos direitos autorais das músicas. Acredita que a necessidade leva à prática e ao aprendizado e essa característica das músicas autorais veio pela necessidade.

Falando sobre o espetáculo *Faixa de Graça* (Figura 11), ressalta os regionalismos e dá como exemplo o momento em que os dois palhaços tocam o acordeom, fazendo uma trova<sup>7</sup> para contextualizar a situação do Brasil e explicar o motivo de quererem fundar um novo país.



**Figura 11:** Foto do espetáculo *Faixa de Graça*. Disponível em <http://www.gruporitornelo.com.br/>. Acesso em 01 jun. 2022.

<sup>7</sup> Versos cantados de forma improvisada, tradicional da cultura gaúcha.

Como afirmado acima, Miraldi compõe as letras e recebe apoio dos músicos para fazer as melodias. Estes, que sabem que os atores vão precisar aprender a tocar a trilha, tentam simplificar as melodias. Na atual formação, Miraldi toca acordeom, Guto Pasini toca violão, Jandara Rebellato toca violão e pandeiro, e Daniela Dallforno toca o bumbo.

A maioria dos espetáculos conta apenas com os atores tocando instrumentos, porém *Rosa dos Rumos* (Figura 12) e *O Futuro está nos Ovos* são espetáculos com músicos convidados.



**Figura 12:** Foto do espetáculo Rosa dos Rumos. Disponível em <http://www.gruporitornelo.com.br/>. Acesso em 01 jun. 2022.

As músicas estão diretamente ligadas à dramaturgia, ao espetáculo, estão em função da cena, seja com trechos do texto sendo cantados ou apenas uma trilha que dá o clima. É muito difícil desconectar as músicas dos espetáculos do Ritornelo, principalmente em *Rosa dos Rumos* e *Sumiço da Consciência*, em que o texto é musicado. Já em *O Futuro está nos Ovos*, a música funciona mais como uma trilha, um fundo para o que acontece, não é dependente da música. Nos outros espetáculos do grupo, a música é parte da narrativa, do contexto do espetáculo.

Miraldi comentou quanto o grupo o desafia, pois desde o seu ingresso, não houve nenhum espetáculo que não tenha exigido dele aprender a cantar ou tocar algum instrumento, além de aprender elementos da dança e do circo. Deu como

exemplo uma cena de *Faixa de Graça* (Figura 13), em que toca acordeom em cima de uma perna de pau.



**Figura 13:** Foto do espetáculo *Faixa de Graça*. Disponível em <http://www.gruporitornelo.com.br/>. Acesso em 01 jun.

Essa característica musical está definida desde a época do Viramundos, e o grupo acredita que é um elemento que cenicamente ajuda a construir a dramaturgia. Notam que a música ajuda a conduzir o espectador a uma imersão na cena. Sempre trabalharam com esse conceito, por perceberem que nas referências que eles têm da cultura popular no Brasil, a música sempre esteve muito presente.

O ator não considera que todos os espetáculos tenham a característica de serem musicais. Como um musical, Miraldi falou apenas do *Rosa dos Rumos*, mas acredita que os outros espetáculos têm músicas que ajudam a contextualizar a cena, apesar de não os ver como musicais. *Faixa de Graça* foi utilizada como exemplo, pois inicia com uma música de chegança e, ao longo, da apresentação tocam apenas duas músicas não autorais e mais uma trova. Depois o violão e a gaita ficam mais de lado e a dramaturgia do palhaço toma conta.

Conversar com esse grupo por conta dessa pesquisa foi sensacional, até porque tive a oportunidade de conhecer um pouco do trabalho do Ritornelo. Apesar de ainda não ter visto um de seus espetáculos, fiquei encantada com os trechos que vi no site do grupo, que mostram a beleza das produções. Nesse diálogo com Miraldi, conheci um pouco da estética da companhia, que leva a cultura do meio onde estão

inseridos à espetáculos musicais com composições autorais, que expressam a grandiosidade do grupo.

#### 5.4 Giancarlo Camargo (Grupo Teatro Depois da Chuva/ Grupo Viramundos)<sup>8</sup>

O teatro entrou na vida de Giancarlo tardiamente, pois, no interior, durante a infância, ele teve pouco acesso a esta arte. Todavia, na música, ele já se arriscava desde criança, não profissionalmente. Em 1997, ingressou no curso de Educação Física na Universidade de Passo Fundo e, no ano seguinte, quando o grupo de teatro da universidade precisava de um músico, ele fez um teste. Entrou para tocar em uma esquete, uma adaptação chamada *Meu Telescópio*, de uma obra de Monteiro Lobato. Já na segunda montagem, ele começou a atuar, em uma adaptação de *Flautista de Hamelin*, transporta para a cultura brasileira e se transformando em *As Andanças de Gibaldo*.

No ano 2000, surgiu o projeto Viramundos na UPF, com o ônibus palco. O ator indicou que o grupo começou a se profissionalizar e passou a apresentar espetáculos semanalmente. Giancarlo foi o único ator que esteve em cena em todas as apresentações do grupo, de 2000 a 2008, totalizando 498, viajando por Brasília, Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro e muitos lugares do Rio Grande do Sul.

Depois disso, trabalhou com o Grupo Ritornelo, participando do espetáculo *O Menino do Dedo Verde*. Mais adiante, entrou para o Grupo Teatro Depois da Chuva, que surgiu ainda na época do Viramundos como um núcleo de pesquisa, juntamente com Márcio Vinícius Bernardes e Betinha Mânica. Giancarlo, e outro colega músico, Diego Granza, pensaram em montar algo bem musical para o público da educação infantil e séries iniciais e se deparam com um texto chamado *Silencioso Mundo de Flor* (Figura 14), de Cecília Cavaliere França, uma musicista mineira.

Giancarlo adaptou o texto, bem narrativo, que contava sobre uma menina surda que descobre, ao brincar com seu amigo, um pavilhão cheio de instrumentos, e ao tocar um surdo percebe que sente vibrações dos sons. Giancarlo mostrou para Betinha sua adaptação, ela gostou muito e convidou-o para apresentar pelo Teatro Depois da Chuva.

---

<sup>8</sup> Entrevista com Giancarlo Camargo. Produção: Fernanda Vieira e Letícia Conter. Pelotas, entrevista virtual, 2022. 1 vídeo (31min 59s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZCAGA28IMU0>. Acesso em 24 mai. 2022.



**Figura 14:** Foto do espetáculo *O Silencioso Mundo de Flor*. Disponível em <https://www.facebook.com/teatrodopoisdachuva>. Acesso em 01 jun. 2022.

Atualmente estão em cartaz *O Silencioso Mundo de Flor*, com Giancarlo e Diego Granza, e um solo de rua de Giancarlo, chamado *O Amoroso*. Lançou também, em dezembro de 2021, uma peça para educação infantil com cunho musical, para fazer de forma solo. Relatou que fez algumas pesquisas, e lendo Silvia Orthof, ficou empolgado para escrever. Assim, escreveu *Poesias de Cantar História*, em que conta a história da canção, personificando a melodia – através do personagem João Melodia – e a poesia – Poesia Maria – e narra as características de ambos até se encontrarem.

Além dos espetáculos de Giancarlo, ainda há um solo de Betinha, chamado *Os Bons Serviços*, e um espetáculo dela com Ana Marques, chamado *A História Descontada*.

Do grupo, apenas Giancarlo e Diego são músicos. Betinha e Ana são atrizes, e Ana também é produtora. Em relação a composição das músicas, utilizando como exemplo o espetáculo *O Silencioso Mundo de Flor*, em que o texto original era bem versificado, Giancarlo marcou os trechos que ele gostaria de musicar. Ele acredita que as palavras estavam ali e ele apenas as musicou. Criou também algumas músicas, como a da sua entrada, do zero.

As características regionais influenciam na montagem do espetáculo e isso já faz parte da sua própria forma de compor. Giancarlo também tem influência citadina, como a MPB. Por isso, percebe que existe uma mistura em *O Silencioso Mundo de*

*Flor*, com características musicais da música brasileira, contendo também características estaduais, no ritmo e nos instrumentos mais característicos.

Sobre seu solo de rua, *O Amoroso* (Figura 15), conta que é uma celebração ao teatro e que os elementos da peça vão ao encontro com o contexto gaúcho. Quando o público está chegando, ele começa a fazer um carreteiro de charque, então até mesmo o aroma faz parte do espaço. Seu personagem ceva um mate<sup>9</sup> e chama uma pessoa do público para servi-lo aos outros espectadores, trazendo todos para a cena. Outra pessoa é chamada para cuidar do fogo e do carreteiro enquanto Giancarlo apresenta o espetáculo. Falando um pouco sobre a sua composição nesta montagem, relata que as músicas ali são bem puxadas para o contexto da regionalidade gaúcha, embora tenha a sua forma de conceber, que é bastante ampla. O espectador sente elementos do Rio Grande do Sul, mas não identifica nenhum ritmo específico do folclore gaúcho, porque sua forma de compor é o modo como ele se relaciona com sua maneira de tocar nossa cultura.

A título de curiosidade, Giancarlo diz que adquiriu uma gaita ponto, aprendeu a tocar, e confessou que só sabe tocar as duas músicas do espetáculo: “Nós, atores, a gente aprende a fazer qualquer coisa que for necessário no espetáculo. Às vezes a gente só sabe fazer para aquilo ali, mas tem que dar conta. Dar um mortal triplo” (GIANCARLO, 2022).



**Figura 15:** Foto do espetáculo *O Amoroso*. Disponível em <https://www.facebook.com/teatrodopoisdachuva>. Acesso em 01 jun. 2022.

<sup>9</sup> Ato de preparar o mate, bebida tradicional do Rio Grande do Sul produzida com erva-mate.

Sobre a classificação de seu trabalho, Giancarlo prefere o termo teatro musicado, pois o musical ganhou um estereótipo. Como entrou no teatro por ser músico, acredita que essa escolha estética, de utilizar música nos espetáculos, tem motivos muito pessoais.

Foi muito interessante perceber, nessa conversa, a inclinação de Giancarlo ao teatro musical, mesmo que ele veja essa produção enquanto teatro musicado, levada por sua relação com a música, que vem desde a infância. Também é notável o interesse de Giancarlo pela musicalização infantil, através do teatro, que dá um tom pedagógico a alguns espetáculos do Grupo Teatro Depois da Chuva. Percebi também o gosto pelo teatro que interage diretamente com o público, infantil ou adulto, fazendo com que este se torne uma parte ainda mais importante para o espetáculo.

## 5.5 Marlon Brito (Cia Teatral Era Uma Vez)<sup>10</sup>

Marlon Brito é diretor de teatro em Rio Grande há mais de 20 anos. Nesse meio tempo já trabalhou em vários grupos. Hoje, é professor de teatro em duas escolas de Rio Grande: o colégio Sagrado Coração de Jesus e o Colégio Salesianos. Além disso, dirige a sua Cia Teatral, Era Uma Vez, em que compõe trilhas sonoras originais em trabalhos originais. Além disso, Marlon também é formado em pedagogia pela Universidade Federal de Rio Grande (FURG), e em Teatro-Licenciatura pela UFPel.

A companhia e seus trabalhos se abrilhantaram muito a partir do momento que tiveram músicos, atores, cantores e instrumentistas. Citou como exemplo o espetáculo *Lua de Renda*, com uma trilha original que ele adora, também *Sonhos de Uma Noite de Sertão* (Figura 16), *O Gato Malhado e Andorinha Sinhá* e *A Noiva do Mar*, todos com trilha sonora original. Marlon gosta de escrever seus textos e acredita que a trilha sonora é texto, caso seja um instrumental, caso sejam apenas batidas, de qualquer forma, para ele, é parte do texto. Então, quando fala em trilha sonora, ele não consegue desassociar da sua dramaturgia: elas são uma só. O diretor prefere a composição original, porém comenta que também existe a questão de utilizar músicas prontas para serem cantadas em cena, pois é muito difícil fazer trilhas.

Em relação à composição das trilhas, Marlon afirma que a letra da música vem à sua cabeça e ele tenta encaixá-la num esboço de ritmo e sonoridade. Contudo, ressalta que acha engraçado não ter noção de como colar no papel essa forma e precisar gravar esse ritmo com sons diversos, levar para a equipe para que escutem, tentem entender e encaixem com a música, tudo feito coletivamente.

Marlon se admira quando vê uma pessoa em cena cantando e percebe que a música traz uma verdade, uma autenticidade para o espetáculo. Como considera a música como parte da dramaturgia, vê quando o ator canta, uma oportunidade deste se deliciar com esse texto, se envolvendo e envolvendo as pessoas com o que está sendo dito, ou cantado.

---

<sup>10</sup> Entrevista com Marlon Brito. Produção: Letícia Conter. Pelotas, entrevista virtual, 2022. 1 vídeo (8min 35s). Disponível em: <https://youtu.be/x9kb6cgn2Q8>. Acesso em 25 mai. 2022.



**Figura 16:** Foto do espetáculo *Sonho de Uma Noite de Sertão*. Disponível em <https://www.facebook.com/CiaTeatralEraUmaVez/>. Acesso em 01 jun. 2022.

Atualmente, está em fase de criação de um novo espetáculo, que não terá músicas originais. Serão utilizadas músicas de época, cantadas em cena pelo elenco. Dessa forma, Marlon chama atenção para um processo inverso de criação: antes as trilhas eram feitas para se encaixarem nas cenas, agora as cenas serão desenvolvidas a partir de trilhas sonoras cantadas e tocadas em cena.

Uma atriz da Companhia Era uma Vez que estava presente no dia em que fui conhecer o espaço do grupo, Gabriele Tarouco, contou que está na companhia desde o segundo ano do ensino médio, quando Marlon começou a dar aulas de teatro na escola Sagrado Coração de Jesus. Gabriele acabou entrando para a faculdade de Música, mas teve uma experiência musical prévia estando no grupo. Por conta disso, auxilia na composição da trilha sonora dos espetáculos. A atriz comentou que faz parte de *Lua de Renda* (Figura 17) e *Gato Malhado e Andorinha Sinhá*, em ambas como protagonista, e faz parte de várias outras peças da companhia.



**Figura 17:** Foto do espetáculo *Lua de Renda*. Disponível em <https://www.facebook.com/CiaTeatralEraUmaVez/>. Acesso em 01 jun. 2022.

Pela proximidade das cidades de Pelotas e Rio Grande, pude conhecer o espaço em que o grupo se encontra, o que tornou essa experiência diferente das demais. Observei o trabalho do Marlon de perto em uma das suas reuniões com o elenco, vi a forma como trabalhavam e conversei com os atores, todos visivelmente muito dedicados à Companhia Era Uma Vez. Pelo que observei nessa pesquisa, o grupo possui, em geral, espetáculos musicais em palco italiano, com figurinos e cenários elaborados, iluminação, mais voltados ao palco italiano, que lembram os conhecidos musicais norte-americanos, mas sem deixar de ter originalidade.

## 6. Palavras finais sobre as descobertas do teatro musical no RS

Como mencionei na Introdução, antes mesmo começar esta licenciatura, já decidira que meu trabalho de conclusão de curso seria sobre teatro musical, só não imaginava que nada me faria mais feliz do que pesquisar sobre o teatro musical nas produções de grupos teatrais contemporâneos do interior do Rio Grande do Sul. Evidentemente que o recorte aqui é pequeno e a pesquisa é breve. Minha ideia foi investigar ideias teóricas e, principalmente, ouvir os artistas sobre as suas produções.

Durante as entrevistas, percebi que a produção de teatro musical no Rio Grande do Sul tem muitas variáveis. Algumas apresentam partes dançadas, com coreografias, como em *O Mágico de Oz*, do Cia InVento, ou *O Ferreiro e a Morte*, do Grupo Cena Viva. Outras não utilizam números musicais com dança, como em *Lua de Renda*, da Cia Teatral Era Uma Vez, ou *Dom Quixote*, do Grupo Loucos de Palco.

Uma questão que chamou minha atenção é a diferença que pode existir na quantidade de músicas dentro de um espetáculo musical. No espetáculo *Faixa de Graça*, do Grupo Ritornelo, há apenas quatro músicas tocadas em cena, já o espetáculo *O Silencioso Mundo de Flor* é composto quase que inteiramente de texto cantado.

A maioria dos grupos citados nas entrevistas preferem compor suas próprias músicas para as suas peças. Todos os atores entrevistados, Eraldo Juninho, Jadson Silva, Miraldi Junior, Giancarlo Camargo e Marlon Brito, já participaram da composição de músicas originais para espetáculos. No caso de Giancarlo e Jadson, que são músicos profissionais além de atores, já fizeram composições completas com letra e melodia.

Esse encontro entre música, dança e texto, áreas que compõem o teatro musical, exige atores que também possam ser pelo menos um pouco músicos e bailarinos. A maioria dos atores entrevistados relatou que precisou aprender a tocar algum instrumento por conta da sua atividade no meio teatral, além de técnicas de canto.

Em todas as entrevistas, a regionalidade, ou seja, a cultura regional que nos circunda nesse estado, se faz presente. Mesmo que de forma inconsciente, como foi relatado em alguns casos, características da cultura rio-grandense aparecem nas produções teatrais, seja na trama, no figurino, nos ritmos das músicas, ou em qualquer outro item cultural ou folclórico que acabe tomando espaço na cena.

Mais uma vez retorno à Larissa Neves em *Ode ao teatro musicado nacional em quatro etapas, um prólogo e um epílogo* (2021), quando ela afirma que o teatro nacional sempre se fez musicado, na rua, na festa, no terreiro, na praça e no palco. Esse teatro não necessariamente segue os padrões teorizados, nem se prende em caixas pretas e suas quatro paredes, está em todos os lugares, entre as festas e as manifestações populares que fazem parte de quem somos enquanto indivíduos pertencentes à essa terra.

Finalizando esse mosaico, percebo a necessidade de permanecer em busca desses grupos, para que outros além de mim possam aprender com o que estes têm a dizer (ou a cantar). Busquei apresentar um pouco mais do que é produzido no estado, além da capital, Porto Alegre. O interior do Rio Grande do Sul é rico em cultura e é importante que se dê visibilidade aos grupos e artistas de todas as regiões, tanto os amadores quanto os profissionais. Nesse processo aprendi que existe muito além do que é apresentado na Broadway (apesar de ainda ter paixão por ela). O brasileiro e o gaúcho criam suas próprias formas de fazer figurinos, iluminação, cenário e de musicar o teatro.

Principalmente por meio da pesquisa de campo, em que pude ouvir os artistas, acredito ter conseguido mostrar um pouco das maravilhas do teatro musical, ou musicado, ou com músicas, e das suas possibilidades e diferentes formas. Que eu possa ser um pouco da voz daqueles que querem cantar e dar a conhecer o universal a partir da beleza do local. Já que, nas palavras da personagem Dorothy, de *O Mágico de Oz*: “não há lugar no mundo melhor do que o nosso lar.”!

## Referências

ENTREVISTA para TCC – Eraldo Juninho. Produção: Letícia Conter. Pelotas, entrevista virtual, 2022. 1 vídeo (39min 51s). Disponível em: <https://youtu.be/xknuZzhU1OU>. Acesso em: 18 mai. 2022.

ENTREVISTA para TCC - Grupo Ritornelo. Produção: Fernanda Vieira e Letícia Conter. Pelotas, entrevista virtual, 2022. 1 vídeo (49min 39s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_8ywjmCcQf0](https://www.youtube.com/watch?v=_8ywjmCcQf0). Acesso em: 23 mai. 2022.

ENTREVISTA para TCC - Grupo Teatro Depois da Chuva. Fernanda Vieira e Letícia Conter. Pelotas, entrevista virtual, 2022. 1 vídeo (31min 59s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZCAGA28IMU0>. Acesso em: 24 mai. 2022.

ENTREVISTA para TCC - Jadson Silva. Produção: Letícia Conter. Pelotas, entrevista virtual, 2022. 1 vídeo (44min 32s). Disponível em: <https://youtu.be/2biu624ge1c>. Acesso em: 19 mai. 2022.

ENTREVISTA para TCC - Marlon Brito. Produção: Letícia Conter. Pelotas, entrevista virtual, 2022. 1 vídeo (8min 35s). Disponível em: <https://youtu.be/x9kb6cgn2Q8>. Acesso em: 25 mai. 2022.

FERREIRA, Taís. Pelo devir de uma historiografia do teatro gaúcho. **Ometeca**, (Corrales, N.M., EUA), v.19-20, p. 238-260, 2014. Disponível em: <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA418226814&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=10413650&p=AONE&sw=w&userGroupName=anon%7Efc985f5a>. Acesso em: 06 abr. 2022.

FLORES, Moacyr. **História do Rio Grande do Sul**. 9. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2013.

GUELSI, João Matheus Passos. **O teatro musical em instituições de ensino: relato reflexivo de três experiências**. 2019. 59 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Teatro-Licenciatura) - Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/teatro/files/2020/10/Joao-Matheus-Passos-Guelsi.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2022.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (coord.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC, 2009.

HESSEL, Lothar. **O teatro no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.

MUNDIM, Tiago Elias. **A utilização de tecnologias em processos de aprendizagem, treinamento e performance do ator-cantor-bailarino de Teatro Musical**. 2018. 358 f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em:

[https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/34744/3/2018\\_TiagoEliasMundim.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/34744/3/2018_TiagoEliasMundim.pdf). Acesso em: 14 abr. 2022.

NEVES, Larissa de Oliveira. Ode ao teatro musicado nacional em quatro etapas, um prólogo e um epílogo. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 41, p. 1-25, set. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20378/13396>. Acesso em: 01 jun. 2022.

OLIVEIRA, Lívia Sudare. **Disseram que o musical voltou americanizado:** O Brasil no teatro musical. 2008. 69 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Artística) - a Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamenweb/vinculos/000000/00000000000A/00000AF1.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2022.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SOARES, Luccas Pires. **Os musicais me atravessam:** Reflexão e relato de experiência em direção. 2019. 101 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Teatro-Licenciatura) - Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/teatro/files/2020/10/Luccas-Pires-Soares.pdf>. Acesso em 10 mai. 2022.

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar:** teatro de revista brasileiro. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.

VENEZIANO, Neyde. É Brasileiro, Já Passou de Americano. **Revista Poiésis**, v. 11, n 16, p. 52-61, 2010. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26977/15681>. Acesso em: 10 mar. 2022.