UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

BERNARDO FONSECA MACHADO

**Atos da diferença:
trânsitos teatrais entre São Paulo e Nova York
no início do século XXI**
Versão Corrigida

São Paulo
2018

BERNARDO FONSECA MACHADO

**Atos da diferença:
trânsitos teatrais entre São Paulo e Nova York no início do século
XXI**

Versão Corrigida

Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo para a
obtenção de título de Doutor em
Antropologia.

Área de concentração: Antropologia
Social

Orientadora: Profa. Dra. Lilia Katri
Moritz Schwarcz

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M149a Machado, Bernardo Fonseca
Atos da diferença: trânsitos teatrais entre São Paulo e Nova York no início do século XXI / Bernardo Fonseca Machado ; orientadora Lília Katri Moritz Schwarcz. - São Paulo, 2018.
259 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Antropologia. Área de concentração: Antropologia Social.

1. Antropologia cultural e social. 2. Antropologia da arte. 3. História do teatro. 4. Antropologia visual. 5. Etnohistória. I. Schwarcz, Lília Katri Moritz, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Bernardo Fonseca Machado

Data da defesa: 19/12/2018

Nome do Prof. (a) orientador (a): Lilia Katri Moritz Schwarcz

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 14/02/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

MACHADO, B. F. **Atos da diferença**: trânsitos teatrais entre São Paulo e Nova York no início do século XXI. 2018. 259p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovado em: 19 de Dezembro de 2018

Banca Examinadora

Presidente

Profa. Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz

Instituição: Universidade de São Paulo

Membros

Profa. Dra. Fernanda Arêas Peixoto

Instituição: Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Heloisa André Pontes

Instituição: Universidade Estadual de Campinas

Profa. Dra. Laura Moutinho da Silva

Instituição: Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Maria Claudia Pereira Coelho

Instituição: Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Para intérpretes que, nos bastidores e nos palcos, exercem e atualizam práticas democráticas.

Para Denys, com quem divido a dramaturgia, a direção, as coxias, os holofotes e os futuros projetos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa de pesquisa no país (Processo 2014/15902-2) e pelo estágio de investigação na Universidade de Princeton (Processo 2015/04818-3). Agradeço também a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa de que me beneficiei em alguns meses de 2014. Sem o incentivo público para o desenvolvimento de conhecimento, uma nação não garante a existência de trabalhos investigativos aprofundados e tampouco forma quadros profissionais – os futuros responsáveis por contribuir para o avanço da educação no país.

Sou imensamente grato à longa parceria com Lília Schwarcz. Devo a ela um procedimento de análise e um vocabulário investigativo único. As aulas ministradas na graduação e na pós, as leituras críticas e generosas dos textos e as portas abertas de sua casa foram decisivas nessa caminhada. Esta tese encerra uma etapa de formação. Me despeço de Lili como orientadora formal, mas levo na memória essa nossa grande parceira – os instantes de aprendizado, de riso, de cumplicidade e de afeto. Como orientadora – que por vezes brincava ser “desorientada” –, me ensinou, de forma gentil e rigorosa, a ser cada vez mais autônomo. Ao meu ver, nada mais potente do que garantir espaço para a liberdade e a independência reflexiva. Agradeço também toda a família Schwarcz pela generosidade e carinho – Luiz, Pedro, Julia, Zizi e Alice. Devo uma menção especial a estas últimas. Elas me emprestaram a avó muitas sextas-feiras e também orientaram este autor em muitas tarefas: como vestir bonecas e dançar as músicas da meninada. Brincando, elas me lembravam como a vida acadêmica não pode (e nem deve) ser uma ilha. Suas gargalhadas e pipocas eram respiro para fora desse vórtice em que, às vezes, nos embrenhamos.

Minhas/meus interlocutoras/es de pesquisa merecem grande saudação. Este trabalho só foi possível pois elas/eles abriram as portas de suas casas, deram acesso às suas instituições e me permitiram ver ensaios. Sou imensamente grato pelo tempo concedido por cada pessoa. Ao longo da tese, sobretudo nos capítulos de pesquisa de campo, fiz esforço em não identificar nenhum indivíduo. Tomando esse princípio como norte, e correndo o risco de soar grosseiro, não listarei as dezenas de pessoas entrevistadas. Prefiro manter o compromisso com sua privacidade e evitar expor indevidamente alguém.

Agradeço também a acolhida do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. O corpo

docente apostou nesse trabalho e possibilitou sua realização. Professoras como Ana Claudia Marques, Ana Lucia Pastore Schritzmeyer e Heloisa Buarque de Almeida leram ou ouviram trechos da pesquisa e ofereceram suas contribuições. Sou particularmente grato a Fernanda Arêas Peixoto que, logo no início da trajetória, durante disciplina de Metodologia de Projeto, me chamou a atenção para limites, problemas e potências de meu texto. Em 2014, João Felipe Gonçalves ofereceu aulas e problemáticas singulares e abriu meus horizontes durante a disciplina ministrada em parceria com Lilia Schwarcz. No ano seguinte, Julio Simões fez comentários instigantes para questões que eu ainda tateava. Já Laura Moutinho, em um papo informal em Caxambu, em 2016, ofereceu pistas preciosas de como formalizar a escrita do argumento final. Nas aulas, palestras, textos e falas de Beatriz Perrone-Moisés, Dominique Gallois, Heitor Frúgoli Jr., John Dawsey, José Guilherme Magnani, Marcio Ferreira da Silva, Marina Vanzolini, Marta Amoroso, Paula Monteiro, Pedro Cesarino, Renato Sztutman, Rose Satiko, Silvana Nascimento, Sylvia Caiuby e Vagner Gonçalves, aprendi a respeito dos rumos e itinerários antropológicos.

A equipe de funcionários do Departamento e do Programa de Pós-Graduação – formada atualmente por Celso Cunha Gonçalves, Edinaldo Faria Lima e Juciele Borges Cristovão – auxiliou em assuntos burocráticos e no dia a dia acadêmico. Destaco, ainda, a colaboração de Ivanete Ramos, Kelly Martins Mendonça, Rose de Oliveira e Soraya Gebara no desenvolver do trabalho.

Agradeço com enorme carinho a Universidade de São Paulo que, desde 2005 foi responsável pelo meu ensino superior. Nos prédios, nas salas de aula, em corredores e ao ar livre, aprendi sobre antropologia, política, história e amizades. Me despeço agora após a defesa desta tese. Torço para que a universidade se mantenha forte e ativa nos anos vindouros e esteja aberta para novas pessoas, cada vez mais diversas. Só assim, penso, poderá cumprir seu papel como instituição de excelência, inclusão e extensão em um país tão desigual como o Brasil. Preciso aqui agradecer especialmente Vanda, Neusa, Valdir, Otavio e todas as pessoas que me libertaram da sala 26 – lugar onde muito dessa tese foi desenvolvida – em um dia de abril em 2017 em que lá fiquei preso por motivos até hoje desconhecidos. São trabalhadores sérios que cuidam do prédio e garantem a possibilidade de trabalho na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas.

Ao longo dos anos de trabalho, contei também com contribuições de uma comunidade intelectual extremamente rigorosa e não menos generosa. Em diversas

ocasiões, tive o privilégio de receber sugestões de professoras/es, colegas e amigas/os. Isadora Lins França e Paula Pinto e Silva leram o projeto de pesquisa e abriram possibilidades de trabalho. Maria Claudia Coelho, em mais de uma ocasião, fez comentários precisos e sempre propositivos de meus textos. Sua atenção ao detalhe e sua gramática analítica são amplas e capazes de fazer reenquadrar temas antes inexplorados. Sou especialmente grato a Mauricio Acuña, um grande parceiro intelectual com quem tive o privilégio de organizar mais de um evento acadêmico. Ele leu tantas versões deste trabalho que já perdi a conta. Suas colaborações foram sempre inspiradas, poéticas e provocativas; características de um pensador sofisticado e sincero. Luis Felipe Kokima Hirano colaborou com a trajetória tanto em termos teóricos quanto pragmáticos. Desde a época do mestrado, vejo-o como um exemplo a ser seguido. O estímulo e a ajuda que ofereceu para prestar o concurso de professor substituto na UFG mudaram meus planos e me deram mais certeza do trajeto que percorro.

Tive o privilégio de contar ainda com excelentes debatedoras em minha qualificação. A leitura de Heloísa Pontes foi determinante em diversas etapas desta pesquisa: no mestrado, na qualificação e em reunião da Anpocs em 2018. Seus comentários sofisticados e eruditos calibram meu trabalho desde o começo de minha trajetória acadêmica. Os textos de sua autoria são uma espécie de guia – bússola que orienta – nesse terreno incerto dos estudos a respeito do teatro pelo olhar da Antropologia. Seu incentivo para a continuidade de minhas investigações é inestimável. Já Adriana Piscitelli foi responsável por me inserir em um campo de estudos de gênero, migração e afetos. Ela é fonte inesgotável de reflexões e inspiração para o combate às desigualdades e opressões fundadas em relações de gênero. Agradeço imensamente suas leituras e aulas.

A defesa desta tese foi agraciada pelos comentários instigantes e potentes de Fernanda Arêas Peixoto, Heloisa Pontes, Laura Moutinho e Maria Claudia Coelho. A elas sou grato pelas leituras generosas, provocativas e diversas. Uma parcela ínfima de suas sugestões foi atendida na versão corrigida do texto. Afinal, os caminhos abertos por suas arguições são ricos e semearão novas empreitadas, ainda por vir.

O ambiente discente da pós-graduação durante meus anos de doutorado garantiu um espaço de trocas de ideias, de referências e de ajudas. Guardo com enorme afeto todas as conversas que ocorreram na sala 26. Aline Murillo, Carlos Gimenes, Carol Bonfim, Diogo Maciel, Felipe Gabriel Oliveira, Gabriela Freire, Rafael Hupsel, Rafael Quintanilha, Thiago Haruo e Thiago Oliveira dividiram comigo

o cotidiano de escrita, o café da tarde e uma série de inquietações antropológicas. A presença de Arthur Fontgaland, Calliandra Ramos, Cíbele Assensio, Gabriela Leal, Igor Costochka, Lucas Mestrinelli, Paula Bessa, Paola Gibran e Rodrigo Brusco sempre contribuía para a força viva do ambiente. Sou igualmente grato por minha turma de doutorado: Alexandre Bispo, Bruna Angoti, Denise Pimenta, Henrique Antunes, Klaus Wenet, Luisa Girardi, Renata Machado e Yumei Labañino. Colegas com valor inestimável estiveram por perto inspirando-me como profissional: Ana Leticia de Fiori, Lorena Avellar de Minuagurria, Luísa Valentin, Rosenilton Oliveira, Talita Lazarin Dal Bo e Yara de Cássia Alves. Para Jacqueline Moraes Teixeira, registro minha admiração e o agradecimento por ser uma pessoa incrivelmente viva e potente.

Guardo um especial carinho por Julia Goyatá com quem divido a trajetória na pós-graduação desde o mestrado. Nós compartilhamos dúvidas, angústias e muitas vitórias desde 2010. Entre 2015 e 2016, minha casa esteve em suas mãos. E, por 12 meses, o ambiente ficou perfumado, cheio de alegria e com muito mamão com granola. Devo a ela um enorme agradecimento pelo cuidado que teve com um lugar tão especial para mim.

No Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da Diferenças encontrei um caldo de reflexão adensada para o avançar de minhas considerações. As presenças de Bruno Cesar Barbosa, Bruno Puccinelli, Fernanda Martins, Gibran Teixeira Braga, Izabela Nalio, Karlene Bianca, Lucas Bugarelli, Marcela Betti, Marcio Zamboni, Mariane Pisane, Marisol Marini, Milena Mateuzi, Rachel Rua, Rafael Noletto, Ramon Reis, Tiago Teixeira Sabatine, Tulio Bucchioni, Valeria Alves e Vitor Grunvald nas reuniões do grupo de estudos e nos eventos contribuíram para meu amadurecimento como pesquisador da área. Quero dedicar um agradecimento especial a minhas/meus amigas/os com quem partilhei projetos, salas de aula e outras tantas experiências: Carol Parreiras, Isabela Venturosa, Laís Miwa Higa, Letizia Patriarca, Lauren Zeytounlian, Luiza Ferreira Lima, Natalia Lago, Pedro Lopes, Renata Mourão Macedo, Sonia Hotimsky, e Thais Tiriba me deram o prazer e o privilégio de poder escutar e aprender com seus gestos, suas práticas e análises. Devo a Paula Alegria uma menção particular pois com ela estive à frente de um curso de extensão que marcou minha trajetória. Pensar em cada detalhe das aulas ao seu lado estimulou-me a continuar na defesa por um aprendizado democrático e inclusivo.

Vi o grupo Etno-História mudar muito desde quando entrei no mestrado até o final do doutorado. Nas reuniões aprendi demais com André Bailão, Caio Gonçalves,

Claude Papavero, Diogo Godoy, Eduardo Dimitrov, Fernando Baldraia, Juliana Sampaio, Leonardo Betolossi, Ricardo Reperman Tatiane Lotierzo e Terra Johari. Sou especialmente grato a duas pessoas: Lucia Stumpf – com quem partilhei percalços, dúvidas e angústias, as mais variadas – e Helio Menezes – com quem compartilho inquietações epistêmicas e acabei por dividir um rascunho desta tese em meados de 2018. A leitura fina e criteriosa por ele realizada revelou pontos a serem melhorados e outros tantos retirados.

Em congressos, eventos e seminários, pude expor reflexões, análises, dúvidas e hipóteses. Sou grato a Maria Luiza Rodrigues Souza (29ª RBA/2014); Maíra Volpe e Renata Mourão (Seminário FESP/2014 e Seminário FESP/2016); Sebastián Ramírez e Pablo Landa (AAA/2015); Mauricio Acuña, Beatriz Accioly, Matheus Gato, Gustavo Taniguti, Ingrid Briosio Rieumont, Benjamin Forgati e Miguel Rohan (SCOLAS/2016); Omotayo Jolasho (AES/2016); Maria Claudia Coelho, Susana Durão, Jane Russo e Maria Antónia Pedroso de Lima (RBA/2016); Carolina Branco Ferreira, Roberto Marques e Roberto Efrem Filho (ANPOCS/2016); Mauricio Acuña, Edilza Sotero e Luis Felipe Hirano (AAA/2016); Bernardo Ricupero e Antonio Herculano (Seminário Intermediário ANPOCS/2017); José Miguel Olivar e Guilherme Passamani (Fazendo Gênero/2017); Natalia Lago, Lauren Zeytounlian, Letizia Patriarca, Stephanie Lima e Thiago Falcão (Interseccionando Pesquisas/2017); Edilza Sotero e Beatriz Accioly (AAA/2017); Ana Lucía de Castro, María Inés Landa e Djaine Damiaty (RAM/2017); Elisete Schwade e José Ignacio Pichardo (IUAES/2018); Maria Claudia Coelho e Mariana Sirimarco (IUAES/2018); Bernardo Ricupero, Simone Meucci e Heloisa Pontes (ANPOCS/2018).

Para desenvolver esse trabalho multisituado – em São Paulo e Nova York, mas também no Rio de Janeiro e em Goiânia – partilhei de uma rede de solidariedade e de afeto. Em 2012, Fernanda Farina abriu as portas de seu apartamento em Manhattan. Foi ali que comecei a rascunhar o desenho desta tese. Agradeço muitíssimo o carinho, o acolhimento e a amizade; elementos determinantes para garantir o avanço e a caminhada. Em 2014, Natalia Fazzioni e Zé Colaço me receberam com doces para uma pesquisa breve nos palcos cariocas. Já na reta final, em 2018, Luis Felipe Hirano e Tatiana Lotierzo ofereceram um espaço aconchegante em Goiânia para começar minha atividade como professor substituto na UFG. Camila Mainardi, Lucas Amaral, Carolina Cadima, Camila Wichers, Izabela Tamazo, Michele Franco e as/os colegas da Faculdade de Ciências Sociais colaboraram com papo e conforto na reta final de escrita.

Durante meu estágio como *Visiting Student Research Collaborator* na Universidade de Princeton, entre setembro de 2015 e julho de 2016, desfrutei de um ambiente acadêmico estimulante e rico. Agradeço profundamente ao professor João Biehl. Ele me recebeu com atenção e fez questão de garantir meu conforto e inserção no cotidiano do departamento de Antropologia e do campus. Sou grato por nossos papos, pelas aulas e debates travados na disciplina que cursei com ele e Didier Fassin no primeiro semestre de 2016. Em uma tarde de maio, quando conversávamos em uma sorveteria, já no avançar da primavera, me perguntou: “qual será a personagem que irá guiar seu texto?” Hoje noto como, inspirado por ele, diversifiquei as narrativas e acompanhei muitas trajetórias.

Devo um agradecimento especial à professora Stacy Wolf do departamento de teatro de Princeton. Em minha estada na universidade, ela colaborou dezenas de vezes para esse trabalho. Fez comentários fundamentais e abriu portas nos Estados Unidos para que eu realizasse pesquisa de campo. Sem seus ensinamentos e sua generosidade, metade deste trabalho não teria se realizado.

Pedro Meira Monteiro e Andrea de Castro Melloni fizeram-me sentir mais próximo do Brasil nos convites para palestras, aulas, filmes e jantares. Suas inúmeras manifestações de atenção e generosidade intelectual foram decisivas. Bruno Carvalho convidou-me para almoços e ouviu minhas inquietações e hipóteses. Sou ainda grato pela equipe de profissionais da instituição estadunidense – Carol Zanca, Anastasia Vrachnos, Luisa Duarte e Mo Lin, Yee. Elas estavam sempre disponíveis para ajudar um estudante visitante costumeiramente perdido.

No departamento de Antropologia do hemisfério norte, durante os meses de estágio de pesquisa, fiz amizades preciosas. Formei uma rede de afeto através da qual pude desfrutar de conversas, viagens, comidas e muita risada. Sou extremamente grato por encontrar Kessie Alexandre, Sofia Pinedo-Padoch, Lindsay Grace, Celeste Alexander, Sebastián Ramírez, Thalia Gingerenzer, Kyle Chan, Onur Gunay, Vinicius Furuie, Grace Carey, Sarina Rajput, Brandon Hunter, Allie Middleton, Shayla Nic, Heath Pearson, Serena Stein, Pablo Landa, Curt Gambetta, Mochi Liu, Joseph Tsiamoglou, Shinjung Nam, Sarah Jessica, Emma Patten, Mauricio Matsumoto e Benjamin Fogarty.

Minha morada nos Estados Unidos contou ainda com um grupo de amigas brasileiras ímpar. Manoela Poletto e Pedro Piffer me ofereceram casa, comida e carinho tantas vezes que não há como retribuir. No apartamento deles em Nova York – sempre com o sofá-cama pronto e uma disposição única para conversar –, eles me

acolheram como terceiro inquilino. Guardo na memória o momento em que deram a chave do apartamento para que eu pudesse planejar minhas visitas e fazer pesquisa de campo. Sem aquela base, este trabalho não teria ocorrido. Fernando Rossine é o amigo “princetoniano” que cuidou de mim em momentos de solidão e fome. Nossa amizade remonta uma época antiga e guarda laços fortes e sinceros. Nos divertimos muito pelos cafés e restaurantes da pequena cidade. Com Adriana Sá Moreira, compartilhei comentários a respeito dos musicais, gargalhadas e muito papo. Seu afeto e gentileza em abundância são memoráveis. Estive ainda com Ana Flavia Badue algumas tardes na biblioteca da CUNY enquanto escrevia minha qualificação. Nossas caminhadas pelas calçadas largas da cidade foram sempre cheias de uma sintonia rica. Luiza Assis estava pronta para o lanche da tarde e da noite. Sua animação foi estimulante em todas as ocasiões.

Camila Backes e Critiano Baldi compartilharam comigo um apartamento no Lawrence Apartments da universidade. Logrei do privilegio de sua companhia no frio inverno e da comida deliciosa feita com tanto gosto. Dividimos compras, papos, perrengues e risadas. A eles devo meu sincero agradecimento pelo cuidado. Aliás, o grupo de brasileiros/latinos era composto ainda por Ingrid Briosso, Marina Bedran, Marcelo Noah e Rodrigo Jorge. Essa sociabilidade alegrava os dias e garantia um papo sincero a respeito dos rumos políticos que o Brasil tomava.

Desfrutei ainda da ajuda de amigas/os e colegas para as mais diversas atividades – desde a cópia de manuais teatrais de última hora, passando pela correção de redação até o acesso a entrevistas com atores, atrizes e jornalistas. Foram inestimáveis as colaborações de Bruno Narchi, Clarice Cardoso, Fernando Motta, Flávio Moraes, Igor Pushinov, Leonardo Rodarte, Luís Francisco Wasilewski, Malu Zoega, Mariana Lilla, Edixon Caridad, Nathalia Macchia e Verônica Sarno.

No intervalo entre o término do mestrado e o início do doutorado tive o prazer de dar aulas em um colégio na capital paulista e em um movimento social na zona sul da capital. Essas experiências docentes marcaram minha trajetória e direcionaram minhas escolhas: a sala de aula tornou-se um espaço fundamental em minha vida. No colégio conheci companheiras/os aguerridas/os e valentes: Valeria Comte, Mayra Lourenço, Talita Marcília, Sônia Brandão, Henrique Genereze, Adriana de Oliveira e Aníbal Soares. No Projeto Raiz, aprendi sobre política e poética com Acácio Santos, Alexandre Félix, Bruno Felipe Pereira, Bruno Nzinga Ribeiro, Carlos Miranda, Clauder Kafka, Cris Moreira, Débora Santos, Deise Martins, Fabio Cupertino, Gabriela Araújo, Graci Souza, Janaina Martins, Jessica Linhares, Joel Marques, Kauê

Gomes, Luma de Lima, Maria Margarida, Vanny Patricio e Vinicius Faustino. Agradeço a colegas e a estudantes que, com respeito e generosidade, compartilharam comigo esses momentos iniciais na docência.

Minhas amigas e meus amigos fizeram esse longo percurso mais fácil. Os abraços e beijos de Claudia Abramo Ariano e Erica Martinelli não poderiam ser mais fundamentais. Claudia é essa que me inspira a seguir sem medir a dor. É sempre um alento poder compartilhar com ela a diversas escolhas da vida e ouvir suas sábias sugestões. Érica encanta pela intensidade. Nosso espaço de amizade é livre, vivo e sincero. Sou imensamente grato sua forma de olhar, ver, ouvir e lembrar. Agradeço também Ana Junqueira, Bianca Sgai, Bruna Pretzel, Camila Urbano, Fernando Growald, Gustavo Vellutini, Lui Seixas, Paula Malfatti, Rodrigo Duarte e Vitória Cohn pelos respiros artísticos e políticos.

Com Beatriz Accioly Lins e Michele Escoura, tive o prazer de gestar uma gramática de reflexão e luta. Só nós três sabemos o que é discutir e pensar gênero comendo pão e mortadela. Sou o que sou pelos debates que tivemos. Mas sobretudo, por suas formas de amor. Bia é dessas que faz carinho pela piada, pelos presentes que traz de suas viagens, pelas mensagens curtas, mas, sobretudo, pela memória. Para quem, como eu, tem lembrança sem fôlego, ela me enche de oxigênio capaz de atravessar esse oceano duro. Mi cuida pela vida prática: comida, arrumação e conversas. Ela foi uma leitora incansável nestes quase 5 anos de trabalho. Esteve sempre disponível para comentar textos e enviar anotações e críticas sinceras e certeiras. Mas ela ainda tinha tempo para longas conversas. Partilhamos escolhas de vida com a sinceridade que nos é tão cara. Não há palavras para agradecer essa parceira incansável.

Faço votos de afeto para minha Avó Inidir. Dela precisei me despedir à distância – dias antes de voltar de Princeton. Sinto sempre falta de seu carinho contido no biscoito doce que só ela sabia fazer. Agradeço toda a grande família de Campinas. Com a alegria sempre ao redor da mesa, todos/as incentivaram-me a continuar o trabalho, Tia Tânia, Tio João, Tia Soeli, Tio Edymir, Tio Luiz. Tia Regina, André, Daniela, Pati, Guto, Dudu, Marina, Gabriel, Amanda, Nathalya, Matheus, Cassandra, Pedro, Alice, Ciça, Isabela e Lucas, o mais recente membro.

A comunidade “monster” promoveu almoços, jantares, brincadeiras, gozação e carinho sem os quais não poderia avançar. Tiá, Tio Sergio, Tia Lourdes, Sarah, Daniel e Diego realizaram encontros inestimáveis e vivos. Tiá fez comida em Princeton e não me deixou esquecer de levar uma grande fruteira para casa. Quando adolescente, foi

ela que me deu grandes estímulos para a leitura. Tiá é uma parte poderosa da história de uma família que teima em querer desaparecer, mas que nós, pelas palavras, não deixamos esquecer.

No meio caminho de realização desta tese ganhei ainda uma nova família: Arlete, Athayde, Jéssica, Vinicius e Momo. A acolhida que recebi irrompeu em minha intimidade e me fez um novo porto. Minha sogra é, sem dúvida, uma fonte sem fim de afeto e vida. Devo a ela um sem número de vezes em que me deu mais do que precisava.

Agradeço profundamente meu pai, Francisco. As condições para que eu pudesse completar minha formação sem qualquer percalço material foram garantidas por seu esforço. Além disso, ele acredita, sinceramente, que cabe a antropólogos/as um novo desenhar de rumos para o mundo. Leio sua aposta na disciplina como uma forma de confiança e amor. Agradeço também minha mãe, Suzana, base dessa obsessão por conhecimento. Foi ela que me ensinou, ainda pequeno, o valor das palavras e as responsabilidades que delas derivam.

Por fim, o processo de desenvolvimento da pesquisa e desta tese se confunde com o processo de enlaçar as vidas com Denys. Essa experiência conjunta, desde 2015, fez alterar um vocabulário rotineiro ao qual eu estava, até então, acostumado. Ele ouviu a respeito do assunto inúmeras de vezes: em meus entusiasmados monólogos diários, em minhas reclamações semanais e até leu a tese do começo ao fim incentivando-me a cada vírgula. Ao final, ainda me ajudou na elaboração de tabelas, na tradução de trechos e na revisão final. Sou grato por tranquilizar-me nos nervosismos burocráticos, por cozinhar nas noites em nossa casa, e por saber de minhas euforias, mas, sobretudo, por conhecer e respeitar meus silêncios. Agradeço a ele pelas novas palavras, pelo inédito dia a dia e pelo ampliar de horizonte. Agradeço nosso lugar, nosso olhar e nosso viver. Com ele, o substantivo “companheiro” ganhou inéditos contornos e potências. Com Denys, eu pude viajar (mais de uma vez), retornar (sempre) e dispor de um projeto que me deu lastro para seguir e para ser.

RESUMO

MACHADO, B. F. **Atos da diferença**: trânsitos teatrais entre São Paulo e Nova York no início do século XXI. 2018. 284p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Desde a virada do século, espetáculos da Broadway, em Nova York, passaram a ser largamente produzidos em São Paulo. No intervalo de pouco mais de uma década, um sistema organizado de produção de musicais instaurou-se na capital paulista. Esta tese tem como objetivo investigar alguns trânsitos teatrais entre essas cidades no início do novo milênio. A pesquisa analisa a maneira pela qual intérpretes – atrizes e atores – produziam, atualizavam e negociavam as diferenças nos bastidores. O trabalho adotou duas grandes estratégias. Primeiro, realizei uma investigação documental – baseada em fontes primárias – capaz de identificar os condicionantes sociais, econômicos e simbólicos que contribuíram para tornar os musicais teatralmente verossímeis, economicamente rentáveis e socialmente desejados em São Paulo. Concomitantemente, desenvolvi uma pesquisa de campo em escolas de teatro musical em São Paulo e Nova York, onde verifiquei que, no dia a dia do aprendizado, a “interpretação” era fundamental para expressar o mundo emotivo “interno” em cena. Além disso, professores ensinavam que artistas precisavam reconhecer os “tipos” que os seus corpos lhes permitem ser: quem teria o “perfil” para ser protagonista em certos espetáculos e quem não teria. Também realizei entrevistas com atrizes e atores brasileiros que viajaram para os Estados Unidos com a intenção de se especializarem como intérpretes. Aos poucos, ficou evidente como sujeitos adotavam uma gramática que qualificava os musicais ora como “universais” ora como “particulares”. Por um lado, as emoções entre as pessoas seriam universalmente compartilhadas nas duas cidades, permitindo o trânsito das peças. Por outro lado, os corpos de artistas eram particularmente diferenciados e nem todos tinham “perfil” para o trabalho. O itinerário dessas peças entre as cidades foi pavimentado por um conjunto intrincado de argumentos que incluía a potencialidade pedagógica das técnicas cênicas, as vantagens econômicas das produções, a comunhão global de emoções e a conquista de um “sonho” individual de artistas. Em paralelo, em São Paulo, os trajetos sofriam deslocamentos, adaptações, contestações e disputas. Dessa forma, investigo como discursos e práticas acerca da “particularidade” e da “universalidade” foram produzidos, reproduzidos, ressignificados, negociados, e, por vezes, recusados pelos sujeitos. As diferenças e semelhanças apareciam nas relações estabelecidas durante as diversas circunstâncias observadas. A pergunta analítica que atravessa toda a tese é: como as diferenças e as semelhanças apareciam nos trânsitos teatrais entre São Paulo e Nova York?

Palavras Chave: Teatro Musical; Diferença; Trânsitos; São Paulo; Nova York.

ABSTRACT

MACHADO, B. F. **Acts of difference**: theatrical transits between São Paulo and New York in early 21st century. 2018. 284p. Thesis (PhD in Social Anthropology) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Since the turn of the century, Broadway shows in New York City have come to be largely produced in São Paulo. In less than a decade, an organized system of musical production was established in the capital of the Brazilian State of São Paulo. This thesis' purpose is to investigate some theatrical traffic between these cities in the beginning of the new millennium. The research analyses actress and actors' way of producing, updating and negotiating the concept of difference in the backstage. The work has adopted two major strategies. First, I pursued a documental investigation – based on primary sources – to identify the social, economic and symbolic environment that allowed this to become viable. Simultaneously, I have endeavored field research at musical theater schools in São Paulo and New York City. I concluded that, in the daily learning, “acting” was essential to express the “inner” emotional world portrayed in scene. Furthermore, teachers instructed artists to recognize the “types” their bodies allowed them to be: who could be the lead in certain shows and who could not. I have also conducted interviews with Brazilian actress and actors that had travelled to the United States pursuing a career. Slowly, it became evident how subjects adopted a certain grammar that sometimes qualified musicals as “universal”, while at other times understood them as “particular”. On one hand, emotions were universally shared between the two cities allowing the traffic of plays. On the other, the performers' bodies displayed particular differences and not all embodied the necessary “type” for the job. An intricate ensemble of arguments – that included pedagogic potential of theatrical techniques, economic advantages of productions, global communion of emotions and the artists' conquer of their individual “dream” – cemented the plays' itinerary between the cities. In parallel, in São Paulo, this discourse suffered displacement, adaptation, defiance and dispute. Thus, I investigate how speech and practices regarding “particularity” and “universality” have been produced, reproduced, re-significated, negotiated and, at times, rejected by subjects. Differences and similarities have surfaced in relationships established during the many circumstances observed by this author. The analytical question for the entire thesis is: how differences and similarities emerge in theatrical traffic between São Paulo and New York City?

Keywords: Musical Theater; Difference; Transits; São Paulo; New York.

Não existia realidade antes da interpretação.
Bernardo Carvalho (*Teatro*, 1998)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
O CAMINHO DA PESQUISA	22
O DESENHO DE UM CENÁRIO	30
A MINHA POSIÇÃO NESSAS ROTAS	37
O TRAJETO DOS CAPÍTULOS	41
1 NOVAS LUZES SOBRE A TIMES SQUARE	44
1.1 O DISTRITO TEATRAL ASPIRA À ESTRADA	60
2 NOS PALCOS DE SÃO PAULO	75
2.1 PRODUÇÕES ESPORÁDICAS	76
2.2 CAMINHOS PEDAGÓGICOS	84
2.3 A BARBÁRIE E A LEI	87
2.4 UMA CONVERGÊNCIA: EMPRESA MEXICANA, DIRETOR ITALIANO E PRODUTOR BRASILEIRO	94
2.5 NA CONSOLIDAÇÃO, USA-SE <i>BLACK TIE</i>	99
3 O TRABALHO NO PALCO: A INTERPRETAÇÃO	115
3.2 EM SÃO PAULO: CONTORNAR, ATRAVESSAR E ESTABILIZAR	123
3.3 EM NOVA YORK: REPETIR E ATUAR	130
3.4 DE VOLTA A SÃO PAULO: EXPRESSAR	135
3.5 EXPLORAR O LIMITE EM NOVA YORK	140
3.6 A APROPRIAÇÃO EM SÃO PAULO	146
3.7 O VOCABULÁRIO EMOTIVO: A PASSAGEM DO “INTERNO” AO “EXTERNO”	149
4 O CORPO DE INTÉRPRETES: A NOÇÃO DE PERFIL	156
4.1 COMO SE APRENDE O PERFIL?	157
4.3 A APRESENTAÇÃO: DRIBLAR OU GRIFAR?	166
4.4 ATRIBUTOS PARA O MERCADO	172
4.5 PERFIL E INTERPRETAÇÃO	179
5 ARTISTAS MIGRANTES	183
5.1 QUEM SÃO?	184
5.2 VIAJAR PARA APRENDER	190
5.3 ENSINAMENTOS DO MERCADO	194
5.4 O PERFIL NO ESTRANGEIRO	200
5.5 A “ESSÊNCIA” BRASILEIRA	211
5.6 AS DIFERENÇAS MOBILIZADAS	215
OS TRÂNSITOS DAS DIFERENÇAS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS	219
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	225
ANEXO 1 – MAPA DE TEATROS NA BROADWAY, EM 2010	252

<u>ANEXO 2 – PROJETO DE REFORMA URBANA, ELABORADO PELO 42ND STREET DEVELOPMENT PROJECT</u>	<u>253</u>
<u>ANEXO 3 – TABELA DOS MUSICAIS CUJA ESTREIA EM SÃO PAULO OU RIO DE JANEIRO OCORREU ENTRE 2001 E 2016</u>	<u>254</u>
<u>ANEXO 4 – PROJETOS BENEFICIADOS PELA LEI DE FOMENTO AO TEATRO DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO (LEI MUNICIPAL N. 13.279/2002)</u>	<u>258</u>
<u>ANEXO 5 – MUSICAIS PRODUZIDOS PELA T4F ENTRETENIMENTO (CIE BRASIL) EM SÃO PAULO</u>	<u>259</u>

INTRODUÇÃO¹

Entrar no espaço branco da página é
também como entrar em cena
Sérgio Sant'Anna (2007)

Nos bastidores, as luzes eram azuis. Ao sair do palco e mergulhar na penumbra da coxia, o ator desmontou o sorriso e a atriz enxugou as lágrimas na bochecha esquerda. Enquanto isso, o coro de rapazes trocava de figurino e a camareira recolhia as camisas usadas na cena anterior. Um intérprete foi até a peruqueira, que lhe ajustou o amontoado de cabelos falsos. A orquestra continuou tocando, enquanto o protagonista fazia seu solo. Ao meu lado, o diretor de palco acompanhava as cenas diante de cinco monitores televisivos. O primeiro enquadrava todo o cenário; o segundo captava os movimentos com uma câmera infravermelho (para os momentos de *blackout*²). As três telas menores registravam o chão do palco (visto do teto) e a própria coxia. A atriz aguardava a sua deixa, à medida que retocava a maquiagem dos olhos. Já com outras roupas, os rapazes do coro fizeram uma piada que não pude ouvir. O microfonista reposicionou a antena do aparelho amarrado na cintura de um deles. Subitamente, ainda sob as luzes azuis, todos ali entoaram a melodia conduzida pela orquestra. Fiquei surpreso. Não sabia ser possível o elenco cantar dos bastidores.

A peça, originalmente montada na Broadway, em Nova York, realizava a sua segunda temporada em São Paulo. A empresa responsável pela versão nacional captou recursos mediante lei de incentivo à cultura. A produtora montara outro espetáculo no ano anterior, também adaptado diretamente dos palcos nova-iorquinos. As letras e a dramaturgia haviam sido traduzidas para o português pelo próprio diretor – um famoso ator de televisão. Eu estava rodeado por experientes profissionais que, na última década, emendavam um espetáculo musical no outro.

---

¹ Antes de avançar, considero pertinente fazer um alerta: este texto está assoberbado por notas de rodapé. Reflexo de um autor preocupado em explicitar a leitoras e leitores tanto as posições assumidas quanto as informações decisivas do cenário descrito – termos, personalidades e relações. Aloquei em nota de rodapé os seguintes conteúdos: 1) a explicação do vocabulário especializado de profissionais cênicos; 2) as indicações a respeito dos anexos e as informações orçamentárias com valores atualizados; 3) algumas pequenas biografias das dezenas de pessoas e de peças citadas; 4) a versão original de excertos traduzidos; 5) e, por fim, o resumo de alguns debates teóricos, nos quais situo autores e tradições de pensamento que, embora não sejam decisivos para o desenvolvimento do meu argumento principal, informaram as minhas análises.

² Termo adotado por trabalhadores do teatro para se referir a momentos em que todas as luzes do palco são apagadas para mudança de cenário.

Sem anúncio prévio, intérpretes atravessaram as “pernas”³ e tomaram o palco iluminado. Cantavam com emoção. O sucesso da cena dependia, me diziam, da verdade dos sentimentos e da precisão técnica. Da minha posição, encostado na parede preta em um canto mais escuro, eu acompanhava trechos da história. Perdia as pessoas de vista caso fossem para o proscênio⁴. Mas, o que realmente me fascinava era aquele trânsito singular que constitua diferenças: entre o palco e a coxia, entre o enredo traduzido e os corpos que o atualizavam em solo nacional. Fora da visão da plateia, artistas e eu, ocultos pela rotunda, compartilhávamos algumas dessas rotas.

O caminho da pesquisa

Desde a virada do milênio, espetáculos da Broadway, em Nova York, passaram a ser largamente produzidos em São Paulo e peças musicais originais paulistanas começaram a ser criadas, tendo como referência muitas convenções dos musicais nova-iorquinos. No mestrado, eu já havia pesquisado a relação intrincada entre experiências teatrais e a capital paulista. Na ocasião, analisei a trajetória de duas companhias cênicas e busquei compreender os motivos pelos quais o teatro de pesquisa – como prática artística – tornou-se teatralmente verossímil, culturalmente aceitável e economicamente possível em São Paulo (MACHADO, 2012). Sensível a essas questões, intrigava-me a opulência dos musicais: a riqueza das suas produções⁵, o volume do público frequentador⁶, a edificação de novas casas de espetáculo⁷, a

---

³ Compridos panos pretos que delimitam as laterais do palco; são a fronteira entre o espaço cênico e os bastidores, por meio dos quais atores e atrizes entram e saem de cena.

⁴ Parte do palco que fica à frente da cortina.

⁵ *Les Misérables*, considerado por grande parte dos profissionais como o primeiro grande musical do período recente, captou, em 2001, com leis de incentivo R\$ 1.331.541,00 [R\$ 4.018.740,94 em valores corrigidos para setembro de 2018, segundo o Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo (IPCA), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)]; para a peça *O Rei Leão*, de 2013, a mesma produtora, *T4F Entretenimento*, captou R\$ 28.112.579,33 (R\$ 39.649.551,76 em valores corrigidos para setembro de 2018, de acordo com o mesmo índice do IPCA/IBGE). Para a correção de valores, adotei a ferramenta disponível no site do Banco Central: <www3.bcb.gov.br> Acesso em 24 out. 2018.

⁶ *Les Misérables*, em 2001, atraiu 350 mil espectadores nos 11 meses em que ficou em cartaz. A peça *A Bela e a Fera*, entre 2002 e 2003, foi vista por 600 mil pagantes nos 19 meses de temporada. Entre 2005 e 2007, foi a vez de *O Fantasma da Ópera* receber 880 mil pessoas. E, mais recentemente, entre 2013 e 2014, *O Rei Leão* garantiu 800 mil assentos ocupados nos quase 20 meses em cartaz. (CARDOSO; FERNANDES; CARDOSO FILHO, 2016; BRASIL, 2014).

⁷ No período estudado, entre 2001 e 2016, por exemplo, surgiram as seguintes casas: o *Teatro Abril* (em 2001, reformado para abrigar o espetáculo *Les Misérables*; em 2013, tornou-se o novo *Teatro Renault*), que comporta 1.500 espectadores; o *Teatro Frei Caneca* (2005), com 600 lugares; o *Teatro*

criação de empresas especializadas para trabalhar no ramo⁸ e a constituição de instituições de ensino responsáveis por formar profissionais da área⁹. A efervescência social e econômica justificaria, por si própria, a atenção de alguém preocupado em compreender práticas urbanas com impacto cultural e adesão significativa de pessoas.

O meu interesse não se restringia, entretanto, a esses aspectos. Desde o mestrado, questiono: como tratar do universo teatral por uma análise antropológica? Que abordagem singular a reflexão etnográfica pode oferecer para discutir esse objeto? Considero experiências teatrais um campo de estudos estimulante, um palco em profícuo relação com seu entorno (PONTES, 2010; CHARLE, 2012) e um potencial “universo de investigação antropológica” (KRÜGER, 2017). Nos palcos, nos bastidores e na plateia, sujeitos se expressam e se relacionam continuamente.

Na área da antropologia, no Brasil, há um conjunto recente de pesquisas que escolheram práticas teatrais como objeto privilegiado de investigação. Algumas se dedicaram às instituições de ensino teatral e à sua relação com o estilo de vida da juventude frequentadora (COELHO, 1989, 1990, 1997, 2007; RIBEIRO, 2008; ARAÚJO, 2009; PERES, 2013). Outras tomaram processos cênicos específicos como tema de análise (TOLEDO, 2007; KRÜGER, 2008, 2017; SOUZA, 2013). Também foi alvo de escrutínio o estreito condicionante entre os palcos e as metrópoles em que se instalavam companhias e grupos (PONTES, 2010, PONTES; CÉSAR, 2017; MACHADO, 2012). Há ainda quem trate das formas pelas quais as relações de gênero atravessaram trajetórias de profissionais do ramo (PONTES, 2010, 2013; MACHADO, 2016). Por fim, existem investigações a respeito do itinerário de pessoas e das convenções estéticas entre países (PONTES, 2006; MACHADO; SHCWARCZ, 2017). Os recortes, as perspectivas, os referenciais, as análises e os resultados de tais trabalhos são, certamente, muito diversos. Em comum, esses textos propõem-se a analisar experiências cênicas particulares nos seus próprios termos, tentando

---

Bradesco (2009), com 1.439 assentos; o *Teatro Geo* (2012), capaz de acomodar 627 indivíduos; o *Teatro Net São Paulo* (2014), com capacidade de 799 pessoas; o *Teatro Porto Seguro* (2015), que permite um público de 508 pagantes na plateia; e, por fim, o *Teatro Santander* (2016) com 1.100 poltronas. Nenhum desses teatros – salvo o *Teatro Renault* – é usado exclusivamente para abrigar espetáculos musicais; são, contudo, reiteradamente ocupados para essa finalidade.

⁸ Destacam-se a *T4F Entretenimento* (inicialmente chamada *CIE Brasil*, em 2007 passou ser denominada *Time for Fun*), *Chaim Produções*, *Aventura Entretenimento*, *Takla Produções Artísticas* e o *Ateliê de Cultura*, responsáveis pela maior parte das produções de musicais que circulam entre São Paulo e Rio de Janeiro.

⁹ As mencionadas em campo são *Casa de Artes Operária* (2004), *Teen Broadway* (2008), *4Act Performing Arts* (2009), e *Escola do Sesi* (2014).

compreendê-las como produto e produtoras de relações sociais¹⁰. Diante dessa perspectiva, encaro os musicais estadunidenses produzidos no Brasil como um fenômeno instigante. A partir deles, podem ser discutidas as relações entre nacional e estrangeiro, entre universal e particular, e entre a produção da diferença e da semelhança.

Entretanto, de início, o cenário de espetáculos Broadway me era pouco conhecido. Para situar-me, decidi conversar com sujeitos que trabalhavam nessa cena, confiante nas orientações que me ofereceriam. Não estabeleci de pronto um critério para selecionar entrevistados/as. Notei, aos poucos, como o termo “Teatro Musical” era empregado por pessoas em campo para definir o tipo de representação cênica em que intérpretes cantam e dançam para contar uma história. Quando alguém mencionava esse gênero estético em particular, referia-se geralmente a grandes espetáculos inspirados em produções nova-iorquinas ou cujas convenções se aproximam delas. Nesse caso, costumavam-se chamar tais espetáculos de “musicais da Broadway”¹¹.

Nos primeiros meses, ainda em 2014, ouvi profissionais da área dizerem repetidas vezes: “É preciso aprender com os americanos”. Para boa parte dessas pessoas, as técnicas de canto, de dança, de interpretação, bem como as sofisticadas habilidades de administração de uma produção cênica, deveriam se referenciar a saberes teatrais estadunidenses. Nessa época, eu analisava tais máximas sem grandes problematizações e concluía que elas corresponderiam à importação de um imaginário estrangeiro imerso em um sistema mundial. Esse tipo de certeza apaziguava instantaneamente qualquer dúvida e poderia, inclusive, ter guiado o desenvolvimento deste trabalho. Entretanto, sujeitos me redirecionaram.

---

¹⁰ Para um balanço mais aprofundado a respeito dessa literatura, sugiro o primeiro capítulo da tese de Krüger (2017).

¹¹ Para ser um espetáculo da Broadway, a peça deve ser apresentada em um teatro com mais de 500 assentos na plateia e encenada em algum dos edifícios teatrais localizados em Nova York entre as ruas 54 e a 41 e as avenidas 6ª e a 8ª conforme anexo 1. Além disso, somente ganha o selo de *Broadway House* aqueles cancelados pela associação de produtores cênicos da cidade: *The Broadway League*. Já os teatros off-Broadway têm entre 100 e 499 assentos e estão localizados em algum ponto da ilha de Manhattan. As casas off-off-Broadway são aquelas com menos de 99 lugares e podem estar em qualquer ponto da cidade de Nova York. Em São Paulo, a alcunha Broadway é atribuída para peças cujos enredo e música são originais de Nova York. Geralmente se respeita, inclusive, a diferenciação estrangeira, qualificando os musicais entre “Broadway”, “off-Broadway” e “off-off-Broadway”. Alguns autores e diretores brasileiros reivindicam o uso do termo “Teatro Musical”, descolado dos referenciais estrangeiros. Steves (2015) e Marques (2014) defendem existir uma tradição nacional de produção de espetáculos musicais. Essa disputa, embora interessante, não foi tema de análise deste trabalho.

Enquanto entrevistava atrizes e atores, ambicionava também estabelecer um vínculo com alguma empresa do segmento. Eu desejava adotar a estratégia de pesquisa do meu mestrado em que permaneci, por meses, nas sedes de dois grupos teatrais de São Paulo. Pretendia, dessa vez, acompanhar o dia a dia de produtoras/es de musicais (preferencialmente nas suas respectivas salas de trabalho), detalhando os critérios para seleção de espetáculos, as reuniões financeiras, as escolhas de elenco e afins. Contudo, as minhas expectativas não se realizaram. No mestrado, logrei acesso fácil aos grupos de teatro: amigas/os e conhecidas/os me apresentaram a membros importantes dos coletivos e a insígnia de pesquisador da USP contribuiu para me inserir com sucesso nos ambientes descritos. Já no setor musical, as minhas credenciais definiram-me como ilustre desconhecido. Profissionais tomavam-me como fã, jornalista ou mero curioso.

A dificuldade começou a me afligir, por isso mantive as entrevistas com trabalhadores do setor. A procura por novas conversas levou-me a uma busca em redes sociais. Vi, então, a postagem de um colega promovendo um musical que produziu. Naquele dia, em março de 2014, enviei-lhe uma mensagem perguntando-lhe a respeito de seu envolvimento com esse tipo de peça. Expliquei a minha pesquisa e ele, generoso, dispôs-se a me conceder uma entrevista. Dias depois, em um café, relatou a sua trajetória. Desde os nove anos fazia teatro, o primeiro contato ocorreu na escola estadual em que estudava. Aos 13, uma professora o chamou para participar de montagem na cidade. Ficou encantado. Em 2005, mudou-se para São Paulo, com o objetivo de se profissionalizar como ator. Uma vez formado, passou a trabalhar como produtor e também professor, ingressando, inclusive, no corpo docente de uma escola de Teatro Musical. Tal menção aguçou o meu faro.

Pesquisar salas de aula ofereceria, pensei, acesso a profissionais, práticas e aprendizados, além de garantir o vínculo seguro e detalhado que eu almejava. Ao final do nosso longo papo, perguntei sobre a possibilidade de realizar a pesquisa naquela instituição. Ele assentiu. Bastante engajado, esse colega fez o meio de campo com a direção e, após mais de um semestre de negociações, recebi o aval que me permitiu observar as aulas na escola¹².

Dessa forma, ingressei em um estabelecimento de profissionalização especializado em formar intérpretes para o Teatro Musical nacional. Somente durante o exercício da escrita, atinei para a coincidência nada calculada. Meus/minhas

---

¹² A fim de poupar interlocutores/as, não revelo o nome das instituições de ensino com as quais trabalhei. De qualquer maneira, no capítulo 3, apresento algumas das suas características sociais.

interlocutores/as insistiram na relevância do ensino – a máxima “precisamos aprender com os americanos” continuaria a ser repetida. O vocabulário pedagógico parecia pairar nesse setor cênico.

As pessoas compunham um espectro etário que variava entre 15 e 35 anos. Eram, grosso modo, oriundas da classe média paulistana – embora houvesse casos de pessoas que se deslocavam de outras cidades (como Campinas e Santos) para frequentar os cursos. As turmas eram formadas, na maioria, por mulheres. Os estudantes rapazes eram poucos, correspondiam a menos de 10% das salas, segundo um levantamento informal por mim realizado. Já o corpo docente era majoritariamente composto, salvo exceções, por homens assumidamente homossexuais. Quanto à raça/cor, dentre as pessoas que entrevistei, a enorme maioria entedia-se como branca, poucas foram aquelas que se identificaram como negras.

No dia a dia dessas instituições, as minhas inquietações ganharam outros contornos. Em campo, passei a observar o conteúdo das disciplinas e as estratégias metodológicas escolhidas. As aulas de atuação, por exemplo, ensinavam jovens a “interpretar emoções”. A própria noção de “interpretação” era determinante naquele contexto. Professores dedicavam os ensaios para garantir que estudantes executassem no palco uma canção ou uma fala de maneira “verossímil”. Cobravam, por exemplo, algumas posturas: “Você precisa ser mais verdadeira/o”, “Eu preciso ver mais verdade cênica”. Em paralelo, e com equivalente relevância, aspirantes a artistas aprendiam a etiqueta das audições. Uma das tarefas principais consistia em reconhecer qual era o “perfil” dos seus corpos. Deveriam identificar um conjunto de características físicas pessoais – como os seus corpos eram lidos em termos de gênero, raça, geração e afins – para, em seguida, calcular quais personagens poderiam pleitear em cada espetáculo. Aos olhos de professores, as/os alunas/os mais cientes conseguiriam se posicionar com maior eficácia no competitivo mercado.

Instigado pela complexidade desse universo cênico, optei por diversificar ainda mais as entradas e experimentei explorar as variadas dimensões que o Teatro Musical me apresentava. Inspirei-me na pesquisa multissituada sugerida por Marcus (1995)¹³. Eu persegui pistas de um processo, cujo objetivo não era a representação

---

¹³ Em 1995, o pesquisador estadunidense elaborou um texto que, de um lado, fazia um balanço dos experimentos metodológicos empregados pela antropologia até aquele momento; e de outro, sintetizava as soluções e os rumos possíveis para próximas pesquisas. Marcus destacou dois modos de lidar com o trânsito entre escalas micro e macro na antropologia. Uma das estratégias consistiria em explicar as práticas observadas localmente como situadas em macroteorias; ou seja, como exemplos do contexto. A outra estratégia, etnografia as “rotas” de atores, objetos e discursos nos múltiplos pontos do globo. A essa metodologia Marcus chamou de “etnografia multissituada”. Distanciando-se de pesquisas

holística de um todo – ou o retrato de um sistema em sua totalidade –, mas o desenho de cadeias, caminhos, conjunções e justaposições. Notei meu interesse em seguir pessoas, metáforas, histórias, imaginários¹⁴. Fui, aos poucos, me distanciando de uma pesquisa singularmente situada. Com esse intuito, realizei 37 entrevistas com atrizes, atores, diretores, diretoras, produtores e jornalistas; a cada encontro, pedia novos contatos e ampliava o leque de sujeitos envolvidos seguindo, inclusive, as próprias relações entre as pessoas. Além disso, acompanhei dois processos de ensaio de espetáculos profissionais. Estive presente também em eventos organizados para discutir ou celebrar as produções cênicas musicais e me inscrevi como aluno em um *workshop* teórico a respeito da história do tema. Como não poderia deixar de faltar, assisti a musicais em cartaz na cidade.

Ainda seguindo as falas de sujeitos em campo, tornou-se imprescindível investigar práticas musicais também em Nova York. Com auxílio de uma Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE), concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pude realizar um período de doutorado-sanduíche na Universidade de Princeton, durante onze meses. Uma vez nos Estados Unidos, entrevistei onze atores e atrizes brasileiros/as que haviam se mudado para a cidade com a expectativa de trabalharem no mercado de entretenimento daquele país. Entrei em contato com uma delas via indicações feitas por artistas no Brasil. Também aproveitei a estada para mapear a percepção de estadunidenses a respeito do mercado de musicais da própria Broadway. Conversei com doze jovens estudantes de teatro e cinco profissionais da área. Por fim, realizei pesquisa de campo em uma escola profissionalizante de Teatro Musical, a partir da qual comparei com a experiência paulistana. A escolha não foi aleatória: a instituição fazia parte de um conjunto de estabelecimentos recorrentemente citados pelos meus interlocutores no Brasil – tratava-se de uma das referências para quem desejava estudar Teatro Musical nos EUA. A própria grade de disciplinas guardava grande similaridade com aquela da escola paulistana.

Trabalhar com esse universo foi desafiador. Particularmente porque, de uma forma geral, as ocasiões de encontro eram efêmeras e esparsas. Ensaios duravam, no

---

singularmente situadas, a proposição permitiria seguir pessoas, coisas, metáforas, histórias (narrativas ou alegorias), biografias e conflitos.

¹⁴ Adoto a noção de “imaginário” em sentido lato, como um conjunto partilhado de referências a respeito de um tema. Por exemplo, as ideias que circulam a respeito do que seria a Broadway – as imagens, os sons, os enredos, as pessoas envolvidas, as suas difusas impressões – corresponderiam a um imaginário. Estou em diálogo livremente inspirado no livro *Comunidades Imaginadas*, de Benedict Anderson (2008).

máximo, alguns meses; aulas e *workshops* encerravam-se após doze ou dezesseis semanas; eventos de discussão e encontro de fãs não se alongavam para além de três ou quatro dias. Tais características certamente marcaram este trabalho.

Encerrada a pesquisa de campo, precisei identificar qual problemática discutir e, diante dela, formular um conjunto de questões capazes de me guiar. À medida que retomava as minhas anotações, ouvia entrevistas e lia referências antropológicas, atentei para uma particularidade. Notei como nos discursos de minhas/meus interlocutoras/es algumas operações estavam presentes – fosse em São Paulo, fosse em Nova York. De um lado, as falas pouco aludiam às diferenças. Eu ouvia com frequência: “os musicais são universais” e “as emoções são humanas”. Uma retórica universalista parecia orientar a percepção de sujeitos. Por outro lado, via e ouvia critérios de classificação da diferença em ação. Nas aulas, estudantes aprendiam quais personagens poderiam fazer, dependendo do seu corpo – a sua aparência – e da sua voz. Apenas certos tipos eram adequados para interpretar protagonistas (ou, ao menos, a maioria deles/as). Existia, ainda, uma incessante menção às diferenças nacionais: “o Brasil está muito distante dos EUA no que diz respeito à técnica”. Dessa maneira, algumas distinções eram tomadas como insignificantes, e outras, extremamente relevantes. A própria “universalidade” dos musicais estava alicerçada no fato de as emoções produzidas por intérpretes serem, elas próprias, “humanas”, por isso translocais.

Partindo dessa problemática – o oscilante uso de uma retórica que empregava noções de “universalidade” e “diferença” – conduzi as minhas considerações. Dessa forma, esta tese procura responder as seguintes perguntas: quais condições sociais possibilitaram as rotas de Teatro Musical entre Nova York e São Paulo? Como apareciam as qualificações de “universalidade” e “diferença” nesses trânsitos teatrais? Como e quando os sujeitos acionavam essas noções? Como esses trânsitos se materializaram nos corpos de sujeitos? Como os trânsitos entre palco e coxia eram realizados por intérpretes em seu dia a dia e como se relacionavam com essas rotas teatrais? Quais os efeitos desses múltiplos tráfegos?

Não assumo a categoria “universal” como sinônimo de homogêneo, mas como uma premissa adotada por sujeitos, isto é, um elemento capaz de transcender as diferenças. Interlocutores/as constituíam, o tempo todo, a relação entre “global” e “particular”. Por isso, adotei a noção de *trânsito* como estratégia capaz de me auxiliar a descrever e analisar o processo de constituição dessas polaridades. Etimologicamente, a palavra *trânsito* significa o deslocamento entre dois ou mais

pontos de passagem, sugerindo movimento. Durante a pesquisa de campo, interlocutores empregavam metáforas que aludiam a deslocamentos: “é necessário seguir os gringos”, “as emoções precisam atravessar a plateia”, “quando você transborda, aí você canta”. Perante esse campo semântico particular, decidi por uma noção que sintonizasse com os repertórios êmicos. O termo *trânsito* assegurava essa potencialidade. Ao adotar essa noção – em detrimento da palavra “circulação” – quero grifar como os aspectos discutidos nesta tese não estão em um circuito fechado, com trajeto pré-definido. Os *trânsitos*, ao meu ver, são constituídos por práticas de poder: há entraves, tráfego, dificuldades, e intensidade de fluxo. A palavra contribui para evitar pensar num plano global como sobredeterminante em relação a outro, local e sobredeterminado. Portanto, o binarismo local/global não é tomado aqui como ponto de partida, mas como um dos problemas a ser enfrentado¹⁵.

Dito isso, é preciso situar historicamente este fenômeno. Afinal, rotas teatrais existem pelo globo desde, pelo menos, o século XVII. A extensa peregrinação de trupes italianas e inglesas através do continente europeu – excursionando ao estilo mambembe – é apenas um exemplo desse tipo de empreitada. Se, primordialmente, o público era procurado de forma errante, no século XIX espetáculos passam a ser concebidos e produzidos com a intenção de atender um incipiente mercado de entretenimento em diversas cidades do globo (BALME, 2015). As grandes metrópoles europeias tornaram-se o centro de produção profissional para a diversão em larga escala. Particularmente em Paris – reconhecidamente uma protagonista desse contexto –, artistas viajavam em busca de palmas internacionais (CHARLE, 2012).

No Brasil, ao longo do século XIX, a capital fluminense recebeu com ansiedade companhias e peças estrangeiras – primeiramente portuguesas, depois francesas e então estadunidenses. A análise historiográfica evidencia como o fluxo teatral de outros países para o Brasil é antigo. Várias trupes portuguesas excursionaram durante todo o XIX (WERNECK; REIS, 2012); referências francesas também informaram estéticas e convenções nacionais na virada do XIX para o XX (SUSSEKIND, 1986; VENEZIANO, 1991; GOMES, 2004; AZEVEDO, 2012; BRITO, 2012; REIS; MARQUES, 2012; BESSA, 2012); por fim, textos provenientes

---

¹⁵ Desenvolvi essas considerações inspirado na criteriosa seleção semântica adotada por Fernanda Arêas Peixoto (2015). Embora seu objeto de trabalho seja distinto – a saber, as viagens realizadas por profissionais das ciências humanas entre as décadas de 1930 e 1960 –, o vocabulário descritivo que adota é estimulante e rico para pesquisadores que procuram analisar rotas, itinerários, deslocamentos, passagens e trajetos.

dos Estados Unidos invadiram o imaginário de dramaturgos brasileiros e as plateias locais a partir dos anos 1940 (COSTA, 2001; GUZIK, 1986).

O fenômeno não foi, por certo, exclusivamente brasileiro, mas antes latino-americano. Ao longo do século XX, o referencial das capitais latinas, anteriormente povoadas por obras vindas de Paris e Londres – ou mesmo advindas de Lisboa e do Porto, no caso brasileiro –, foi, de repente, tomado por outros centros urbanos: “Nova York para as elites intelectuais; Miami e Los Angeles, para o turismo de classe média; Califórnia, Texas, Nova York e Chicago, para os trabalhadores que emigram” (CANCLINI [1995], 2006, p. 15).

Em anos mais recentes, vemos a existência de novas rotas. No intervalo de pouco mais de uma década, instaurou-se um sistema mais organizado de espetáculos da Broadway em tour para os mais diversos países, entre eles, o Brasil¹⁶. As novas rotas teatrais trouxeram significados singulares e variados efeitos. Para trabalhar com esses trânsitos, o fio condutor das páginas a seguir fornece uma matriz de inteligibilidade a uma multiplicidade de eventos que não eram, a princípio, diretamente associados.

O desenho de um cenário

Há quem diga que, para ver um objeto em movimento, é fundamental que se tenha como referência um outro, a partir do qual é possível estabelecer uma relação. Assim, a fim de escrever a respeito e uma prática de teatro dinâmica que não estava circunscrita a uma única localidade, precisei constituir lastros para me guiar. Por sinal, os meus interesses situavam-se exatamente num contexto em que conviviam escalas analíticas bastante diversas. Recusei encaixar unilateralmente os dados da pesquisa em um único cenário – concebido em uma escala macro e “dada” a partir de termos como “globalização” ou “capitalismo tardio”.

Provoquei-me a olhar como os próprios contextos eram produzidos em campo – sujeitos aludiam tanto suas “emoções” íntimas na cena quanto a imersão

---

¹⁶ Entre os países com espetáculos da Broadway continuamente montados estão: África do Sul, Alemanha, Austrália, Brasil, Canadá, China, Coreia do Sul, Espanha, França, Holanda, Inglaterra, Japão, México, Singapura e Suíça.

“econômica” em um plano “global”¹⁷. Procurei entender quais “contextos” eram constituídos por meus/minhas interlocutores, atento também para as práticas que produziam desigualdades. Afinal, em um cenário com interesses econômicos, políticos e culturais – como é o setor dos musicais da Broadway –, é fundamental considerar para a assimetria de poder que faz parte do intrincado jogo de relações. Dessa forma, perguntava-me: Como as decisões de produtores estadunidenses rebatiam nas salas de aula? Durante as disciplinas, estudantes brasileiras/os atualizavam e modificavam projetos teatrais internacionais?

Ressalto que não pretendi escrever “a” história do Teatro Musical estadunidense ou brasileiro: decidi compreender quais as referências históricas circulavam entre os sujeitos com que entrei em contato. Como estratégia, optei por persegui as suas “bibliotecas”, isto é, ler as referências presentes nas estantes de livros das pessoas com quem conversava. Durante uma aula de interpretação para Teatro Musical que acompanhei no Brasil, um professor indicou o livro de Michael Kantor e Laurence Maslon (2004) para suas/seus estudantes¹⁸. Na prateleira do escritório de um produtor com quem conversei, chamou-me a atenção a obra de Larry Stempel (2010)¹⁹. Já no programa de um *workshop* sobre a história e a estética do Teatro Musical, deparei-me com autores como Steven Adler²⁰ (2004) e Marshall Berman²¹ (2009). Tal qual guias, esses livros contaram versões da história que rondavam o meu campo: os textos atestavam que Nova York nem sempre fora uma exportadora de musicais para o mundo. Autores sugeriam a associação entre a grande mudança urbana nos anos 1980 e 1990 e a exportação contemporânea de peças da Broadway.

---

¹⁷ Estou inspirado nos trabalhos de Marilyn Strathern (1991) e Letícia Cesarino (2014) que, embora não tomem o teatro como ponto de reflexão, ajudam a qualificar as dimensões de escala em chave antropológica.

¹⁸ Michael Kantor é diretor de teatro. Em 2004 lançou um documentário de seis horas sobre a história da Broadway. No mesmo ano, publicou, junto com Laurence Maslon (professor de artes no programa de interpretação da *Tisch School of the Arts*, da New York University –) uma versão impressa do conteúdo fílmico.

¹⁹ Professor em Fordham University, especializado no estudo da música ocidental dos séculos XIX e XX.

²⁰ Foi *stage manager* na Broadway por muitos anos. Em 2004, escreveu um livro em que discutiu as características do mercado de teatro nova-iorquino nos anos 1990.

²¹ Marshall Berman é um importante pesquisador marxista na área de literatura e estudos culturais. As suas reflexões em *Tudo que é sólido desmancha no ar* ([1982] 1986) serviram de inspiração para a intelectualidade brasileira desde a primeira edição em português em 1986, como ensina Marcelo Ridenti no capítulo final do seu livro *Brasilidade Revolucionária* (2010). Nesta tese, assumo Berman como interlocutor e não referência bibliográfica; os seus relatos impressionistas e pessoais da cidade, da Times Square e dos espetáculos contribuíram para criar imagens, sons e cheiros da região. Apesar de tomar a Times Square como objeto do seu texto, ele faz referências contínuas a espetáculos, artistas e emoções suscitadas pelos musicais.

A fim de cotejar esse material, investiguei notícias de jornais da época – sobretudo o arquivo digital do *The New York Times* – bem como artigos publicados em revistas acadêmicas sobre teatro. Procurei também por dados quantitativos capazes de me auxiliar a melhor mensurar os interesses econômicos envolvidos. A Liga de produtores teatrais de Nova York, *The Broadway League*²², publica anualmente relatórios repletos de tabelas e gráficos que indicam o número de ingressos vendidos, a contribuição financeira que eles representam para a cidade de Nova York, o perfil das pessoas que vão às peças etc. Inseri essas informações no texto, intencionando apresentar quais eram os números que rondavam tais produtores no processo de tomada de decisão, bem como os resultados econômicos dessas escolhas.

Com relação ao Brasil, as pessoas me indicaram um livro interessado em desenhar uma história panorâmica do Teatro Musical no país. Em *A Broadway não é aqui: panorama do Teatro Musical no Brasil*, o ator Gerson Steves (2015) apresenta a história deste gênero²³ e defende que brasileiros deveriam produzir um Teatro Musical “nacional”. O texto também critica os “espetáculos importados”, por serem inseridos “na sociedade do espetáculo e como fenômeno na indústria cultural no Brasil da contemporaneidade” (p. 14).

Recentemente apareceram ainda outros títulos acadêmicos a respeito do assunto. Alguns artigos científicos se lançaram nas empreitadas de realização de um balanço histórico, como é o caso de Rubim (2010), Bergamo (2014) e Cardoso, Fernandes e Cardoso-Filho (2016). Em 2013, a *stage-manager* Leslie Pierce publicou um livro de instruções direcionado para profissionais do setor, cuja meta era orientar a respeito das etapas necessárias para produção de um espetáculo. Em 2014, Tiago Elias Mundim escreveu uma dissertação dedicada à descrição do programa pedagógico de instituições de ensino de Teatro Musical nos Estados Unidos e no Brasil. No ano seguinte, Márcia Duarte (2015), na sua tese, descreveu com detalhes o processo de montagem de uma peça musical em São Paulo – desde a compra de direitos autorais até o início da temporada. Há ainda artigos dedicados a comentar as

---

²² Associação de profissionais da Broadway, fundada em 1930. Atualmente, o grupo tem mais de 700 membros, incluindo donos de teatros, produtores e administradores.

²³ Outras teses enquadram experiências do teatro musicado no país, em outros períodos. Tiago de Melo Gomes (2004), Virginia Almeida Bessa (2012) e Fernando Marques (2014) são alguns exemplos. Gomes estuda as revistas cariocas dos anos 1920, Bessa trabalha com São Paulo entre 1914 e 1934 e Marques discute a produção musical nessas duas capitais do Sudeste durante o período da ditadura militar. Há também o esforço de organização de João Roberto Faria nos dois volumes da *História do Teatro Brasileiro*, publicados em 2012, por meio da parceria da Editora Perspectiva com a Edições SESCSP.

técnicas vocais imprescindíveis à execução musical (MANGINI, 2013; CARDOSO, FERNANDES; CARDOSO-FILHO, 2015). Esse adensamento analítico e documental contribuiu não só para o tratamento de temas que não domino (como as técnicas vocais, por exemplo), como ampliou a minha percepção para o crescente (e ainda jovem) interesse acerca do assunto. Por outro lado, tendo esses livros na minha bibliografia, a minha autocobrança em mapear as produções dos musicais ou em acompanhar uma única produtora diminuiu, visto que Steves (2015) e Duarte (2015) já haviam realizado, respectivamente, essas pesquisas.

Recorri ainda a outras fontes primárias. Munido das ferramentas de pesquisa documental *on-line*, esmiucei textos que apareceram em periódicos entre 1980 e 2015, sobretudo na *Folha de São Paulo* e em *O Estado de São Paulo*. Investiguei a trajetória de alguns sujeitos e tracei a maneira como os musicais estadunidenses eram recepcionados por aqui. Livros sobre personalidades importantes da área também emergiam durante as entrevistas, por isso me serviram como fonte. Foram determinantes as longas entrevistas realizadas pela jornalista Tania Carvalho²⁴ com artistas engajados no setor. O livro *A história da publicidade, rádio televisão e teatro brasileiros na visão de Victor Berbara: o homem das mil faces* (2008) possibilitou a leitura do anedotário que cerca as empreitadas musicais do empresário, ainda nos anos 1960. Outra obra, *Os Reis dos Musicais – Charles Möeller e Claudio Botelho* (2009), ajudou-me a retomar parte da biografia pessoal de cada um dos membros da dupla, bem como os espetáculos encenados em conjunto. Li também a autobiografia do produtor Luiz Calainho, *Reinventado a si mesmo* (2013), a qual ensina como um empreendedor deve agir no mercado do entretenimento para a produção de espetáculos.

Aos poucos, formei um quadro mais amplo. Uma notícia de jornal iluminava uma tabela; o relato impressionista de um livro sobre a história da Broadway ganhava outras dimensões quando comparado a um gráfico e assim por diante. Acionei tais fontes, de estatuto variado, buscando sintetizar um cenário translocal de espetáculos. Ao rascunhar as ideias, compreendi como nesse universo trafegavam não apenas materiais e sujeitos, mas também ideias, emoções e expectativas. Dispostos os documentos, refleti longamente sobre como articulá-los. Em Schwarcz (1998b; 2008; 2013) encontrei inspiração e caminhos. Se, de um lado, o material me auxiliava, de

---

²⁴ Jornalista carioca, trabalhou em diversos veículos de imprensa como *Manchete*, *Última Hora*, *Revista do Rock*, *Mais*, *Cláudia*, *Criativa*, *Desfile*, entre outras. Especialista em traçar perfis de artistas, esteve frente a frente com Elis Regina, Tom Jobim, Fernanda Montenegro, Antônio Fagundes e outros.

outro, foi necessário desconfiar das suas afirmações. Os textos com os quais me deparei – artigos de jornais, críticas, documentos de produtoras, dissertações de mestrado e outros – eram, muitas vezes, laudatórios e, em outras ocasiões, abertamente críticos e ácidos em relação aos musicais estadunidenses. Ora as produções mereciam o elogio rasgado, ora eram tratadas com descaso, negligenciando-se o contexto em que estavam inseridas. Selecionei, então, alguns aspectos, confirmei dados e busquei contrastar opiniões. De posse desse rico material, usei traçar linhas de continuidade e de ruptura, além de formular uma narrativa capaz de situar, inclusive, o dia a dia das salas de aula em que pesquisei²⁵.

A respeito disso, ressalvo não trabalhar aqui com todo o material produzido em campo: selecionei, preferencialmente, as considerações feitas nas escolas que frequentei em São Paulo e em Nova York. Na instituição brasileira, acompanhei as disciplinas de interpretação, audição, atuação para a música, canto e dança durante o primeiro semestre de 2015. No estabelecimento estadunidense, estive nos cursos de interpretação, audição e atuação para canto no primeiro semestre de 2016. Percebi, aos poucos, como as técnicas aprendidas ensinavam mais do que habilidades. Elas constituíam, pelos próprios corpos de sujeitos, o trânsito de repertórios translocais. No cotidiano, ministravam-se práticas emotivas assumidas como universais, preparavam-se sujeitos para inéditas formas de produção e se desenvolviam novos tipos de relações profissionais e artísticas no meio teatral.

As escolas tornaram-se também um campo excelente para pensar. Se, de início, recorri a elas porque encontrei dificuldade em acompanhar grandes produtoras, posteriormente esses locais assumiram um protagonismo nas minhas elaborações e reflexões. Nas aulas e nos próprios espaços de coxia e de ensaio, questionava que tipo de conhecimento precisava ser aprendido; de que maneira esses conhecimentos diziam respeito a trânsitos teatrais entre São Paulo e Nova York; como essas técnicas constituíam imaginários sociais que navegavam entre cidades e como trânsitos teatrais se atualizavam em aulas e instituições de ensino.

Pesquisas antropológicas voltadas especificamente para escolas de teatro contribuíram em grande medida para o avanço dessa discussão. Na sua dissertação de mestrado, Maria Claudia Coelho (1989) deteve-se sobre uma instituição que oferecia

---

²⁵ Realizei um procedimento similar na minha dissertação de mestrado, acompanhando a constituição de uma narrativa assentada de dois grupos teatrais de São Paulo, a *Companhia Os Satyros* e o *Teatro da Vertigem* (MACHADO, 2012). Anos depois, publiquei um artigo em que verticalizo o argumento, defendendo a necessidade de desconfiar de fontes documentais produzidas sobre teatro (MACHADO, 2015).

curso profissionalizante para atores na Zona Sul do Rio de Janeiro. Anos depois, seu texto serviu de inspiração para outras pesquisadoras. Andrea Rangel Ribeiro (2008) investigou uma escola de teatro profissionalizante localizada na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro; Carolina Pucu Araújo (2009) propôs-se a respeito das questões que atravessavam atores e atrizes no processo de aprendizado da atuação; e Angela Domingos Peres (2013) assumiu como tema um curso de interpretação para televisão na capital do Rio de Janeiro. Esses trabalhos acadêmicos inserem-se em uma linha de investigação da antropologia urbana preocupada em identificar um “estilo de vida” (SCHUTZ, 1979), o *ethos* e a visão de mundo (GEERTZ, [1973] 2008) de segmentos das chamadas camadas médias cariocas. O tema desdobrava a agenda de trabalho inaugurada por Gilberto Velho (1973, [1975] 1998) décadas antes.

A respeito dos conceitos mobilizados para descrever as salas de aula, ao longo desta tese não emprego os termos “performance”, “performar” ou “performatividade”. Adotei, como alternativa, a palavra “interpretar”. De início, pesou o fato de que “performar” não é uma palavra existente no português. “Interpretar”, por sua vez, é verbo cujos significados contribuem para a análise. Primeiro, é sinônimo de “compreender”; uma pessoa pode interpretar a fala de alguém: “ela interpretou o silêncio da mãe como um consentimento”. Em campo, notei como estudantes faziam o esforço para compreender as emoções que elas próprias e os seus personagens sentiam. Em segundo lugar, interpretar significa também “traduzir”. É possível interpretar um texto em outra língua. Em sala, anotava alunas e alunos traduzindo as emoções presentes nas letras das músicas e nos diálogos das peças para as suas experiências e realidades. Por último, “interpretar” é, no teatro, sinônimo de “atuar” ou “representar”. Um intérprete executa uma personagem, conferindo-lhe sentido na cena. Interpretar uma emoção é, portanto, atuar, como atriz ou ator, um sentimento perante um público.

O afastamento a respeito da noção de “performance” tem, ainda, outros motivos. Como conceitos, “performance” e “performatividade” ganham tantos significados que, conseqüentemente, a disputa por eles comprometia a rentabilidade analítica para esta pesquisa. A título de exemplo, registro duas autoras de referência para essa tese que empregam variações em torno dessa categoria: Judith Butler (1990; 1993) e Josette Féral (2015). A primeira descreve a sua teoria opondo performance e performatividade. Segundo ela, o gênero não é simplesmente uma performance, um ato teatral que “alguém” simplesmente elege representar. A performatividade, segundo a autora, corresponderia a um processo global da constituição do gênero – a

internalização das normas que se estilizam no corpo e que criam um efeito de substância e um efeito de “eu” com um gênero constante.

Já a pesquisadora de teatro Josette Féral se dedicou à exploração da teoria da performatividade e da teatralidade em cena. Adotando uma via semiótica, a intelectual francesa esforça-se em definir quais seriam os limites entre uma prática teatral e uma performance. Para ela, a natureza específica da performatividade residiria no desejo de “tomar lugar do real”, a/o performer pretenderia se inscrever na “realidade” jogando com os limites dela – seriam exemplos os eventos nos quais artistas promoveriam atos irreversíveis, como uma mutilação. Na minha opinião, portanto, termos como “performance” e “performatividade” possuem significados múltiplos e difíceis de definir. Como essas das autoras servem de referência para minhas reflexões e partem de percepções diversas a respeito do assunto, seria, no mínimo, imprudente adotar tal categoria.

Por fim, mas não menos importante, interlocutores/as em campo rotineiramente aludiam à “performance” e à “performatividade”. Pessoas em São Paulo e Nova York exigiam, por exemplo, umas das outras “mais performatividade”. Menos como uma “traição”, considero essa minha recusa como uma postura intelectual que acusa os limites dos próprios conceitos, não para aprisioná-los, mas com o objetivo de torná-los mais precisos e, assim, potentes²⁶.

Para terminar, considero difícil circunscrever esta tese em um único campo disciplinar. Se dialoguei com autores da antropologia que tomaram alguns eventos cênicos (escolas, artistas, peças) como objeto, também conversei com textos que escreveram a respeito da história do teatro. Além disso, para pensar as estratégias adotadas em sala de aula, investi na denominada antropologia das emoções que me ofereceu adensadas ponderações a respeito das formas pelas quais as emoções são constituídas pelos próprios sujeitos e produzem efeitos sociais (ROSALDO, 1980; SOLOMON 1984; ABU-LUGHOD, 1986; LUTZ, 1986; COELHO, 2006; REZENDE, 2009; COELHO; REZENDE, 2010). Já pesquisas interessadas na associação entre marcas sociais da diferença contribuíram para refletir relações atravessada por expectativas de gênero, raça, classe, sexualidade, nacionalidade, capacitismo, sexualidade e geração (BUTLER, 1990, 1993; CRENSHAW, 1991; SCHWARCZ, 1993, 1998; PISCITELLI, 2002; BRAH, 2006; CARRARA; SIMÕES, 2007; MOUTINHO, 2014; MCCLINTOCK, 2010; COLLINS, 2017). A partir do

---

²⁶ Para saber mais sobre a história do termo “performance”, conferir Carlson (1996) e Krüger (2017).

material levantado, procuro articular textos, colocar em tensão análises e contribuir para avanço de pesquisas antropológicas contemporâneas²⁷.

A minha posição nessas rotas

Antes de avançar na tese, gostaria de indicar o meu lugar de fala e a maneira como me inscrevo em uma rede de relações e percepções. Sou homem cis, antropólogo, ator, branco, homossexual e de classe média, residente em São Paulo. O meu envolvimento com teatro remonta à infância. Entre os 5 e 18 anos, frequentei semanalmente um curso livre para crianças e adolescentes²⁸; alguns anos depois, decidi me profissionalizar, ingressando no Centro de Artes Célia Helena²⁹, na capital paulista, local em que me formei em 2010. Em seguida, com um grupo de amigas e amigos, fundamos uma companhia de teatro – *Em Versão* – que esteve ativa entre 2011 e 2015, na mesma cidade. Nesse intervalo, viajei para alguns festivais de artes, participei de algumas experiências cinematográficas e acumulei consideráveis horas no palco como ator e outras como diretor e dramaturgo.

Descrevo uma breve situação com o fito de melhor definir a minha posição. Na época em que comecei a pesquisa deste doutorado, em 2015, a companhia de teatro *Em Versão* planejava começar os ensaios de um espetáculo infantil. Comuniquei a necessidade de manter livre as segundas e as terças à noite para realizar o meu trabalho de pesquisa numa escola de Teatro Musical. A chacota ecoou pelas paredes. Uma das atrizes ironizou: “Sabe por que o Bê não pode ensaiar? Porque ele vai ver musicais!”; em seguida, um dos músicos sentenciou “Ele se vendeu para a indústria! O que Adorno iria pensar disso?”. Referindo-se a mim em terceira pessoa, amigos e amigas simulavam a minha ausência e asseguravam um distanciamento em tom de desprezo. Tal postura deixou claro como existiam julgamentos morais e estéticos em relação ao meu objeto de estudo. Parecia haver uma autorização que condenava, com grande ironia, minhas escolhas acadêmicas.

---

²⁷ Esta tese não realiza um estudo de recepção, visto que, para isso, seria fundamental adotar outras estratégias metodológicas, analíticas e teóricas. Para um trabalho antropológico mais próximo dessa proposta, sugiro Heloisa Buarque de Almeida (2003) e Michele Escoura (2012).

²⁸ Chamava-se *Casa do Teatro*, dirigido por Ligia Cortez.

²⁹ Escola profissionalizante de atores e atrizes fundada em 1978 por Célia Helena e hoje administrada pela sua filha, Ligia Cortez.

A produção da diferença entre os tipos de teatro montados em São Paulo marcaria, desde o início, a própria experiência dessa investigação. Chamou a minha atenção a forma como, no mestrado – quando trabalhei com o *Teatro da Vertigem* (prestigioso nos meios acadêmicos e na seara cênica paulistana) –, encontrei legitimação, compreensão e incentivo de colegas, tanto da universidade quanto do teatro. Já no doutorado, as reações oscilaram entre o deboche, a incompreensão ou até mesmo o desprezo velado³⁰.

Fiz um esforço consciente para não descartar os musicais por considerá-los “pouco relevantes”. Mantive-me convicto de que o gosto artístico esconde um processo de distinção e, exatamente por esse aspecto, não pode servir de justificativa para negligenciar o desenvolvimento de uma pesquisa³¹. Quanto ao desprezo pelo meu tema, considero-o um problema epistemológico. Ao meu ver, um trabalho (pelo menos na antropologia) não deve ser julgado por seu “objeto”, mas sim pelas perguntas lançadas e pelo processo de pesquisa envolvido. O próprio descaso revela mais a respeito do contexto em que se insere um tema do que o objeto em si. Tal atitude indica como os meus pares, a partir das suas posições sociais, se sentem autorizados/as a desqualificar determinados assuntos em detrimento de outros. Certas agendas de pesquisa podem, inclusive, se mostrar viciadas: reiteram práticas investigativas e respostas analíticas, impedindo a expansão de abordagens, perguntas e inquietações.

Ao longo da história das ciências humanas, alguns temas – embora fundamentais do ponto de vista político – foram, por anos, negligenciados (como é o

---

³⁰ Peres (2013), ao selecionar como objeto de estudo atores e atrizes em um curso de interpretação para a televisão, também identificou que o seu tema lograva pouco prestígio entre colegas. Como resposta, a autora recorreu ao sociólogo Howard Becker – caro à antropologia urbana produzida na UFRJ. Em *Segredos e Truques da pesquisa*, Becker (2007) alerta para a existência de uma *hierarquia de credibilidade* que procura impor uma agenda de temas para quem pesquisa, isto é, como o problema deve ser visto e qual problema merece ou não atenção por parte da academia. Segundo o autor, “A hierarquia de credibilidade tem, como corolário, que certas pessoas ou organizações de fato não merecem em absoluto serem estudadas” (BECKER, 2007, p. 127, apud PEREZ, 2013, p. 12). Conforme defende-se Peres (2013), Becker explicita como pode ser prejudicial uma investigação acadêmica restrita a um pequeno número selecionado de temas. Seria necessário, segundo Peres, uma postura que rompesse a hierarquia de credibilidade, pesquisando exatamente os assuntos considerados “menos sérios” pelos acadêmicos.

³¹ Em *Prazeres perigosos* (2016), Maria Filomena Gregório narra cenas que presenciou em um clube de sadomasoquismo. A antropóloga realiza um exercício reflexivo sobre a sua posição perante o campo. “Tomei um distanciamento, assumi um ar blasé e classifiquei o que vi, rapidamente, como mau gosto. Tempos depois, percebi que estava apenas traduzindo o meu puritanismo em distinção social através do gosto e passei a reconhecer a potência da transgressão precisamente na justaposição entre o comum e o incomum que constitui as fantasias eróticas” (2016, p. 19). Considero fundamental o excerto, pois serve de alerta para antropólogos urbanos que, como eu, tratam de assuntos com os quais, a princípio, não se identificam. Julgar um tema ou assunto utilizando o gosto pessoal como distinção social pode ser nocivo para a reflexão dos significados de práticas sociais.

caso dos estudos de gênero, por exemplo). O relevo político conferido a certos assuntos só foi possível após, inclusive, o espessamento de pesquisas capazes de ampliar horizontes de trabalho. Uma linha de pesquisa ganha valor quando há o empenho para a formulação de perguntas. Para isso é preciso que se mobilize um referencial teórico diverso e é determinante que se forje categorias e conceitos capazes de explorar as dimensões variadas do assunto. Estou comprometido, nesta tese, em desenvolver perguntas, em montar abordagens e em chamar a atenção para alguns aspectos de um tema que, a princípio, não gera grande entusiasmo. Espero deixar evidente, ao final do argumento, como o assunto, longe de ser irrelevante, indica procedimentos complexos e relações sociais intrincadas vinculadas a imaginários nacionais, às noções de pessoas e à produção de corpos e de assimetrias.

Saliento como a minha posição em campo não era, tampouco, única. Ela variava em decorrência dos sujeitos com os quais me relacionava. Se, na academia e entre parceiras/os das artes, eu notava demérito, entre interlocutores/as, experimentei outro tipo de postura. As “celebridades” dos musicais encaravam-me como um “fã” em busca de autógrafo. Os produtores, grosso modo, dedicaram-me atenção cuidadosa e me encorajavam a continuar no caminho, afinal consideravam “muito importante fazer essa pesquisa, ainda mais na USP”. Houve quem perguntasse se eu não pretendia perseguir carreira, afinal de contas eu teria “perfil” de musical. Alguns rapazes também flertaram insinuando interesse afetivo-sexual³². Em outras ocasiões, sujeitos tocaram nos meus cabelos – sem autorização – em tom afetado enquanto gritavam: “É peruca? Tem que ser peruca!”. Nos Estados Unidos, por sua vez, tornei-me quase invisível em alguns ensaios. Em algumas ocasiões, não fui convidado para comer a comida partilhada por todos e, em outras, por ser estudante vinculado à Universidade de Princeton e brasileiro, recebi atenção e interesse.

Dessa forma, ser da USP não era determinante nos EUA, como a minha origem latino-americana tampouco chamava atenção em São Paulo. Assenti, silencieei, driblei, joguei com cada uma dessas múltiplas posições e com os referenciais acionados durante a etnografia. Longe de dispor de uma fórmula, algumas interações me permitiram acesso, outras interromperam vias.

Ao longo do texto, à medida que descrevo as situações em campo, posicionei-me adotando os termos e as formas de classificação que meus/minhas interlocutores/as empregaram ao meu respeito. Elas indiciam, ao meu ver, as

---

³² Para um trabalho que reflete a respeito da interação sexualmente orientada entre interlocutores e antropólogo, sugiro Camargo (2018).

dimensões de poder e de diferença constantemente reformuladas e em contínuo vigor. Por sinal, sujeitos me classificaram segundo a rubrica de inteligibilidade mais próxima ao cotidiano do grupo: eu era ora jornalista, ora fã ou ainda ator aspirante. Essa classificação me dizia muito a respeito dos sujeitos com quem eu dialogava. A título de comparação, no mestrado, quando entrevistei atrizes e atores vinculados ao teatro de pesquisa na cidade, interlocutores reservavam, quase espontaneamente, ou sem qualquer constrangimento, cerca de uma hora para o desenvolvimento da conversa (MACHADO, 2012). Eram artistas que tinham algum contato com o mundo acadêmico e, por isso, partilhavam de nossas convenções de investigação. Já meus interlocutores do teatro musical, costumavam destinar entre quinze e vinte minutos e estranhavam quando eu solicitava mais de uma hora. Houve, inclusive, quem interrompeu a pesquisa – após alguns minutos – alegando que era o tempo máximo disponível. E ainda quem, ao final da conversa, instruiu “não faça perguntas tão pessoais”. Essas particularidades são pistas para compreender os referenciais desse campo. Sujeitos estavam acostumados a comunicar uma narrativa semi-ensaiada que produzia uma figura de artista publicamente apresentável, estabilizada e coerente. Essa singularidade foi decisiva em diversas interações e marcou a própria pesquisa³³.

Em termos de pragmática metodológica, preciso frisar a presença do meu caderno de campo durante as aulas e os ensaios. Reconheço existirem situações de pesquisa – e, portanto, interlocutores/as – arredias a anotações simultâneas por parte da/o antropóloga/o. Ciente de que a minha presença com o caderno poderia gerar algum tipo de desconforto, arrisquei-me. Por sorte, nos ambientes em que estive presente, ele não causou grande constrangimento. As aulas e ensaios ocorriam independente de mim e já estava acordado, pela própria convenção teatral³⁴, a

---

³³ Agradeço a Maria Claudia Coelho pela sugestão dessa discussão durante a banca de defesa.

³⁴ É indispensável explicitar o que entendo por *convenções estéticas*. Edificadas em disputas no interior de campos artísticos, elas assumem um teor de acordo pactuado entre os próprios pares, e entre pares e o público. Ao longo da história cênica, enquanto algumas convenções tornam-se estáveis, outras são varridas para longe do proscênio, retornando, por vezes, reformadas e imbuídas de inéditos significados (ROUBINE, [2000] 2003). Como qualquer normativa, são aprendidas aos poucos, naturalizadas e transformadas em elementos que permitem a plateia experimentar uma espécie de previsibilidade na apreciação cênica. Do ponto de vista semiótico, os seus códigos permitem acessar o conteúdo de obras ingressando nas suas camadas de significado, dialogar com a tradição artística precedente e estabelecer uma comunicação entre espectador/a e obra. São exemplos de convenção nos espetáculos musicais com os quais trabalho: a existência de uma narrativa necessariamente coerente capaz de motivar o desenvolvimento de personagens e das suas ações, e canções eficientes em integrar de maneira pacífica melodia e letra (MCMILLINS, 2006; WOLF, 2011). Importante salientar ser esta uma formulação repleta de limites. Não ambiciono descrever em termos universais o que seriam “convenções estéticas” para todos os estilos artísticos; muito pelo contrário: elaboro a categoria tendo como referencial os espetáculos cênicos com os quais trabalhei no meu doutorado. Não estou, portanto, tratando de cinema, artes plásticas, televisão ou outras manifestações estéticas. Outras autoras, como Schwarcz (2008) e Pontes (2010), destinaram páginas ao exame da questão: embora enquadrem a categoria sob ângulos

existência de uma clivagem: estudantes e intérpretes no palco e uma plateia a observá-los. Dessa forma, ao contrário de outros campos nos quais a presença da/o antropóloga/o incomoda pela sua não participação, no meu caso, esse não constituiu um problema. O próprio caderno também conferia um ar de seriedade para a minha atividade e contribuía para qualificar positivamente a própria prática teatral dos musicais, conferindo-lhe um ar de relevância social. Atrizes e atores – não posso deixar de grifar – trabalham em uma profissão em que é constitutivo serem vistas/os, ouvidas/os e analisadas/os. Estudantes queriam entender se eu estava avaliando a qualidade de seu trabalho ou não. Quando perguntavam a respeito da minha escrita, eu explicava: “estou anotando os exercícios, os gestos, o que vocês falam...”.

O próprio aprendizado para realizar a pesquisa de campo em salas de aula de teatro foi árduo e errático. Para contornar essas dificuldades, algumas antropólogas que me antecederam assumiram como estratégia se matricularem como estudantes nos cursos de teatro que etnografaram (RIBEIRO, 2008; ARAÚJO, 2009; PERES, 2013). Esse não foi o meu caso, pois decidi exercer exclusivamente a atividade de observação. No rotineiro cotidiano, perguntava-me: o que devo anotar? Como descrever gestos e entonações? Dedico atenção aos exercícios? Ou me volto aos olhares? Seguramente falhei em reparar centenas de nuances e, posteriormente, em registrá-las. Por vezes, optei por capturar apenas o que diziam. Notei o quanto perdia. Em outras ocasiões, dediquei-me na descrição dos gestos. Silenciei outras tantas palavras. Aprendia, ao revés de minhas experiências pregressas como ator, a ser, pela primeira, vez, pesquisador em uma sala de aula teatral.

O trajeto dos capítulos

O primeiro capítulo debruça-se sobre eventos em Nova York. Persegui as narrativas dos livros lidos pelos meus interlocutores e identifiquei como, entre 1980 e 1990, o distrito teatral em Nova York sofreu uma mudança decisiva na produção das peças e na circulação de pessoas. Na época, a Times Square era descrita como perigosa, suja e com teatros vazios. A emergência de uma vigorosa reforma urbana

---

distintos, ambas elegem “convenções” estéticas e sociais como um objeto privilegiado para tratar da relação particular entre produção artística e contextos sociais; uma tradição de pensamento à qual me filio.

alterou o perfil do público e a atmosfera da região. Como o intervalo antecedia o chamado “boom” dos musicais no Brasil, procurei compreender o que estava em jogo. Tentei verificar se havia uma relação entre a reforma urbana na Times Square em Nova York e a aterrissagem de musicais no Brasil.

No capítulo dois, trabalho com a experiência paulistana. Na cidade, o apetite por conteúdos musicais estrangeiros foi crescente desde a década de 1960, quando produtores nacionais ousaram investir dinheiro privado para apresentar musicais da Broadway em território nacional. Na época, os intervalos das peças eram grandes e não se vislumbrava a formação regular de quadros de artistas preparados especificamente para essa cena. Nos anos 1980, houve uma pequena inflexão: uma escola de inglês começou a se dedicar ao ensino de repertórios musicais para adolescentes e adultos. Mas, nos anos 1990, o ambiente modifica-se inteiramente. A condição de produção cênica nacional foi alterada com o advento de uma nova Lei de Incentivo à Cultura (a chamada Lei Rouanet). Em 2001, São Paulo testemunhou a convergência desses fatores, antes pulverizados. Uma empresa mexicana em ascensão ampliou as suas ações na América Latina, munida de conteúdos estadunidenses que aportariam no país. Dessa forma, o capítulo investiga quais sujeitos, empresas e arranjos legislativos contribuíram para que peças da Broadway aterrissassem com tamanho impacto na capital paulista.

O capítulo 3 é dedicado às escolas de teatro. Descrevo as experiências de aprendizado em São Paulo e Nova York, colocando-as lado a lado. Uma retórica emotiva era intensamente empregada por interlocutores/as durante o processo de ensino. O exame dessas práticas ofereceu uma entrada que permitiu dissertar a respeito da noção de “interpretação” e dos seus efeitos. O imperativo de expressão emotiva, defendido em ambas as instituições, era fundamental para a atualização e estabilização de algumas dicotomias: “interno” e “externo”, “realidade” e “ficção”. Segundo interlocutores/as, emoções promoveriam uma comunicação universal.

A disputa de significados da convenção “perfil” no Teatro Musical será contemplada no capítulo 4. Ainda tratando das escolas, o texto dedica-se às aulas de audição. Sem alarde, professores ensinavam que artistas precisavam reconhecer os “tipos” que os seus corpos e vozes lhes permitiam ser: quem tinha o “perfil” para ser protagonista em certos espetáculos e quem não tinha. Diante disso, pergunto como tal convenção opera. Interessa-me também compreender como a própria noção atualizava e repunha as diferenças entre corpos.

No último capítulo, trago a voz de brasileiros/as que viajaram para os Estados Unidos com a firme intensão de se especializarem como intérpretes. A partir das suas considerações, analiso os planos iniciais e como essas pessoas experimentaram a chegada àquele país. O objetivo dessa parte é perseguir as formas pelas quais essas pessoas comparavam as técnicas de interpretação, o dia a dia em cada cidade e as suas experiências cênicas. Esses/as artistas migrantes ambicionavam concretizar desejos forjados desde a infância.

Dessa forma, procurei não apenas um, mas diversos trânsitos: entre disciplinas (antropologia, teatro, história); entre cidades (São Paulo e Nova York); entre artista e personagem (a produção da “ficção” e da “realidade”); entre uma prática antropológica documental e outra, lastreada na pesquisa de campo. Investigo como discursos e práticas acerca da “particularidade” e da “universalidade” foram produzidos, reproduzidos, ressignificados, negociados, e, por vezes, recusados pelos sujeitos. As diferenças e as semelhanças apareciam de maneira relacional nas diversas circunstâncias observadas. Em tempo, a pergunta analítica que atravessa toda a tese é: como as diferenças e as semelhanças apareciam nos trânsitos teatrais entre São Paulo e Nova York? Ora silenciado, ora em evidência, o jogo entre universal e particular operava de maneira fundamental nos discursos e nas práticas que presenciei.

1 NOVAS LUZES SOBRE A TIMES SQUARE

A evolução da Broadway só pode ser compreendida no contexto de forças artísticas e econômicas que se desenvolveram em uma arena global.³⁵

Steven Adler (2004, p. 29, tradução nossa)

Os imponentes anúncios luminosos da Times Square parecem atemporais para pessoas que trafegam pelas ruas – residentes ou turistas. Sistemáticamente capturadas em fotos, filmes, cartões postais e outros recursos, as luzes ganham um sentido de eternidade. Mas, nem sempre foi assim: durante as décadas de 1970 e 1980, boa parte desses mesmos letreiros, que até então ostentavam empresas estadunidenses e espetáculos da Broadway, foi desligada. O “distrito teatral” – cuja área se estende entre a Sexta e a Oitava avenidas, e as ruas 41 e 54³⁶ – muitos palcos se fecharam e outros passaram a receber espetáculos de sexo explícito. Antigos sebos foram ocupados por livrarias pornográficas, enquanto *sex shops*, casas de massagem e cinemas pornô abriram as suas portas³⁷.

Alteraram-se também as formas de circulação e as experiências dos sujeitos envolvidos: o perigo, segundo descrições de reportagens do *The New York Times*, rondava os grandes quarteirões da região. Duas matérias são especialmente gráficas; citadas por Berman (2009, p. 253), elas são prova do clima da época. Uma é assinada por Josh Barbanell – *A nether World: a block of 42st*, de 6 de julho de 1981 – e outra, por Maureen Dowd – *Childhood in 'hell': growing up in Times Square*, de 25 de junho de 1984.

---

³⁵ “Broadway’s evolution must be understood in the context of artistic and economic forces that play out in a global arena”.

³⁶ Para visualizar, conferir mapa no Anexo 1.

³⁷ Marshall Berman oferece um relato bastante pessoal da atmosfera da época, no capítulo 5 do seu livro *Um século em Nova York – espetáculos em Times Square*, publicado originalmente em 2006 e traduzido para o português em 2009, pela Companhia das Letras. “Durante uns quinze anos, quase nenhuma mulher que eu conhecia andava por lá [Times Square]. Ao longo de um período de trinta anos, a começar em 1970, lecionei no Centro de Pós-Graduação da City University of New York (CUNY), na Rua 42 Oeste, na frente do Bryant Park, a um quarteirão da Square. As minhas aulas eram sempre de tardezinha ou à noite, e na maioria das vezes terminavam depois do anoitecer. Acontecia que muitos dos meus estudantes andavam nervosos pelas ruas, e acompanhá-los aos metrô do West Side e ao Terminal de Ônibus da Autoridade Portuária [Port Authority] tornou-se um aspecto fascinante de meu trabalho [...] Se fossem mulheres, teríamos de fazer desvios elaborados para evitar a Rua 42. Isso também acontecia se eu fosse com uma mulher a uma peça na Broadway ou na off-off-Broadway. É claro que os quarteirões dos desvios – as ruas 40 e 41, a Nona Avenida – ofereciam muita sujeira por si mesmos. Mas nenhuma daquelas ruas tinha uma *aura*, assim como a da Rua 42, e nenhuma das outras fazia tantas mulheres se sentirem atacadas.” (BERMAN, 2009 [2006], p. 271).

Na descrição de Barbanel (1981), depois da meia-noite, as ruas eram tomadas por um “desfile de figuras sombrias”: vendedores ambulantes de droga, “vagabundos” e “homens vestindo roupas de mulheres”. Nos primeiros cinco meses de 1981, 1.107 crimes teriam sido cometidos nos quarteirões que cercam a Rua 42, sendo a maior parte caracterizada como latrocínio. Dowd (1984), por sua vez, dedicou-se especialmente às crianças da Times Square, descrevendo a seguinte cena: enquanto Angel, de quatro anos, brincava com uma garrafa de Bacardi, Ann, de seis, imitava tragar um cigarro de maconha e Michael, com nove, observava policiais levarem, algemada, uma mulher que “gritava obscenidades”. A repórter concluía: “elas crescem rapidamente no bairro de vagabundos e negligentes, onde o sexo e drogas são comprados e vendidos em cada canto sujo e onde a violência, a pornografia e a exploração são os valores tradicionais” (DOWD, 1984, n. p.). O teor destes relatos – que insistem em incluir acusações morais – revela como o próprio jornal definia os eventos que ocorriam na região.

Diversos fatores podem ser listados para a compreensão daquele cenário³⁸. No plano nacional, a indústria americana sofreu forte impacto depois do embargo de petróleo, em 1973, e a ampliação da competição internacional, tendo como consequência a desvalorização do dólar³⁹. Na esfera local, grandes corporações, sempre presentes nos luminosos anúncios da Times Square, cortaram gastos com publicidade e investimentos na região. A própria cidade de Nova York atravessava uma crise fiscal severa: desde 1961, as receitas obtidas não cobriam os gastos de manutenção do município. A administração pública passou a contrair dívidas para cobrir os contínuos déficits orçamentários, o que resultou, em 1975, na falência técnica da cidade (Gramlich, 1976).

As dificuldades prolongavam-se por todos os setores. Com a iminente insolvência no horizonte, investidores públicos e privados deixaram de apoiar financeiramente as peças, o que levou à interrupção de várias produções. Larry Stempel (2010) grifa os percalços que produtores do teatro enfrentavam: sindicatos

---

³⁸ Para uma leitura detalhada a respeito do processo de mudança da praça ícone de Nova York, recomendo Sagalyn (2001). Em *Times Square Roulette* a autora se empenha em retomar os interesses políticos, econômicos e urbanos que constituíram o novo traçado da região.

³⁹ Vale conferir a formulação explicativa deste fenômeno no livro *Condição Pós-Moderna* ([1989], 2013), de David Harvey. Segundo ele, eventos econômicos e políticos nos Estados Unidos deveriam ser compreendidos em relação a conjuntura do capitalismo – que passava de uma forma de acumulação fordista para a estrutura de acumulação flexível. O seu diálogo com a tradição de pensamento marxista e a sua capacidade analítica de fatores econômicos são eficientes na economia do texto. Contudo, para este trabalho, considero ser necessário atentar para além da dimensão econômica e de interesses financeiros. Sujeitos fazem escolhas mobilizados por afetos, emoções e repertórios sociais contextualmente localizados.

reivindicavam proteção trabalhista, investidores insistiam em obter porcentagem maior do lucro e diretores exigiam mais recursos tecnológicos para os seus espetáculos. O contexto não oferecia estabilidade para desenvolvimento de projetos. O público testemunhava a queda vertiginosa no número de novas peças. O Gráfico 1.1, elaborado por White (2015), indica a mudança significativa da média de produções entre 1947 e 2003.

Gráfico 1.1 – Número de novos shows na Broadway, por biênio⁴⁰

Fonte: White (2015, p. 231).

Na década de 1980, as estreias atingiram os patamares mais baixos; lojas especializadas na fabricação de materiais para serem utilizados no palco – tais como alfaiates de figurinos, empresas de refletores, fabricantes de perucas etc. – também fecharam as suas portas nesse ínterim. Até os anos 1970, os empreendimentos estavam, grosso modo, sediados na Times Square, ao passo que, na década seguinte, a praça passou por um processo de “desindustrialização”: fabricantes migraram para outras cidades, dentro e fora dos EUA (WHITE, 2015). A crise era tamanha que, na noite de gala do prestigioso prêmio *Tony*⁴¹, de 1985, organizadores omitiram as categorias de melhor atriz e melhor ator, pois simplesmente não havia número suficiente de competidores (KANTOR; MASLON, 2010).

⁴⁰ O gráfico foi elaborado por White (2015) a partir dos dados estatísticos do *site* <www.ibdb.com> Acesso em 6 jun. 2011. Entre 1947 e 1983, estreavam, em média, 48 espetáculos por ano, já entre 1984 e 2003 a média passou a ser 35,5 peças.

⁴¹ Principal premiação de Nova York. Todos os anos, desde 1949, celebram-se os melhores espetáculos e artistas, concedendo-lhes troféus. Na Broadway, receber um prêmio *Tony* é sinal de prestígio e moeda para promoção do *show*: as peças publicitárias frequentemente destacam quantos troféus a produção recebeu no ano da sua estreia.

Em meio à constatação da crise financeira e artística, o estado e o município de Nova York criaram alternativas para “restaurar” a região⁴². Em 1984, um projeto denominado “42nd Street Development Project” foi desenhado pelo *Urban Development Corporation* (UDC), do Estado de Nova York⁴³, em parceria com a administração da cidade. Dotado de poderes semelhantes a uma agência estatal, ao projeto foi atribuída a responsabilidade de requalificar a Rua 42 entre a Sétima e a Oitava avenidas. Na descrição da empreitada, datada de 1984, listavam-se as razões pelas quais a região deveria passar por um processo de desapropriação: “A Área do Projeto está marcada por crimes de rua; condições insalubres e abaixo dos padrões; práticas que inibem os usos e o gozo do público em geral e a fruição do Projeto [da Rua 42]”. O diagnóstico sentenciava: “há uma praga (*blight*) física, econômica e social que contribui para o crescimento da criminalidade e da delinquência, prejudicando o crescimento e o desenvolvimento do Projeto e da Cidade como um todo”. Mas o texto também projetava os benefícios futuros do empreendimento: “eliminará a destruição física, econômica e social e a substituirá por uma variedade de novos usos que resultarão em expansão comercial e econômica, rejuvenescendo o entretenimento, a cultura e melhorando os serviços públicos e as instalações [...]” (apud MILLER, 2002, p. 140, tradução nossa)⁴⁴.

Carregada de adjetivos, a justificativa definia quais seriam os usos “adequados” e esperados da região, assim como condenava moralmente determinados atos. O uso do termo “*blight*” não é acidental. Embora traduzido como “praga”, a fim de simplificar a leitura, a palavra é uma metáfora polissêmica: um tipo de doença contagiosa que ataca plantas (como pulgão), e, de modo conotativo, uma palavra normalmente empregada para descrever uma “deterioração urbana”. Seu uso aplicava-se a uma série de referências de época: as “pragas” responsáveis pela “deterioração”

---

⁴² Segundo Kantor e Maslon (2010), o processo de mudança foi conduzido por quatro prefeitos diferentes remontando à década de 1970: John Lindsay (1966-1973), Ed Koch (1978-1989), David Dinkins (1990-1993) e Rudy Giuliani (1994-2001). As suas gestões, cada uma com particularidades, exerceram influência no resultado obtido anos depois com a reforma da Times Square. Para saber mais a respeito das ações de cada administração, conferir Sagalyn (2001).

⁴³ A forma administrativa *Urban Development Corporation* foi criada pelo Estado de Nova York, em 1968. Na ocasião, o governador Nelson Rockefeller desejava criar uma agência capaz de escapar de regulações burocráticas das entidades municipais e estaduais (LOBENFELD, 1990).

⁴⁴ “Whereas, The Project Area is marked by street crime, substandard and insanitary (sic) conditions, uses that inhibit the general public’s use and enjoyment of the Project Area, and physical, economic and social blight which contribute to the growth of crime and delinquency and impair the sound growth and development of the Project Area and of the City as a whole; and ... Whereas, the redevelopment of the Project Area is in the best interest of the City in that it will remove blight and physical, economic and social decay and replace then with a variety of new uses which will result in commercial and economic expansion, cultural and entertainment rejuvenation and improved public services and facilities, to the betterment of the Project Area in particular and the City in general [...]”.

não eram de pequena importância – as duas matérias citadas (BARBANEL, 1981; DOWD, 1984) mobilizavam o mesmo tipo de vocabulário. A criminalização de práticas não almejava, entretanto, cessar o trânsito de todas as pessoas, mas definir com maior rigor o perfil de quem estaria autorizada/o a trafegar por aquele local. Critérios de exclusão moral, racial, de classe e de sexualidade orientavam os atos do período.

Os Estados Unidos passavam, de um lado, por crises econômicas e, de outro, por uma intensa normatização com relação à prostituição e ao que era definido como “obscenidade”. O movimento conservador conhecido como *New Right*⁴⁵ expandia-se por todo o país. Políticos republicanos e lideranças religiosas tomaram como pauta orientadora (e aglutinadora) as “questões sexuais”, isto é: criminalização do aborto, restrição de direitos a homossexuais, combate à pornografia e outros temas da mesma agenda (RUBIN, 1984; GOULD, 2001). As ações foram vigorosas: desde meados da década de 1970, estados e municípios aprovavam leis de zoneamento e códigos de segurança para lidar com práticas sexuais consideradas moralmente condenáveis.

Nova York foi palco privilegiado de organizações favoráveis a essa agenda restritiva. Em 1978, formou-se o *Woman Against Pornography* (WAP), um grupo do feminismo radical interessado em combater toda forma de pornografia. Segundo as participantes, todo material elaborado com tal intenção subordinaria as mulheres, construindo a sua imagem como objeto sexual⁴⁶. Em outubro de 1979, o WAP convocou um protesto contra os *sex shops* e os cinemas pornô da 42nd Street: mais de 5.000 feministas marcharam pela Times Square (BASLER, 1979). As ativistas exigiam, entre outras coisas, que esses estabelecimentos nas cercanias da rua da Broadway fossem fechados sob as palavras de ordem: “Limpem, fechem e façam Nova York segura” e “Dois, quatro, seis, oito; pornografia é ódio às mulheres” (BASLER, 1979, n. p., tradução nossa)⁴⁷. O feminismo radical avançou contra as chamadas “instituições heterossexuais” em uma cruzada purificadora que incluía a luta contra a pornografia, o sadomasoquismo, a prostituição, a pedofilia e a promiscuidade sexual (PISCITELLI, 2013; GREGORI, 2016). O discurso sintonizava

---

⁴⁵ Um termo descritivo que aglutinou uma série de grupos políticos conservadores em diferentes países. Na época, o movimento concentrou-se em torno da candidatura e do governo de Ronald Regan.

⁴⁶ A principal teórica do movimento é Catharine Mackinnon. Considerações a respeito da sua obra podem ser encontradas em Butler (1990) e Chapkis (1997).

⁴⁷ “Clean it up, shut it down, make New York a safe town”; “Two four, six, eight, pornography is woman-hate.”.

com os interesses da *League of New York Theaters and Producers*⁴⁸, que cobiçava uma mudança radical no público do “distrito teatral”. Talvez, por isso, a liga tenha assinado um cheque de dez mil dólares para as ativistas continuarem os protestos, as reivindicações e os acordos políticos⁴⁹.

O vocabulário mobilizado para justificar a reforma urbana na Times Square não tinha nada de ingênuo: encontrava eco em uma agenda política nacional e entre ativistas feministas. Entretanto, aos poucos, uma reação crítica foi se desenhando. No mesmo ano em que o *42nd Street Development Project* apresentava a sua descrição para o público, Gayle Rubin (1984) publicava o texto *Thinking Sex – notes for a radical theory of the politics of sexuality*, no qual endereçava críticas diretas a essa conjuntura político-social.

O artigo de Rubin (1984) formalizava a fala proferida em conferência feminista realizada em Nova York, no *Barnard College*, em 24 de abril de 1982. O encontro tinha como meta reunir feministas que “apoiavam e tomavam como objeto de reflexão as alternativas sexuais que defendem o prazer dos parceiros, incluindo as práticas que estavam sob o alvo das feministas radicais” (GREGORI, 2016, p. 36)⁵⁰. Tanto o texto de Rubin (1984) lança luz sobre a descrição do projeto de reforma urbana da Times Square, como a sua escrita, de claro caráter político, era informada pelo cenário de Nova York. Segundo o argumento da antropóloga, formas concretas de sexualidade são atravessadas sempre por conflitos, interesses, manobras e práticas politicamente interessadas, isto é, “o sexo é sempre político” (p. 267). Há, porém, períodos históricos em que a sexualidade é contínua e expressamente contestada e politizada. Na primeira metade da década de 1980, Rubin (1984) identificava que o domínio da vida erótica estava em intenso processo de renegociação. O país era palco de uma borbulhante discussão a respeito de educação sexual, homossexualidade,

---

⁴⁸ Fundada em 1930 por trabalhadores dos teatros da Broadway com propósito de promover interesses comuns. Tornou-se agente determinante no período, como será aventado a seguir.

⁴⁹ Informações obtidas no livro de Susan Brownmiller (1999), *In our time: memoir of a revolution*. Na mesma época, as feministas Andrea Dworkin e Catherine MacKinnon escreveram o *Antipornography Civil Rights Ordinance*, um conjunto de ordenamentos legais que definiam pornografia como uma violação aos direitos civis das mulheres. Versões do ordenamento passaram em diversas casas legislativas das cidades dos EUA durante a década de 1980, mas foram bloqueadas nas cortes judiciais mais altas por violarem a liberdade de expressão protegida pela Primeira Emenda da constituição estadunidense.

⁵⁰ Dois anos depois, Carol Vance (1984) organizou o livro *Pleasure and Dangeur – exploiting female sexuality*, composto por ensaios de diversas feministas que se apresentaram na ocasião, dentre elas, Rubin. O corpo de textos deslocou o tipo de formulação acerca das práticas da sexualidade. Em vez de se pautar por um argumento que reiterava a subordinação patriarcal, sugeria que a liberdade sexual da mulher se constitui por um jogo de prazer e perigo (GREGORI, 2016). Para saber mais sobre as reflexões naquele momento, conferir Wilson (1983).

pornografia, aborto e sexo antes do casamento: os noticiários televisivos, as páginas de jornal, as casas legislativas, as delegacias de polícia e as cortes judiciais abordavam esses temas rotineiramente. Estava em pauta uma dura fiscalização sexual.

Na mesma época, o contágio pelo vírus do HIV crescia. O pânico alarmava as pessoas e era usado como justificativa para a discriminação e a violência. Durante os primeiros anos da década de 1980, lésbicas e gays trabalharam para orientar o debate. Militantes encorajavam a comunidade a chamar para si a responsabilidade de cuidar uns/umas dos/as outros/as (GOULD, 2001). Contudo, o governo dos EUA respondia de forma simultaneamente negligente e punitiva. O novo projeto urbano desenhado para Nova York fazia parte do arsenal moral que rondava as esquinas do país, tal qual indiciado pela própria Rubin (1984): “Tanto em São Francisco quanto em Nova York, construções de alto investimento e renovações urbanas intrometeram-se nas principais áreas de prostituição, pornografia e ‘leather bars’” (p. 297). Ciente dos interesses econômicos envolvidos, a antropóloga emenda: “Construtoras estão salivando sobre a Times Square [...]. Ideologia antissexo, leis contra obscenidade, regulações da prostituição e códigos sobre consumo alcoólico estão sendo usados para desalojar comércios puídos do mercado adulto, trabalhadores/as do sexo e *leathermen*” (p. 296-297, tradução nossa). Por fim, ela prognosticou: “Em dez anos, a maior parte dessas áreas terão sido tratoradas e se tornarão seguras para centros de convenção, hotéis internacionais, sedes corporativas e apartamentos para os ricos” (p. 310, tradução nossa)⁵¹. A previsão da pesquisadora foi precisa, afinal, em uma década, o conglomerado Disney estrearia o musical *A Bela e a Fera* em uma Times Square consideravelmente reformada. Porém ainda não é hora de avançarmos até esse contexto.

O confronto entre feministas antipornografia e feministas “libertárias” atravessou o próprio artigo de Rubin. Para a antropóloga, o discurso feminista do WAP se encaixaria numa tradição de pensamento e prática que justificava a tentativa de controle moral, com a intenção de proteger mulheres e crianças da violência. Essas correntes feministas participavam ativamente na produção de uma estratificação social: recriariam uma moralidade sexual conservadora que criticava atos de amor

---

⁵¹ “In both San Francisco and New York, high investment construction and urban renewal have intruded on the main areas of prostitution, pornography, and leather bars. Developers are salivating over Times Square [...]. Anti-sex ideology, obscenity law, prostitution regulations, and the alcoholic beverage codes are all being used to dislodge seedy adult business, sex workers, and leathermen. Within ten years, most of these areas will have been bulldozed and made safe for convention centers, international hotels, corporate headquarters, and housing for the rich.”.

socialmente reprovados (como práticas homossexuais), em vez de se dedicarem à denúncia de atos de opressão, exploração e violência. Na retórica antipornográfica, o sexismo seria originado no interior da “indústria do sexo” e, subsequentemente, infectaria todo o resto da sociedade. Como resultado, viveríamos numa sociedade em que “a sexualidade de jovens é negada, a sexualidade de adultos é geralmente tratada como uma variedade de lixo nuclear e a representação gráfica do sexo se dá na mira de uma circunlocação legal e social” (RUBIN, 1984, p. 310, tradução nossa)⁵². Nesse contexto, a autora dá sua contribuição para o debate que girava em torno de uma nova teoria da sexualidade⁵³.

Para o meu argumento, basta reter como Gayle Rubin – produtora, produto e analista desse momento – apresenta uma atmosfera social que beirava a histeria em relação à sexualidade. Cumpre destacar como a antropóloga contribuiu para posicionar as matérias do *The New York Times* e as grandes instituições por trás do *42nd Street Development Project* em um cenário de manipulação de interesses morais e econômicos.

Palco de reformas urbanas marcadas por disputas acerca das práticas de sexualidade, Nova York estava em ebulição. A proposta não se restringia a Times Square, mas se estendia para outros setores da cidade⁵⁴. A retórica higienista ecoava particularmente do projeto de mudança da região mais central e justificava a erradicação de atividades e de determinadas pessoas em prol de um “potencial econômico” e civilizatório do local.

Em 1987, a urbanista Rebecca Robertson assumiu a gerência do *42nd Street Development Project*. Nascida em 1950 no Canadá, estudou na Universidade de Toronto onde também obteve o título de mestre em design. Trabalhou como urbanista por muitos anos em sua cidade natal quando casou-se com um executivo do banco Citibank, mudando-se para os EUA. Uma vez em Nova York, ela foi convidada a integrar a coordenação do *42nd Street Development Project*⁵⁵. Logo após assumir a

---

⁵² “The sexuality of the young is denied, adult sexuality is often treated like a variety of nuclear waste, and the graphic representation of sex takes place in a mire of legal and social circumlocution”.

⁵³ Ao final do argumento, Rubin (1984) postulará uma determinante distinção analítica entre gênero e sexualidade, capaz de refletir com maior precisão as particulares separações sociais existentes.

⁵⁴ Para saber mais, conferir Sagalyn (2001).

⁵⁵ Robertson saiu do *42nd Street Development Project* em 1987, e logo foi contratada pela Shubert Organization – empresa que controla a maior parte dos edifícios teatrais em Nova York (a ser descrita adiante) – como vice-presidente para projetos especiais. Em 2000 tornou-se responsável pela reconstrução do prestigioso Lincoln Center – instituição que aglutina sala para concerto sinfônico, operístico, ballet e teatro.

responsabilidade pelo processo de reforma da região, ela declarou a ambição em modelar a Times Square como “uma meca para o entretenimento popular, um gerador de mitologia urbana, um lugar onde a competição sem peias pelo público e pelo reconhecimento resultaria numa rua principal vibrante, ruidosa e imprevisível cheia de atrações modernas” (BERMAN, 2009, p. 296). Um mapa elaborado pelo *42nd SDP* indicava as áreas que seriam modificadas⁵⁶.

Na mesma época, o município lançou mão de um recurso jurídico que permitia ao Estado desapropriar terrenos e edifícios do bairro, com o objetivo de assegurar o “interesse público”. Conhecida como “*eminent domain*”, a lei determinava que qualquer imóvel (ou parcela de imóvel) poderia estar sujeito à demolição ou à apropriação, desde que esteja em jogo o “bem público”. O Estado precisava argumentar que a área em questão era fundamental para os seus interesses: uma vez estabelecida a necessidade, os proprietários condenados seriam “justamente compensados” e restava autorizar a venda do espaço para terceiros. Curiosamente, pessoas e empresas também teriam a prerrogativa de pedir a desapropriação de terrenos e edifícios, como também a autorização para exercício da administração pública sobre uma região. O *42nd Street Development Project* passou a adotar a artimanha para “purificar” a área.

Na Times Square, ao longo dos anos, mais de trinta processos jurídicos contestaram as inúmeras desapropriações realizadas. Alegava-se que tais ações não atendiam ao interesse público e favoreciam corporações privadas com interesses econômicos particulares. Por exemplo, membros de organizações ambientais ajuizaram um processo contra o *Project*, alegando o prejuízo do tráfego e o aumento da poluição do ar. Além disso, moradores expropriados, que naquele momento estavam na rua, afirmavam que as indenizações eram insuficientes. Casas de pornografia, por outro lado, acusavam o que acreditavam ser um premeditado extermínio do mercado pornográfico. Todos os processos foram indeferidos pelos juízes nova-iorquinos, pela Divisão de Apelos da Suprema Corte de Nova York e pela Suprema Corte dos EUA: juízes e colegiados de todas instâncias votaram a favor do “interesse público” do Projeto⁵⁷.

---

⁵⁶ Imagem disponível no Anexo 2.

⁵⁷ Para saber mais sobre as questões jurídicas envolvidas, bem como o avanço do projeto de desenvolvimento urbano, conferir Lobenfeld (1990) e Miller (2002). É preciso ressaltar que Lobenfeld era advogado da firma Palmer & Wood e, ao ser contratado pelo *42nd Street Development Project*, defendeu o empreendimento em diversos tribunais. Para ele, as diversas ações movidas contra o projeto de reforma atentavam justamente contra o que entendia como “o interesse público”.

Sob o guarda-chuva do *42nd Street Development Project*, novos agentes ingressaram no jogo político trazendo consigo uma exorbitante quantia de dinheiro que seria, segundo eles, investida no bairro: a ONG *New 42d Street* e o *Times Square Business Improvement District* (BID). A primeira foi criada em 1990 por Rebecca Robertson com fito de restaurar especificamente os teatros da região. A ex-bailarina Cora Cahan, recebeu a incumbência de presidir a empreitada. Sua experiência administrativa – trabalhou durante 16 anos como diretora executiva da companhia *Feld Ballet*, em Nova York – e seu trânsito nos bastidores teatrais – desde 1968 ela é casada com Bernard Gersten, produtor executivo do *Lincoln Center Theater* – serviram como qualidades para assumir a responsabilidade em reabilitar os teatros da Broadway.

Já o BID representa um formato de parceria público-privada estadunidense no qual proprietários de terrenos e empresários de uma determinada região decidem contribuir para a manutenção, o desenvolvimento e a promoção de um distrito comercial⁵⁸. Em 1992, foi criado um BID para a Times Square cuja intenção inicial era “limpar” o bairro, transformando-o em um local “mais seguro e atrativo” (SUSSMAN, 1998, p. 34). Sob as mãos da nova-iorquina Gretchen Dykstra, o empreendimento se concretizaria. Nascida em 1948, ela graduou-se em História da Arte, em 1970, pela Universidade de Wisconsin/Madison e obteve o título de mestre, em 1972, pelo Bank Street College of Education. Entre 1992 e 1998, foi presidente do BID da Times Square sendo responsável por investimentos milionários na cidade. Nesse período, em 1993, casou-se com outro sujeito envolvido com as artes cênicas da metrópole: Nathan Leventhal, na época presidente do *Lincoln Center for the Performing Artes*.

Com um orçamento de seis milhões de dólares, o BID representava o setor privado na região, ao mesmo tempo em que detinha autonomia para dispor de seguranças e de coletores de lixo próprios (WEBER, 1996). Além disso, o município concedia a construtores autorização para exceder o limite legal que estabelecia a altura máxima de arranha-céus. Em troca, as corporações prometiam que a Times Square “retornaria ao seu esplendor” (WEBER, 1996).

Impossível aferir, com o material de que disponho, o tipo de relação que essas três mulheres mantinham. Além de estarem engajadas na tarefa de mudança urbana, os maridos de Cahan e Dykstra trabalhavam juntos em outro importante centro

---

⁵⁸ Para saber mais, conferir: <http://www.nyc.gov/html/sbs/html/neighborhood_development/bids.shtml> Acesso em 04 mar. 2017a.

artístico da cidade, o *Lincoln Center*. Esse elemento sugere que, se não guardavam intimidade, ao menos elas e eles circulavam nos mesmos ambientes da época. É inegável, entretanto, a sintonia que as três profissionais detinham quando se dedicavam ao projeto urbano. Em 1996, elas foram alçadas como a protagonistas da reforma que tomou forma e deu novo corpo à Times Square. São elas o assunto de uma matéria extensa no jornal *The New York Times* chamada *In Times Square, keepers of the Glitz; 3 women overseeing block's rebirth promise to return its splendor*, publicada em 25 de junho de 1996, assinada por Bruce Weber⁵⁹. Para elas, as casas de pornografia e de *striptease* significariam uma violência direta às mulheres e à família.

No mesmo período, o recém empossado prefeito, Rudolph Giuliani⁶⁰ começara o mandato adotando uma abordagem criminológica para tratar de assuntos urbanos: a denominada “teoria da janela quebrada”⁶¹. Segundo a qual, caso os vidros de um prédio sejam estilhaçados e não recebam um conserto rápido, as outras janelas logo começarão a ser vandalizadas. Sob essa perspectiva, uma série de medidas seriam tomadas. Em 1995, Giuliani publicou uma resolução que restringia o funcionamento de lojas que vendiam “filmes adultos” e a existência de clubes de *topless*⁶². A moral sexual restritiva alinhava-se em simbiose com discursos feministas antipornografia defendido pelas três principais mulheres à frente do projeto. Poder municipal, capital econômico, teatro, moralidade sexual, feminismo liberal e uma geração de empreendedoras artísticas convergiam ações no período.

---

⁵⁹ No seu livro, Berman (2009), em uma passagem bastante problemática, chama-as de “bruxas”: “quero sagrar Robertson, Dykstra e Cahan como autênticas Garotas do Times, estirando suas pernas de seda sobre a Broadway, trabalhando a noite inteira para destruir Times Square, a fim de salvá-la.” (p. 299)

⁶⁰ Nascido em 1944, atuou como prefeito de Nova York entre 1994 e 2001. Formou-se em Ciências Políticas pelo *Manhattan College*, em 1965, e como advogado, em 1968, pela *School of Law* da New York University. Na década de 1960, foi filiado ao Partido Democrata; em 1975, mudou para os Independentes até que, em 1980, se tornou Republicano. Em 1981, foi nomeado como o *Associate Attorney General* da administração Regan – uma das mais altas posições do Departamento de Justiça Federal. Em 1983, foi para a *U. S. Attorney for the Southern District of New York*. Lá, passou a perseguir traficantes de drogas, o crime organizado e práticas corruptas dentro do governo. A sua primeira disputa para a prefeitura ocorreria em 1989: perdeu para David Dinkins por 47.080 votos; em 1993, venceu Dinkins por 53.367 votos. Desde 1965, o Partido Republicano não conseguia eleger um prefeito na Big Apple. A sua propaganda focava no controle de crimes e no combate ao desemprego – que alcançava o patamar de 11%, em 1992. Tornou-se famoso ao implementar a política de “tolerância zero” contra a criminalidade na cidade.

⁶¹ Elaborada por James Q. Wilson – professor de governança de Harvard – e por George L. Kelling – diretor de avaliação do staff da Polícia, foi publicada originalmente em 1982, na revista *Atlantic Monthly*.

⁶² A cidade definiu “estabelecimentos adultos” como qualquer lugar com mais de 40% de produtos destinados a adultos (KUNTZMAN, 1999).

O *42nd Street Development Project* havia contratado o *designer* Tibor Kalman⁶³ e o arquiteto Robert Stern⁶⁴, incumbindo-os da tarefa de desenhar a nova Times Square. Kalman surgiu logo com uma ideia: desenvolver uma campanha que consistiria em colar retratos de transeuntes nos tapumes que separavam as construções das ruas, oferecendo as “calçadas para as pessoas que as utilizavam” (MILLER, 2002, p. 143). Em quatro dias, as lentes do fotógrafo Neil Selkirk⁶⁵ enquadraram mais de mil rostos e ombros. Simultaneamente, um grupo de publicitários recolhia depoimentos desses mesmos pedestres, a partir da convidativa pergunta: “por que você está na Times Square?” (SELKIRK, 2000). Antes de finalizarem a edição técnica de cada foto, acrescentaram um *bottom* vermelho, que indicava o motivo de as pessoas estarem no local. Impressos, os cartazes foram colados e emparelhados nos tapumes que encobriam andaimes e trabalhadores, conforme Figura 1.1:

---

⁶³ Tibor Kalman nasceu em Budapeste, Hungria, em 1949, e se mudou para os Estados Unidos, em 1956, fugindo da expansão soviética naquela região. Iniciou sua carreira como designer, em 1970, em uma livraria de Nova York. Anos depois, em 1979, criou a firma M & Co. Na década de 1990, tornou-se editor-chefe da revista *Colors*, associada à marca de roupas Benetton. Publicada até hoje, a revista manteve a linha editorial original: um discurso engajado pelo “multiculturalismo”, que defende “diversidade é bom”. Kalman manteve-se ativo no trabalho da revista até a sua morte em 1999, em Porto Rico, devido a um linfoma.

⁶⁴ Robert Stern é arquiteto e professor nova-iorquino, nasceu em 1939 e se consagrou como um representante do chamado “Novo Urbanismo” ou “Nova Arquitetura Clássica”. Formado pela Universidade de Columbia, em 1960, obteve o título de Mestre pela Universidade de Yale, em 1965. Após quase uma década trabalhando em escritórios de arquitetura da cidade, fundou a firma Robert A. M. Stern Architects, em 1977. No começo da sua carreira, assinou projetos, como o *Disney Yacht Club Resort* e o *Disney Beach Club Resort*. Entre 1992 e 2003, também participou como conselheiro da *Walt Disney Company*. Parte do seu estilo consiste em fundir calcário pálido ao aço preto, inserir um padrão de tijolos acima de um arco e forrar as paredes externas de arranha-céus com vidros.

⁶⁵ Neil Selkirk é fotógrafo londrino, piscou os olhos a primeira vez, em 1947. Dois anos após graduar-se no *London College of Printing*, em 1968, mudou-se para Nova York. A partir de então, acumulou no currículo trabalhos para as revistas *Esquire*, *The New York Times Magazine*, *Interview*, *Vanity Fair*, *The New Yorker* e *Colors* – editada pelo citado Tibor Kalman.

Figura 1.1 –Transeuntes na Rua 42, em 1998: The People of 42nd Street Installation, 1998

Fonte: <http://www.aiga.org/medalist-tiborkalman> . Acesso em 30/10/2018.

Os nomes em vermelho, o retrato de homens e mulheres racialmente variados e as cores de fundo do tapume procuravam conferir um ar descontraído para as calçadas do local. Porém, é preciso situar a própria exposição no interior de uma rede maior de interesses. A arquiteta Kristine Miller (2002)⁶⁶ escavou a genealogia de uma foto específica. A Figura 1.2 mostra o retrato de “Lisa” na Times Square, enquanto a Figura 1.3, uma foto similar, publicada no livro do fotógrafo responsável, Neil Selkirk (2000).

---

⁶⁶ Formada pela Cornell University, obteve o PhD em *Landscape Architecture* pelo *Edinburgh College of Art*. A sua pesquisa aborda a relação entre espaço público e o seu impacto na vida urbana. Para Miller (2000), *designers* que buscam fornecer ambientes públicos confortáveis podem, inadvertidamente, concretizar práticas restritivas do espaço público. Atualmente, é professora na University of Minnesota.

Figura 1.2 – Pôster de Lisa no tapume da Times Square com botom escrito “sendo legal”

Fonte: Miller (2002, p. 144).

Figura 1.3 – Retrato de Lisa publicado no livro do fotógrafo Selkirk com botom escrito “procurando garotas com pintos”

Fonte: Miller (2002, p. 144).

Nas duas situações, a jovem garota não sorri. Os seus traços fisionômicos remetem a uma descendência do Sudeste Asiático. Olhando direto para a câmera, ela parece segura. Na Figura 1.2, a cabeça pende levemente para a esquerda da foto e ela surge coberta com um gorro. Na segunda imagem, porém, ela aparece com o rosto pendendo para a direita. Um par de pequenos brincos em formato de argola combina com o colar que envolve seu pescoço. O nome grafado no broche preso ao alto da sua blusa, na primeira foto, ocupa lugar destacado. Em seu *bottom*, posicionado no lado esquerdo, lê-se: está na Times Square “sendo legal” (“*being nice*”). A segunda foto, ao que tudo indica, corresponde ao mesmo retrato, mas traz outra versão do texto: Lisa estaria na Times Square “procurando por garotas com pintos”.

Segundo a leitura de Miller (2002), a frase de Lisa teria sido adulterada, apagando-se seu desejo sexual em prol de uma frase genérica, ideal para ser exposta nas calçadas da região, sempre repletas de transeuntes. As informações de que disponho não me permitem asseverar qual teria sido a declaração exata da jovem e o motivo de ela estar em Times Square. De qualquer forma, o contraste de imagens e dizeres revela uma controvérsia: a existência de uma disputa a respeito da narrativa. Ao colocar lado a lado as duas fotos em seu artigo, Miller (2000) contribuiu para dar materialidade à discussão: uma disputa de discursos a respeito do espaço público e da moral sexual.

A contenda sobre o depoimento de Lisa evidenciava a atmosfera da época. Rubin (1984) discutia, na ocasião, como práticas, discursos e escolhas sexuais nas sociedades ocidentais modernas se realizam em um “sistema hierárquico de valores sexuais” (Rubin, 1984, p. 279). Para descrever o sistema de classificação sexual que operava no Ocidente, Rubin (1984) aludia a uma “pirâmide erótica”, na qual no topo estariam os casais heterossexuais maritais reprodutivos, e, na base, “transexuais, travestis, fetichistas, sadomasoquistas, trabalhadores do sexo como as prostitutas e modelos pornográficos” (p. 279). Por esse motivo, uma exposição fotográfica – propaganda de uma “renovada Times Square” – não poderia ser “contaminada” por uma “perversão” como o desejo por uma “garota com pinto”. O filtro moral, com lastro no “sistema de estigma erótico” (como alude Rubin), selecionaria um novo depoimento oficial: o genérico “legal”⁶⁷.

Os pôsteres cumpriam uma função importante: distrair a atenção da demolição dos prédios condenados, conferindo uma nova imagem para o bairro. Em entrevista concedida para Marshall Berman, em 1998, o designer Kalman declarou que a “Times Square mostrava a única coisa agradável do imperialismo americano: abraçava todo mundo. Então, mais do que nunca, todo o mundo estava ali, toda raça e grupo étnico bem ali na rua” (BERMAN, 2009, p. 57). Em operação, há um regime retórico poderoso capaz de sugerir a existência de um projeto democrático, moralmente pacificado e atento para a diversidade. Aí se nota uma espécie de suposto “universalizante” que marcaria o futuro da região e de sua expansão. As declarações

---

⁶⁷ Sobre o assunto, recorro a excerto da tese de Carolina Parreiras (2015): “[...] grande parte das perseguições sofridas pela pornografia e por aqueles com ela envolvidos se deram a partir de argumentos morais de base higienista. Pornografia era punida por mostrar o obsceno, sendo que obscenidade seria tudo aquilo que transgredia a ordem social e as ‘leis naturais’ da psique individual. O grande problema é que os limites daquilo que se entende como obsceno são constantemente modificados e questionados. Vem daí a dificuldade de delimitação do que é ou não pornográfico, bem como do que se chama de erotismo.” (p. 42).

presentes nos cartazes atendiam às novas práticas morais que, dali em diante, deveriam pautar o bairro: filtrar falas a respeito de práticas sexuais, promover uma diversidade racial controlada e selecionar quem poderia circular pelas novas ruas reconfiguradas. Em jogo, estavam as fronteiras de acesso ao espaço público.

A título de exemplo, recorro ao epílogo do livro de Berman (2009). O autor conta como foi “rudemente perturbado” por um homem com colete de plástico marcado “segurança” enquanto tomava anotações no seu caderno vermelho na fachada do recém-inaugurado edifício Reuters na Times Square⁶⁸. Esse senhor – descrito como “um negro de uns quarenta anos” – alertou-o que não teria permissão para ficar parado diante daquele edifício. Confuso, o escritor olhou ao redor e percebeu três homens de meia-idade com ternos marrons falando nos seus celulares: “Eles também estavam proibidos de ficar na frente do edifício?”. O segurança “deu de ombros”. Na tentativa de justificar a sua presença, declarou: “escrevo um livro sobre a Times Square, preciso estar aqui”. Depois de uma breve hesitação, o segurança apontou para um pilar de construção, e disse: “Pode ficar encostado no pilar ou atrás dele”. Ultrajado, Berman cogitou armar um escândalo, mas acatou a ordem e se foi. Aquele “velho gordo de barba, de camiseta e shorts, com um caderno de notas vermelho” (BERMAN, 2009, p. 325) não harmonizava com a nova paisagem que, aos poucos, se impunha. O relato de Berman – romantizado ou não – é sinal das dissonâncias indesejadas na nova partitura de atos e perfis que tomaram o distrito.

Germinavam naquela paisagem urbana novas torres de escritório, redes de lojas, restaurantes e grandes cinemas, além do museu de cera Madame Tussaud e dos estúdios MTV. Os (já antigos) cinemas pornô transformaram-se em renovados teatros. Corporações japonesas, como Sony, Fuji, Toshiba, Honda, Suntory e Canon, compunham a nova geração de anúncios luminosos que inundaram a Times Square e contribuíram para seu revestimento “global”⁶⁹. Na arena, sujeitos munidos de artilharia econômica, política e jurídica pesada eram capazes de ditar a seleção dos rostos e dos discursos estampados nos muros e nas calçadas.

---

⁶⁸ O prédio da Reuters foi inaugurado em 2001, de modo que Berman somava, no mínimo, 61 anos quando esse evento ocorreu.

⁶⁹ A expressão foi extraída de Berman (2009, p. 289). Longe de assumir esse discurso como um fato analítico, considero-o como uma categoria êmica situada – provavelmente em diálogo com Saskia Sassen (1991). A pesquisadora, por exemplo, assume a categoria “cidade global” ou “cidade mundial” como um conceito capaz de descrever, em forma de macrointerpretação, cidades como Nova York, Londres e Tóquio. Da minha parte, leio tal expressão como sinalização de um desejo e um imaginário que se ambicionava “global”. Em duas ocasiões, José Guilherme Magnani (2012; 2014) destaca os limites de análises que privilegiam um enfoque macroanalítico. O antropólogo brasileiro favorece a “porosidade de suas fronteiras como a inter-relação de unidades definidas pelas práticas de seus habitantes.” (2014, p. 66) em detrimento de uma única avaliação totalizante.

A cada novo anúncio – exalando a tinta fresca dos muros e nas paredes das calçadas reformadas – erguia-se uma narrativa triunfante sobre a Times Square. O propósito era conduzir, com as novas luzes, o olhar do público transeunte. Nos cartazes expostos pela rua, os pronunciamentos dissonantes (ou não) foram reduzidos a *bottons* vermelhos. Os rostos nos tapumes – com suas expressões variadas e seus fenótipos – emudeceram. As falas – selecionadas por uma curadoria – produziam uma história destinada a interesses bastante particulares, unificados e com pouca pluralidade. Esses silêncios nos lembram como esquecer pode ser uma estratégia ativa.

1.1 O distrito teatral aspira à estrada

Em diálogo com o que ocorria na Times Square, o setor teatral se movimentava. Uma clara internacionalização tomava conta das coxias. De Londres, sopravam ventos repletos de “opulência”. Da Flórida, uma das bases da Disneylândia, migravam alguns dos seus personagens. Já os donos de edifícios teatrais novaiorquinos montavam esquemas de sobrevivência com interesse em ampliar práticas para um público “mais internacional”.

Quando a crise financeira acometeu a cidade na década de 1970, parcela significativa de teatros fechou as portas, reduzindo a concorrência. O “antigo modelo” de investimento da Broadway extinguiu-se: ao invés de pequenos investidores independentes, as grandes produtoras e corporações inseriam grandes somas em espetáculos e centralizavam as novidades (LYMAN, 1997; ADLER, 2004). Três grandes consórcios se destacaram: a *Shubert Organization*, a *Nederlander Organization* e a *Jujamcyn Theater*.

Criada originalmente em 1900 pelos irmãos Sam (1876-1905), Lee (1875-1953) e Jacob J. (1880-1963), a *Shubert Organization* é a mais velha companhia profissional de teatro dos Estados Unidos. Na década de 1920, os rapazes fraternamente administravam mais de 1.000 casas de espetáculo em todo o país. A sua história tortuosa atravessou tanto a quebra da bolsa de Nova York, em 1929, quanto a grande depressão que se seguiu. Na década de 1950, o Governo Federal, arauto do (suposto) livre mercado, aplicou uma lei antitruste, de forma que os parentes foram forçados a vender parte das suas propriedades. Quando o último deles morreu, em

1963, legou os edifícios teatrais no seu nome para um (pequeno) braço sem fins lucrativos da enorme organização: a *Fundação Shubert*⁷⁰. Esse não é um dado banal. Costumeiramente, empresas *sem* fins lucrativos nos EUA não poderiam ser controladas por outras empresas *com* fins lucrativos. Mas um acordo com o Estado permitiu a Schubert se esquivar do fisco. A partir de 1979, a organização – via fundação, a sua única acionista – contou com a sutileza legal: as entradas financeiras, inicialmente tributadas nos cálculos fiscais federais, poderiam ser direcionadas à fundação que, por sua vez, sem precisar pagar impostos, investia na produção de novos projetos (GUSSOW, 1996). A manobra não só garantiu sobrevivência da *Schubert* nos duros anos da depressão, quanto permitiu que ganhasse a primeira colocação entre as produtoras da cidade, assegurando, nos anos 1980, a matrícula de dezessete teatros do distrito⁷¹.

O grupo *Nederlander*, pelo seu turno, começou o legado em 1912, quando o seu fundador, David T. Nederlander, comprou o *Detroit Opera House*, no estado de Michigan. Em 1964, o patriarca adquiriu para o seu filho, James Nederlander, o *Palace Theater* – uma casa de espetáculos histórica em Manhattan, mas na época deteriorada. Após uma reforma de dois anos, os palcos foram inaugurados ao som do sapateado de Bob Fosse, no musical *Sweet Charity* (KENNEDY, 2016). Entre trancos e barrancos, dos anos 1980 ao final da década, a *Nederlander Organization* somaria nove casas de espetáculo⁷².

Por fim, vindo do frio estado de Minneapolis, James Binger ergueu a *Jujamcyn Theater*⁷³. O sogro deu-lhe, nos anos 1970, dois dos teatros que atualmente fazem parte do seu portfólio (desde a década de 1980, ele administra cinco)⁷⁴. Ao conceder uma entrevista ao *The New York Times*, Binger enfatizou o seu “amor” por

---

⁷⁰ Criada, em 1945, por Lee e Jacob Shubert, em homenagem ao falecido irmão Sam.

⁷¹ A *Shubert Organization* é dona e administradora dos seguintes teatros em Nova York: *Ambassador* (1921), *Barrymore* (1928), *Belasco* (1948), *Booth* (1913), *Broadhurst* (1917), *Broadway* (1924), *Cort* (1927), *Golden* (1946), *Imperial* (1923), *Bernard B. Jacobs* (1930), *Longacre* (1919), *Lyceum* (1950), *Majestic* (1930), *Music Box* (1941), *Gerald Schoenfeld* (1917), *Shubert* (1913) e *Winter Garden* (1911). Em parênteses, estão as datas em que a organização começou a administrar os teatros – que não correspondem, necessariamente, à sua construção.

⁷² A organização detém os seguintes teatros: *Brooks Atkinson* (1967), *Gershwin* (1972), *Lunt-Fontanne* (1973), *Marquis* (1984), *Minskoff* (1973), *Nederlander* (1979), *Palace* (1965), *Richard Rodgers* (1981) e *Neil Simon* (1977). Em parênteses, estão as datas em que a organização começou a administrar os teatros – que não correspondem, necessariamente, à sua construção.

⁷³ A título de curiosidade, o nome da empresa combina a primeira sílaba dos nomes dos seus filhos, Judith, James e Cynthia.

⁷⁴ A casa administra os seguintes teatros: *Eugene O’Neil* (1982), *Al Hirschfeld* (1965), *The St. James* (1970), *August Wilson* (1981) e *Walter Kerr* (1980). Em parênteses estão as datas em que a organização começou a administrar os teatros – que não correspondem, necessariamente, à sua construção.

musicais: “É uma questão financeira, mas uma que eu considero fascinante. Se não tivesse retorno do investimento eu perderia rapidamente meu entusiasmo” (SCHONBERG, 1982). Em 1982, o presidente da *Jujamcyn*, braço direito do dono, declarou a ambição de expandir a sua base operacional na Broadway: “vamos tentar pegar qualquer teatro que consideramos valer a pena. [...] Talvez haja um ou dois disponíveis na 42nd Street quando o bairro estiver reabilitado”. Apostando nas reformas urbanas anunciadas, o empresário declarava: “A Broadway precisa de uma nova cara. Precisamos de um hotel de primeira classe com um *shopping*, especialmente tendo em vista o iminente *42d Street Development*. Talvez isso mantenha distante a multidão dos pornô” (SCHONBERG, 1982, n. p., tradução nossa)⁷⁵.

No início dos anos 1980, as planilhas financeiras dessas grandes organizações acusavam considerável decréscimo de capital. “Nós nos encontramos em rápido declive”, reconheceu o presidente da *Shubert Organization* ao *The New York Times*. “Precisamos criar um clima novo para o teatro, torná-lo atraente para os produtores produzir peças, para investidores desejarem investir” (CROYDEN, 1981, n. p., tradução nossa)⁷⁶. Seria preciso, ao seu ver, atrair nova audiência para alterar o perfil de frequentadoras/es: majoritariamente branca/o e acima de 50 anos.

Um decisivo passo na transformação do cenário nova-iorquino correspondeu à reestruturação da *League of New York Theaters and Producers*. Fundada em 1930 como uma pequena organização comercial, por longas décadas os associados não se comprometeram em firmar acordos coletivos, visto que cada um se considerava árbitro dos seus próprios investimentos. Durante a década de 1970, marcada por difíceis condições financeiras, a liga decidiu arregimentar forças em prol do setor teatral. Os 200 membros votaram a favor de renovar a entidade, por isso passaram a cobrar de peças em cartaz uma taxa semanal, que variava entre US\$ 400 a US\$ 600. Além disso, foram instituídos comitês responsáveis pela administração de questões que, na visão desses empreendedores, estrangulavam o teatro: o ambiente urbano, os gargalos administrativos, o custo ascendente das produções e a comunicação distante com o público e com a imprensa.

---

⁷⁵ “We hope to expand our base operation on Broadway, and will try to pick up any theater we think is worthwhile. [...] Maybe there may be one or two theaters available on 42d Street when the neighborhood is rehabilitated. [...] Broadway needs a new look. We need a first-class hotel with a mall, especially in view of the impending 42d Street development. Maybe it will keep away the porno crowd”.

⁷⁶ “We found ourselves going rapidly downhill [...] We had to create a new climate to the theater, we had to make it attractive for producers to produce plays, for investors to want to invest”.

A decisão pareceu acertada, enquanto Ronald Regan arrumava os parâmetros para o modelo econômico neoliberal do país, os comitês avançavam: desenvolveram pesquisas a respeito da legislação que afetava o distrito teatral; nomearam um coordenador responsável em promover a interlocução entre a indústria teatral e o município; encorajaram a cooperação entre o setor e empresas adjacentes – como restaurantes, frotas de táxi, cadeias hoteleiras e comerciantes locais; e desenharam um grande *survey*, capaz de mapear o público frequentador do local e projetar plateias potenciais⁷⁷. Levantaram ainda recursos econômicos e políticos. Em *lobby* com a prefeitura, garantiram o fechamento de casas de massagem e *sex shops* e o aumento da força policial entre às 18h da noite e às 02h da manhã, bem como organizaram – com o apoio do Conselho de Educação Municipal – a promoção de seminários teatrais e a distribuição de milhares de ingressos gratuitos para jovens estudantes do Ensino Médio. Por fim, em parceria com o Departamento de Comércio do Estado de Nova York, a Liga patrocinaria a vigorosa campanha “*I Love New York*”. Ao vivo e na televisão, apresentavam trechos de musicais famosos da Broadway para agentes de viagens, tanto nacionais quanto estrangeiros.

Pretendia-se convencer a imprensa, o público e especialmente o governo municipal da substancial contribuição que o teatro da Broadway seria capaz de oferecer a Nova York. A esperançosa matéria publicada na revista do *The New York Times*, em 1981, apostava: “de acordo com uma pesquisa encomendada pela liga, [a Broadway] gera meio bilhão de dólares em atividade econômica relacionada”. E lá vinha a conclusão: “Nova York tem muito a ganhar com um teatro próspero” (CROYDEN, 1981, n. p., tradução nossa)⁷⁸.

Na década de 1980, com o negócio se fortalecendo aos poucos, os grandes produtores teatrais nutriam a esperança na mudança urbana da região. Mesmo assim, a previsão para a temporada de 1982 e 1983 não era de vistosa colheita, como alarmava o *The New York Times*: “As vendas caíram e há aqueles que acham que

---

⁷⁷ Foram desenhados três tipos de questionários: o primeiro mediria a contribuição da Broadway para a economia de Nova York; o segundo, seria capaz de indicar o perfil social de quem frequenta a Broadway em Nova York e o terceiro atentaria para as características do público que frequenta as turnês que viajam pelos EUA. Adiante, apresento alguns dos resultados consolidados.

⁷⁸ “Judging from Broadway grosses, which, according to a survey commissioned by the league, generate half a billion dollars in related economic activity, New York does have a lot to gain from a prosperous theater”.

neste outono se verá um número não usual de teatros vazios” (SCHONBERG, 1982, n. p., tradução nossa)⁷⁹.

Vindo de outras bandas, e enquanto as produções estadunidenses estavam em baixa, o produtor inglês Cameron Mackintosh aterrissava na cidade. Os denominados “megamusicais” – “opulentos e visualmente esplêndidos” (ADLER, 2004, p. 5) – chegavam de Londres aos palcos de Nova York, combinando música *pop-rock*, cenários majestosos e narrativas sentimentais. *Cats* (1981/1982), *Les Misérables* (1985/1987), *Phantom of the Opera* (1986/1988) e *Miss Saigon* (1989/1991)⁸⁰ são exemplos marcantes dessa época. Dali em diante, tornar-se-iam, inclusive, parâmetro na avaliação da qualidade de futuras produções.

Nascido em 1946, Mackintosh trabalhou muitos anos com *tours* teatrais pelo interior da Inglaterra. Graduiu-se como *stage manager*⁸¹ e passou a produzir peças regionais durante os anos 1960. Na década de 1970, gerenciou *tours* estadunidenses nas terras da Rainha Elizabeth e, em 1980, aos 34 anos, conheceu o compositor Andrew Lloyd Weber⁸², com quem passou a manter uma vigorosa parceria. Weber já era conhecido no circuito, tendo composto *Jesus Cristo Superstar*, em 1970, e *Evita*, em 1978. O novo projeto consistia em adaptar o poema de T. S. Elliot *Old Possum's Book of Pratical Cats*, de 1939, para os palcos. Desprovida de um enredo elaborado, a peça consiste em um apanhado de músicas e coreografias. De acordo com Mackintosh, em entrevista concedida ao *Financial Times*, em 2015, a partir de *Cats*, produtores de teatro de outros países descartariam a ideia de montar versões próprias da peça: “eles pediam pelo original”. Mackintosh explicou: “costumeiramente você mandaria o roteiro e, se eles pagassem £3000, você daria os planos do cenário e eles criariam a própria versão. Mas, desta vez, afirmavam todos: ‘Nós queremos fazer *Cats* em Viena, ou *Cats* na Dinamarca, mas queremos a sua produção” (GAPPER, 2015). De acordo com o produtor, essa se tornou a sua marca: promover peças visualmente e sonoramente iguais em Beijing, Milwaukee, São Paulo, Londres e

---

⁷⁹ “The forecast for the near future of Broadway is not that rosy. Ticket sales have been dropping, and there are those who feel that this fall will see an unusually large number of empty theaters.”.

⁸⁰ As datas em parênteses correspondem, respectivamente, aos anos da estreia em Londres e na Broadway.

⁸¹ Profissional responsável por organizar e coordenar todos os aspectos de funcionamento de um espetáculo, isto é: 1) desenha o cronograma de ensaios, textos, partitura, contrarregagem e elenco durante os ensaios; 2) supervisiona os aspectos técnicos durante a montagem de cenário, luz e som; 3) durante a temporada, é responsável pela coxia.

⁸² Compositor e produtor musical, nascido em Londres, em 1948, filho de um compositor e de uma professora de piano. Até 1981, havia musicado seis espetáculos: *The Likes of Us* (1965); *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1968), *Jesus Chris Superstar* (1970), *Jeeves* (1975), *Evita* (1978) e *Tell Me on Sunday* (1979).

Nova York. Após o sucesso de *Cats*, Mackintosh experimentou outras referências: dessa vez, históricas.

Cruzando o Canal da Mancha, nessa mesma época, o letrista Alain Boublil e o compositor Claude-Michel Schönberg, ambos franceses, decidiram entrar na empreitada dos musicais. Boublil teria assistido a *Jesus Cristo Superstar*, em Nova York, e decidira criar um espetáculo similar, mas em termos gaélicos. Os dois escreveram *La Révolution Française* (1973), baseada no evento histórico homônimo, e *Les Misérables* (1980), referenciado no clássico romance, internacionalmente conhecido, de Victor Hugo⁸³.

Em 1982, Mackintosh ouviu o álbum gravado de *Les Misérables* e ficou entusiasmado. Decidiu, então, somar forças com a *Royal Shakespeare Company*⁸⁴ para montar a peça em inglês. Algumas adaptações tiveram que serem feitas. Na versão francesa, criadores assumiram o conhecimento prévio do público a respeito da história; logo, o espetáculo apresentava cenas dispersas e sem necessária conexão. Para a produção em inglês, profissionais locais adaptaram a narrativa, acrescentando um prólogo e verticalizando a construção de personagens com trajetórias bastante delineadas⁸⁵. Após a estreia de *Les Miz* (como é conhecida entre iniciados), Mackintosh ainda produziu *O Fantasma da Ópera* (1986/1988) e *Miss Saigon* (1989/1991). Em 1990, o *The New York Times* reservou largos espaços nas suas páginas para uma longa matéria biográfica a respeito de Mackintosh (ROTHSTEIN,

---

⁸³ Estreou em Paris, em 1980, com músicas e dramaturgia de Claude-Michel Schönberg e letra de Alain Boublil e Jen-Marc Natel. Na ocasião, um libreto em inglês fora traduzido por Herbert Kretzmer. Para a montagem londrinhã, contrataram James Fenton, responsável em retrabalhar a literal tradução anterior. Cameron Mackintosh assinou a produção, cuja direção e adaptação coube a Trevor Nunn e John Caird. Em 08 de outubro de 1985, *Les Misérables* estrearia no *Barbican Arts Center*, celebrando, em 2015, o 30º aniversário da temporada em cartaz em West End. Em 1987, estreou no *The Broadway Theater*.

⁸⁴ Companhia de teatro inglesa formalmente instituída em 1961. Especializada na montagem da dramaturgia de Shakespeare, as vontades estéticas de suas/seus encenadoras/es são decisivas para a estética de cada espetáculo.

⁸⁵ Situada no início do século XIX, na França, conta a história de Jean Valjean, um camponês recém-liberto, após 19 anos preso por ter roubado um pedaço de pão para alimentar o filho da sua irmã. Em liberdade condicional, ele seria condenado à prisão perpétua caso não se apresentasse regularmente à polícia. Apesar do risco, considerando-se livre, o rapaz quebra sua condicional e foge do inspetor Javert. Enquanto isso, Fantine trabalha arduamente para sustentar a filha Cosette que, aos cuidados do casal Thénardier, é escravizada e roubada. Um dia, um funcionário da fábrica em que Fantine trabalha descobre a sua ilegítima filha e a expulsa. Desolada, e sem conseguir dinheiro, ela vende os invejados cabelos e se prostitui. Descobriria ainda ter contraído a incurável tuberculose. Jean Valjean conhece a doente Fantine e lhe faz a promessa de cuidar de sua filha. Passados nove anos, a revolta tomou Paris. O jovem Marius ingressa nas organizações populares engajadas em mudanças políticas e também se apaixona pela já crescida Cosette. Após a morte do importante líder, o General Lamarque, estudantes marcham pelas ruas em busca de apoio popular. Uma série de eventos faz Marius e Cosette se separarem, enquanto a menina e Valjean se exilam. No segundo ato, os conflitos escalonam e o grupo de rebeldes arma uma barricada, a ser dizimada pelo exército pouco depois. Marius e Valjean sobrevivem. O rapaz e Cosette casam-se e Valjean morre tranquilamente.

1990). Naquela altura, os seus espetáculos haviam rodado cidades como Londres, Nova York, Paris, Estocolmo, Oslo, Sydney, Melbourne, Viena, Tóquio, Los Angeles, São Francisco, Chicago, Toronto e Tel Aviv. As estratégias de distribuição e de marketing adotadas sintonizavam-se com as expectativas do próprio trânsito de espetáculos.

Figura 1.4 – Logos de alguns espetáculos de Cameron Mackintosh

Fonte: Kantor e Maslon (2010).

Na Figura 1.4, observam-se os logos das principais peças produzidas pelo produtor, no intervalo de uma década. Verifica-se como as campanhas publicitárias não incluíam citações da crítica, ou mesmo o nome dos profissionais envolvidos – do produtor ou dos intérpretes – tal como era tradição nos cartazes e campanhas de divulgação na Broadway. As imagens escolhidas e utilizadas em qualquer suporte – desde a publicidade do jornal até numa xícara de café vendida na saída dos teatros –, eram simples: os olhos amarelados de um gato, a máscara do fantasma, o desenho de Cosette e os traços que aludiam simultaneamente a um helicóptero, a um rosto e a um ideograma de origem chinesa. Ao que tudo indica, a decisão de marketing removeu as palavras dos cartazes, apostando em uma ilustração que sintetizasse todos os elementos e que transitasse facilmente por diversos países, atendendo às expectativas transnacionais de Mackintosh. Uma vantagem para os produtores interessados residia no fato de que, por exemplo, sem o rosto de um ator específico, não se cobriam direitos pelo uso de imagens, não haveria renegociação de contratos, não existiria a possibilidade de desentendimentos devido a batalha de egos.

Por outro lado, as reformas na Times Square potencializavam visitas nacionais e internacionais de turistas, promovendo a capitalização do setor teatral. Agentes públicos e produtores pretendiam radicalizar o imaginário de que a Broadway era um novo ponto turístico da cidade – tal qual a Estátua da Liberdade. Os dados coletados pela *League of New York Theaters and Producers* começariam a ser publicados orientando as decisões de produtores.

Até meados da década de 1990 – precisamente até a temporada de 1993-1994 –, o número de ingressos vendidos por espetáculos da cidade não se alterou substancialmente, conforme evidencia o Gráfico 1.2. A alternativa foi recorrer a outros mercados. De acordo com Kantor e Maslon (2010), os megamusicais produzidos por Mackintosh injetaram vitalidade no circuito Broadway, “recriando a economia das viagens teatrais” (KANTOR; MASLON, 2010, p. 393), isto é, a prática de transitar com espetáculos por diversas cidades do país. No Gráfico 1.3, verifica-se um aumento expressivo na venda de ingressos fora da cidade de Nova York. Entre a temporada de 1988-1989 e a temporada 1989-1990, há um crescimento de aproximadamente 3 milhões de ingressos, 30% em relação a anos anteriores. Os tours tornaram-se mais frequentes e passam a ser vistos como alternativa aos problemas econômicos experimentados durante os anos 1980 no distrito teatral.

Gráfico 1.2 – Número de ingressos vendidos por temporada⁸⁶

Fonte: Adaptado de Hauser (2014).

Gráfico 1.3 – Venda de ingressos da Broadway em viagens pelos EUA⁸⁷

Fonte: Adaptado de Hauser (2010).

⁸⁶ A *Broadway League* coleta as informações fornecidas semanalmente pelos donos dos teatros. As temporadas da Broadway correspondem a exatas 52 semanas do calendário, geralmente entre o começo de junho até o fim de maio do ano seguinte. Como efeito, são contabilizados 364 dias em vez dos 365 dias do calendário anual regular. Por isso, a cada sete anos, produtores acrescentam uma semana na contagem de modo a garantir consistência numérica. No gráfico em questão, as temporadas de 53 semanas foram marcadas com um asterisco e pintadas com uma tonalidade mais clara de roxo. A linha vermelha atravessando o gráfico horizontalmente foi inserida por mim para auxiliar na visualização do argumento que defendo.

⁸⁷ A linha vermelha atravessando o gráfico horizontalmente foi inserida por mim para auxiliar na visualização do argumento que defendo.

Em Nova York, circulava a percepção de que pessoas de fora da cidade (particularmente de países estrangeiros) estariam mais “dispostas que os locais a gastar centenas de dólares em uma noite no teatro” (NELSON, 1995, p. 75, tradução nossa)⁸⁸. Tomava forma a certeza de que espetáculos não deveriam ser designados exclusivamente para uma plateia local: as ambições precisariam, pois, extrapolar o público tradicionalmente atingido pela Broadway. Conforme declararia, na época, o presidente da *League*, as pesquisas forneciam informações contínuas, mensurando o impacto do marketing e de programas voltados para a ampliação do público (GRIMES, 1997). Os relatórios indicavam como, entre 1996 e 2001, ocorrera uma mudança no perfil dos frequentadores dos espetáculos na Big Apple:

Gráfico 1.4 – Número de frequentadores da Broadway por local de residência

Fonte: Hauser e Lanier (2002).

Na temporada de 1996-1997, residentes da cidade de Nova York somaram 2,55 milhões de ingressos, turistas moradores de outros estados dos EUA compraram 3,69 milhões de *tickets* e turistas de outros países, 550 mil. Na temporada 2000-2001, a compra de moradores da *Big Apple* caiu 10%, enquanto a presença de frequentadores nacionais aumentou 51,2% e de estrangeiros, 100%. Segundo o Gráfico 1.2, entre 1984-1985 e 1993-1994, a venda não ultrapassava os 9 milhões de espectadoras/es; a partir da temporada 1994-1995, as peças atingiram esse montante;

⁸⁸ “People from out of town (particularly foreign tourists) are often more willing than locals to plop down several hundred dollars for an evening of Theater.”.

entre 1996-1997, os valores tocaram a cifra de 10 milhões e, desde então, permaneceram acima desse patamar.

Cameron Mackintosh atribuiu essa mudança às suas próprias iniciativas. O produtor laureou-se como seminal desbravador no ampliar de horizontes para outras empresas:

Eu acho que a extraordinária sequência de *shows* britânicos, começando com *Cats* depois *Les Miz*, *Fantasma*, seguido por *Saigon*, reconstruíram completamente a estrada ... [Estes *shows*] ajudaram a Broadway tornar-se esta enorme máquina financeira. Antes de Andrew [Lloyd Weber] e eu conseguirmos esse tipo de sucesso mundial, empresas como Disney não estavam interessadas em entrar no teatro. A Disney pensou que o teatro era uma empreitada pequena, mas então, de repente, as pessoas disseram: “Esses *shows* ganham quanto?”⁸⁹ (STEMPEL, 2010, p. 630, tradução nossa).

Mackintosh referia-se à entrada da Disney no setor. Robert Stern⁹⁰, arquiteto responsável pelo *42nd Street Development Project*, considerava necessário que grandes empresas se envolvessem com a reforma urbana, assegurando capital financeiro e prestígio ao projeto (ADLER, 2004). Amigo pessoal de Michael Eisner⁹¹, CEO da Disney, Stern persuadiu-o a comprar, em 1995 o antigo *New Amsterdam Theater*⁹². A decisão fazia parte de uma nova postura de negócios da grande empresa, interessada em expandir o portfólio de eventos para o teatro, para o hockey e para o baseball. Os empresários investiram US\$ 8 milhões e a prefeitura emprestou o restante, US\$ 21 milhões, para as reformas. A Disney teria 30 anos para saldar a dívida e 49 anos de uso exclusivo do teatro; em troca, a prefeitura receberia 2% dos lucros dos ingressos (NELSON, 1995, p. 72). Entretanto, as estratégias da corporação não se encerravam com a obtenção de um novo espaço.

---

⁸⁹ “I think that extraordinary sequence of British shows, starting with *Cats* and then *Les Miz*, *Phantom*, followed by *Saigon*, completely rebuilt the road... [These shows] helped Broadway become this huge financial machine. Before Andrew [Lloyd Weber] and I had these kinds of worldwide successes, companies like Disney weren’t interested in coming into the theater. Disney thought the theater was small beer, but then suddenly people said, ‘These shows made how much?’”.

⁹⁰ As suas obras mais conhecidas são justamente o *Walt Disney World Casting Lost Center*, em Lake Buena Vista, na Flórida, e o desenho de uma nova cidade chamada Celebration, fundada pela Disney, em Orlando, também na Flórida. Além disso, no início dos anos 1990, Stern desenhou a residência de Michael Eisner, o presidente da grande empresa (IOVINE, 1998, p. 1995).

⁹¹ Nascido 1942, ocuparia o cargo de diretor executivo da Walt Disney Company entre 1984 e 2005. Considerado como principal sujeito em revitalizar a companhia ao longo das décadas de 1980 e 1990; sob as suas rédeas, foram produzidos filmes – como *Who Framed Roger Rabbit* (1988), *Pequena Sereia* (1989), adquiridos estúdios, como a Miramax (1993), e outras fontes midiáticas, como as emissoras ABC e ESPM. Caso haja interesse em conhecer mais sobre o empresário, conferir Frédéric Martel ([2010] 2012).

⁹² Localizado na 214 West 42nd Street, entre a Sétima e a Oitava avenidas, foi construído entre 1902-1903. Em 1990, o Estado e o Município de Nova York assumiram a sua administração.

Dentro dos parques temáticos, peças teatrais com histórias baseadas nos filmes da Disney já eram conhecidas, ainda que apenas como mais uma das atrações oferecidas. Originalmente, *A Bela e a Fera* estreou nos palcos da *Disneyland* e a sua migração para a Broadway não fazia parte do projeto inicial. Mas, por insistência do diretor do espetáculo, a Disney decidiu testar a peça em território nova-iorquino. A montagem de *A Bela e a Fera* no *Palace Theater*, em 1994, inaugurou uma nova etapa. Com orçamento de US\$ 15 milhões⁹³, a obra foi, então, o mais caro musical da Broadway (NELSON, 1995, p. 72).

Os ingressos custavam cerca de US\$ 65,00⁹⁴ – investimento oneroso para qualquer família. Os US\$ 6 milhões dispendidos em publicidade veiculada nacionalmente, entretanto, visavam garantir que o *show* chamasse atenção e não fracassasse. Deu certo. Em 13 de junho de 1994, *A Bela e a Fera* bateu o recorde de vendas de ingressos em um único dia, atingindo a marca de US\$ 1.296.772,00 – ultrapassando *O Fantasma da Ópera* (1988) em mais de US\$ 350.000,00 (NELSON, 1995, p. 82.)⁹⁵. A *Nederland Organization* usufruiu também da mina de ouro; aliás, não teve motivo de queixas por receber nos seus palcos os tufos de pelo do pesado figurino da Fera.

Ao lograr tal sucesso na Broadway, a Disney vislumbrou novos palcos para as suas produções. Sobre essa questão, o presidente da divisão de teatro da Disney, Thomas Schumacher, declarou em 2004: “Nossa missão é produzir teatro comercial, não apenas ocupar os teatros da Broadway. E, de qualquer forma, a Broadway por si se tornou uma definição artificial de trabalho comercial. É por isso que vamos começar coisas em Londres, como *Mary Poppins*”. O horizonte internacional asseguraria o contínuo e fundamental crescimento do musical: “Nós temos que criar produções ao redor do mundo, porque não há espaços o suficiente aqui [na Broadway], não há público o suficiente para todos os projetos que nós estamos desenvolvendo agora” (ADLER, 2004, p. 99, tradução nossa)⁹⁶.

---

⁹³ Naquele ano, o Brasil passava pela transição monetária de Cruzeiro Real para Real. Após a consumação, em 1º de julho, um Real valia exatamente um Dólar. Corrigindo os valores atuais, fazendo uso da ferramenta do Banco Central do Brasil de atualização monetária (utilizando o índice IPCA/IBGE), o valor corresponderia a R\$ 83.209.515,00, em setembro de 2018.

⁹⁴ Utilizando o conversor de moedas do Banco Central e o índice de atualização do IPCA/IBGE, o valor corresponderia a R\$ 360,57, em setembro de 2018.

⁹⁵ Os valores foram informados pela assessoria de imprensa da própria Disney e não consideravam inflação e tampouco a diferença no preço dos ingressos.

⁹⁶ “Our mission is to produce commercial Theater, not just to fill Broadway Theaters. And anyway, Broadway per se has become an artificial definition of commercial work. That’s why we’ll start things in London, like *Mary Poppins*. We have to create productions around the world, because there are not enough venues here, there is not enough audience for all the projects we’re currently developing.”

Depois de *A Bela e a Fera*, a Disney considerou apropriado criar um novo segmento dentro da empresa: a divisão teatral, autorizada a planejar e a executar as empreitadas futuras. Certamente, as decisões não transcorreram em termos pacíficos, devido a alguns textos acusarem o processo de “disneyfication” da Broadway. John Bell⁹⁷ (1998), por exemplo, declarava que, com a chegada da Disney à Broadway, um turista comum consumiria uma versão “Disney” de Nova York, hospedar-se-ia em um hotel da Disney, consumiria em lojas da Disney, comeria em restaurantes da Disney e assistiria a musicais da Disney. Incomodado, declarava: um “teatro americano” demasiadamente identificado com tal empresa careceria de uma definição local, de uma “origem”. Afinal, a “comunidade criada pelas *performances* ao vivo da Disney” produziria “uma comunidade cultural mundial” que, aos olhos do diretor, desidratava a pujança autoral nova-iorquina (BELL, 1998, p. 31). Em disputa, estava a prevalência de um teatro supostamente “global” em detrimento de outro “local” – e, portanto, mais “original”. Portanto, a defesa por musicais “universais” – e sem “identidade” – não era unânime e causava discórdia entre estadunidenses.

Mesmo assim, a sanha em expandir o público e realizar novas peças “globais” acometia as empresas da cidade. Por exemplo, para se qualificar nessa competitiva arena, em 1997, a *Jujamcyn*, firmou contrato com a empresa de distribuição teatral *Pace Theatrical Group*⁹⁸, responsável por promover tours nacionais de espetáculos. O acordo intencionava garantir a produção de novas produções e a subsequente distribuição das peças por “dezenas de teatros, em 31 cidades na América do Norte e 3, na Inglaterra” (LYMAN, 1997). À medida que o quadro econômico da Times Square se alterou e o fluxo financeiro aumentou, os consórcios teatrais beneficiaram-se do monopólio adquirido nas décadas anteriores. Os tours nacionais e internacionais ganhavam cada vez mais a atenção dos produtores. Sobre isso, o presidente do consórcio *Jujamcyn*, Rocco Landesman, declarou: “é um resultado inevitável do

---

⁹⁷ Professor de história do teatro na New York University e na Rhode Island School of Design, fundador do coletivo cênico *Great Small Works* e colaborador do grupo *Bread and Puppet Theater*, desde 1973 (este último criado na cidade de Nova York, no início dos anos 1960, alinhando a chamada vanguarda artística estadunidense). O grupo ganhou celebridade nas manifestações de rua contra a Guerra do Vietnã. A respeito da trajetória específica do seu grupo e das suas posições políticas, sugiro conferir Ilari-Defina (2010).

⁹⁸ Erguida em 1966, no estado do Texas, por um vendedor de seguros (Alan Becker) e um banqueiro (Sidney Shlenker), a *Pace Entertainment*, ao longo dos anos, comprou teatros em diversos estados do país especializando-se na administração de grandes edifícios. Em 1982, com o novo segmento *Pace Theatrical Group*, passaria a ser uma das maiores representantes da Broadway em caravanas de apresentação de musicais pelo país. A título de exemplo, havia a rentável relação entre o profícuo compositor Andrew Lloyd Webber e a *Pace*, a sua representante no mercado estadunidense. Em 1996, o presidente da época, Scott Zeiger, diria “A estrada é o sangue da *Pace*” (BIESADA, 1996).

crescimento de influência das corporações na Broadway, tal como a Disney” (LYMAN, 1997).

Diante do entusiasmo por novos mercados, Mackintosh decidiu expandir a sua presença para além da produção de espetáculos. Em 1990, comprou uma parte expressiva da *Music Theater International* (MTI)⁹⁹, uma agência de licenciamento amador de direitos de musicais. Como diretor, Mackintosh acrescentou *Les Misérables* e *Miss Saigon* à cartela de peças disponíveis e transformou a MTI em uma agência capaz de vender direitos de musicais em escala mundial. As leis de direitos autorais (*copyrights*) em vigor passaram a ser aplicadas nos espetáculos teatrais, sobretudo no que se refere à concepção da encenação e da coreografia. Essa empresa se tornou fundamental para garantir o licenciamento de espetáculos profissionais em cidades nos Estados Unidos e no mercado internacional. Para montar espetáculos em seus países, mexicanos, alemães, sul coreanos, brasileiros e outros tantos, passaram a entrar em contato com a MIT, comprar os direitos de musicais e, com o aval, executar as montagens nas cidades de diversos cantos do globo. Além disso, em 1992, a MIT criou um segmento de adaptação de peças para crianças e adolescentes, garantindo a produção de espetáculos em escolas e cursos livres de teatro em fronteiras antes inatingíveis. Outrossim, assegurava-se também o retorno financeiro a cada nota que cada voz adolescente entoava. A profissionalização e institucionalização formalizava o setor e igualmente criava estratégias para ampliar a ingerência em outros locais.

Um consenso a respeito do trânsito internacional de peças havia se formado. Thomas Schumacher, presidente da divisão de teatro da Disney, resumiu, no ano de 2004: “[...] porque somos uma corporação, nós precisamos investir nosso tempo e dinheiro para o trabalho [uma produção] atingir seu maior retorno. [...] nós precisamos criar *shows* que possam ser franquias, grandes o suficiente, para justificar o nível de manutenção que devemos dar a eles continuamente.” (ADLER, 2004, p. 75).

No alvorecer do milênio, turistas presenciavam uma Times Square reformada. As práticas de reforma urbana e as ações para a internacionalização das produções produziram condições para a exportação: os novos pavimentos nas ruas, o fluxo cada vez maior de turistas estrangeiros, os *containers* para *tours*, as empresas de licenciamento equipadas, as corporações interessadas em investir capital e os antigos

---

⁹⁹ Fundada, em 1952, pelo compositor Frank Loesser (1910-1969). Infelizmente não disponho de mais dados a respeito da história da empreitada.

produtores com sede em ampliar o mercado. Alargava-se o imaginário para além de fronteiras nacionais.

O trânsito de espetáculos entre países se realizaria embrulhado em um discurso que propalava uma suposta “universalidade” das peças. A partir dos anos 2000, São Paulo receberia em seus palcos esses grandes musicais. A cidade não foi a primeira e tampouco a única a ter seus palcos tomados por falas, músicas e coreografias novaiorquinas – o México, a Argentina, a Alemanha, a Coreia do Sul, para citar alguns países, já haviam experimentado montagens desse tipo¹⁰⁰. Afinal de contas, a *Musical Theater International* atuava diretamente na oferta de peças disponibilizadas para os mercados estrangeiros. De qualquer forma, na capital paulista, os trâmites legais, os interesses econômicos e a narrativa “global” convergiam e se materializaram de forma inédita: com uma retórica traduzida, reposicionada e deslocada.

---

¹⁰⁰ Para saber mais, conferir a reportagem de Gamerman (2010)

2 NOS PALCOS DE SÃO PAULO

Musicais sempre foram bem montados no Brasil – nos anos 1960, por exemplo, Bibi Ferreira e Paulo Autran encenaram uma versão de sucesso de *My Fair Lady*, que teve 700 apresentações no Teatro Paramount. Mas versões fiéis à Broadway, com idênticos figurinos e cenários e movimentados pequenos exércitos de técnicos, músicos e atores, são mais recentes. E tudo começou no dia 25 de abril de 2001, quando estreou *Les Misérables* no Teatro Abril (que antes abrigava o mesmo Paramount), iniciando uma nova e produtiva era.

Ubiratan Brasil (2011)

A cena teatral paulistana testemunhou, a partir da virada do milênio, a aterrissagem de múltiplas montagens em flerte com a Broadway. Jornais e revistas da época alardeavam cada novo musical como um evento extraordinário (SANTOS, 2001; NÉSPOLI, 2001; STAUT, 2001). Conforme sugeriam as manchetes, o público presenciava um marco cênico na metrópole.

Se o fenômeno ganhou vigor no século XXI, é possível observar como, produtores e artistas nacionais já se dedicavam ao gênero nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Inicialmente, as empreitadas eram esporádicas e careciam de sistematização. O processo de execução era muito variado: o tipo de financiamento dependia da habilidade do produtor responsável e o elenco nacional não dispunha de habilidades técnicas de canto e dança para executar satisfatoriamente as cenas. Ao longo dos anos, uma sucessão de experiências pavimentou o caminho para que, na década de 2000, a aterrissagem desses produtos estadunidenses ganhasse vulto e se tornasse um fenômeno.

Este capítulo esquadrija os tensores que considero essenciais para analisar a abundante produção de musicais da Broadway em São Paulo. A minha intenção não é esboçar um panorama completo dos espetáculos produzidos no período; para isso, sugiro o livro do ator Gerson Steves (2015) – uma obra competente em listar os principais musicais produzidos no país¹⁰¹. Estou antes interessado em descrever como

---

¹⁰¹ Steves retoma peças jesuítas, a exemplo de José de Anchieta ainda no século XVI, e acompanha a cena até às milionárias produções da primeira década do XXI. Indico também o historiador Jamil Dias que, embora não tenha publicado (ainda) artigo ou livro a respeito do tema, contribui diariamente nas suas aulas sobre a história do Teatro Musical no país. A ele devo o agradecimento por dedicar algumas horas do seu tempo em duas longas entrevistas, uma em 2014 e outra em 2015.

determinados agentes orquestraram múltiplos procedimentos e interesses na ordenação desse cenário ímpar. Procuo identificar como esses sujeitos se posicionavam uns em relação aos outros nesse ambiente teatral diverso. Qualifico as vontades, as escolhas e desenvolvo uma linha argumentativa a fim de conferir inteligibilidade aos múltiplos eventos que ocorriam.

2.1 Produções esporádicas

Durante a ressaca econômica e política pela qual atravessava o Brasil da década de 1960¹⁰², respingaram algumas produções musicais da Broadway nos palcos da cidade da garoa. Dependiam, na época, da empreitada de ambiciosos produtores autônomos, como Victor Berbara.

Nascido em 1928, filho de pai libanês e mãe portuguesa, Berbara¹⁰³ formou-se psicólogo pela Columbia University e começou a carreira na década de 1940 como produtor de programas de comunicação. Trabalhou em grandes agências de publicidade, na Rádio Nacional e nos primórdios da TV Globo. Muito ativo e inquieto, em 1959, o rapaz decidiu arriscar como diretor teatral. Mal sabia ele que a montagem do primeiro musical da Broadway no Brasil ocorreria sob as suas mãos. Na ocasião, um produtor estadunidense estava decidido a expandir o universo de apresentações da peça *My Fair Lady*¹⁰⁴ para o México, a Argentina e o Brasil. Berbara recebeu o convite e, meses depois, embarcou para a capital mexicana. Ali, a equipe “gringa” ensinaria os procedimentos necessários à execução do espetáculo.

Finda a primeira temporada na América Central, a peça foi para Buenos Aires e, em seguida, aportou no Rio de Janeiro. Conforme o contrato, Victor era o responsável por financiar o musical em solo fluminense, mas ele não queria pagar o investimento integralmente com dinheiro próprio. Por isso, o produtor procurou

---

¹⁰² Para saber mais, conferir Boris Fausto (2012), Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2015); particularmente, a respeito de artistas, Marcelo Ridenti (2010).

¹⁰³ As informações a respeito do produtor foram obtidas da longa entrevista concedida à Tania Carvalho (2008).

¹⁰⁴ *My Fair Lady* é um musical baseado na peça teatral *Pigmalião*, de George Bernard Shaw, com libreto e letras de Alan Jay Lerner e música de Frederick Loewe. O *show* estreou na Broadway, no *Mark Hellinger Theater*, em 15 de março de 1956. O elenco original trazia Rex Harrison, Julie Andrews, Stanley Holloway e Robert Coote. A produção ganhou cinco prêmios *Tony*, incluindo o prêmio de melhor musical. Até o fechamento da temporada, em 1962, o espetáculo apresentou-se 2.717 vezes, recorde da época.

sócios dispostos a dispendar capital e arcar com os custos iniciais: em troca, eles receberiam uma parcela dos lucros – cada um deteria 25% do espetáculo. “Jamais me arrependi.”, declarou, “*My Fair Lady* foi uma máquina de fazer dinheiro!” (CARVALHO, 2008, p. 130). O entusiasmo da estreia apareceu na matéria de *O Estado de São Paulo*, de 25 de julho de 1963. *My Fair Lady*, foi anunciado como “o primeiro contato da plateia paulista com uma comédia musical, como ela é entendida nos Estados Unidos”. A respeito do assunto, Berbara declararia, anos depois, e retrospectivamente: “Nunca se havia feito esse tipo de espetáculo no Brasil até então. Havia experiência de ópera: cenas estáticas em três ou quatro atos. Em *My Fair Lady*, o cenário se modificava, se mexia durante a cena.” (CARVALHO, 2008, p. 137).

Apesar da euforia, as colunas de crítica especializadas dos anos 1960 e 1970 não partilhavam integralmente do júbilo. Sábato Magaldi¹⁰⁵, por exemplo, escreveu em 1971: “Toda comédia musical não foge de um certo gosto *kitsch* – produto destinado a uma sensibilidade mediana, que se embala numa música facilitada e na pirotecnia dos movimentos e das mudanças de cenário” (STEEN, 2014, p. 207-208)¹⁰⁶. O crítico literário Roberto Schwarz ([1978] 1992), por sua vez, ignorou as montagens musicais estrangeiras no seu importante texto “Cultura e Política, 1964-1969”¹⁰⁷. Preferiu salientar a importância – e os impasses formais – de outras peças musicais como *Opinião* (1964), *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1967) e *Roda Viva* (1969)¹⁰⁸. Ao seu ver, “apesar da ditadura da direita” haveria “relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (SCHWARZ, [1978] 1992, p. 62).

Berbara, que chamou o Golpe de 1964 de Revolução (CARVALHO, 2008, p. 112), provavelmente discordaria dessa tese. Ao seu ver, o sucesso de *My Fair Lady* era evidente e comprovado na edição do então prestigioso prêmio Saci, promovido

---

¹⁰⁵ Nascido em 1927, formado em direito pela Universidade de Minas Gerais, aos 20 mudou-se para o Rio de Janeiro para substituir Paulo Mendes Campos como crítico do jornal *Diário Carioca*. Anos depois, em 1953, foi convidado por Alfredo Mesquita para assumir a cadeira de história do teatro, na Escola de Arte Dramática. Ingressou também no quadro de colunistas do jornal *O Estado de São Paulo*. No livro *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962 – com edição revista e ampliada em 1998) sedimenta uma leitura bastante vigorosa a respeito da história dramática brasileira. Entre 1966 e 1988, desempenhou a função de crítico no *Jornal da Tarde* até decidir se aposentar. Faleceu em 2016, na capital paulista.

¹⁰⁶ Crítica dedicada a *Um violinista no telhado*, dirigido por Oswaldo Loureiro, em 1971.

¹⁰⁷ Para uma leitura detalhada a respeito da trajetória de Schwarz, sugiro a entrevista concedida pelo autor em 2007, a Lilia Schwarcz e André Botelho, e o balanço a respeito das críticas feitas à sua obra, escrito por Bernardo Ricupero (2013).

¹⁰⁸ Ainda em dezembro de 1964, logo após o golpe, Oduvaldo Vianna, Armando Costa e Paulo Pontes escreveram a peça *Opinião*, dirigida por Augusto Boal. O mesmo Boal juntou-se a Gianfrancesco Guarnieri para *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967). Em 1966, Ferreira Gullar e Vianinha encenaram *Se correr o Bicho Pega, se ficar o bicho come*. Dias Gomes e Gullar partilharam a produção de *Dr. Getúlio* em 1968. Para saber mais, sugiro Fernando Marques (2014).

pelo jornal *O Estado de São Paulo*, em 1965¹⁰⁹. O musical somou os prêmios de melhor atriz, para Bibi Ferreira, e um prêmio especial dedicado exclusivamente aos produtores.

Portanto, diversas récitas recheavam salões e não tinham qualquer comprometimento revolucionário¹¹⁰. Nos anos seguintes ao golpe, outros musicais de origem anglo-saxã subiriam aos palcos e encheram as plateias: *Hello Dolly* (1966) *Hair* (1969); *Um violinista no telhado* (1971); *Homem de La Mancha* (1972); *Jesus Cristo Superstar* (1972); *Godspell* (1974); *Pippin* (1974); *Rocky Horror Show* (1975); *Hair* (em nova montagem, 1978) e *Evita* (1983)¹¹¹. Apesar da diversidade de enredo, das diferentes formas de montagem e dos locais apresentados, os espetáculos possuíam alguns elementos em comum: a origem na Broadway e a aura de glamour estrangeiro.

De qualquer forma, as experiências eram ocasionais e dependiam da vontade individual e autônoma de produtores como Berbara. Passava ao largo a regularidade sistemática e a existência de profissionais especializados. Além disso, o elenco trazia complicações. O próprio produtor de *My Fair Lady* hesitou em selecionar a atriz para o papel principal. Uma das concorrentes era Tônia Carrero, que, no auge da beleza e da fama¹¹², “não tinha a humildade em aceitar que não cantava. Ela achava que com aulas chegaria lá e não chegaria, tenho certeza” (CARVALHO, 2008, p. 131). A outra candidata era Bibi Ferreira. Sobre ela, Berbara explicou: “não achava que ela era adequada para o papel, que era complicado. A pessoa tinha que ser uma cantora e a Bibi não é; a atriz precisava ter muito carisma, o que a Bibi não tem. Ela sempre teve técnica” (CARVALHO, 2008, p. 131). O papel fora obtido somente por “lobby” da mãe de Bibi, que insistiu pelo recrutamento da sua filha.

Nos 1980, um novo conjunto de agentes passaria a constituir o cenário, com experiências diretamente ligadas à Broadway e outras inspiradas nos musicais estadunidenses. Walter Clark¹¹³, oriundo também de emissoras televisivas, debutou

---

¹⁰⁹ Premiação criada, em 1951, pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, dada anualmente aos melhores da produção brasileira de cinema e teatro. Tinha como estatueta um saci esculpido pelo artista Victor Brecheret.

¹¹⁰ Para um estudo dedicado às peças de cunho contestatório, sugiro Ridenti (2010) e Marques (2014). Ambos se filiam – ainda que com ressalvas – à seleção de grupos teatrais fundamentais da época: *CPC*, *Arena* e *Oficina* são lidos e relidos com o seu protagonismo.

¹¹¹ Para uma listagem exaustiva, conferir Steves (2015).

¹¹² Para saber mais a respeito da trajetória de atrizes brasileiras na época, sugiro Pontes (2010).

¹¹³ Nascido em 1936, transformou-se diretor-artístico da Globo em 1965 por indicação do próprio Berbara, seu amigo. Manteria o posto até 1977, quando se desentendeu com o patriarca Marinho. Faleceu em 1997, depois de experiências de produção na Rede Bandeirantes e no cinema.

como produtor teatral nos palcos do Sérgio Cardoso, com o espetáculo *Chorus Line*¹¹⁴. Para bancar a dispendiosa empreitada, orçada em 300 milhões de cruzeiros¹¹⁵, imaginou um sistema de cotas: disponibilizou a venda de 44 delas a quem interessasse. Cada pessoa obteria o retorno correspondente à parcela adquirida com o lucro da bilheteria¹¹⁶. Na ocasião, uma controversa disputa ganhou monta. A Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (APETESP)¹¹⁷ contestava a Secretaria Estadual da Cultura – administradora do Sérgio Cardoso –, alegando haver um comprometimento prévio do uso do teatro com outra produção. A APETESP acusava Clark de “intruso”, “sem nenhum rendimento a apresentar à genuína produção nacional” (VEJA, 20 abr. 1983, p. 118). O produtor não só discordou – julgava realizar “um serviço de peso” para o país – como também acrescentou em teor bélico: “não são quatro miseráveis, com suas visões marxistas do mundo, que consolidarão o *show business* nacional” (VEJA, 20 abr. 1983, p. 118). Importante grifar como, em meio à instabilidade pela qual atravessava o país, sujeitos produziam a diferença estética e econômica de espetáculos em termos políticos e ideológicos.

Chorus Line tornou-se um sucesso e foi decisiva para a carreira de uma atriz em particular: Claudia Raia. Natural de Campinas, em 1966 ela percorreria uma passarela em ascendente escala de projeção. Desde nova, a menina empenhou-se na carreira artística. A mãe, proprietária de uma academia de dança, garantiu-lhe a matrícula para o *ballet* clássico. Aos 13, foi morar em Nova York, sozinha e, durante um ano e meio, estudou com George Balanchine, fundador da *School of American*

---

¹¹⁴ Criado, dirigido e coreografado por Michael Bennett, o libreto da peça foi escrito por James Kirkwood Jr. e Nicholas Dante. Com letras de Edward Kleban e música de Marvin Hamlisch, o espetáculo foi levado aos palcos em abril de 1975, permanecendo quinze anos em cartaz na Broadway ininterruptamente. A peça já havia circulado, segundo matéria da *Veja* (1983), pela Filadélfia, Los Angeles, Inglaterra, Alemanha, Suécia, Dinamarca, Austrália, Japão, México e Argentina. No enredo, a plateia presencia o processo de uma audição para um musical. Zach, um importante diretor e coreógrafo, seleciona artistas para o próximo espetáculo. Após o primeiro corte, restam 17 candidatas/os. O diretor, então, informa-lhes procurar por uma forte linha de coro, formada por quatro homens e quatro mulheres. Para a seleção, quer conhecer mais sobre eles e pede a cada pessoa que se apresente e fale de si. Com relutância, eles contam as suas histórias. Toda a ação se desenrola num palco nu de um teatro nova-iorquino.

¹¹⁵ Conforme a ferramenta do cidadão, do Banco Central, o valor corresponderia, em setembro de 2018, a R\$ 9.114.440,19. Utilizei como parâmetro a correção segundo o IPCA/IBGE.

¹¹⁶ Inicialmente, cada cota valia Cr\$ 1,5 milhão (cerca de R\$ 36.000,00 atualizados para setembro de 2018), mas, após ajustes, restaram fixadas em Cr\$ 3 milhões (ou aproximadamente R\$ 72.000,00, em setembro de 2018). Para adequação dos valores, utilizei a ferramenta disponível pelo Banco Central mobilizando a correção pelo IPCA/IBGE.

¹¹⁷ Entidade sem fins lucrativos, constituída em 12 de julho de 1972. Mantém e administra o *Complexo Teatral Ruth Escobar* e o *Teatro Maria Della Costa*. Informações obtidas em <<http://www.apetesp.org.br/sobre.php>> Acesso em 12 mar. 2018.

*Ballet*¹¹⁸. Em 1982, o Teatro Colón, em Buenos Aires, a recebeu para dançar como Julieta na coreografia inspirada em Shakespeare. Aos 16 anos, Raia ingressou no elenco do espetáculo produzido por Walter Clark. Convidados globais do produtor encantaram-se com a garota e a chamaram para trabalhar na emissora. Nos anos seguintes, ela posaria nua para a revista masculina *Playboy* (1984), estouraria como atriz interpretando a prostituta Ninon, na novela *Roque Santeiro*¹¹⁹ (1985) e estrearia o seu primeiro *pocket-show* – *Essas noites assim* (1987)¹²⁰ –, em uma casa noturna de Ipanema. Na ocasião, Raia lamentava a ausência no Brasil de “uma escola de arte onde qualquer artista possa aprender tudo o que gosta e se achar dentro da profissão” (CAVALCANTI, 1987).

Ainda no final daquela década, em um ano de retomada democrática, a atriz produziu e protagonizou o espetáculo *Splish Splash*¹²¹ (1988), cujo esquema, segundo reportagem da *Folha de São Paulo*, era “o mais norte-americano possível”. “A intenção”, alegava a jornalista, “era fazer algo na linha Broadway” (CAMARGO, 1989. E-3). Sem definir exatamente o que se entendia por “linha Broadway”, presumia-se de quem lesse a matéria um conhecimento acumulado anteriormente (com turismo pago em dólar na Times Square), ou, ainda, um imaginário autoevidente que, por isso, não carecia de mais explicações. Em ambos os casos, aludia-se a um referencial partilhado. Apesar de estreiar no Rio de Janeiro, *Splish Splash* chegou a São Paulo no início da década de 1990, inaugurando a parceria de Claudia Raia com o já consagrado diretor de novelas Wolf Maya¹²². Na época com 35 anos, o rapaz havia

---

¹¹⁸ Nascido em São Petersburgo, na Rússia, em 1904, com o nome de Georgi Militonovitch Balanchivadze, o jovem bailarino estudou composição e piano no Conservatório de Leningrado. Em 1924, desertou da União Soviética, mudando-se para a França com a esposa e um casal de dançarinos. Dez anos depois, foi convidado por um estadunidense para temporada nos EUA quando, em 1934, fundou a *School of American Ballet*, em Nova York. Catorze anos depois, criaria o *New York City Ballet*, assumindo a função de coreógrafo principal até a sua morte, em 1983.

¹¹⁹ A novela foi exibida pela Rede Globo no horário das 20h, entre 24 de junho de 1985 e 22 de fevereiro de 1986.

¹²⁰ A reportagem de *O Estado de São Paulo*, de 30 de janeiro de 1987, destacava como o *show* fazia referência “ao estilo do que se faz muito na Europa e nos Estados Unidos” no qual artistas fazer um pequeno recital íntimo após o horário normal de espetáculos.

¹²¹ Espetáculo idealizado por Alexandre Frota. O enredo, assinado por Flávio Marinho, contava a história de uma rixa entre gangues de adolescentes dos anos 1960.

¹²² Na televisão, somara a direção de nove novelas (*Ciranda de Pedra*, 1981; *Elas por Elas*, 1982; *Final Feliz*, 1982; *Louco Amor*, 1983; *Champanhe*, 1983/1984; *Livre para Voar*, 1984/1985; *Ti ti ti*, 1985/1986; *Hipertensão*, 1986/1987; e *Bambolê*, 1987/1988).

atuado como ator em musicais como *Hair* (1969),¹²³ e dirigido o off-Broadway *Village – New York* (1982)¹²⁴, em São Paulo, entre outros espetáculos.

Nesse mesmo período de tempestuosa verborragia a respeito dos rumos democrático do Brasil, Jorge Takla¹²⁵ dirigiria um musical situado no período de ascensão nazista na Alemanha – *Cabaret* (1989)¹²⁶ – recheado de um elenco visto com frequência na emissora Globo de televisão¹²⁷. Chama atenção a avaliação do diretor a respeito da necessidade de ensaios extras: “Nenhum ator está pronto para enfrentar um musical como esse. Por isso, exigi esta fase de pré-ensaio” (PIMENTA, 1989, D1), sentenciou ao *Estado de São Paulo*, em 20 de maio de 1989. A matéria descreve um elenco reticente em relação às técnicas de canto e dança: “Por enquanto, o mestre-de-cerimônias, Sally Bolwes, e companhia ainda erram os passos, olham para o chão quando devem encarar o céu e quase arrebentam o tablado com o peso de seus corpos” (PIMENTA, 1989, D1). O trecho evidencia a persistência de uma carência técnica, sinalizada por Berbara anos antes. Boa parte do elenco nacional não dispunha de recursos básicos de canto e dança.

Uma das raras exceções era justamente Claudia Raia. Virada a década e driblando a inflação, a atriz fez do sobrenome o epicentro de um jogo de palavras: *Não Fuja da Raia* (1991), *Nas Raias da Loucura* (1993) e *Caia na Raia* (1996). Os textos, escritos por Silvio de Abreu¹²⁸ e dirigidos por Jorge Fernando¹²⁹, reduziam-se

---

¹²³ Dirigido por Ademar Guerra, estreou no *Teatro Bela Vista*. Com autoria de James Rado, Gerome Ragni e música de Galt MacDermot, montada pela primeira vez em 1967, o enredo apresentava o comportamento e os conflitos da juventude *hippie* estadunidense.

¹²⁴ Escrita por Ira Evans, conta a história de um jovem estudante homossexual que foge da pressão da família judia no Brooklin, em Nova York, refugiando-se no bairro Greenwich Village.

¹²⁵ Nascido em 1951, é diretor e produtor de teatro. Formou-se na Escola de Belas Artes e no Conservatório Nacional de Arte Dramática, em Paris. Em 1974, trabalhou com o importante encenador estadunidense Robert Wilson. Entre 2002 e 2004, foi diretor da área de teatro da *Corporación Interamericana de Entretenimiento* (CIE) – a mesma responsável por realizar *Les Misérables* no país. Dentre os musicais, Takla dirigiu *Cabaret* (1989), *Vitor e Vitória* (2001), *My Fair Lady* (2007), *West Side Story* (2008), *O Rei e Eu* (2010), *Evita* (2011) e *Jesus Cristo Super Star* (2014).

¹²⁶ Escrito por Joe Van Druten e Christopher Isherwood.

¹²⁷ Diogo Vilela e Beth Goulart interpretariam, respectivamente, o mestre de cerimônias e Sally Bowels, papéis que se tornaram icônicos para Joel Grey e Liza Minelli no filme homônimo de Bob Fosse.

¹²⁸ Teledramaturgo nascido em 1942 em São Paulo, formado em cenografia pela Escola de Artes Dramática, iniciou a carreira como ator. Já nos anos 1970, dirigiu filmes identificados com a chamada pornochanchada. Estreou como autor de novelas, em 1977, adaptando – junto com Rubens Ewald Filho – o romance *Éramos seis*, de Maria José Dupré, para as telas. No ano seguinte, foi contratado pela Globo e escreveu *Pecado Rasgado* (1978) permanecendo na emissora até a atualidade.

¹²⁹ Ator e diretor carioca de 1955, começou a carreira profissional da série de televisão *Ciranda, Cirandinha*, de 1978. Em parceria com Silvio de Abreu e Cassiano Gabus Mendes, ganhou destaque com as novelas *Guerra dos Sexos* (1983/1984), *Cambalacho* (1986) e *Rainha da Sucata* (1990). Desempenhou papel de diretor em diversas outras até 2016.

a enredo simples, compostos de quadros musicais, coreográficos e cômicos, monopolizados por ela (OLIVEIRA, 1996). Em elogiosa crítica à segunda peça, na *Folha de São Paulo*, Nelson de Sá¹³⁰ pontificou: “o *show* é mesmo dela, de Cláudia Raia, a primeira-dama do Teatro Musical brasileiro”.

A atriz, no entanto, não estava só. Uma geração nascida nas décadas de 1960 e 1970 almejava as referências de musicais estrangeiros. Havia, por exemplo, produtores que arriscavam montagens de espetáculos livremente inspirados na Broadway. No Rio de Janeiro, os jovens Charles Möeller e Claudio Botelho experimentaram novos formatos. O primeiro nasceu em Santos, em 1967, mas foi criado em São Vicente, caçula de oito filhos, com pai militar. Perseguiu, com sede, a carreira de ator desde cedo: após a negativa para ingressar a *Escola de Artes Dramáticas* (EAD), recebeu o aceite do *Centro de Pesquisa Teatral* (CPT), companhia de Antunes Filho. No início da década de 1990, a trajetória tomaria rumo inesperado ao conhecer Botelho e se dedicar aos musicais. Este último veio ao mundo em 1964, natural de Araguari, criado em Uberlândia (Minas Gerais): o pai era desenhista do Departamento Nacional de Estradas de Rodagem, e a mãe professora. Matriculado na Unirio, no curso de teatro, trancou após um ano. Decidiu ingressar na recém-inaugurada *Casa de Artes*, de Laranjeira. Formado, com dificuldade em encontrar trabalho, inventou um novo ofício: adaptar livros para a cena. Após algumas experiências bem-sucedidas, tornou-se tradutor e compositor.

As trajetórias convergiram ao longo da década de 1990. Möeller havia ingressado na novela *Mico Preto*, da Rede Globo, trabalhando diretamente com Miguel Falabella¹³¹, o intérprete do seu pai. Em visita ao famoso colega em um ensaio, ele conheceu Botelho – o músico de ocasião. Naquela noite, saíram todos a jantar, e os rapazes inauguraram uma longa e duradoura conversa a respeito de musicais. Começaram a juntar canções de espetáculos variados e de compositores diversos em shows. Foi assim com *Hello Gershwin* (1991) – homenagem ao

---

¹³⁰ Crítico de teatro, trabalha no conglomerado *Folha de São Paulo* desde 1987. Exerceu a função no caderno *Ilustrada* por cerca de dez anos. Para um balanço da sua carreira, confira De Sá (1997).

¹³¹ Nascido em São Cristóvão, na Zona Norte do Rio de Janeiro, em 1956, o pai arquiteto e a mãe professora universitária de francês e literatura francesa. Adolescente, ingressou no grupo de teatro da escola e, em seguida, no tradicional *Teatro Tablado* – a escola de atores de Maria Clara Machado. Em 1988, entrou em cartaz com o espetáculo *Sereias da Zona Sul*, tornou-se expoente da moda “besteirol”. Estreou como diretor na premiada *Emily* (1994). Para saber mais sobre a trajetória de Falabella e o teatro besteirol, sugiro Wasilewski (2008).

compositor estadunidense¹³² – *As Malvadas* (1997) – um apanhado de canções de musicais variados¹³³ e *Cole Potter: ele nunca disse que me amava* (2000).

Outro entusiasta dos musicais, Miguel Falabella era, na época, costumeiramente associado ao seu envolvimento com o chamado teatro besteirol dos anos 1980, às suas participações em novelas globais e ao seu trabalho como dramaturgo (CASTELLO, 1995; GAMA, 1998). Ao longo dos anos 1990, teve uma rápida experiência musical em 1994, em que interpretou canções da Disney em tom inusitadamente sexual¹³⁴. Em parceria com Claudia Raia ele retornaria aos palcos para a versão musical do dispendioso *O Beijo da Mulher Aranha* (2000)¹³⁵. O espetáculo concretizava – segundo matéria do “Estadão” (NUNES, 2000a; 2000b) – um antigo sonho de Raia: “A Mulher Aranha é um fetiche, uma personagem forte, que vai ao encontro de minha personalidade”, declarou ela ao jornal. Em tom anedótico, emendou: “O mais engraçado é que a primeira vez que assisti ao espetáculo, na Broadway, encontrei o Miguel [Falabella] e desejamos realizá-lo um dia” (NUNES, 2000b).

Uma geração de pessoas que partilhava de aspirações estrangeiras, passou a se engajar, aos poucos, na execução de peças musicais estrangeiras no solo nacional. Apesar de esporádicas, as experiências alusivas à Broadway acumularam-se entre as décadas de 1980 e 1990. Conviveram montagens diretamente informadas por espetáculos produzidos para a Times Square e peças pitorescas que seguiriam a genérica classificação de “linha Broadway”. Ensaios eram conduzidos para que artistas aprendessem técnicas fundamentais e traduções e versões despontavam em pequenos e médios teatros. Novos experimentos cênicos tateavam o sabor estrangeiro e duplas de criadores debutavam. Essa geração fomentava o terreno e se inteirava artisticamente das convenções cênicas da Broadway. Dessa forma, alguns tensores de força passavam a se organizar a fim de garantir produções musicais no país.

---

¹³² Botelho versionara algumas canções do compositor George Gershwin para o português. Junto com a atriz Cláudia Netto e sob direção de Marco Nanini, levantaram a peça sem dinheiro. No enredo, um casal cantaria e interpretava clássicos estadunidenses do consagrado compositor.

¹³³ Möeller escreveu um roteiro e Botelho elaborou a letra e música. A ousadia rendeu o Prêmio Sharp de melhor musical.

¹³⁴ Denominado *Falabella Canta Disney*, o ator inaugurou o *Café do Teatro*, um palco para “revistas e shows musicais”, no Shopping da Gávea, no Rio de Janeiro. O enredo ironizava o universo de personagens da Disney: Peter Pan como um líder gay, a fada Sininho descobriria orgasmos múltiplos, Wendy teria um comportamento sexual “estranhíssimo” e Pinóquio estaria envolvido com o Grilo Falante. Flávio Marinho, o diretor, disse na ocasião: “Foram dois meses exaustivos de ensaios, pois ninguém ali está acostumado a cantar” (DIAS, 1994).

¹³⁵ A peça baseava-se no romance do argentino Manuel Puig e contava a história de Valentim, um revolucionário marxista acusado de terrorismo, e Molina, um homossexual preso por corrupção de menores, obrigado a conviver em uma cela apertada em uma prisão de um país sul-americano qualquer.

2.2 Caminhos pedagógicos

A década de 1980 testemunhou, também, o início de um ambiente pedagógico inédito. A *Cultura Inglesa*, além de ensinar vocabulário e gramática, passou a oferecer aulas de Teatro Musical para estudantes adultos. Fundada em 1935 pelo consulado britânico, a instituição arriscou, em 1979, a montar, em inglês, um espetáculo musical com estudantes do coral. O experimento não desagradou. De lá para cá, foram trinta e nove peças encenadas¹³⁶. “Quem dirigia esses musicais era uma inglesa, Libby alguma coisa...; mas ela foi embora, voltou para a Inglaterra”, conta Albano Sargaço¹³⁷, atual responsável pela divisão cênica da escola. Assumido o comando em 1986, ele recorreu ao gerúndio: “fui ficando”.

O compositor Daniel Salve fora um dos estudantes e explicou-me seu envolvimento com a instituição durante entrevista concedida a mim em fevereiro de 2015. Nos anos 1990, o estabelecimento se tornou, nas palavras do aluno, “o celeiro que agregava gente que queria fazer musical, mas que não tinha para onde ir. Por que não tinha cursos, não tinha uma cena”. O paulistano, nascido em 1976, debutou ainda com 15 anos em espetáculos infantis profissionais. De pronto, esnobou quando uma amiga lhe pediu ajuda para ser o seu par no teste de elenco da Cultura: “Ai, imagina, sou profissional. Teste para uma peça amadora? Cheguei lá, me encantei. Fui, fiz o teste, passei! A *Cultura Inglesa* foi uma escola.” sentenciou.

Incubadora de musicais, a instituição fertilizou também duradouras amizades. Nesse ambiente, no ano de 1992, Salve conheceu Rodrigo Pitta. Primo distante do falecido prefeito de São Paulo – Celso Pitta –, Rodrigo guarda somente o sobrenome

---

¹³⁶ São elas: *Oh Verona* (1979), *Joseph and His Amazin Thechicolor Dreamcoat* (1980), *Dracula Spetacula* (1981), *Jesus Christ Superstar* (1982), *West Side Story* (1983), *The Threepenny Opera* (1984), *Hair* (1985), *Carmen Rock* (1986), *Pippin* (1987), *Cabaret* (1988), *Blood Brothers* (1989), *Kiss me Kate* (1990), *Half a Sixpence* (1991), *Grease* (1992), *The Wiz* (1993), *Me and my Girl* (1994), *Sing and Dance* (1995), *Guys and Dolls* (1996), *Bye Bye Birdie* (1997), *Hair* (1998), *All that Jazz* (1999), *Fame* (2000), *Saturday Night Fever* (2001), *Kiss me Kate* (2002), *Hamlet, the Musical* (2003), *The Pirate Musical* (2004), *Sing and Dance Two* (2005), *Twelfth Night, the musical* (2006), *The Taming of the Shrew and Inspector General* (2007), *The tempest and Pride and Prejudice* (2008), *A Midsummer Night's Dream and Great Expectations* (2009), *As you Like it and Horror Musical, a Comedy* (2010), *The tempest and Oh, Brother!* (2011), *The winter's Tale and Footlose* (2012), *Grease* (2013) e *The Wiz* (2014), *Sing and Dance* (2015), *A Beatles Project* (2016) e *Elton – The first 70 Years* (2017).

¹³⁷ Paulistano, formado em Letras pela Universidade de São Paulo, em 1978, iniciou um mestrado sobre teatro norte-americano. Os dados foram obtidos em entrevista concedida em 03 de fevereiro de 2017.

em comum – “nosso parentesco não me abriu nenhuma porta até agora”, declarou à *Folha de São Paulo* em novembro de 1996¹³⁸. Após dividirem o palco em sete espetáculos da Cultura, ambicionaram voos mais altos. Em 1997, eles viajaram juntos para Nova York: Pitta estudou por oito meses direção em Teatro Musical na *American Music and Drama Academy* (AMDA)¹³⁹, e Daniel acumulou dois invernos com o sonho de integrar o elenco de *Rent*, de Jonathan Larson¹⁴⁰. Apesar de ser aprovado em uma audição, Salve amargurou ver outra pessoa ficar com o papel (ALEIXO, 2000, p. D8).

De volta ao país, em 1998 os amigos estrearam em São Paulo o espetáculo *Pocket Broadway*, no teatro *Studium*, na Rua Rui Barbosa, 266. Em cartaz de sexta a domingo, o espetáculo era descrito como a reunião de “um mix de diversas peças encenadas na Broadway, entre elas *O Fantasma da Ópera*, *Os Miseráveis*, *Grease*, *Hair* e *O Rei Leão*” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 23 out. 1998, p. D27). A montagem fez sucesso: depois de quase um ano em cartaz, o musical foi encerrado somando cerca de 20 mil pessoas na plateia (ROCHA, 2000).

Em 1999, Salve foi selecionado dentre 900 intérpretes para integrar o elenco da montagem brasileira de *Rent*¹⁴¹. Com custo de US\$ 400 mil¹⁴², a estreia ocorreu quase quatro anos após a primeira apresentação no circuito off-Broadway em Nova York, em fevereiro de 1996. O produtor responsável, na ocasião, explicou: “Definitivamente esse não é um espetáculo para amadores [...] Não vai dar pé para atores que não saibam cantar, não dá para enrolar” (GAMA, 1999). Em poucas semanas, uma banca com um diretor e um coreógrafo estadunidenses desembarcariam na cidade para finalizar as seleções dentre os 100 filtrados anteriormente. Na esquina para o novo milênio, eles anunciaram um importante prognóstico: “Tem uma nova

---

¹³⁸ Matéria intitulada *Rodrigo Pitta Reúne Musicais Americanos* (FOLHA DE SÃO PAULO, 20 nov. 1996).

¹³⁹ Criada em 1964, a AMDA é um dos conservatórios mais antigos de formação para artes performáticas dos Estados Unidos. Atualmente, ela tem *campi* em Nova York e Los Angeles e oferece programas de Interpretação, Teatro Musical, Dança e Artes Performáticas. O curso de Teatro Musical, particularmente, tem duração de quatro anos. Mais informações, conferir em <<http://www.amda.edu>> Acesso em 28 out. 2018.

¹⁴⁰ Com letra, música e enredo escritos por Jonathan Larson, estreou no Nederlander Theater, em 1996. No enredo, um grupo de amigos vive em Nova York nos anos 1980, resistindo à dificuldade econômica, à epidemia de Aids e em meio ao uso de drogas.

¹⁴¹ Entre ano de estreia nos EUA, em 1996, e 1999, ano da primeira montagem no Brasil, esteve em cartaz na Inglaterra, Noruega, Islândia, Finlândia, México, Japão, Portugal, Argentina, Espanha, Itália, Filipinas, Hong Kong e Cingapura (GAMA, 1999).

¹⁴² Na época, a quantia correspondia a cerca de R\$ 785.200,00, segundo ferramenta de conversão do Banco Central. Atualmente, o valor em reais seria R\$ 2.716.902,87, para setembro de 2018, utilizando o IPCA/IBGE.

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

Em 20 de março de 2001, Pitta inaugurava o seu trabalho como colunista do *Estadão*. Seria o correspondente especialista dos musicais estadunidenses. Excitado, escreveu: “É incrível como já se pode em pouco tempo criar um panorama real do crescimento da indústria recém-nascida de se fazer musicais no Brasil”. O diagnóstico revelaria a viabilidade em “traçar um panorama econômico de uma atividade que, em São Paulo, começou em um pequeno grupo de pesquisas teatrais na *Cultura Inglesa* [...] e hoje se transformou em uma pequena indústria dentro da cena cultural do eixo Rio-São Paulo” (PITTA, 2001, p. D7). A inflacionada relevância da escola ecoava na própria trajetória do rapaz. Afinal de contas, aos seus olhos sucediam, ano a ano, espetáculos musicais em inglês capazes de tornar o aprendizado mais divertido.

Por sinal, do mesmo edifício, fermentava outra empreitada coordenada pela coreógrafa Maiza Tempesta¹⁴³. Ela teria sido incluída como parte da folha de pagamento da escola em 1997 como professora de teatro para montar trechos de musicais. Após os primeiros dois anos, durante uma conversa com a diretora cultural geral, sugeriu ampliar o curso para adolescentes. Ela se incomodava com a inexistência de cursos para jovens: “essa faixa de adolescente não tem nem onde fazer curso e tampouco espetáculos para assistir, eles ficam em um vácuo”. Surgiu, então, em 1999, o conceito de um curso de teatro musical para adolescentes: o *Teen Broadway West End* – referência simultaneamente estadunidense e londrina¹⁴⁴. A criação de novos cursos põe em relevo como o ambiente se tornava mais favorável.

---

¹⁴³ Coreógrafa e dançarina. Dentre outras coisas, nos anos 1980 participou das montagens do musical *Chorus Line* no Brasil e em Nova York e possuiu uma companhia de dança chamada Jazz Brazil. Parcela das informações a seguir foram retiradas de entrevista concedida ao pesquisador em 05 de abril de 2014 no espaço 10X21.

¹⁴⁴ Os eventos e circunstâncias são formulados de modo diverso pelo diretor Alvano Sargaço já mencionado. Em suas palavras, enquanto montavam *Kiss Me Kate* [em 2002] Tempesta foi fazer audição para coreógrafa. Como já dispunham de coreógrafo, o diretor lhe sugeriu procurar a diretora do departamento cultural quem sabe “interesse um grupo de dança que apresentasse aqui”. Aceita na escola, depois de algum tempo, “não lembro se foi ela ou o departamento” criou-se o *Teen Broadway*. “O que ela fazia? (...) trabalha com os teens até os 16 anos e depois de 16 anos eles vem para mim”.

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

2.3 A barbárie e a lei

A década de 1990 se encerrava trazendo uma configuração diferente no cenário teatral, tanto do ponto de vista da agenda de convenções estéticas, quanto no que toca as políticas culturais em exercício.

De um lado, parcela do campo artístico defendia o chamado “teatro de pesquisa”. Segundo esta convenção, para montar uma peça seria fundamental que se refletisse com profundidade a respeito de seu conteúdo (COSTA, 2009; FERNANDES, 2010; MACHADO, 2012). Artistas recém-formadas/os em faculdades públicas, em meados dos anos 1990, pautavam um segmento da produção cênica da cidade. Dessa época, são os grupos: *Cia de Teatro os Satyros* (1989), *Parlapatões, patifes e paspalhões* (1991), *Teatro da Vertigem* (1992), *Cia. do Latão* (1996), *Folias D’Arte* (1997), *Cia da Revista* (1997) e muitas outros¹⁴⁵. A busca por estabilidade financeira e pela investigação mais estável movia, em grande parte, esses intérpretes, empenhados em garantir a montagem artística e crítica.

Já as políticas culturais caminhavam em acordo com decisões políticas e econômicas tomadas na esfera federal. A Lei 8.313/91, conhecida como Lei Rouanet, havia se constituído nesse período como prática rotineira¹⁴⁶. Entre os mecanismos de

---

¹⁴⁵ Para uma linha cronológica da formação de grupos teatrais formados na década de 1990 em São Paulo, conferir o Anexo 1 em Machado (2012).

¹⁴⁶ Caio Gonçalves Dias (2014), em sua tese de doutorado, traça um panorama histórico das ações e decisões das políticas públicas culturais no Brasil, conferindo especial atenção ao processo de institucionalização dessas práticas entre 1985 e 2013. Segundo ele: “a criação do MinC, em 1985, tem, na nossa perspectiva, um duplo efeito democrático. De um lado, não era cabível na imaginação de nação democrática daquele momento não ter um órgão estatal dedicado exclusivamente aos cuidados da cultura – exatamente porque esse era um campo em que o governo ditatorial se fazia sentir de modo direto através da censura. De outro, dando forma a esse cenário, a cultura passa a ser versada, nesse contexto, como um direito” (p. 49). A primeira lei de incentivo à cultura promulgada durante o regime democrático foi nomeada Lei Sarney, nº 7.505, de 02 de julho de 1986. O mecanismo previa investimento privado em projetos e ações culturais via renúncia fiscal, isto é, pessoas físicas ou

ação, constava o mecenato: pessoas físicas ou jurídicas dispunham da possibilidade de apoiar projetos culturais cujos montantes e extensão precisavam ser aprovados pelo MinC. Cada proposta era encaminhada ao Ministério, descrevendo os orçamentos e prevendo a maneira como seriam utilizados os fundos obtidos com a renúncia fiscal. Como resultado, a lei trouxe para a pasta ministerial um aumento significativo no volume de recursos, além de normatizar a relação entre produtores culturais, a administração pública e as empresas patrocinadoras. Nos primeiros anos, entre 1992 e 1994, o volume de captação não ultrapassou 6% do total de R\$ 250 milhões disponibilizados pelo Estado como forma de renúncia fiscal (MOISÉS, 1998 apud WEFFORT; SOUZA, 1998). Contudo, a partir de 1995, depois de uma considerável reforma¹⁴⁷, o uso da lei tornou-se mais rotineiro, cujos resultados podem ser vistos no Gráfico 2.1:

Gráfico 2.1 – Crescimento da oferta de Bens Culturais por meio do Mecenato Privado: 1992-1997

Fonte: Moisés (1998, p. 348).

jurídicas poderiam destinar recursos do imposto de renda para doar, patrocinar ou investir em atividades de natureza cultural. Celso Furtado, o ministro em exercício entre 1986 e 1988, atuou ativamente na solidificação do Ministério. Precisava convencer a opinião pública da necessidade de uma pasta para cultura na esfera federal e se esforçou em consolidar uma estrutura administrativa mínima para o MinC. Nesse cenário, segundo Gonçalves Dias (2014), a Lei Sarney foi essencial: a sua promulgação garantiu a normatização das relações entre produtores culturais, artistas e do novo ministério – que precisava instaurar a sua relevância pública. Mal engatinhava, entretanto, o aparato legislativo foi extinto pelo recém-empossado presidente Fernando Collor de Mello em 1990. Alegava-se que o recurso facilitava fraudes fiscais – a título de exemplo, durante a sua curta duração, estima-se que tenha canalizado cerca de 110 milhões de dólares às artes e à cultura. No pacote de reformas, o Ministério da Cultura perdeu estatuto, transformando-se em Secretaria ligada ao gabinete da Presidência. Porém, transcorrido um ano, Collor assinou uma nova lei que retomava os princípios da anterior: sob o número 8.313, surgiu a Lei Rouanet, em 23 de dezembro de 1991.

¹⁴⁷ As reformas consistiram em “a) ampliar o limite de descontos permitidos às empresas patrocinadoras de projetos culturais de 2 para 5% de seu imposto devido; b) desburocratizar os seus procedimentos, agilizando a autorização para captação de recursos; e, finalmente c) estimular um mercado de intermediação, isto é, de venda de projetos às empresas, segundo padrões profissionais.” (MOISÉS, 1998, p. 428).

O aumento exponencial coincidiu com a primeira gestão de Francisco Weffort¹⁴⁸, ministro da Cultura no primeiro e segundo mandatos de Fernando Henrique Cardoso (de 1995 a 2002). Desde 1995, por determinação do próprio chefe do executivo, os ministérios de Comunicação, de Minas e Energia, da Fazenda e outros orientaram as empresas estatais a despenderem parcela expressiva de publicidade no patrocínio a projetos culturais aprovados pelo Ministério da Cultura (MinC)¹⁴⁹. Alçada como principal mecanismo de financiamento cultural do país, a lei atendia às expectativas do próprio ministro: “A finalidade da cultura não é o mercado mas a formação plena da indentidade das pessoas e o enriquecimento da sensibilidade humana. A cultura vale em si mesma [...] E isso quer dizer, entre outras coisas, que a cultura é, como a educação, um dever do Estado”. O significado da palavra “cultura” oscilava: ora qualificada como direito, ora entendida como insumo. “Há que reconhecer [...] que nós somos um amplo mercado consumidor de cultura e que a cultura de que necessitarmos e que não pudermos produzir nós teremos que importar” (WEFFORT, 1998, p. 25). A declaração sintetiza as práticas que nortearam as políticas culturais desde 1995 e continuariam a pautar as ações do ministro até o final de seu mandato, em 2002. Sob essa bandeira, cultura virava um dever do Estado e insumo a ser “importado.”¹⁵⁰.

---

¹⁴⁸ Paulista de 1937, Doutor em Ciência Política pela Universidade de São Paulo (1968) e Livre-Docente na mesma instituição (1977), membro fundador do Partido dos Trabalhadores, exerceu a função de Secretário Geral do partido entre 1984 e 1988. Deixaria o PT, em 1994, para assumir o cargo de Ministro da Cultura de Fernando Henrique Cardoso.

¹⁴⁹ Em 1998, o Ministério da Cultura publicou livro de balanço dos quatro anos de gestão entre 1995 e 1998 – *Um olhar sobre a cultura brasileira*, correspondente ao primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso na presidência do país. Organizador do volume, Francisco Weffort, Ministro da Cultura, entusiasmadamente salienta o “substancial aumento de recursos do Ministério”, a melhora no “atendimento dos projetos culturais” e a multiplicação da demanda de produtores. A área da cultura teria sido beneficiária “do período de estauidade econômica aberto pelo Plano Real”. Misto de balanço e política de celebração das ações realizadas, o prefácio do livro foi assinado pelo presidente em exercício e é bastante significativo das orientações políticas estratégicas adotadas para a área cultural em seu governo.

¹⁵⁰ Ridenti (2010) procura explicar os motivos pelos quais determinados intelectuais, antes bastante revolucionários, adotaram políticas neoliberais nos últimos anos do século XX. Sem citar nomes, o texto parece estar endereçado a pessoas como Fernando Henrique Cardoso e Francisco Weffort: “Quando *Tudo o que é sólido desmancha no ar* foi publicado no Brasil [em 1986], estava em declínio o arquétipo de intelectual de esquerda dos anos 1960, engajado politicamente, buscando ligar-se aos trabalhadores e ao povo. [...] Tornaram-se comuns ainda os intelectuais – por vezes adeptos de propostas revolucionárias no passado – que exercem cargos em governos que adotam medidas neoliberais. Trabalham como técnicos a serviço do funcionamento saudável da ordem estabelecida, sem maiores dramas de consciência, talvez se agarrando ainda à ideologia de que estão no poder para o bem do povo e da nação, uma vez amadurecidos e livres das utopias voluntaristas dos anos 1960, que só aparentemente teriam sido revolucionárias. [...] Intelectuais, em especial, passaram a ser crescentemente seduzidos pelo acesso individual ao desenvolvimento de um mundo globalizado, embora seu discurso por vezes mantenha tons esquerdistas.” (RIDENTI, 2010, p. 169).

Segundo a socióloga Maria Arminda Arruda (2003), em balanço crítico feito às políticas do fim da chamada “era FHC”, as decisões do MinC estavam alicerçadas na crença da “boa regulação do mercado”, combinada a uma ação disciplinadora do Estado. As leis de renúncia fiscal, especialmente a Lei Rouanet, deram lugar a “uma espécie de migração de procedimentos típicos da indústria cultural e do mercado publicitário”. Assim, “os sentidos perseguidos do chamado marketing cultural são, em substância, coerentes sobretudo com as estratégias publicitárias e, secundariamente, com objetivos sociais, respondendo pelo espantoso crescimento do mecenato privado” (ARRUDA, 2003, p. 181). O pressuposto ordenador que coordenava os agentes políticos era o seguinte: considerando o Estado como um regulador de práticas, o mercado poderia promover o desenvolvimento econômico e cultural.

Dessa forma, durante esse decênio, o termo “marketing cultural” popularizou-se. Passou a ser chamada de “marketing cultural” toda ação de que empregava “a cultura” como meio de comunicação para difundir o nome, o produto ou a imagem de uma empresa patrocinadora¹⁵¹. Gonçalves Dias (2014) destaca como, a partir da difusão do uso da Lei Rouanet, o processo de patrocínio e investimento de empresas transformou esse modelo de marketing em uma ferramenta habitual no país. Empresas investiram em “produtos culturais” capazes de agregar valor à sua imagem, passando a selecionar projetos em sintonia estratégica ao marketing da marca e a organizar departamentos responsáveis na avaliação para patrocínio. Reconhecia-se, aos poucos, o desenvolvimento dos parâmetros definidos pela regulamentação da Lei Rouanet entre patrocinadores, produtores culturais, artistas, empresas e afins.

Em 1998, Márcio Souza¹⁵², presidente da Funarte, defendia o esforço da gestão em recuperar os danos causados desde a reforma administrativa do governo Collor, responsável por extinguir, em 1990, o órgão de elaboração das políticas de teatro nacionais¹⁵³. Na ocasião, Souza pressagiava: “Embora o teatro de grupo esteja novamente em evidência, não se pode esquecer que o teatro é também uma atividade comercial, que precisa conciliar suas produções com a lógica do mercado” (SOUZA,

---

¹⁵¹ Para saber mais, recomendo a dissertação de mestrado de Adriana Sá Moreira (2014).

¹⁵² Romancista, dramaturgo e cineasta nascido em 1946, em Manaus, ingressaria em Ciências Sociais na universidade, interrompendo os estudos em 1969, por ser perseguido pela ditadura militar. Foi presidente da Fundação Nacional de Arte (Funarte), do MinC, entre 1995 e 2002.

¹⁵³ Desde 1937, existia organismo responsável em estabelecer política estatal para as artes cênicas: o *Serviço Nacional do Teatro* (SNT); em 1981, é transformado em *Instituto Nacional de Artes Cênicas*, e logo em 1985, em *Fundação Nacional de Artes Cênicas*. No livro *Teatro e Estado* (1992) Yan Michalski e Rosyane Trotta, analisam três tentativas de constituição de companhia teatral estatal, organizadas e geridas pelo Estado: a *Comédia Brasileira* (1940-1945), a *Companhia Dramática Nacional* (1953-1954) e o *Teatro Nacional de Comédia* (1956-1967).

1998, p. 207). Mesmo este teatro, continuava ele, “é investimento de risco”, por isso a urgência de uma lei como a Rouanet.

Em 1999, a Medida Provisória nº 1.871-27/99, convertida em lei nº 9.874/99, alterou o artigo 18 da Rouanet, aumentando a possibilidade de dedução do imposto de renda para 100% no caso de projetos de artes cênicas. Como resultado, o volume de captação disparou. Entre 1999 e 2000, por exemplo, o incremento foi de 88%, como disposto no Gráfico 2.2, a respeito do mecenato exclusivo para as artes cênicas:

Gráfico 2.2 – Evolução da captação por Mecenato em Artes Cênicas

Apresenta a evolução da captação por meio do mecenato para o segmento das artes cênicas no período de 1996 a 2006. Os valores são corrigidos pelo Índice de Preços ao Consumidor Ampliado – IPCA/IBGE.

Fonte: Brasília (2010).

A aceleração nas captações não correspondeu contudo a uma celebração espontânea. Alguns grupos teatrais reagiram. Ainda em maio de 1999, publicaram um manifesto contra as decisões do Ministério da Cultura, opondo-se em particular à publicação da reforma da lei. Denominado *Movimento Arte Contra a Barbárie*¹⁵⁴, o grupo denunciava: “Hoje a política oficial deixou a cultura restrita ao mero comércio de entretenimento”. O diretor Hugo Possolo – dos *Parlapatões* – declarou em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*: “Não existe investimento para a continuidade do desenvolvimento dos trabalhos artísticos. Ao contrário, o que

¹⁵⁴ Reunidas desde 1998 em debates e discussões, estavam as companhias teatrais *Teatro Popular União e Olho Vivo*, *Grupo Tapa*, *Parlapatões*, *Cia. do Latão*, *Teatro da Vertigem*, *Folias D’Arte e Pia Fraus*, juntamente com Aimar Labaki, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Umberto Magnani e Tadeu de Souza. Para saber mais sobre o assunto, indico a dissertação de mestrado dedicada exclusivamente ao tema (ROMEO, 2016). Há, também, documentação de integrantes (ou simpatizantes) do próprio movimento (COSTA; CARVALHO, 2008); por fim, uma perspectiva que procura alinhar geração, estética e análise de gosto (MACHADO, 2012)

prevalece é uma política de eventos, que trata o teatro e as outras áreas como acontecimentos, que valem não pelo seu teor artístico, mas sim pelo seu potencial de divulgação”. (WEISS, 1999, D3).

Como salienta Romeo (2016), embora o coletivo de artistas reunidos fosse “politicamente heterogêneo” e não defendesse um projeto estético único, unia-os “o combate ao inimigo comum: o teatro comercial e os ‘eventos mercantis’” (ROMEO, 2016, p. 62) . O termo “barbárie” – propositadamente selecionado e de tom politicamente acusatório – foi empregado como sinônimo de escolhas políticas que “mercantilizavam a cultura”.

Nesse cenário de disputas, desembarca no país o musical *Les Misérables*. Estamos em 2001, e a produtora *Corporación Interamericana de Entretenimiento*¹⁵⁵ captou R\$ 1.331.541,00¹⁵⁶ por renúncia fiscal via Lei Rouanet para a montagem em português do espetáculo de Cameron Mackintosh. Uma nova etapa de uso da lei passaria a vigorar, oferecendo condições econômicas para grandes musicais estadunidenses aterrissarem em São Paulo. Para os produtores estadunidenses, tratava-se de uma peça “universal”. Em reportagem da folha de São Paulo, o produtor Cameron Mackintosh, o compositor Claude-Michel Schönberg e o diretor Ken Caswell declararam: “quando se trata de *Les Misérables*, se está falando de uma das obras de maior importância cultural no mundo” (SANTOS, 2001).

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

Incrementava-se também a defesa por uma estética que, em muitos pontos, distanciava-se das práticas do Teatro Musical. A professora Silvia Fernandes, do departamento de Artes Cênicas da USP, defendia como “o teatro”, nas últimas

---

¹⁵⁵ Na próxima sessão, descrevo a trajetória e relevância da empresa em São Paulo.

¹⁵⁶ Dados obtidos no *site SalicWeb* do Ministério da Cultura. O valor, atualizado para setembro de 2018, corresponde a R\$ 4.018.740,94, conforme índice de correção IPCA/IBGE, disponível pelo Banco Central.

décadas em São Paulo (mas não só), teria se “mobilizado pelo desejo de colocar à prova seus limites, tencionando até o ponto de rupturas as fontes tradicionais de sua produção” (FERNANDES, 2010b, p. 122). Essa era uma estética de pesquisa que almejava esquivar-se da lógica da “representação”, isto é, distanciava-se da ilusão e do traçado ficcional em proveito de ações cênicas compreendidas como “mais reais”¹⁵⁷. Tal agenda estética não correspondia às preocupações dos profissionais envolvidos em boa parcela desses musicais.

Tinha início, portanto, um sistema de classificação teatral baseado no gosto das pessoas em interface com o mercado e imediatamente referido a uma tomada de posição política¹⁵⁸. O efeito levou a uma polarização por meio da qual os musicais definiram-se como agentes diretos do capital estrangeiro no país, malcomunados com a própria “indústria cultural” nacional. A escalada intempestiva com resultados imprevisíveis arrefeceu-se, no meu modo de ver, após a publicação, em 2002, da Lei de Fomento ao Teatro (13.279/02), da Prefeitura de São Paulo. Destinada a apoiar e manter a criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral, a nova lei atendeu às demandas dos grupos reivindicantes, acomodando a tensão instaurada. Após o ano de 2002, cada setor teatral passou a ser atendido por um mecanismo estatal.

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

---

¹⁵⁷ Tema delicado e repleto de nuances, as discussões estéticas a respeito do Teatro Musical serão dissecadas nos capítulos 3 e 4 desta tese. Caso interesse compreender parte do debate estético do século XX entre os grupos de paulistanos em diálogo com correntes europeias e estadunidenses, recomendo o livro de Fernandes (2010). Se, por sua vez, almeja-se aprofundar a respeito da estética de musicais, sugiro McMillin (2006).

¹⁵⁸ Para uma discussão sobre sistemas de classificação baseadas no gosto, conferir Bourdieu ([1979/1982] 2007b).

2.4 Uma convergência: empresa mexicana, diretor italiano e produtor brasileiro

Iniciativas dispersas tomaram rumo mais definido a partir de 2001. Manipuladas por alguns sujeitos centrais, essas forças, antes esporádicas, convergiram. Direciono o holofote para três trabalhadores específicos das coxias: Giuliano Caternini, Fernando Alterio e a empresa *Corporación Interamericana de Entretenimiento* (CIE). As suas trajetórias, a princípio independentes, produziram um evento teatral símbolo que sintetizou expectativas emocionais e econômicas.

Nascido na cidade La Spezia, na Itália, em 1944, criado na Argentina, Giuliano Caterini chegou ao Brasil em 1964, ano de golpe militar. Casou-se, teve duas filhas e nunca mais deixou o país. Desconhecido, até então, no cenário teatral paulistano, adotou muito cedo um nome artístico: Billy Bond. A sua carreira começou em 1978 como vocalista de uma banda punk. Em 1982 faria sucesso com como cantor, lançando o seu primeiro LP – *Ligue a TV*. Na época, Giuliano também contava no seu currículo com a produção de 83 LPs “de Astor Piazzola a Ney Matogrosso e o grupo Queen” (LANCELLOTTI, 1982, p. 58). Foi responsável ainda pela montagem no Brasil do espetáculo *Aí vem o Dilúvio*¹⁵⁹ e pela administração do Teatro Brigadeiro. Incansável, ele ainda exercia a função de diretor de televisão no programa *Nova Onda* da emissora Record – nele, rapazes e garotas dançavam e cantavam diante das câmeras, dublando artistas da música internacional.

Dois anos depois, em 1984, Bond trabalhou no mercado como produtor de videoclipes. A sua produtora, *B. B. Videos*, monopolizava a praça; cerca de 80% do material era por ele confeccionado. Nomes como Erasmo Carlos, Ney Matogrosso e Lulu Santos passaram pelas suas lentes (ALMEIDA, 1984, p. 39). No final daquela década, ele já era considerado o “pai dos videoclipes nacionais” (PENTEADO, 1988, p. 4). Bond decidiria, então, fundar uma produtora teatral, *Black and Red*, e se dedicar exclusivamente à direção e à administração de duas salas teatrais: a Jardel Filho e o Teatro Brigadeiro, ambas na Av. Brigadeiro Luís Antônio, em São Paulo.

Na mesma época, a alguns quilômetros dali, no bairro de Moema, o empresário Fernando Altério investia para erguer uma nova casa de *shows*: o Palace. Nascido em 1953, produtor de *shows* nacionais e internacionais, Altério transformou-

---

¹⁵⁹ Inspirado em *After de Deluge*, de David Forrest, a comédia fora adaptada por Raul Sonado e dirigida por Sebastião Apolônio. A história passa-se numa aldeia, na qual o padre recebe aviso de Deus de que um novo dilúvio acabará com a Terra: o povo da cidade será salvo, caso construa uma arca. Entretanto, as pessoas descrentes e o prefeito, dono de toda a madeira da região e pai de uma jovem apaixonada pelo padre, contestam o comunicado de Deus.

se, ao longo dos anos 1990, em figura recorrente nas colunas sociais da *Folha de São Paulo* – promoveu festas e jantares, anunciou contrato com artistas e fez notícia ao vencer um concurso de culinária¹⁶⁰. As decisões empresariais tornaram-se mais ousadas no final da década de 1990, quando começou a construção de uma casa de espetáculos às margens do rio Pinheiros: o *Credicard Hall*. Uma desconhecida empresa mexicana aparecia como sócia do projeto e prometia mudar o circuito de *shows* para a cidade.

A *Corporación Interamericana de Entretenimiento* (CIE) foi formada em 1990 pela união de diversas empresas mexicanas, dentre as quais a *Hipódromo de las Américas* e a *Ocesa*. Comandada pelo empresário Luís Alejandro Soberón Kuri¹⁶¹, ela promovia, no início, eventos ao vivo exclusivamente na Cidade do México¹⁶². Em 1991, a entidade assinou acordo com a *Ticketmaster Corporation*, empresa estadunidense de venda de ingressos, tornando-se responsável pela venda de espetáculos no México e em toda a América Latina. Em 1996, a corporação firmou acordo de licenciamento com a *Walt Disney Theatrical Worldwide Inc*, um ano após o conglomerado estadunidense comprar o *New Amsterdam Theater* na Broadway, conforme apontado no capítulo 1. A partir de então, a CIE estava autorizada a encenar peças da cartela Disney na América Latina, Espanha e Portugal. A primeira produção seria *La Bella y la Bestia*, que estreou na Cidade do México, em 1997¹⁶³.

Em janeiro de 1999, a empresa mexicana decidiu expandir as operações para o Brasil. Como estratégia, adquiriu 30% da *Stage Empreendimentos* – um consórcio de propriedade do citado Fernando Altério, do publicitário Nizan Guanaes¹⁶⁴ e do Banco

---

¹⁶⁰ Por exemplo: o acordo com Gal Costa para *show* no Palace apareceu na coluna de Pascowitch, em 22 de março de 1990; o aniversário, em um Haras, foi divulgado pela mesma colunista, em 11 de julho de 1994; já a comemoração do concurso de culinária figurou na reportagem local da *Revista da Folha*, em 18 de outubro de 1992.

¹⁶¹ Nascido em 1960, na Cidade do México, é formado em Administração de Empresas pelo Centro Universitário Ibero-Americano (UNIBERO). Iniciou as operações da OCESA, uma promotora de eventos ao vivo e operadora de centros de espetáculo, transformada, em 1995, na CIE, como uma empresa controladora de operações inicialmente dispersas.

¹⁶² Parte significativa das informações sobre a CIE foram extraídas de um relatório publicado em 29 de abril de 2016, escrito para a comunidade financeira, especialmente para a Bolsa de Valores Mexicana e para a *Comisión Nacional Bancaria de Valores*; traça um perfil da empresa, esclarecendo os títulos que estavam disponíveis para compra e venda.

¹⁶³ Segundo dados disponibilizados pela CIA, em 420 apresentações, a peça foi vista por 650.000 pessoas.

¹⁶⁴ Empresário e publicitário natural de Salvador, nascido em 1958, formado em Administração de Empresas pela Universidade Federal da Bahia. Ele mudou-se para São Paulo, em 1985, trabalhando em algumas empresas de publicidade. Em 1989, comprou a agência de publicidade DM9, vendendo-a, em 2000, para a rede internacional DDB Worldwide. No mesmo ano, fundou o IG, o segundo maior portal de Internet gratuito do país, para formar, então, o Grupo Icatu como agente investidor.

Icatu¹⁶⁵. Em paralelo, a CIE firmava parceria com a empresa de Billy Bond. Os mexicanos adquiriram os dois teatros até então sob os domínios do italiano: o Teatro Ópera e o Teatro Jardel Filho. O objetivo era produzir dois musicais em São Paulo, *Rent* (1999) e *O Beijo da Mulher Aranha* (2000).

Em março de 2001, o caderno *Economia* de *O Estado de São Paulo* declarava a hegemonia da CIE no Brasil: “O grupo mexicano *Corporación Interamericana de Entretenimento* (CIE) caminha para tornar-se a maior empresa do ramo de *show business* do País” (MEDEIROS, 2001, p. B30). A reportagem afirmava que o investimento de US\$ 45 milhões¹⁶⁶ fora realizado em apenas dois anos – compraram a *Stage Empreendimentos*, resultando no controle de casas de espetáculo como o *Credicard Hall*¹⁶⁷ e o *DirecTV Music*¹⁶⁸. Altério tornou-se, então, o presidente da empresa no país e Billy Bond foi escolhido como responsável pelo setor teatral. Em março de 2001, Alterio explicava: “Eu nem chamo mais a CIE de empresa mexicana, mas uma empresa de economia globalizada” (MEDEIROS, 2001, p. B30). Afinal, segundo ele, 70% das ações do grupo eram fundos de investimento, divididos entre financistas americanos (80%) e europeus (20%).

Dentre as suas intenções, o CEO revelava o projeto de “instalar uma mini-Broadway” na região da Bela Vista (MEDEIROS, 2001, B30). A montagem de peças como *Rent* (1999), *O Beijo da Mulher Aranha* (2000) e *Les Misérables* (2001), só pode ser compreendida como parte do conjunto de interesses econômicos e financeiros dos agentes citados. Tais produções foram apresentadas nos teatros adquiridos pela CIE e com uma estrutura de organização compatível com o “modelo” adotado por profissionais estadunidenses. Na época, Altério afirmou: “A CIE vem crescendo a uma razão de 35% a 40% ao ano no mundo e o Brasil é a prioridade número um agora” (VALE, 2001, p. E5).

---

¹⁶⁵ Banco fundado pelo empresário Antônio Carlos de Almeida Braga, em 1989, quando saiu da direção do Bradesco. Nos anos seguintes, a família Almeida Braga e o economista Daniel Dantas mantiveram 80% das ações. Em 1994, a *Folha de São Paulo* noticiou que o Icatu dobrou os seus ativos, passando de US\$ 1,1 bilhão para US\$ 2,2 bilhões (PAULINO NETO, 1994).

¹⁶⁶ Na época, o valor correspondia a R\$ 91.890.00,00, conforme mecanismo de conversão de valores do Banco Central. Em setembro de 2018, essa quantia corresponderia a R\$ 274.499.835,98, segundo a correção do IPCA/IBGE, utilizando a ferramenta de calculadora do cidadão do mesmo Banco Central.

¹⁶⁷ A sala de espetáculos foi anunciada no ano da sua inauguração (1999) como “a maior e mais cara casa de espetáculos do país” (MEDEIROS, 1999, p. D8). O custo da construção foi, na época, de R\$ 34 milhões. Com 15 mil metros quadrados de área construída e capacidade de 7.500 pessoas em pé e 5.000 sentadas, o palco tem área de 720m² e pé direito de 30 metro (PESSINI, 1999, p. 28).

¹⁶⁸ Em 2000, dezessete anos após a inauguração do *Palace*, a casa transformou-se em *DirecTV Music Hall*. A operadora de TV por assinaturas investiria R\$ 12,5 milhões no projeto por dez anos (FOLHA, 2000, p. E8). O hall foi duplicado, acrescentaram 500 vagas de carro e diminuíram o número de assentos de 1.710 para 1.500.

“Miseráveis milionários” foi o título dado à matéria que anunciou o espetáculo *Les Misérables* para leitores/as do jornal *Folha de São Paulo*, no dia 24 de abril de 2001 – um dia antes da estreia oficial do musical. Embora a manchete tivesse sabor de crítica¹⁶⁹, o teor do texto era bastante informativo. Destacava-se os números da empreitada: haviam sido gastos US\$ 3,5 milhões com a montagem, cerca de R\$ 7 milhões na época¹⁷⁰, e 38 versões mundiais foram excursionadas ao longo de 16 anos.

Nas páginas do jornal de maior tiragem do país, ficavam claras as intenções internacionais do projeto: “Para fincar de vez seu pé no circuito globalizado dos pacotes musicais, o Brasil assiste à inauguração de espaço em SP, o *Teatro Abril*, que rebatiza o Paramount” (SANTOS, 2001). Fechado desde 1996, o edifício era, nos anos 1940 e 1950, frequentado pela alta sociedade paulistana. Já nos anos 1960, serviu de palco para os grandes festivais da MPB. Segundo a reportagem, a reforma pretendia “recuperar o tempo perdido” e “a decadência”, quando foi dividido em cinco salas ocupadas por apresentar filmes pornô e peças infantis. Adquirido pela CIE, a reforma dispendeu cerca de R\$ 10 milhões¹⁷¹. O local seria totalmente transformado e equipado para atender as necessidades técnicas de grandes peças – fosso de orquestra, alto urdimento, mesas de som, luzes modernas e enorme plateia.

No dia seguinte, em tom semelhante, *O Estado de São Paulo* anunciava: “O Brasil entra definitivamente no circuito do *show biz* internacional com a estreia hoje de *Les Misérables*.”¹⁷² Novos números são apresentados: a peça já havia sido vertida para 18 idiomas, envolvia 150 pessoas (dentre as quais 36 atores e 19 músicos) e 100 toneladas de equipamento. Mais de 1.700 artigos de figurino e 350 movimentações de cenário foram criados ao longo de três horas de apresentação. As reportagens – informadas provavelmente pelos *releases* escritos pela própria assessoria de imprensa – ofereciam um horizonte temporal promissor. Elas apostavam na internacionalização que a montagem representaria, marcando um evento definidor à cidade – um antes e um depois. Os recursos evocados pelos textos não deixavam dúvidas, o país

---

¹⁶⁹ Valmir Santos, o jornalista que assina o texto, é entusiasta do teatro de pesquisa e de grupo; talvez, por isso, a ironia impressa na capa do caderno Ilustrada. Para saber mais sobre a relação entre Santos e o teatro de grupo e de pesquisa em São Paulo, conferir Machado (2012).

¹⁷⁰ Utilizando a correção do IPCA/IBGE disponível pelo Banco Central, o valor corresponderia a R\$ 20.831.699,00, em setembro de 2018.

¹⁷¹ Com a correção monetária baseada no IPCA/IBGE, o valor corresponderia, em setembro de 2018, a R\$ 30.181.128,00.

¹⁷² Assinada pela jornalista de cultura Beth Néspoli. Na minha dissertação de mestrado (MACHADO, 2012), destaco como Néspoli é agente importante no cenário teatral da cidade na virada do século XX para XXI.

ingressaria em uma rede de entretenimento já consolidada e, uma vez dentro do “clube”, não “arredaria mais seu pé”.

No dia 20 de abril de 2001, o *Guia da Folha*, noticiando a sequência de eventos, estampou no título da matéria: “A Broadway é aqui”. Para Staut (2001), “A inauguração do *Teatro Abril* significou mais um passo para a consolidação de uma espécie de mini-Broadway paulistana aos cuidados da empresa mexicana *Corporación Interamericana de Entretenimiento* (CIE)” (p. 10). Alguns parágrafos adiante, foi a vez de Altério se manifestar: “Resolvemos investir no teatro [Paramount] devido à sua importância cultural e arquitetônica. A região da Bela Vista tem uma história parecida com a da Broadway [...]”. Conforme o produtor dizia: “Nos anos 20, quando o Paramount foi construído, a região passava por uma efervescência cultural. O Paramount ainda recebeu a primeira montagem de um musical no Brasil, o *My Fair Lady*, em 1966.” (STAUT, 2001, p. 10). A retórica jogava entre reiterar o imaginário nacional e também acionar referências estrangeiras. O musical *My Fair Lady* aparecia tanto como âncora do passado – capaz de contribuir tanto para justificar a reforma – quanto como alavanca para conferir prestígio à onerosa empreitada. A seleção da CIE pelo edifício almejava produzir, portanto, tradição e prospecção.

O êxito em consolidar um sistema articulado de musicais seria festejado reiteradamente nos anos seguintes. *Les Misérables* ganhou qualidade de símbolo: era a metonímia dos vetores locais e internacionais que convergiram em São Paulo. O capital interessado – o estadunidense, o mexicano e o brasileiro – pôde escoar seus investimentos sem riscos por meio da isenção fiscal via lei de incentivo. A reforma de um tradicional teatro, cujo imaginário acionava simultaneamente a memória da cidade e a aspiração internacional, permitiu um novo desenho em “formato Broadway”. As vontades represadas ao longo de anos – expressas não somente nas contínuas tentativas de produzir peças em diálogo com repertórios da Broadway, mas também em cursos em escolas de inglês – puderam finalmente encontrar lugar no promissor horizonte de trabalho que começaria a se erguer. Artistas que antes trabalhavam de forma esporádica com os musicais – como Claudia Raia, Claudio Botelho, Jorge Takla e outros –, passaram a exercer com regularidade a função de intérpretes, de tradutores e de diretores nessas novas montagens.

Em 2001, interrogada a respeito das projeções para a continuidade dos musicais no Brasil, Claudia Raia diria: “O futuro promete” (FRANCO, 2001, p. E5). O que soava como profecia, realizou-se, aos poucos, com a consolidação de um

sistema de peças, escolas e produtoras. A produção de musicais estadunidenses em solo brasileiro se rotinizava¹⁷³.

2.5 Na consolidação, usa-se *black tie*

Entre 2001 e 2014 (ano de início desta tese), as produções avolumaram-se. A respeito desse tema, o artigo “Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos” (CARDOSO; FERNANDES; CARDOSO-FILHO, 2016a) apresenta panoramicamente o cenário e lista as peças musicais encenadas entre 1950 e 2016¹⁷⁴. O resultado foi sintetizado no Gráfico 2.3:

---

¹⁷³ A noção de “rotinização” foi criada por Antonio Candido (2000) a partir da leitura que fez de Max Weber quando este estudou as transformações de tipos de dominação. O alemão utilizava “rotinização” para analisar o modo como a dominação carismática – uma forma legítima, porém efêmera, de controle – pôde se perpetuar e se tornar perene em determinadas situações. De acordo com Weber, o suposto da “rotinização” é a eliminação de seu caráter peculiar e a adaptação para uma estrutura racional de manutenção. Nessa esteira, Antonio Candido entende que certos fenômenos culturais, antes ligados à transformação, tornaram-se normais, como fatos da cultura com os quais a sociedade aprende a conviver e, em muitos casos, passa a apreciar; a esse processo de transformação, Candido dá o nome de “rotinização”.

¹⁷⁴ Os autores recorreram ao acervo do *Itaú Cultural*, da *Folha de São Paulo*, de *O Estado de São Paulo*, da *Revista Veja* e da *Enciclopédia do Itaú Cultural de Teatro* para levantar os títulos montados Brasil. Embora o esforço tenha os seus méritos, o resultado não é exaustivo e pode ser questionado. Faço as seguintes considerações: 1) o trabalho não confere às fontes documentais diferentes estatutos, de modo a horizontalizar notícias de jornal e dissertações de mestrado sem sequer mencionar as particularidades de cada texto; 2) o texto não esclarece os critérios usados na seleção das peças, isto é, como discriminaram o que era ou não musical; 3) a análise deixa de fora um número significativo de espetáculos produzidos nesse intervalo temporal (como indicado no Anexo 3 desta tese) 4) o gráfico agrupava peças em quatro categorias, sem apresentar os critérios para a separação. Como resultado, o grupo “outros” aglutina uma quantidade considerável de espetáculos que permanecem indeterminados.

Gráfico 2.3 – Número de montagens do Teatro Musical Brasileiro, por categoria

CARDOSO, A. B.; FERNANDES, A. J.; CARDOSO-FILHO, C. Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos. Revista Música Hodie, Goiânia, V.16 - n.1, 2016, p. 29-44

Figura 2: Número de montagens do Teatro Musical Brasileiro, por categorias.

Fonte: Cardoso, Fernandes e Cardoso-Filho (2016a).

O texto argumenta ser possível comprovar quantitativamente o “*boom* ocorrido no início do século XXI com os musicais estrangeiros” (CARDOSO; FERNANDES; CARDOSO FILHO, 2016a, p. 35). Se entre 1990 e 1999 foram montadas 32 peças, entre 2000 e 2009, o número saltou para 83. Caso se observem somente as versões de Broadway e West End¹⁷⁵, os dados são, no mínimo, instigantes: elas somam 7 entre 1990 e 1999, avançam para 20 entre 2000 e 2009 e crescem para 48 entre 2010 e 2016.

Os números sinalizam como foram asseguradas as condições para a sistematização de um cenário musical na primeira década do século XXI. A nova lei de incentivo permitiu o investimento de empresas sem o dispêndio de capital, apenas como realocação dos gastos com o fisco. Além disso, após uma grande corporação internacional (a CIE) comprovar o êxito da empreitada, outras seguiram o formato: Charles Möller, Claudio Botelho, Jorge Takla, Claudia Raia e Miguel Falabella criaram as suas próprias empresas ou se associaram a produtores profissionais da produção cênica.

¹⁷⁵ Área da região central de Londres. Sujeitos em meu campo, quando empregavam o termo, referiam-se as peças musicais produzidas originalmente na Inglaterra.

Em paralelo, um corpo de intérpretes foi formado nas novas instituições de ensino; em menos de uma década, quatro escolas de Teatro Musical abriram as portas no intervalo. Duas delas ofereceriam cursos livres para crianças, adolescentes e adultos: a *Teen Broadway*, criada em 1999 pela coreógrafa Maíza Tempesta (como dito em subseção anterior) e a *Casa de Artes Operária*¹⁷⁶, fundada, em 2004, por Ana Paula Taglianetti¹⁷⁷. Já os outros dois estabelecimentos – a *4Act Performing Arts*¹⁷⁸, de 2009, e o curso do SESI de Teatro Musical¹⁷⁹, em 2014 – focaram na profissionalização de artistas.

Os produtores estadunidenses também elaboraram um procedimento de venda de direitos de peças da Broadway para o estrangeiro. O *Musical Theater International* (MTI), de Cameron Mckintosh, – já mencionado no capítulo 1 – oferecia para produtores estrangeiros três formatos possíveis para a compra de licenciamento de direitos autorais dos musicais. As franquias mais caras correspondem aos “enlatados” – nome dado por sujeitos em campo. Trata-se de produções com a mesma equipe criativa que as das montagens originais, mas com o elenco local. A direção, a luz, o cenário, o figurino, as músicas, tudo é idêntico àqueles feitos na Broadway. Exemplos dessas peças, no Brasil, podem ser encontradas em *Les Misérables*, *O Fantasma da Ópera*, *Wicked* e outros. Na segunda categoria de venda, produtores locais compram o roteiro e a música do original, mas a direção, o cenário, o figurino ficam a cargo do produtor brasileiro, logo os direitos autorais desse formato custam mais barato.

---

¹⁷⁶ Desde o início, a instituição oferece *workshops* variados para aperfeiçoamento de sapateado, jazz, interpretação, canto entre outras especializações. Há também cursos para crianças e adolescentes. Por exemplo, em julho de 2016, ofereceram um curso de férias para crianças entre 11 e 15 de julho, com valor de R\$ 380,00, das 13h30 às 17h30.

¹⁷⁷ Durante anos, conciliou as atividades artísticas e a vida acadêmica. Recebeu o prêmio de Atriz Revelação, em 1987, ao ser dirigida por Gabriel Villela, em *A Capital Federal*. Entre 1996 e 1998, Tanglianetti especializou-se como condutora de ópera na *Jilliard School* e, entre 2000 e 2001, realizou um mestrado em *Performance Vocal* na City University of New York, denominado *An evening of Brazilian and Spanish Songs*. De 2008 a 2010, coordenou o *Projeto Teatro Musical na UFMG*, em Belo Horizonte. É Licenciada em Educação Musical pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (2010), Mestre em *Performance Vocal* pela City University of New York (2011) e pós-graduada em Biopsicologia: ciência corpo-mente pela Faculdade de Direito de Itu – Instituto Visão Futuro (2013).

¹⁷⁸ Criada por Ricardo Marques e Marllos Silva, é uma das poucas escolas profissionalizantes de Teatro Musical no Brasil. São oferecidos três diferentes tipos de formação: o Curso Livre de Teatro Musical, para pessoas que nunca tiveram contato com as técnicas exigidas, o Curso Intermediário, destinado a artistas que já tenham formação em canto, dança ou interpretação, mas não dominam as três artes, e o Curso Técnico, cujo objetivo é formar profissionais para o mercado.

¹⁷⁹ O Serviço Social da Indústria do Estado de São Paulo (SESI/SP), em 2014, lançou um curso de formação de atores para Teatro Musical. As aulas, gratuitas, ocorriam no SESI Vila Leopoldina, Zona Oeste da cidade. Em 2014, foram formadas duas turmas, pela manhã e à tarde, com 32 alunos cada. Com duração de três anos, ainda que a intenção fosse preparar artistas para atuarem no Teatro Musical, já em 2015, o SESI não abriu novas vagas para o segundo ano, alegando falta de recursos. A primeira turma formou-se no final de 2016.

Exemplos nacionais são *Homem de La Mancha* e *A Madrinha Embriagada*. Finalmente, há *shows* estadunidenses que fazem turnês no exterior, com o elenco falando em inglês¹⁸⁰.

A listagem de pessoas, peças e números, entretanto, não vence o desgovernado acúmulo de informações. Para passar das constatações quantitativas a uma compreensão mais qualitativa do processo de mudanças, recorro a um evento específico, tomando-o como uma espécie de síntese dessa época: a 2ª edição do *Prêmio Bibi Ferreira*, destinado a consagrar os melhores do Teatro Musical de 2014. A primeira edição ocorrera em 2013, em São Paulo, e fora concebida por Marllos Silva ainda em 2011¹⁸¹. Durante a nossa entrevista, Marllos destacou como intencionava reunir artistas do Teatro Musical de São Paulo em uma grande festa, e assim celebrar o gênero. Diretamente inspirado na principal premiação de teatro de Nova York – o *Tony* – o evento adotou o seu formato: um time de jurados acompanhou as principais produções da cidade ao longo de um ano, votou em categorias previamente estabelecidas e, naquela noite trajada a rigor, indicados e indicadas aguardariam o anúncio das vencedoras e vencedores enquanto presenciariam números musicais dos espetáculos concorrentes. Na edição de 2014, o comitê de jurados¹⁸² elegeu 61 profissionais, que competiram em 16 categorias.

Na noite de 13 de outubro de 2014, cheguei ao endereço por volta das 19h15. Um longo tapete vermelho se desenrolava pela R. Albuquerque Lins, no bairro Campos Elíseos. A fachada recém-pintada do *Theatro São Pedro* revelava, já na esquina com a Rua Barra Funda, a arquitetura do início do século XX. Cruzando a via, no balcão de um boteco com ladrilhos azuis, pessoas descontraídas conversavam após o fim do expediente de trabalho, numa noite quente paulistana. Tal situação contrastava com os longos vestidos brilhantes das mulheres e as gravatas borboleta

---

¹⁸⁰ Nos textos de Márcia Duarte (2015) e Leslie Pierce (2013), há descrições detalhadas desses três tipos de produção.

¹⁸¹ O rapaz é natural de São Paulo, nasceu em 1980, na Mooca e se definiu como “pardo” durante a nossa entrevista. Com pai marceneiro e mãe dona de casa, fez curso de teatro na *Escola Macunaíma*, aos 19 anos; em seguida, na *Cultura Inglesa*, Maíza Tempesta e Albano Sargaço deram-lhe aulas. Aos 22, foi trabalhar como assistente de direção com um dos fundadores do *Teatro de Arena*, José Renato, e, inspirado por ele, fundou a *Cia. Nacional de Teatro Musical*, em 2007, cujo objetivo era produzir espetáculos exclusivamente brasileiros, revelando novos dramaturgos e compositores, mas o projeto não vingou. Inquieto, firmou parceria com Ricardo Marques para fundar uma nova escola de teatro, a *4 Act Performing Arts*, em 2008. Após deixar o projeto da escola, ainda em 2009, criou o Prêmio Bibi Ferreira.

¹⁸² Composto por André Cortada (maestro, compositor, diretor e produtor musical), Edna Ligieri (diretora, atriz e dramaturga), Jamil Dias (ator, diretor e pesquisador de Teatro Musical brasileiro), Maíza Tempesta (coreógrafa e diretora de musicais), Ricardo Monteiro (dramaturgo e compositor) e Rubens Ewald Filho (jornalista, diretor e roteirista).

apertadas dos homens em fila para entrar. O *black-tie* imperava. Enquanto um canhão de luz riscava o céu, eu escrevia no meu caderno de campo como o bairro não correspondia ao hermético ambiente dos teatros nos quais as peças costumam ser realizadas: os shoppings.

Já no apinhado saguão, desfilavam as celebridades do ramo. De lenço vermelho no bolso do paletó e óculos escuros, Jorge Takla concedia entrevistas sem cessar. Naquele ano, ele adicionara *Jesus Cristo Superstar* à sua seleta coleção de montagens¹⁸³. O musical foi produzido pela já citada empresa de Fernando Alterio e marcava o reencontro dos dois profissionais – entre 2002 e 2004, Takla exerceu o cargo de supervisor da área de teatro, no lugar de Billy Bond, da CIE.

Por sinal, a empresa mexicana sofreu grandes mudanças ao longo de 15 temporadas. Seis anos após Alterio assumir a presidência da CIE – em maio de 2007 –, uma reestruturação societária ganhou forma. A participação direta e indireta do grupo mexicano foi reduzida e o controle acionário assumiu o seguinte enquadramento: Fernando Luiz Alterio assegurou 56%; GIF II, um fundo gerido por Gávea Investimentos¹⁸⁴, garantiu 20%; e o grupo CIE restou com 24% (sendo que, antes, detinha 85%). Com o capital majoritariamente brasileiro, a administração passou a ser sediada na cidade de São Paulo e a empresa foi renomeada: *Time For Fun* ou *T4F Entretenimento S. A.*¹⁸⁵. A participação no mercado ampliou-se significativamente a partir da produção de *shows* de música, turnês de artistas, eventos esportivos e afins. No que concerne aos musicais, desde *Les Misérables*, o

---

¹⁸³ Desde 2002, produziu uma nova versão de *My Fair Lady* (2007), *West Side Story* (2008), *O Rei e Eu* (2010) e *Evita* (2011).

¹⁸⁴ Fundada no segundo trimestre de 2003, por Arminio Fraga e Luis Fernando Figueiredo, ambos ex-diretores do Banco Central, é uma gestora de recursos de terceiros, especializada em alocar investimentos de empresas em novos fundos da bolsa. Inicialmente, a empresa administrava dois fundos, um no exterior e outro no mercado interno: no fundo externo, o patrimônio era de US\$ 300 milhões, enquanto no mercado interno, de R\$ 270 milhões. No *site*, consta que, em dezembro de 2016, o patrimônio da gestão operava com aproximadamente R\$ 15,1 bilhões. Fonte: <<http://www.gaveainvest.com.br/pt/empresa>> Acesso em 31 jan. 2017.

¹⁸⁵ Pouco depois, em 2011, a *T4F* ofereceria ações na Bovespa com a intenção de, segundo o relatório oficial, se capitalizar, utilizando investimento internacional. Com a transação, a empresa levantou R\$ 503 milhões (MAGENTA, 2012, E3). A mexicana CIE reduziu a sua participação, restando com 10,05% da empresa brasileira. Ao final do ano, a empresa triplicou a captação de recursos via Lei Rouanet (foram R\$ 27 milhões, em 2011 – o terceiro maior montante do país – e R\$ 10 milhões, em 2010). Ao longo dos anos, a companhia investiu na verticalização da cadeia, controlando bilheteria, casas de *shows*, patrocínio, produção, locação de equipamentos e empresas de iluminação. Em 20 de abril de 2016, a ata da Assembleia Geral Ordinária e da Extraordinária informa que “O capital social da Companhia é de R\$ 243.0022.170,40 (duzentos e quarenta e três milhões, vinte e dois mil, cento e setenta reais e quarenta centavos), totalmente subscrito e integralizado, dividido em 67.500.665 (sessenta e sete milhões, quinhentas mil, seiscentas e sessenta e cinco) ações ordinárias, nominativas e sem valor nominal”. Fonte: <http://ri.t4f.com.br/timeforfun/web/conteudo_pt.asp?idioma=0&conta=28&tipo=34930> Acesso em 31 jan. 2017.

conglomerado produzira onze novas peças até 2014¹⁸⁶ e, naquela noite, competia com *Jesus Cristo Superstar* e *Rei Leão*.

Atravessei o saguão em direção à grandiosa escada de mármore, confiante nas possibilidades que um olhar distanciado poderia trazer. Do balcão, visualizei como o emaranhado humano guardava alguma lógica, dada por certas homogeneidades visuais e graus de distinção. Enquanto os homens, padronizados em seus *black-ties*, suavam às bicas, as mulheres, mais leves, esforçavam-se em diferenciar-se por vestidos e tipos de cabelo que portavam. As cores de pele, contudo, eram bem uniformes nas tonalidades brancas. Rara exceção, Tiago Barbosa¹⁸⁷, o protagonista do musical *Rei Leão*, transitava sorridente com o seu pai, ao mesmo tempo que concedia entrevistas para jornalistas. Horas depois, ao ganhar o prêmio de melhor ator revelação, diria: “você vão matar o negão”. Ele ainda agradeceria o progenitor “um homem negro lindo, maravilhoso” que se sacrificara pela carreira do filho¹⁸⁸. O enunciado, contudo, pareceu pouco ecoar naquele local. Ficou diluído por outros discursos emocionados.

Entre o champanhe e as taças de água, dezenas de poses eram feitas para os flashes e câmeras. Dentre as pessoas mais fotografadas, estavam atrizes e atores do musical *A Madrinha Embriagada*¹⁸⁹, produção da parceria entre o *Atelier de Cultura* e o *Sesi*. Escrita em 1998, a peça estreou na Broadway, em 2006, e ganhou versão brasileira em 2013, com direção de Miguel Falabella¹⁹⁰. Naquele mesmo ano, o Serviço Social da Indústria (SESI) inaugurou o ambicioso projeto para consolidação do gênero musical na cidade de São Paulo: uma nova escola de Teatro Musical e uma

---

¹⁸⁶ *A Bela e a Fera* (2002, 2003), *Chicago* (2004), *O Fantasma da Ópera* (2005-2007), *Sweet Charity* (2006-2007), *Peter Pan* (2007), *Miss Saigon* (2007), *Teatro do Castelo Rá-Tim-Bum – Onde está o Nino* (2008), nova montagem de *A Bela e a Fera* (2009), *Cats* (2010), *Mamma Mia!* (2011), *As Bruxas de Eastwick* (2011), *A Família Adams* (2012), *Jesus Cristo Superstar* (2014), *O Rei Leão* (2013/2014).

¹⁸⁷ Natural do Rio de Janeiro, Barbosa iniciou a vida artística ainda aos 11, ingressando na *Orquestra Sinfônica* de São João do Meriti. Formado em pedagogia, aos 25 mudou-se para o Vidigal, trabalhando como preparador vocal no grupo “Nós do Morro”. Nessa época, soube dos testes para o musical “O Rei Leão”; meses depois transformar-se-ia no protagonista: Simba.

¹⁸⁸ Relações étnico-raciais, de gênero, de sexualidade, de classe e de geração no Teatro Musical serão alvo de intensa reflexão nos capítulos 3, 4 e 5 desta tese. Para trabalhos anteriores em que abordo essas discussões, conferir Machado (2016, 2017).

¹⁸⁹ A peça foi escrita por Bob Martin e Don McKellar e tem músicas e letras de Lisa Lambert e Greg Morrison. Em 2006, foi indicada a treze prêmios *Tony Awards* (melhor musical, melhor dramaturgia, melhor música, melhor ator, melhor atriz, melhor ator coadjuvante, melhor atriz coadjuvante, melhor diretor, melhor coreografia, melhor orquestração, melhor cenário, melhor figurino, melhor desenho de luz), os quais ganhou cinco (melhor dramaturgia, melhor música, melhor cenário, melhor figurino).

¹⁹⁰ Desde *O Beijo da Mulher Aranha*, em 2000, ingressou com vigor no mercado musical trabalhando em: *South American Way* (2002), *Godspell* (2002), *Império* (2006), *Os Produtores* (2008), *Hairspray* (2009), *A Gaiola das Loucas* (2010), *Cabaret* (2011), *Xanadu* (2012), *Alô Dolly!* (2013), *A Madrinha embriagada* (2013) e *O Homem de La Mancha* (2014).

sequência de espetáculos gratuitos, na sede localizada na Avenida Paulista¹⁹¹. A unidade da Vila Leopoldina receberia as primeiras duas turmas em 2014, cada uma com 32 estudantes. Com duração de três anos, a intenção era preparar artistas para atuarem no segmento. Entretanto, já em 2015, o SESI descontinuou a empreitada, alegando falta de recursos. Tanto a escola quanto a peça foram concebidas e administradas pela recém-criada produtora *Atelier de Cultura*, encabeçada por Cleto Baccic¹⁹². *A madrinha embriagada*, concorrendo em dez categorias, inaugurara seus trabalhos e promovera, naquele contexto, um frisson entre o público.

Algumas ausências eram lembradas na boca miúda. Claudia Raia, estrela do musical *Crazy For You*, outorgou o papel de representante ao namorado e colega de cena Jarbas Homem de Mello¹⁹³ – também indicado ao prêmio de melhor ator. O espetáculo fora produzido pelo jovem Sandro Chaim¹⁹⁴, confirmando a duradoura parceria tanto com Raia quanto com Falabella. A agenda dos coroados “reis dos musicais” – Charles Möeller e Claudio Botelho – também lhes impediu de participar do evento; estavam envolvidos em mais uma inédita montagem, para adicionar às vinte e nove realizadas de 2001 até 2014¹⁹⁵.

---

¹⁹¹ No programa da peça, um texto projetava as intenções: “Este espetáculo é parte do Projeto Educacional SESI-SP em Teatro Musical, que oferece semestralmente cerca de 400 vagas em oficinas de vivência em Teatro Musical e no curso de formação de atores para Teatro Musical. O objetivo é formar atores especializados em Teatro Musical, com habilidades em canto, dança e interpretação. Com isso, também formarão plateias para este segmento do teatro. [...] Temos certeza de que nossa iniciativa irá contribuir para que o Brasil, que já é o terceiro maior produtor mundial de musicais, possa descobrir talentos, formar atores e fazer com que a plateia do Teatro Musical seja cada vez maior e possa apreciar mais e mais espetáculos.” (PROGRAMA DA PEÇA “A MADRINHA EMBRIAGADA”, 2013) O SESI realiza, desde 1948, um programa de formação de público com os operários das indústrias. Em 1959, surgiu o *Teatro Experimental do Sesi*, cujo objetivo era montar espetáculos para as vontades dos funcionários das indústrias. Assinalo ser o projeto de teatro do SESI anterior às recentes experiências em Teatro Musical.

¹⁹² De Garanhuns, em Pernambuco, nasceu em 1970, filho de um casal de comerciantes. Inaugurou a carreira artística como agente de atrizes e atores. Em 2005, o protagonista do espetáculo *O Fantasma da Ópera*, Saulo Vasconcelos, era seu professor de canto. Ousado, Baccic apresentou um projeto de *show* e Vasconcelos cantaria individualmente diversas canções. Desde então, Cleto cuidava tanto da agenda do ator quanto dos seus contratos profissionais. Aos poucos, outros artistas interessavam-se e a cartela de agenciados cresceu. Em paralelo, o rapaz elaborava projetos para captar dinheiro com as leis de incentivo, acumulando conhecimento e experiência. Em alguns anos, detinha “o maior *casting* de Teatro Musical brasileiro”.

¹⁹³ De Novo Hamburgo (RS), nasceu em 1970 e começou a carreira de ator cedo, ainda aos 21 anos. Em 1999 participou da singular montagem de *Rent*, da CIE e, em 2001, da superprodução *Les Misérables*. Desde então, consolidou-se como importante ator do ramo, trabalhando em *O Fantasma da Ópera* (2007), *Cabaret* (2010-2012), *Crazy for You* (2014) entre outros.

¹⁹⁴ Nascido em 1979, o seu primeiro grande musical estreou em 2007: *Os Produtores*, cujo protagonista, diretor e adaptador foi o próprio Falabella. De lá para cá, azeitaria as engrenagens de *Gloriosa – a Vida de Florence Foster* (2008), *Hairspray* (2009), *A Gaiola das Loucas* (2010), *Cabaret* (2011), *Alô, Dolly!* (2013), *Crazy For You* (2014), *Chaplin – O musical* (2015), e outras.

¹⁹⁵ *Um dia de sol em Shangrilá* (2001), *O Fantasma do Teatro* (2002), *Suburbano Coração* (2002), *Magdalena* (2003), *Ópera do Malandro* (2003), *Lupicínio e Outros Amores* (2004), *Tudo é Jazz!* (2004), *Cristal Bacharach* (2004), *Lado a Lado com Sondheim* (2005), *Ópera do Malando em*

Outro grande competidor da noite, o musical biográfico em homenagem à Elis Regina, empilhava nove indicações. *A Aventura Entretenimento* – erguida, em 2008, pelo empresário Luiz Calainho¹⁹⁶ e pela produtora, Aniela Jordan¹⁹⁷, em parceria com a dupla Charles Möeller e Claudio Botelho¹⁹⁸ – confirmava a sua força. Desde as suas primeiras ações, a empresa produziu peças de Teatro Musical no eixo Rio-São Paulo e foi responsável por captar, somente em 2012, a quantia de R\$ 19.881.046,00¹⁹⁹ para a produção de seus espetáculos²⁰⁰. A título de comparação, no mesmo ano, a Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo dispôs de R\$ 14.648.833,00 para trinta grupos do município, dos quais cada um poderia obter, no máximo, de R\$ 695.909,84²⁰¹.

Concerto (2006), *Sweet Charity* (2006), *Sassaricando* (2007), *7 – O musical* (2007), *Beatles num céu de diamantes* (2008), *A noviça rebelde* (2008), *Gloriosa* (2008), *Avenida Q* (2009), *O despertar da primavera* (2009), *Versão Brasileira* (2010), *Gypsy* (2010), *É com esse que eu vou* (2010), *Hair* (2010), *As Bruxas de Eastwick* (2011), *Judy Garland – o fim do arco-íris* (2011), *Um Violinista no Telhado* (2011), *Milton Nascimento – Nada Será como antes, o musical* (2012), *O Mágico de Oz* (2012), *Como vencer na vida sem fazer força* (2013), *Todos os musicais de Chico Buarque em 90 minutos* (2014) e *Os Saltimbancos Trabalhões – O Musical* (2014).

¹⁹⁶ Nascido em 1967, ingressou como “alto executivo” da gravadora Sony, em 1991. Em março de 2000, saiu da multinacional abandonando, segundo ele, um salário de US\$ 70 mil por mês e um bônus anual de US\$ 150 mil. (Ou R\$ 121.961,00 e R\$ 261.345,00 respectivamente; de acordo a Receita Federal, a cotação média do dólar dos EUA para compra correspondia a R\$ 1,7423). Montou a L21, uma *holding* focada no cenário cultural com faturamento na ordem R\$ 120 milhões por ano. No relato autobiográfico, publicado em 2013 – *Reinventado a si mesmo* –, Calainho evoca um evento novaiorquino capaz de dotar de prestígio a própria empreitada: “Aniela e eu pegamos um avião e desembarcamos em Nova York com dois propósitos: amadurecer a ideia de construirmos juntos uma empresa e assistir a todos os musicais em cartaz na cidade” (p. 59-60). O capricho, pago em dólares, germinou: “lá, no coração da Broadway, no bar de um hotel, que nasce a *Aventura Entretenimento* [...]”. Sem nenhuma dúvida, tratava-se de uma aventura transformar musicais de alto padrão em um negócio no Brasil, uma país, aparentemente, sem tradição de musicais” (CALAINHO, 2013, p. 60).

¹⁹⁷ Carioca, filha de banqueiro, nasceu em 1967 e passou boa parte da infância na Europa. Inicialmente, formou-se como bailarina e acompanhou as turnês no Brasil do *Royal Ballet* de Londres e da *Ópera de Paris*. Mudando de lado do tablado, tornou-se iluminadora e, posteriormente, diretora de produção do *Teatro Municipal* do Rio de Janeiro. Em 2002, deu início a uma carreira de produtora de musicais, em parceria com Charles Möeller e Claudio Botelho.

¹⁹⁸ Desde 2012, desfaz-se a parceria entre a *Aventura Entretenimento* e Charles Möeller e Claudio Botelho. Em entrevista concedida a mim, em 05 de setembro de 2014, Claudio Botelho sinalizou que houve discordâncias a respeito da condução dos negócios. No entanto, juntos realizaram os seguintes espetáculos: *A noviça rebelde* (2008), *Beatles num céu de diamantes* (2008), *O despertar da primavera* (2009), *Gypsy – O Musical* (2010), *Hair* (2010), *Judy Garland – O fim do arco-íris* (2011), *Um violinista no telhado* (2011) e *O Mágico de Oz* (2012).

¹⁹⁹ Retirado do sistema *Salicweb*, do Ministério da Cultura, em julho de 2013. O valor, corrigido pelo IPCA/IBGE, corresponderia a R\$ 29.677.053,68 em setembro de 2018.

²⁰⁰ Calainho faz questão de apresentar os números de audiência dos 12 espetáculos produzidos pela *Aventura*, entre 2008 e 2014: *A noviça rebelde* (2008), com 327 mil expectadores; *Beatles num céu de diamante* (2008), com 180 mil; *7 o musical* (2007), com 40 mil; *Charle e Lola* (2009), com 80 mil; *O despertar da primavera* (2009), com 52 mil; *Gypsy* (2010), com 42 mil; *É com esse que eu vou* (2010), com 34 mil; *Hair* (2010), com 103 mil; *Peixonauta* (2011), com 25 mil; *Um violinista no telhado* (2011) com 210 mil; *O Mágico de Oz* (2012) com 85 mil somente no Rio de Janeiro e *Elis, a Musical*, em 2014 (CALAINHO, 2013).

²⁰¹ Caso as somas fossem atualizadas para setembro de 2018, segundo o IPCA/IBGE, corresponderiam a R\$ 21.628.943,76 e a R\$ 1.038.806,19 respectivamente.

Especificamente naquele ano de prêmio Bibi Ferreria, 2014, a Lei de Fomento ao Teatro havia destinado uma verba de R\$ 15.384.998,70²⁰² para ser utilizada por 30 projetos cênicos no município de São Paulo. Já os musicais da T4F concorrentes na noite – *O Rei Leão* e *Jesus Cristo Superstar* – captaram por meio da Lei Rouanet, R\$ 14.594.000,00 e R\$2.455.000,00²⁰³ respectivamente²⁰⁴.

Aliás, um dos grupos de teatro, simpático às reivindicações do Movimento Arte contra Barbárie, estava presente. A *Companhia da Revista* estreara uma remontagem de *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, naquele mesmo ano. Kleber Montanheiro, diretor e fundador, em entrevista a Steves (2015), declarou que a companhia nascera para pesquisar o gênero Teatro Musical, investigando a estética do cabaré francês²⁰⁵, do cabaré alemão²⁰⁶ e da revista brasileira. A companhia seria agraciada pela Lei de Fomento duas vezes: uma em 2009 – recebendo R\$ 294.642,80 – e inaugurando uma sede na Praça Roosevelt e outra em 2013 – com a quantia de R\$ 574.475,81 a serem usados nos 10 meses de vigência do projeto *De como as cabeças foram devoradas pelos ratos...*²⁰⁷.

O soar do sinal para início da cerimônia gerou uma revoadada do saguão para a plateia do *Theatro São Pedro*. O meu assento, no mais alto andar, gentilmente cedido por Marllos, dava-me uma promissora visão do palco e da plateia. O lento descer das luzes mergulhou a celebração em momentânea escuridão. Logo, um foco potente e branco acompanhou a entrada da anfitriã da noite: Alessandra Maestrini²⁰⁸. Com um

---

²⁰² O valor atualizado segundo o IPCA/IBGE do Banco Central, em setembro de 2018 corresponderia a R\$ 20.171.514,00

²⁰³ O valor atualizado segundo o IPCA/IBGE do Banco Central, em setembro de 2018 corresponderia a \$ 20.583.154,31 e R\$ 3.269.254,76 respectivamente.

²⁰⁴ Para uma comparação entre os valores dos projetos beneficiados pela Lei de Fomento ao Teatro do Município de São Paulo entre 2002 e 20116 e o uso da Lei Rouanet para montagens da T4F, conferir os Anexos 4 e 5.

²⁰⁵ Segundo Steves (2014), é um tipo de entretenimento que combina música e formas teatrais num local que propicia uma atmosfera íntima. “Em geral, um ambiente requintado (com certo toque de decadência), mesas e cadeiras onde os frequentadores podem sentar-se e apreciar a sequência de números musicais e humor conduzidos por um *cabaretier*, normalmente enquanto bebem e comem. Nesta categoria ainda se enquadram os cafés-concerto, os espetáculos de *music-hall*.” (STEVES, 2014, p. 26).

²⁰⁶ Gerson Steves explica como se trata de um gênero surgido na Alemanha nos primeiros anos do século XX: teria descendido do cabaré francês. O gênero manteria a atmosfera íntima, a improvisação e acrescentaria um certo humor satírico. O palco trataria de “temas desagradáveis, sérios e até dolorosos, sem deixar de lado a sátira mordaz da política e da sociedade” (STEVES, 2014, p. 26).

²⁰⁷ Feita a atualização monetária segundo o IPCA/IBGE do Banco Central, em setembro de 2018, o valor, em 2009, corresponderia a R\$ 517.506,77 e, em 2013, a R\$ 810.231,89.

²⁰⁸ Nascida em Sorocaba, no Estado de São Paulo, em 1977, de mãe gaúcha e pai estadunidense. Aos 11, ingressou no curso de teatro no *Tablado*, no Rio de Janeiro e, aos 17, mudou-se para Indiana, nos Estados Unidos, para cursar teatro. De volta ao Brasil, em 1997, ingressou no elenco da peça *As Malvadas*, a primeira montagem musical de Möeller e Botelho. Desde então, exerceu a profissão em O

vestido curto prateado, batom vermelho em contraste com a pele alva e o cabelo eriçado – a custo de muito laquê –, ela entrou saudando colegas, amigas e amigos. Lendo o teleponto à distância, ensaiou piadas, nas quais nomes de famosos musicais serviam de plataforma para comentar, em chave irônica, eventos do ano. Por exemplo: a inesquecível derrota do Brasil para a Alemanha por 7X1, na Copa do Mundo, assumiria a versão musical com *O Fantasma da Copa*, na qual o acidentado jogador de futebol Neymar trajaria uma máscara branca cobrindo metade do rosto; já a disputa pela chefia de governo brasileiro seria vista em *Os Presidênciaáveis (Les Misérables)*, retratando o conflito entre o oficial Javécio e Jean-Valjima (respectivamente Aécio Neves e Dilma Rousseff).

Quando as risadas se encerraram, Maestrini avançou para o próximo tema: “Nós somos vítimas de um certo preconceito. Especialmente por aqueles que não sabem o quanto o fazer o que fazemos é complexo e desgastante”. A entonação, ironicamente comprometida, dirigia-se à “teatromusicalfobia”: “Essa ideia de que quem faz Teatro Musical é feito somente por gente afetada, deslumbrada, viada. Vocês sabem o que eu quero dizer”. Inesperadamente (ao menos para mim), o arpejo de um piano introduziu o número musical de abertura – tal qual ocorre no prêmio *Tony*²⁰⁹. Diante de uma extensa cortina cinza, a anfitriã cantou com uma voz amena: “Dizem que os musicais/ são superficiais/ Isso tudo é puro despeito/ E ainda que seja bobagem/ Nós podemos mudar esta imagem/ Pois hoje em dia/ basta ousadia/ e um conceito”²¹⁰.

Sem ao menos respirar, Alessandra emitiu uma tropicalista notação vocal imitando Gilberto Gil na introdução da música *Novidade* – “ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô ah, ah”. A súbita passagem do lírico à citação da música popular brasileira catalisou diretamente ambas as referências e acionou a pregressa (e persistente) disputa de significados entre a estética de musicais da Broadway com outros gêneros. Embora esse excerto em particular tenha soado como um improviso não premeditado pela atriz, a palavra “conceito” ganhou outro significado: possibilitaria mudar a imagem e o estereótipo dos musicais.

Após a piada, Alessandra ergueu os braços levemente, abriu as palmas para a plateia e continuou cantando: “Vamos fazer um musical cabeça/ aconteça o que

---

Abre Alas (1998), nas importantes versões de *Rent* (1999) e *Les Misérables* (2001) da CIE. De 2004 em diante, trabalhou sem cessar na Rede Globo, em séries, programas e novelas.

²⁰⁹ O número descrito está disponível no sítio <<https://www.youtube.com/watch?v=6N5HnOoCei0>> Acesso em 07 mar. 2018. O trecho musical pode ser encontrado a partir de 3’30”.

²¹⁰ Letra e música foram compostas por Daniel Salve, já apresentado no capítulo.

aconteça, / vão nos ver com seriedade/ Vamos fazer um musical complexo/ com enredo desconexo/ E sexo de verdade”. Guitarra, baixo, teclado e bateria assumiram a cadência de uma *big band* jazzística²¹¹. As notas em *staccato* – quando destacadas das demais por um breve silêncio – imprimiram, pouco a pouco, um tom mais decisivo a cada estrofe. Maestrini, com o seu corpo, revelava grande vigor na maneira como movia braços e mãos: os dedos fecharam-se na palavra “complexo” e os cotovelos fizeram movimentos para frente e para trás, quando a artista cantou “sexo de verdade”.

A condução musical mudou e Maestrini continuou: “Pretencioso por demais/ Da encenação até o cartaz/ E presunção para dar e vender/ Eles vão ter que ter/ inteligência de ET/ para entender”. O ingresso das cordas – violino e cello – foi decisivo para a consumação da ideia elaborada pela atriz, que visualizava a solução para os problemas dos musicais sob uma camada sonora apaziguadora, conectada e cada vez mais rica porque repleta de instrumentos. A letra referia-se a espetáculos e estéticas já existentes em São Paulo e os descrevia como projetos comprometidos com uma proposta hermética. Sem nomear, a cena evocava um imaginário de disputas acumulado ao longo de décadas.

Abandonando o canto, Maestrini anunciou: “Senhoras e senhores, recebam por favor com um bom aplauso nossos candidatos para a AU-dição”. A palavra fora enunciada da maneira como a escrevo: sugerindo um grito de dor. A cortina cinza ergueu-se, a banda assumiu uma estrutura repetitiva, tal qual um improviso de jazz, retornando ao *staccato*, à medida que o palco recebia o coro de oito atrizes e atores.

Caricaturadas e caricaturados pelas suas vestimentas e pelos seus gestos, intérpretes passaram a aquecer a voz. Cada pessoa trazia uma folha A4 colada ao peito, com um número impresso. Alta, magra e jovem, “069”²¹² vestia um maiô

---

²¹¹ Naquela noite, compunham a banda: piano, teclado, baixo, guitarra, bateria, sax alto 1, sax alto 2, sax tenor, sax barítono, trompete em Bb 1, trompete em Bb 2, trompa, trombone, trombone baixo, violino e cello. Paul Laird (2011) ensina como os compositores da Broadway dialogaram diretamente com o jazz desde, aos menos, os anos 1920. Uma das primeiras aparições de sonoridades de jazz em um *show* da Broadway seria atribuída a *Shuffle Along* (1921), a primeira peça concebida inteiramente por afro-americanos: Eubie Blake e Bobble Sissle. Na época, conta Symonds (2011), desenvolveu-se uma “batalha” entre duas estéticas sonoras proeminentes: o som “clássico” e o som “de dança de bandas”. Tal disputa não se restringia apenas à dimensão formal, mas se forjava sob paradigmas informados por classe e raça. De um lado, a sonoridade da orquestra representava a distinção e elegância da “cultura” europeia; de outro, a banda de jazz instrumental associava-se à raça negra com conotações de sexualidade “erçadas e moralmente questionáveis”. Do ponto de vista das condições materiais, as orquestras exigiam grande número de instrumentos, ao passo que as bandas de jazz recorriam a grupos menores.

²¹² Olivia Branco é bailarina de formação, estudou na Universidade de Campinas e na *Royal Academy of Dancing*. Nascida em 1984, trabalharia em musicais como *Cats* (2010), *Evita* (2011), *Fame – O Musical* (2012), e, na época, compunha o coro de *Jesus Cristo Superstar* (2014).

expondo as longas pernas. No tornozelo estava um par de polainas e uma grande bolsa no ombro direito. O figurino era integralmente cor de rosa, salvo o cabelo loiro preso em rabo de cavalo. O rapaz de ombros largos, “190”²¹³, vestia camiseta azul de *tie dye*, calça preta de moletom e mantinha os pés descalços. Sob as axilas, três livros completavam a sua indumentária. Uma mulher, ligeiramente mais velha do que as outras, trazia uma larguíssima bata em tom terroso, e uma faixa vermelha na cabeça: calçava uma sandália de couro e atendia por “033”²¹⁴. O magro “024”²¹⁵ trajava um curto *short* acima da metade das coxas; a sua camiseta preta regata, cortada na altura da barriga, deixava parte do seu abdômen à mostra. Ele ainda vestia polainas roxas, uma faixa amarela no curto cabelo preto e uma sacola de paetê brilhante. Mais baixa que as demais colegas, “001”²¹⁶ usava uma larga camiseta branca de time de futebol e *short* vermelho acima da metade da coxa; as suas canelas, cobertas por longas meias, combinavam com uma enorme pochete presa na cintura. O rapaz loiro “666”²¹⁷, de calça preta apertada marcando os contornos das pernas e camiseta de malha em tom bege pastel, carregava uma foto do seu rosto em tamanho A4. Magra e ruiva, com cigarro na boca e óculos escuros, “171”²¹⁸ usava uma camiseta preta, uma calça *legging* verde musgo e uma mochila. Por fim, “144”²¹⁹, o mais alto dos rapazes, de

---

²¹³ Nascido em 1987, Thiago Machado é ator e cantor. Graduado em artes cênicas pela Faculdade Paulista de Artes e formado em música pela Escola Livre de Música, participou de grandes produções musicais, como *Os Produtores* (2007), *A Noviça Rebelde* (2008), *Mamma Mia!* (2010-2011), *Priscilla, a Rainha do Deserto* (2012), *Alô Dolly* (2013) e *Cazuza, pro dia nascer feliz* (2014).

²¹⁴ Andrezza Massei atuou em espetáculos, como *Cole Porter* (2000), *Les Misérables* (2001), *A Bela e a Fera* (2003 e 2009), *Cats* (2010), *Mamma Mia!* (2010-2011), *Priscilla, a Rainha do Deserto* (2012). Trabalhou como preparadora vocal em vários espetáculos, como *Aida* (2008) e *Sweet Charity* (2006) além de ministrar aulas na *Casa de Arte Operária*.

²¹⁵ Ivan Parente participou da montagem de *Cazas de Cazuza*, com direção de Rodrigo Pitta e Daniel Salve. Participou também das produções *Les Misérables* (2001) e *Alô Dolly* (2014). Integrou o elenco e foi assistente de direção de Billy Bond após a saída deste último da CIE.

²¹⁶ Cantora autodidata, Janaina Bianchi trabalhou com publicidade, como *backing vocal* e gravou canções para a abertura de desenhos animados infantis, como Pokémon. Formar-se-ia em Jornalismo pela Casper Líbero em 1997 e passaria em teste para realizar o *Pocket Broadway* de Rodrigo Pitta e Daniel Salve. Ainda participaria nas montagens de *Rent* (1999) e *Les Misérables* (2001). Em 2012, passaria na seleção de *Rei Leão*, para ser apresentado na Alemanha.

²¹⁷ Bruno Sigríst é bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp. Em 2009, integrou o elenco de *O Despertar da Primavera*, o seu primeiro trabalho em musical; em seguida, esteve em cartaz em *Rock in Rio – o Musical*. Trabalhou na televisão na série infanto-juvenil *Julie e os Fantasmas*, exibida pela *Band* e pela *Nickeolodeon Latinoamerica*.

²¹⁸ Bianca Tadini é formada em Musical Theater pela American Musical and Dramatic Academy (AMDA) de Nova York; ainda estudaria o canto *Belting*, com Daniel Salve. Integrou o elenco de *Rent* (1999), posteriormente participaria como *cover* de Christine em *O Fantasma da Ópera* (2005) e de Eliza Doolittle na nova montagem de *My Fair Lady* (2007). Ainda trabalharia em *West Side Story* (2008) – vivendo a protagonista Maria – e em *O Rei e Eu* (2010), *Jekyll and Hyde* (2010), *Evita* (2011), *Mamma Mia* (2010-2011).

²¹⁹ Nascido em 1990, Beto Sargentelli graduou-se em Artes Cênicas pela Faculdade Paulista de Artes em 2011. A sua estreia profissional ocorrera sob direção de Marllos Silva no musical *Nos Embalos da*

jaqueta com o logo de *Cats* e a calça de *tactel*, trazia uma sacola amarela do *Rei Leão* nos ombros, uma garrafa de água e um umidificador de ar portátil acoplado à boca e ao nariz.

A situação remetia a um espetáculo caro àquele público: *Chrous Line*. O enredo, montado por Walter Clark em 1983, relaciona-se ao processo de uma audição para um musical. Na história, um importante diretor e coreógrafo seleciona artistas para um próximo espetáculo. Após o primeiro corte, restam 17 candidatas e candidatos; o diretor informa, então, estar procurando por uma forte linha de coro, formada por quatro homens e quatro mulheres. Naquela noite, os paralelos insinuavam-se com vigor: o palco nu, o recrutamento inusitado e a organização espacial com todas as pessoas em uma linha horizontal no palco.

Com ar professoral, enquanto cruzava o palco da direita à esquerda, Maestrini explicava aos candidatos e candidatas: “Vamos fazer um musical cabeça/ Para que ninguém esqueça/ O buraco é mais embaixo/ Um musical do tipo desinibido/ Com elenco reduzido/ E uma orquestra reco-reco e um contrabaixo”. Em um tom mais agudo, Alessandra parecia ter encontrado o “conceito” adequado para se contrapor à percepção de que os musicais seriam apenas “superficiais”: “Com uma história autorreferente/ Cantando de repente/ Sem saber nem por quê/ Um elenco reduzido/ Um público restrito/ Sem pluma e sem paetê/ Eles vão ter que ter / Um QI gigante/ Para entender”. Convém indagar quem eram os “eles” a que se referia a letra. Uma interpretação literal provavelmente calcularia que estava em questão o público em geral. Entretanto, inferi que o vocativo “eles” constituía a própria diferença, visto que poderiam ser os “miseráveis marxistas” de Clark, ou ainda o movimento *Arte Contra a Barbárie*, ou talvez os críticos que poucas vezes dedicaram colunas em jornais aos musicais. O “eles”, portanto, endereçava-se indiretamente – sem qualquer explícita nomeação – à plateia que se recusava a assistir a musicais.

A música acelerou e assumiu novamente uma estrutura repetitiva – tal qual improvisado – e Maestrini explicou: “Essa é uma audição um pouco diferente. Vamos fazer um musical de processo... laboratório”. O vocabulário condizia diretamente com aquele empregado por grupos de pesquisa formados nas universidades na década anterior²²⁰. Alinhadas/os no palco, “199”, “024” e “033” responderam às indicações,

---

Jovem Guarda-Show; em seguida, trabalharia em musicais como *Mamma Mia* (2010-2011), *A Família Addams* (2012) e *Shrek* (2013).

²²⁰ A título de exemplo, na minha pesquisa de mestrado, interlocutoras/es, nos seus processos de criação coletiva, aludiam a “*workshops*” e “laboratórios” como essenciais na criação artística (MACHADO, 2012).

soltando ruídos guturais, emitindo a vogal “ê” esticada, batendo palmas e alongando a coluna e o pescoço, ao passo que “069” observava estarrecida.

A técnica escolhida para decidir quem ingressaria no musical “conceito” era distinta daquela usualmente empregada nas audições para grandes espetáculos. Em audições de seleção tradicionais de musicais, candidatas e candidatos cantam uma canção, dançam uma coreografia aprendida no mesmo dia e apresentam uma cena previamente selecionada²²¹. A “diretora” ordenou: “Muito bem, agora ocupando o espaço. Ocupando o palco”. Um sorriso desavergonhado rompeu, então, no meu rosto, já que tal exercício pode ser considerado um clássico em ambientes teatrais. É impossível mensurar quantas vezes o realizei quando aluno de teatro em cursos livres e profissionais. “Ai, quem nunca passou por isso?”, suspirou Alessandra. No palco, “024” angulou os braços para trás e passou a andar com as mãos sacodindo logo acima de seus glúteos arrebitados. “Muito bem, agora pode voltar para a linha. Agora vocês são sementinhas. Todo tipo de semente, umas de quino outras de jaca”. Os atores agacharam-se. “A semente vai sendo regada aos poucos e vai crescendo, vai crescendo. Crescendo a sementinha”. Erguendo-se de forma vacilante, os “candidatos” deitavam olhares interrogativos para a diretora.

Atravessando para o lado esquerdo, a juíza repreendeu o grupo: “Tá fraco. Tá muito ruim. Tá puxado. Vamos ver se eu explico para vocês de uma maneira que vocês entendam melhor”. Retornando ao canto, em acelerado crescimento de volume, a retórica da diretora ganhou força e eloquência. A banda abandonou a cadência repetitiva do baixo e da bateria e foi invadida por piano, metais e cordas. “Tem que ser interativo/ de sofrer até chocar/ Num espaço alternativo/ um galpão em alto mar/ Um texto anacrônico/ e uma atriz anêmica/ Com visual lisérgico/ já gera uma polêmica/ Tem que ter filosofia/ e também religião/ É claro, uma orgia/ e Expressionismo Alemão/ Um pouco de política,/ uma camada mítica/ Acaba com tabus/ põe bastante contra luz!”. A letra elencava noções caras ao teatro “de grupo”, “alternativo”, “de pesquisa” – como “espaço alternativo”, “Expressionismo Alemão”, “filosofia, religião e política” – e pejorativamente qualificava outras: “texto anacrônico”, “atriz anêmica”, “camada mítica”.

A encenação chegou ao seu auge sonoro, coreográfico e de conteúdo. A banda migrou para a orquestração rotineiramente associada à chamada “Golden Age”²²² dos

---

²²¹ No capítulo 4 desta tese discorro com mais vagar a respeito das normativas presentes em audições.

²²² Historiadores/as e artistas costumam identificar o período imediatamente após a vitória dos Estados Unidos na 2ª Guerra Mundial como a “era de ouro” dos musicais, cujo enredo, nesta época, na maior

musicais estadunidenses: metais ganharam proeminência e a percussão esbaldou-se nos pratos marcando o ritmo de percussão²²³. A escolha não era banal, evocava o período considerado como auge da forma, do conteúdo e prestígio da Broadway; uma época na qual a abundância financeira do pós-guerra combinava com o otimismo da paz e produziu espetáculos glamorosos e repletos de novas convenções estéticas.

No fundo do palco, o coro ganhou, pela primeira vez, voz e cantou em uníssono: “Vamos fazer um musical cabeça/ Um *show* que estarreça/ os tais dos intelectuais”. Se inicialmente a letra sugeria um “eles” indefinido, o endereçamento assumiu posição clara: a palavra “tais”, como forma de desdém, colocou sob suspeita a própria atribuição conferida aos “intelectuais”. Atrizes e atores, pela primeira vez, dançavam conjuntamente no palco – não importava mais a seleção individual, mas a sua união na execução do “musical cabeça”. A coreografia lembrava o número final de *Chorus Line*: alinhados ao fundo, todas as atrizes e atores, salvo Alessandra, “desciam” em direção à plateia²²⁴.

Lançando as pernas para à frente, sob a forma de chutes, entoavam: “Um musical do tipo experimento/ com baixo orçamento/ e excremento de animais”. Banal ou não, escolheu-se a palavra “animais” como rimar com os “tais intelectuais”. Em seguida, o coro todo emendou o tom de *backing vocal* com a vogal “u”, enquanto Alessandra, continuou sozinha – “Vai ter muita fumaça/ Vai ter gente pelada”. Maestrini, voltada para a plateia, e com as mãos abertas ao redor da boca, cantou, então, como se sussurrasse: “Vai ter de tudo/ e ninguém vai entender nada”. O retorno triunfante da orquestra, embalado pela voz decisiva de todo o coro, sentenciou: “Nada!/ Nada!/ Nada!”.

Na coreografia, os braços de todos foram lançados para frente, com o dedo indicador direito decidido – “A crítica vai adorar”. Em seguida, enquadrando os

---

parte dos musicais, perseguia um romance heterossexual em direção ao casamento. As músicas mapeavam a jornada emocional, introduzindo personagens, desenvolvendo relações e indicando o local, tempo e tom do *show*. Evocar essas referências costuma ser forma de conferir prestígio a um espetáculo contemporâneo. Para saber mais sobre a história do período, sugiro Kantor e Maslon (2004); caso haja interesse sobre as convenções coreográficas criadas, Gennaro (2011); para uma crítica à própria noção de “Golden Age”, Sternfeld e Wollmand (2011); e para uma leitura feminista a respeito do conteúdo das peças, Wolf (2011).

²²³ Symonds (2011) realiza um esforço descritivo da história das orquestrações adotadas por músicos da Broadway. Segundo ele, após a 2ª Guerra Mundial, dois proeminentes estilos ganharam corpo. O primeiro, associado a orquestração “tradicional”, com trinta e nove instrumentos, dos quais vinte e dois eram cordas. O segundo estilo derivaria diretamente das bandas de dança de jazz, nas quais as cordas perdem o protagonismo para os metais, responsáveis em oferecer peso e pulsão. Como tipo ideal desse formato, o autor sugere arranjo de Robert Ginsler e Sid Ramin para a abertura de *Gypsy*.

²²⁴ Uma versão da coreografia de *Chorus Line* está aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=2WWFWvKdZnc>> Acesso em 12 mar. 2018.

rostos (ao estilo do clipe Vogue da cantora Madonna), entoaram: “E as bichas todas vão amar... Ainda que não saibam o porquê!”. A irônica referência aos homossexuais parecia introduzir uma diferença entre as “bichas dos musicais” e as “bichas intelectuais”.

Juntos, o coro e a anfitriã completavam a música: “Eles vão ter que ler/ Freud, Proust e Dante/ para entender”. De leitura reconhecidamente difícil, o fundador da psicanálise, o escritor francês e o poeta italiano apareciam como metáfora do conteúdo cênico a ser montado – e propositadamente não executado naquela noite. A última sílaba de “entender” alongou-se, enquanto todas as pessoas, a anfitriã inclusa, correram para o fundo do palco. Com a orquestra de metais aumentando o seu volume, artistas voltaram-se novamente para o público e, de braços dados na altura dos ombros, jogando as pernas para frente ao estilo do *can-can*, sugeriram a ingestão de *ayahuasca*, como um instrumento capaz de acessar conteúdos do musical cabeça: “Eles vão ter que beber/ Santo Daime/ Para entender”. O auge fora alcançado. Após breve pausa de uma colcheia, a bateria marcou as últimas e decisivas estrofes, destacadas pelos acordes em staccato e pelas poses dos corpos dos intérpretes: “Eles vão ter que ser [pose] / tudo PhD [pose] / Para entender [pose]”.

Permaneci estarecido, enquanto, ainda iluminada pelo foco de luz, Maestrini, manteve-se parada com um largo sorriso. O número aproximava-se do fim. Alessandra sentou-se na coxa direita de “190”, e todos fizeram uma pose. Quando, então, a anfitriã lançou a pergunta final: “Entendeu?”.

As luzes baixaram. Após os aplausos, o elenco ingressou nos bastidores e sumiu da vista da plateia. Ali se despiram e tiraram a maquiagem. A retórica universal dos musicais – desenhada em Nova York – ganhou contornos bem particulares em São Paulo. Naquela noite de premiação, sujeitos evidenciavam o resultado da convergência de forças de produtores, de investimentos, de legislação e de desejos. A produção de peças estadunidenses em solo brasileiro executava-se com vigor e celebrava seu crescimento. Sujeitos haviam se esmerado em garantir condições para que os musicais se concretizassem na cidade. Esses atos, ao longo das décadas, atualizaram disputas estéticas, políticas e econômicas em pauta no setor teatral paulistano. O que era defendido como “universal” por alguns, tornou-se peremptoriamente singular e contextual. Sentado na poltrona do *Theatro São Pedro*, a provocação do número musical me estimulava: afinal, era preciso realmente ter “PhD” para entender.

3 O TRABALHO NO PALCO: A INTERPRETAÇÃO²²⁵

Quando as condições interiores estiverem preparadas – e certas –, os sentimentos virão à tona espontaneamente.
Constantin Stanislavski ([1936] 2015).

Avançar dos bastidores à cena requer preparo. Escolas de teatro investem significativo tempo para habilitar estudantes ao trabalho no palco²²⁶. Não é diferente no universo dos musicais: há estabelecimentos de ensino especializados na formação de profissionais para essas produções. Aspirantes artistas aprendem a cantar, dançar e atuar; ao final do curso, devem estar qualificados/as para interpretar uma personagem e se expressar em cena. Mas, afinal, como se aprende a interpretar? O que significa esse ato? O que é essencial para executar uma “cena verdadeira”? Em campo, uma retórica emotiva era adotada com o objetivo de orientar futuras/os profissionais.

Desenvolvi a pesquisa em São Paulo, numa instituição de ensino criada no ano de 2009²²⁷. Os fundadores se conheceram em 2008. Roberto nasceu em 1985, no Sul de Minas Gerais, em Pouso Alegre. A mudança para São Paulo ocorreu quando ainda era pequeno. Com mais duas irmãs, o pai administrador de empresas e a mãe publicitária matricularam as crianças em uma cara escola privada da Zona Sul da metrópole. O adolescente cursou administração em uma faculdade paga, enquanto cultivava o sonho de uma carreira de cantor pop. Em 2006, o desejo de realizar cursos e *workshops* de Teatro Musical levou o rapaz para Nova York. Na volta, a certeza de investir em um projeto de escola de teatro tomou conta de seus planos. Nessa época, conheceu Mario: natural de São Paulo, nascido em 1980. O pai ferreiro e mãe dona de

---

²²⁵ Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no encontro *International Union of Anthropological and Ethnological Sciences*, em Florianópolis, Santa Catarina, entre 16 e 20 de julho de 2018. Agradeço aos comentários de Maria Claudia Coelho, Mariana Sirimarco, Ana Spivak L’Hoste Claudia Barcelos Rezende, Jane Russo e Ana Lucia Pastore.

²²⁶ O tema é antigo e intrínseco ao ofício. Abrasadoras discussões instigam diretores/as, teóricos/as e intérpretes. Cada profissional defende uma metodologia específica dotada da capacidade de qualificar sujeitos à entrada no prosaetrio. Para um panorama a respeito do trabalho do/a ator/atriz ao longo da história, conferir Duvignaud (1972, 1965) e Aslan ([1974] 2003). No caso nacional, Rosi Marques Machado (2005) desenha uma tipologia sociológica, com base em Simmel e Duvignaud, para explicar o processo de modernização da profissão de ator no Brasil. Segundo ela, houve a consolidação da hegemonia de representação, chamada “interpretação naturalista”. Para uma discussão a respeito das noções de interpretação e as suas traduções em terras brasileiras, sugiro também os breves textos de Fernandes (2010) e Fuser (2013). Caso o interesse recaia sobre o universo estadunidense, vale conferir Hirsch (2000) e o volume organizado por Hodge (2010).

²²⁷ Como anunciado ainda no início desta tese, decidi manter as instituições paulistana e nova-iorquina em anonimato e preservar também as pessoas envolvidas. Além disso, os nomes de interlocutores/as são fictícios e algumas trajetórias foram misturadas.

casa permitiram que o rapaz ingressasse em um curso de teatro amador aos 19 anos. Seus colegas da ocasião comentavam do sucesso dos cursos da Broadway na *Cultura Inglesa*. Tomando coragem, ele pediu para ingressar nas montagens – apesar de não estar matriculado na instituição. Com o inesperado aceite, ali fez as suas primeiras montagens musicais. Em 2007, fundou uma companhia de teatro cujo objetivo era produzir espetáculos musicais brasileiros, mas o projeto não foi muito adiante.

Em 2008, Roberto e Mario começaram a trabalhar juntos para fundar uma escola de Teatro Musical profissionalizante. Entusiasmados, os rapazes desenharam a estrutura do curso: foram aos Estados Unidos buscar referência na *American Musical and Dramatic Academy* (AMDA)²²⁸, na *Julliard School*²²⁹ e no *Conservatório de Cincinnati*²³⁰. Em 2009, a instituição foi inaugurada. Já no ano seguinte, contudo, por motivos que não me foram revelados por nenhum dos sócios, um deles se afastou e criou uma empresa para produção de espetáculos²³¹.

O estabelecimento oferece três diferentes tipos de formação: o Curso Livre de Teatro Musical para pessoas que nunca tiveram contato com as técnicas exigidas²³², o Curso Intermediário, destinado a artistas com algum conhecimento em canto, dança

---

²²⁸ Criada em 1964, a AMDA é um dos conservatórios mais antigos de formação para artes performáticas dos Estados Unidos. Atualmente, ela tem *campi* em Nova York e em Los Angeles, e oferece programas de Interpretação, Teatro Musical, Dança e Artes Performáticas. O Curso de Teatro Musical, particularmente, tem duração de quatro anos. Mais informações, conferir em <<http://www.amda.edu>> Acesso em 29 out. 2018.

²²⁹ Em 1905, foi fundado o *Institute of Musical Art*, primeira escola voltada para o ensino e aprendizado de música dos EUA e com sede em Nova York. Em 1924, após a morte de Augustus Julliard – um rico comerciante de tecidos –, a sua herança foi usada para criar a *Julliard Graduate School*. Dois anos depois, em 1926, ocorreu a fusão das duas escolas, que passaram a ser chamadas pelo nome de *Julliard School of Music*. Anos depois, em 1951, foi formada a *Dance Division* e, em 1968, a *Drama Division*. A partir de 1969, o nome da instituição foi simplificado para *The Julliard School*. Segundo o *site* da instituição, entre 2015 e 2016, a escola contou com 326 professores e renda anual de (Tuition entre 2016 e 2017) US\$ 41.310,00. Mais informações, conferir em <<http://www.juilliard.edu>> Acesso em 29 out. 2018.

²³⁰ A Universidade de Cincinnati tem o programa mais antigo de *Performing Arts* dos EUA, criado em 1867, cujo modelo foi usado pelo *National Association of Schools of Theater* dos EUA como guia para a criação de programas de Teatro Musical em nível nacional. Para mais informações, conferir em <http://ccm.uc.edu/Theater/musical_Theater.html> Acesso em 29 out. 2018.

²³¹ Para uma descrição das características pedagógicas das principais escolas de Teatro Musical em Nova York e no Brasil, conferir Mundim (2014).

²³² O Curso Livre é destinado às pessoas acima de 14 anos. As disciplinas oferecidas são: Iniciação à interpretação, Iniciação ao Jazz, Iniciação à Técnica Vocal e Musical Theater na qual se une o conteúdo aprendido em todas as outras. Com duração de um semestre escolar (cinco meses), há horários no matutino, vespertino, noturno e aos sábados. Durante a semana, ocorrem dois encontros de quatro horas e, aos sábados, um encontro de oito horas. Com taxa de matrícula de R\$ 180,00, mais mensalidades que oscilam entre R\$ 430,00 e R\$ 470,00 (dependendo do dia do mês de depósito) o custo final da empreitada pode variar entre R\$ 2.295,00 a R\$ 2.530,00, dependendo da forma de pagamento.

ou interpretação, mas não dominam as três artes²³³, e o Curso Técnico, cujo objetivo é capacitar profissionais para o mercado²³⁴.

No Curso Técnico, a mensalidade de R\$ 630,00, em 2016, correspondia a 71,6% do salário mínimo federal (fixado em R\$ 880,00) e 63% do salário mínimo paulista (definido em R\$ 1.000,00). Ao comparar esses valores com cursos oferecidos por outras escolas de Teatro Musical, despontava como a mais cara das instituições paulistanas. Em uma delas, por exemplo, os custos por mês variavam de acordo com a frequência, podendo ser cobrada uma mensalidade entre R\$ 359,00 e R\$ 498,00²³⁵. Já uma outra oferecia *workshops* variados para aperfeiçoamento de sapateado, jazz, interpretação, canto entre outras especializações; em 2016, ministrou-se um curso de Teatro Musical para adultos, com duração de quatro meses e aulas às terças, das 19h às 22h, no valor de R\$ 310,00 por mês. Ressalva seja feita, o estabelecimento selecionado era o único que, na época, concedia o certificado técnico como artista – o chamado DRT²³⁶.

Se o orçamento não é o único fator para traçar o perfil de uma instituição e de suas/seus estudantes, ele nos permite estimar algumas balizas e assim delinear um recorte material que marca, desde o princípio, a trajetória dessas/es aspirantes artistas.

---

²³³ A duração é de um semestre escolar (cinco meses). Na grade, combinam-se algumas disciplinas “com o objetivo de o aluno integrar cada vez mais o canto, a dança e a interpretação, se tornando assim um artista completo” segundo o *site* da escola. As aulas de: Técnica vocal com Jazz Musical Theater, Jazz Musical Theater e Interpretação, e, por último, Interpretação e Técnica Vocal ocorrem aos sábados, das 10h às 18h e no período noturno, terças e quintas, das 19h às 23h. Não há nenhum limite etário estipulado pela escola, entretanto há um processo seletivo que consiste em uma audição na qual candidata/o canta uma música e apresenta uma cena de até dois minutos para uma banca. No final do semestre, a/o estudante irá desembolsar R\$ 180,00 de matrícula, além de mensalidade entre R\$ 495,00 e R\$ 550,00 (variando de acordo com a data de depósito), totalizando entre R\$ 2.655,00 e R\$ 2.930,00.

²³⁴ Com duração de três anos, a grade de disciplinas é mais diversificada quando comparada com os outros currículos oferecidos pela instituição. Na área de música, são oferecidas duas aulas: Técnica Vocal e Coral. As disciplinas de artes cênicas oferecidas são: Interpretação, Improvisação e *Acting Your Song*; em dança, *Ballet Clássico*, Jazz Musical Theater e Introdução ao Sapateado Americano. Há também aulas teóricas, como Teoria Musical, Análise de Texto e História do Teatro. Além disso, a *4Act* oferece as aulas de *Backstage*, Maquiagem, Condução de Carreira, Disciplina e Postura Profissional, Audição, *Stage Combat*, bem como Figurino e Cenário. Ao final de cada dois semestres, estudantes apresentam o que chamam de “*Showcase*”: aula cujo objetivo é unir todas as matérias aplicadas no curso em uma apresentação final para a comunidade da escola e pais. A soma das despesas varia entre R\$ 3100,00 e R\$ 3.500,00 por semestre, mais a matrícula de R\$ 630,00. Para ingressar, não há um critério etário. O exame de seleção consiste em três etapas eliminatórias: interpretação, dança e canto. No ano de 2015, em edital publicado no *site* da escola, ficou estabelecido o número de 25 vagas por turno para os cursos Intermediário e Intensivo.

²³⁵ Na turma de segunda e quarta (nível intermediário / avançado), o valor mensal correspondia a R\$ 498,00; na turma de sexta (nível iniciante / intermediário), cobrava-se R\$ 359,00; e, na turma de sábado (nível iniciante / intermediário), exigia-se R\$ 466,00.

²³⁶ A sigla corresponde a Delegacia Regional do Trabalho e se refere a um atestado de capacitação profissional, um selo (ou carimbo) afixado na carteira de trabalho que confirma a competência profissional de uma pessoa para determinada área. Existem diversos tipos de DRT: para radialistas, locutores/as, diretores/as, modelos, cantores/as, bailarinos/as, atores/atrizes, entre outros.

Lá havia filhas/os de empresárias/os, funcionárias/os públicos, pedagogas e outros/as. Para essas pessoas, o teatro representava uma espécie de sonho infantil. Nas entrevistas que fiz, perguntava: “quando era criança, o que sonhava ser quando crescesse?”. Impressiona a similaridade das respostas, com menção para profissões como atriz, ator, cantora, cantor, bailarina e assim por diante. Não presumo que as entrevistas retratem, necessariamente, um reflexo imutável da memória ou da “realidade”, mas saliento como o discurso obtido ressaltava a continuidade entre a aspiração infantil e a execução, ou empenho, desse desejo já na maturidade. Segundo Coelho (1989), essa estratégia vincula o teatro a uma característica da própria personalidade dos sujeitos, como algo inato, emotivo e pouco racional. Para Araújo (2009), as noções de jogo, de brincadeira e de amadorismo facilitariam a própria relação entre a infância e o ofício de ator/atriz.

De qualquer forma, nessa instituição em particular acompanhei duas turmas do curso profissionalizante: uma no primeiro período e outra no terceiro. Ao longo do primeiro semestre de 2015, compareci às aulas de interpretação, “*acting your song*” e audição. Em algumas ocasiões, assisti a outras disciplinas, como dança, voz e preparação corporal.

Já em Nova York, como era de se esperar, deparei-me com uma grande quantidade de escolas especializadas no ensino de Teatro Musical. Destaco como não me pareceu adequada a comparação entre um curso técnico em São Paulo com um de ensino superior que concedia diplomas de graduação – haveria, de início, distâncias muito grandes entre as suas estruturas e propósitos. Descartadas, então, as universidades, decidi atinar para as instituições que brasileiras e brasileiros mencionavam como referência. Com base nesse critério, procurei as duas mais citadas. Não foi fácil entrar em contato com a direção desses estabelecimentos: elas não respondiam *e-mail* e negavam a possibilidade de realização do campo. A professora Stacy Wolf²³⁷, da Universidade de Princeton, ajudou-me a contatar o responsável de uma dessas escolas e, após cerca de dois meses de negociação, aprovaram a minha presença.

Fundada em 1992 por um produtor de cinema, teatro e TV, o estabelecimento oferece, além de Teatro Musical, cursos de cinema (direção, produção, edição digital,

---

²³⁷ Formada em Inglês na Universidade de Yale, obteve um *Master of Arts* em Drama pela Universidade da Virgínia e um PhD em Teatro pela Universidade de Wisconsin-Madison. Atualmente, é professora do curso de Teatro da Universidade de Princeton e diretora do programa de Musical Theater da mesma instituição. Durante o período de estágio nos Estados Unidos, compareci a uma disciplina ministrada pela pesquisadora, e também recebi dela auxílio e orientações.

roteiro, jornalismo, documentários, vídeos de música, entre outros), fotografia, desenho gráfico, ilustração, animação em 3D, desenho de games e interpretação para teatro. O custo por ano, para o curso profissionalizante, somava US\$ 32.000,00 em 2016²³⁸. A sede está alocada em um distrito ao sul da ilha de Manhattan. Do 10º andar, integralmente usado pela escola, é possível ver a Estátua da Liberdade à distância. O espaço é grande, com cerca de 20 salas de aula, todas equipadas com pianos (alguns inclusive de semicauda), e muitas se mantinham ocupadas de manhã até à noite. Na minha primeira reunião para explicar o meu trabalho e pedir autorização a frequentar a escola, fui recebido pelo diretor do programa de Teatro Musical. Curioso (ou suspeito), ele me esquadrinhou com perguntas a respeito da pesquisa: parecia querer avaliar a seriedade do trabalho, bem como a minha competência. Saí da sala autorizado a assistir as aulas, mas com a ressalva de que não poderia realizar entrevistas com qualquer um/uma dos/as estudantes. Segundo ele, muitas/os ainda não haviam completado 18 anos, por isso não poderiam responder apropriadamente em termos legais. Esse é um dos motivos pelos quais, ao longo das minhas considerações a respeito do campo em Nova York, carece uma análise do perfil social do corpo discente.

Durante o primeiro semestre de 2016, em meu período de estudante visitante na Universidade de Princeton, acompanhei as aulas de duas turmas, uma no primeiro período e outra no segundo, de um curso técnico de dois anos. Estive nas disciplinas de interpretação, “*audition technique*” (técnicas de audição), “*song interpretation*” (interpretação de canções) e “*professional preparation*” (preparação profissional).

Merece atenção a diferença quanto ao estatuto que o aprendizado de teatro dispõe em cada país. O grau de institucionalização dos estabelecimentos de ensino cênico é distinto durante a história dessas nações. Os Estados Unidos, desde o final da 2ª Guerra Mundial, testemunharam a criação de muitas instituições, conforme nos explica Herrera (2015b)²³⁹. Pipocaram cursos em “*high schools*”, universidades e programas profissionais, os quais obtiveram rápido prestígio e capilaridade nos

---

²³⁸ O valor em reais, segundo o Banco Central, correspondia a R\$ 124.934,40, em janeiro de 2016. Conforme o IPCA/IBGE do BC, essa quantia, atualizada para setembro de 2018, vale R\$ 144.258,05.

²³⁹ Desde o século XIX, o processo de formação artística dependia das chamadas famílias teatrais, já que o ofício era ensinado por parentes. Houve também tentativas para instaurar o aprendizado cênico nos EUA. O ator Steele MacKaye, em parceria com o financiador Franklin Haven Sargent, fundou, em 1884, o *Lyceum Theater School*. Seis anos depois, MacKaye foi expulso da empreitada, renomeada sob o nome de *American Academy of Dramatic Art*, operante até hoje. As escolas de interpretação foram recebidas com desconfiança por profissionais mais antigos/as, visto que, para eles/elas, a experiência ainda era “a melhor professora”. Somente na segunda metade do século XX considerou-se haver uma consolidação de instituições de ensino teatral nos EUA. Para saber mais, consulte Watermeier (1999).

municípios. No caso do Brasil, a experiência foi outra: embora tenham sido fundadas escolas na virada do século XIX para o XX – como o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1906) e a Escola Dramática Municipal (1908) (AZEVEDO, 2008; ANDRADE, 2009) –, a expansão do ensino cênico concretizou-se somente em 1965, após a institucionalização da profissão (BRITO, 2015)²⁴⁰. Conhecida como *Lei Castelo Branco* (nº 4.641/65), a normativa previu a formação em nível superior exclusivamente para diretor de teatro, cenógrafo e professor de arte dramática. A formação de ator/atriz, contrarregra, cenotécnico e sonoplasta foi mantida em nível médio, por isso se consolidou uma modalidade particular para a formação de atores e atrizes: os cursos profissionalizantes de nível médio²⁴¹. Apenas em 1974, a formação de intérpretes foi alçada ao nível superior por meio de uma resolução do Conselho Federal de Educação – a CFE nº32. Brito (2015) explica como, a partir desse marco, os números de cursos superiores de formação de ator cresceram: em 1979 eles eram quatro, em 1989 saltaram para dez, em 1999 somaram 18 e, em 2009 atingiram 32 bacharelados em interpretação no país (BRITO, 2011; MACHADO, 2012).

Com o intuito de completar esse breve quadro, é preciso salientar que a regulamentação das profissões de artista e de técnico de espetáculos foi executada somente em 1978, com a Lei 6.533. Até então, intérpretes não constavam como profissão perante o Estado. Como consequência, por anos, a relação de aprendizes brasileiros com as escolas foi muito ambígua. A título de exemplo, na década de 1980, ao menos no Rio de Janeiro, professores/as de teatro e aspirantes declaravam explicitamente que o ofício não se aprendia na escola, mas na prática (COELHO, 1989). Durante a minha própria trajetória como ator, essa máxima era “volta e meia” proferida e, assim, atualizada.

Curiosamente, não presenciei esse tipo de postura durante a pesquisa na escola de Teatro Musical paulista. Lanço algumas hipóteses a respeito. Em primeiro lugar, o cenário mudou. A década de 1980 correspondeu aos primeiros anos de muitos cursos de teatro. O corpo docente dessas escolas incipientes graduou-se, grosso modo, em cena, por isso o desprezo pela formalização técnica. Passados cerca de trinta anos, na década de 2010, a situação se alterou, haja vista que professoras/es atuantes

---

²⁴⁰ Brito (2015) indica como outros cursos livres emergiram no país: *Curso Prático de Teatro do Serviço Nacional de Teatro* (1939), a *Escola de Arte Dramática* (1948), *O Tablado* (1950), a *Fundação Brasileira de Teatro* (1950), a *Escola de Teatro* da Universidade da Bahia (1950) e o *Curso de Arte Dramática* da Universidade do Rio Grande do Sul (1950).

²⁴¹ Em seguida, abriram as portas escolas como *Teatro Escola Macunaíma* (1974), *Teatro-escola Célia Helena* (1977), *Curso de Teatro do Indac* (1981) e *Casa das Artes de Laranjeiras* (1982).

formaram-se, a grande maioria, em instituições especializadas. No que toca o Teatro Musical, nenhum dos professores/as da escola em que pesquisei, durante o ano de 2015, havia se formado especificamente em Teatro Musical. Consideravam, entretanto, as técnicas específicas e complexas, logo o estudo formal lhes parecia imprescindível. Acrescenta-se o fato de que entendiam os conteúdos como “estrangeiros”. As técnicas logravam deter um prestígio: eram “americanizadas” e da “Broadway”, de modo a justificar, ao seu ver, os investimentos de tempo e dinheiro.

Guardadas as devidas diferenças – a serem esmiuçada neste capítulo e no próximo –, as escolas aproximavam-se em certos aspectos. Ambas se situavam em grandes centros urbanos – com um pulsante cenário teatral – e parcela significativa do corpo docente trabalhava ativamente no setor – como atores, atrizes, produtores, dançarinas/os e afins. Ademais, foram fundadas em um período de efervescência dos musicais: a nova-iorquina, em 1992, época de reformas urbanas contundentes e quando se deu a requalificação do significado “Broadway”; e a paulistana, em 2009, momento em que cada vez mais se espalharam os musicais em São Paulo²⁴². Essas escolas possuíam também uma grade curricular significativamente aproximada – aulas de interpretação, audição, canto, dança, interpretação para canto e afins. Além disso, no semestre em que desenvolvi a pesquisa de campo, estudantes não tinham como finalidade a montagem de espetáculos; dedicavam-se para a aprendizagem de procedimentos técnicos sem a preocupação de decorar um texto e “levantar uma peça”²⁴³. As duas turmas com quem interagi eram compostas por sete pessoas: no Brasil, integralmente formadas por jovens meninas e, nos EUA, por 6 meninas e um menino²⁴⁴. Observei, por fim, disciplinas com propósito muito similar em ambas instituições: preparar atrizes e atores.

---

²⁴² Discussão realizada nos capítulos 1 e 2.

²⁴³ Expressão usada em campo para se referir à montagem de um texto dramático.

²⁴⁴ O ambiente teatral é marcadamente feminino. Analisando escolas de teatro no Rio de Janeiro na primeira década deste milênio, Silva (2003) e Araújo (2009) demonstram como havia a primazia de mulheres dentro das salas de aula. Charle (2012) sugere que, desde meados do século XIX, na Europa, houve um processo de “feminização da profissão”. Sem se aprofundar sobre o assunto, ele insinua: “a expansão dos efetivos e a feminização indicam que a posição de atriz exerce crescente fascínio sobre camadas cada vez mais amplas, paralelamente ao crescente atrativo do teatro para o público. Deve-se a isso apenas ao efeito mecânico da liberalização do mercado, da urbanização, da demanda de novas distrações, da expansão do lazer, do culto às estrelas e dos sonhos de ascensão social sem limites suscitados entre a jovem geração?” (CHARLE, 2012, p. 101). Munido dos censos estadunidenses, Watermeier (1999) comenta como, na virada do século XIX para o XX, as atrizes correspondiam a 40% do total de profissionais do teatro, um número muito superior a porcentagem de mulheres em qualquer outra profissão da época. O tema é complexo e merece ser investigado com cuidado. Os trabalhos de Heloisa Buarque de Almeida (2002) sobre a feminização da telenovela e de June Hanner (2011) a propósito do processo de feminização do magistério podem servir de inspiração para pesquisas futuras.

Nos cursos de “interpretação”, ensinavam-se técnicas capazes de habilitar uma pessoa a realizar uma personagem. Exigia-se de estudantes, inclusive, a mobilização de um (suposto) manancial emotivo interno, a ser instrumentalizado no trabalho. Problemas de diversas ordens rondavam as salas de aula: como jovens atrizes e atores se dispõem no palco? Quais as estratégias para se expressar de modo “verdadeiro”? Já estudantes, com grande frequência, discutiam a respeito das suas personagens: Qual o objetivo? Quais são as suas ações? Como a personagem se movimenta? Quais gestos executar? Como expressar uma emoção? Chorar é o suficiente? Como “sentir” e expressar?

Estudos acadêmicos voltados ao trabalho de atores e atrizes especificamente no Teatro Musical ganharam várias publicações nos últimos anos, ainda que majoritariamente nos Estados Unidos²⁴⁵. Joe Dear e Rocco Dal Vera²⁴⁶ (2011) organizaram um manual de técnicas, no qual sugerem, por exemplo, que conceitos básicos da interpretação realista não são completamente diversos daqueles empregados em musicais. A diferença residiria na escala de intensidade para o trabalho: isto é, caberia ao artista de musicais encontrar um balanço na escala de interpretação entre o diálogo e a canção, calibrando a força interpretativa empregada. Embora não tenham escrito pensando no preparo de atores ou atrizes, Andrea Most²⁴⁷ (2004) e Scott McMillin²⁴⁸ (2006) também tangenciaram o problema. Para a primeira, os musicais estariam esteticamente aproximados da estética brechtiana²⁴⁹: artistas seriam constantemente autoconscientes de sua atuação por mudarem continuamente

---

²⁴⁵ Nas minhas pesquisas, não encontrei trabalhos brasileiros dedicados às técnicas de interpretação em Teatro Musical. Há, isso sim, algumas sistematizações a respeito de técnicas de canto, como Mangini, (2013) e Cardoso, Fernandes e Cardoso-Filho (2016b).

²⁴⁶ Joe Dear é um professor de teatro estadunidense que trabalhou como diretor e coreógrafo na Broadway. É um dos fundadores do *Musical Theater Educators' Alliance International* e o coordenador do curso de Teatro Musical da Wright State University. Rocco Dal Vera foi professor da Universidade de Cincinnati e, ao longo da sua carreira, trabalhou como especialista técnicas de voz para o teatro.

²⁴⁷ Atualmente professor de *American Literature and Jewish Studies* no departamento de Inglês da Universidade de Toronto, realizou a sua dissertação na Universidade de Brandeis; em 2004, foi publicada no formato de livro: *Making Americans: Jews and the Broadway Musical*. Atualmente, tem se dedicado à discussão a respeito da relação entre comida, agricultura e religião no Canadá e nos Estados Unidos.

²⁴⁸ Nascido em 1934, tornou-se professor de Inglês na Universidade de Cornell, em 1964, permanecendo no cargo até 2006, quando faleceu.

²⁴⁹ Em diálogo com os paradigmas de Stanislavski, mas em oposição a ele, o alemão Bertolt Brecht, propôs uma outra abordagem de trabalho: o/a ator/atriz deveria garantir um efeito de distanciamento em relação à personagem – jamais se confundindo com ela – conferindo ao espectador a possibilidade e a análise crítica perante o desenrolar dos acontecimentos cênicos. As emoções, nessa proposta, manifestam-se no exterior objetivamente, e não na psicologia do/a intérprete.

do diálogo ao canto²⁵⁰. Já McMillin (2006) entende que a “verdade” das personagens de musicais reside na sua música e não na sua identidade ou particularidade. Ao assistir a um musical, diz ele, não se pensa em pessoas reais, mas sim em “*performance people*” – pessoas capazes de cantar, dançar e interpretar. Por isso, haveria uma enorme suspensão estética provocada pela descrença do/a ator/atriz.

Já o pesquisador John Clum (2011) adota posição contrária a McMillin e Most. Para o primeiro, embora persista nos musicais uma “incongruência entre a dramaturgia e o número cantado”, a maior parte de professores de interpretação nas escolas encorajariam estudantes a reduzir essa desarmonia nas suas “performances”. O objetivo das instituições seria formar estudantes capazes de “*act the songs*” (ou “interpretarem as canções”). Da minha experiência, concordo com as considerações de Clum (2011): nas escolas de Teatro Musical que pesquisei, professores/as investiam muito no preparo de estudantes para a interpretação. O corpo docente fazia referência a autores do chamado teatro realista – sobretudo Stanislavski e Meisner. Devo ressaltar que não tenho interesse em fazer uma discussão estética a respeito do assunto, isto é, esmiuçar as singularidades de cada um dentro de uma disputa por qual formato de interpretação é o mais adequado. O tema é complexo e escapa as pretensões desta tese. Em campo, a medida em que sujeitos citavam correntes de “representação”, convenções estéticas e manuais de atuação, eu procurava antes entender qual o contexto de aparição dessas menções. Estive particularmente atento para as metáforas empregadas por sujeitos quando falavam de seu ofício. Identifiquei, isso sim, uma abundante menção às emoções e, por isso, decidi colocar este tema em primeiro plano.

3.2 Em São Paulo: contornar, atravessar e estabilizar

Compilar exercícios teatrais é uma das tarefas de professores/as de interpretação. Certos das suas intencionalidades, ministram uma sequência de dinâmicas, calibrando estudantes para a cena. Na escola paulistana, tais técnicas

---

²⁵⁰ Considero a sua leitura bastante singular e interessada. Para autoras/es que leem a estética brechtiana de forma mais ortodoxa, Moss (2004) desconsideraria o próprio projeto brechtiano por trás do efeito de distanciamento. Não basta somente o não colamento de artista e personagem, mas uma série de outras prerrogativas cênicas e políticas, como a intencionalidade de fazer o/a espectador(a) refletir a respeito do conteúdo político de alguma cena, algo que não necessariamente faça parte das convenções e de interesses de musicais.

priorizavam a atenção ao corpo. A cada encontro, havia uma renovada preocupação com o preparo físico: o aquecimento, o posicionamento no espaço, a atenção a colegas de cena e afins²⁵¹.

Era o meu primeiro dia, acompanharia estudantes no terceiro semestre do Curso Técnico de Teatro Musical, que durava no total três anos²⁵². Naquela noite, encontrei o professor Ítalo antes de a aula começar. Nascido em 1986, ele somava 28 anos. Original do interior de São Paulo, a sua mãe é atendente de nutrição do Hospital das Clínicas da cidade e o seu pai marceneiro. Quando perguntei a origem da sua família, a resposta foi: “Uma grande mistura, italiano, índio...”. Formado em teatro pela Escola de Artes Dramáticas (EAD)²⁵³, trabalhava naquela escola de musicais havia 4 anos.

Decorridas as primeiras três semanas do período letivo, iniciado em fevereiro, o professor, em aparte para mim, resumiu: “Na primeira semana, trabalhamos a dinâmica do texto, velocidade, volume e tom. Na segunda semana, falamos sobre a gestação das palavras. A terceira foi sobre a atmosfera do texto e esta [a quarta] será sobre uma instalação das personalidades”. A sequência descrita remetia a um caminho sequencial. Inicialmente exploraram dinâmicas “físicas” com as palavras – o volume, a velocidade e o tom – para, em seguida, dedicarem-se a um caráter de “gestação” – metáfora de concepção a qual alude a um plano interno que deve, em seguida, ser exteriorizado. Por fim, eles se debruçariam sobre a “atmosfera” que cercaria o conteúdo do texto – numa remissão às condições contextuais que envolviam o miolo da dramaturgia.

---

²⁵¹ Relatos antropológicos dedicados a outros exercícios de teatro podem ser encontrados em Coelho (1989), Ribeiro (2008) e Araújo (2009). O conjunto de práticas selecionadas pelos/as docentes revela uma série de relações: diz respeito a um objetivo de aula, a uma etapa de aprendizado de turma, à personalidade do professor, à relação com o grupo de estudante, além da tradição cênica com a qual o ministrante tem mais afinidade.

²⁵² Desde 1980, Rachel Araújo de Baptista Fuser é professora de interpretação da Escola de Artes Dramáticas (EAD). Conforme ela defende, no artigo *A formação do ator* (2013), uma das características da disciplina de interpretação na história do país correspondia a falta de continuidade no aprendizado. Apesar de o seu texto ter poucos documentos e materiais que fundamentem, a sua experiência como professora lhe dá autoridade para tecer algumas considerações a esse respeito. A autora alega que os cursos de interpretação no país costumam ser conhecidos pelo nome do professor e não pela técnica. As aulas dependem das preferências e das capacidades do ministrante do momento e, por isso, costumam carecer de propostas claras e de continuidade.

²⁵³ É uma escola técnica de formação de atores e atrizes, fundada por Alfredo Mesquita, em 1948. Tornou-se conhecida como uma das principais instituições de ensino profissional cênico no país. Em 1967, passou por uma alteração estrutural: à Escola de Artes Dramáticas caberia a formação de atores, enquanto outras habilitações teatrais (como Teoria, Crítica, Dramaturgia e Cenografia) passariam a ser ensinadas no novo curso superior da Universidade de São Paulo. Em 1968, a própria EAD foi transferida para a Cidade Universitária, o que gerou maior proximidade entre a escola técnica e o curso universitário. Para mais informações, recomendo o livro de Silva (1989).

À medida que Ítalo descrevia as atividades, eu acenava com a cabeça. Os termos não me eram estranhos. Familiarizado com ambientes de ensino de teatro desde pequeno, pude, por inferência, situar-me. Mesmo assim, lamentei perder a sua condução pessoal das atividades, porque, antes de iniciar o campo, tomei uma decisão metodológica quase autoevidente para quem faz antropologia: ouviria o que as minhas interlocutoras e os meus interlocutores tinham a dizer. Esforçar-me-ia em descrever os exercícios sem previamente classificá-los, adjetivá-los ou qualificá-los a partir das minhas experiências cênicas pregressas. Era preciso aprender novamente, ou, ainda, desenvolver um novo aprendizado: abandonar a posição de ator e arrogar a disposição de antropólogo. Certamente, não assumi que assim “limparia os meus olhos”, garantindo “imparcialidade”, e evitaria a “deformação da “realidade” – leituras críticas variadas repeliam tal ingenuidade²⁵⁴. Mas antes tal postura antropológica prescrevia a mim o esforço da escuta, do olhar e do sentir.

Ao tocar o sinal, o professor e eu subimos até o terceiro andar. A sala era quadrangular e razoavelmente grande, com cerca de 70m². Um grande espelho sem moldura ocupava mais da metade de uma das paredes, cobrindo a superfície do teto ao chão; grandes janelas, de ponta a ponta, preenchiam outros dois lados. Por fim, a porta no canto na última superfície branca completava o quadrilátero. Sete meninas entre 20 e 25 anos sentavam-se no piso de madeira clara. Na época, desconhecia seus nomes e trajetórias. Suas vozes ganharão volume ao longo deste e do próximo capítulo, acompanhando a minha própria familiarização com essas estudantes.

O professor me apresentou como pesquisador da USP interessado em Teatro Musical. Em seguida, diante de nós, trocou o *jeans* por uma calça de flanela e substituiu a camiseta branca por outra, amarela, com o logo do musical *In the Heights*²⁵⁵ nela estampado. Tudo pronto para o aquecimento. Defronte ao espelho, o

---

²⁵⁴ Donna Haraway, em texto publicado originalmente em 1988, dedica-se a discutir a noção de objetividade. Insatisfeita com proposições do que chama de “construcionismo social” e com um “empiricismo”, propõe uma doutrina de objetividade corporificada, capaz de acomodar projetos científicos feministas críticos e paradoxais: ou seja, uma objetividade feminista corresponderia a uma objetividade com saberes localizados. A objetividade, portanto, revela-se como algo que diz respeito à corporificação específica e particular, e não relacionada a uma falsa visão que promete a transcendência de todos os limites e responsabilidades. Dessa forma, ela está propondo uma nova noção de objetividade; não aquela não marcada, universal, alheia, mas sim uma objetividade definida, posicionada e responsável pelas suas implicações.

²⁵⁵ Escrito por Lin-Emanuel Miranda e Quiara Alegria Hudes, *In The Heights* passa-se entre o dia três e cinco de julho, no bairro Washington Heights, dos anos 2000. Na Broadway, estreou em 09 de março de 2009 e encerrou a temporada em 09 de janeiro de 2011, completando 1.184 apresentações. Em São Paulo, a produção ficou a cargo da empresa *4Act Performing Arts*, de Ricardo Marques. Estreou, no *Teatro Bradesco* em São Paulo, em 17 de abril de 2014, traduzida como *Nas Alturas – Um Musical da Broadway*.

grupo iniciou uma rotina de movimentos ao som de uma música *pop*. Alongaram os pescoços e braços; espreguiçaram-se. Finalizada essa etapa, ele ordenou: “Agora andem pelo espaço”. O deslocamento individual pela sala não atendeu a um trajeto predefinido – “Olhem para as pessoas... Deixem a coluna respirar, vamos acordar!”. Acumulavam-se os passos descalços pelo piso frio. “Pensem em uma sacanagem!”. Tímidos risos abriram-se nas bocas. “Isso, todo mundo de olho brilhando!”.

No próximo exercício, Ítalo orientou estudantes a formarem pares: “Vocês vão moldar o corpo da outra, criar uma imagem. Depois se afastar. Veja a imagem que você criou”. Adiantando-se, uma das jovens tomou o braço direito da colega e o esticou para cima, reto, como se desejasse alcançar o teto; em seguida, repousou a outra mão no ombro esquerdo da própria amiga; por fim, tomou distância para olhar. O ministrante orientava: “Perceba. O que você fez era o que queria criar e construir?”. Estudantes torneavam os contornos das outras: afastavam braços, aproximavam mãos; dobravam juntas os seus corpos, enquanto impunham direções variadas às suas cabeças.

Finalizada essa etapa, Ítalo anunciou o próximo exercício: “rolamento em cima da colega”. Todas as jovens deitaram-se no chão, ombro a ombro, de barriga para baixo, formando uma espécie de tapete humano. Em seguida, uma delas deveria rolar por cima de todas as outras garantindo a aderência aos outros corpos até chegar ao outro lado. Na tarefa, tocaram-se seios com costas, região pélvica com glúteos, pernas com pernas e assim por diante. Depois de cada uma completar individualmente o percurso, Ítalo emendou: “Vamos fazer mais uma vez, mas agora soltando um som”. O segundo circuito foi interrompido por muitos risos: os gemidos emitidos evocavam ruídos de prazer com certa dosagem sexual. O constrangimento contrastava com a maneira desenvolta das/os interlocutoras/es de Coelho (1989). Pesquisando escolas de teatro na Zona Sul carioca, em 1989, a antropóloga presenciou cenas de nudez e referências constantes à sexualidade. Uma leitura rápida poderia nos fazer crer que artistas dos musicais seriam mais recatadas/os; porém, em ensaios profissionais, as brincadeiras a respeito da sexualidade eram rotineiras e constantes (MACHADO, 2017). Isso me levou a qualificar essa turma em particular como mais envergonhada.

Dias depois, três meninas foram dispostas de pé, em fila, lado a lado. Permaneciam estáticas olhando para a parede. Às suas costas, com uma distância de cerca de três metros, uma quarta estudante encarava a parte de trás das suas cabeças. Cada uma desempenharia uma atividade. A colega afastada deveria escolher uma

palavra e a endereçar para uma única dentre as três à sua frente. Ítalo instruiu: “Como flecha”. Às outras, de costas, o professor completou: “Se você sentir que [a palavra] te atingiu, você levanta a mão”. A menina, distanciada, voltou-se para a estudante do meio e disse “Não”. Nenhuma reação foi esboçada. O professor diagnosticou: “A voz está pequena. A palavra caiu”. Corrigiu explicando: “É uma questão de foco e não de força. A gente tem que atingir, atravessar as pessoas. Foco para quem eu falo. Quando eu foco, a pessoa é atravessada, mesmo de costas”²⁵⁶.

A habilidade para ser intérprete dependia de modelar os corpos²⁵⁷. Na primeira atividade, a caminhada pelo espaço ensinava como ocupar o ambiente. Já na segunda, jovens experimentavam “moldar” as posições dos membros das colegas. Na terceira tarefa, enquanto o tronco pressionava o tórax abaixo de si, cada pessoa ganhava ciência do seu volume e da sua fronteira. Por fim, no quarto exercício, a voz foi empregada para delimitar o perímetro dos corpos. A palavra selecionada por Ítalo foi “atravessar” e dotava as suas intenções de uma metáfora particular. O verbo, significando transpassar, sugeria a existência de um trajeto no espaço e de um obstáculo material. A pessoa seria habilitada para o trabalho, assumindo os seus contornos na relação com outros corpos.

As referências teatrais de Ítalo estavam em sintonia, ao meu ver, com aquelas presentes em cursos de graduação, em escolas técnicas da cidade e até em salas de ensaio profissionais. Conforme salienta Fuser (2013), ao longo da história das instituições de ensino no Brasil, a atenção ao corpo mudou significativamente, ao menos a partir da metade do século XX. A título de exemplo, a disciplina “expressão corporal” foi introduzida na Escola de Artes Dramáticas (EAD) na década de 1950, mudando o ponto de vista do trabalho corporal. Abandonou-se o *ballet* clássico e a esgrima (baseadas na imposição de posturas e movimentos). Ministrantes passaram a valorizar a expressividade pessoal. “O Estudante passa a pesquisar seu corpo a partir

---

²⁵⁶ Fuser (2013), em balanço sobre as técnicas constituídas para a interpretação no Brasil, salienta como, ao longo da história das escolas de teatro do país, pouca foi a atenção dedicada à voz. Por anos, a projeção vocal era trabalhada única e exclusivamente com a finalidade de aumentar a capacidade respiratória da/o estudante, de modo a assegurar um volume capaz de “ocupar a sala”. O modelo defendido era único e atento para a prosódia, a dicção e a projeção, carecendo, segundo a autora, de uma valorização da pessoalidade na emissão. Na pesquisa de Coelho (1989), as aulas de corpo eram mais prestigiadas do que as de voz. As estratégias de cuidado vocal sofreram uma sensível mudança com a chegada das técnicas de Teatro Musical; primeiro pelo uso de microfones capazes de amplificar a voz de intérpretes, segundo pela própria técnica de canto, ligada diretamente ao *Belting* (CARDOSO; FERNANDES; CARDOSO FILHO, 2015).

²⁵⁷ Com uma análise ligeiramente distinta, Coelho (1989) chama a atenção para o “processo de sensorialização do corpo”, isto é, a valorização do corpo como depósito de sentidos, base do trabalho do ator. Conforme defende, essa característica seria marcante para o “*ethos*” do grupo.

dele mesmo, do ponto de vista de quem executa a postura e o movimento.” (FUSER, 2013, p. 460).

Nesse período, contudo, ainda não se cogitava uma estreita relação entre o corpo e os processos interpretativos. O chamado “boom” viria no decênio seguinte. A historiadora Denise de Sant’Anna (2000) destaca que, após os movimentos sociais da década de 1960, o corpo foi “redescoberto na arte e na política, na ciência e na mídia, provocando um verdadeiro ‘corporeísmo’ nas sociedades ocidentais.” (SANT’ANNA, 2000, p. 238). Cresceram o número de terapias, de experiências espontâneas que buscavam a “descoberta do corpo” e a sua expressão²⁵⁸. Nas escolas para atores e atrizes, de 1970 em diante, haveria o incremento de carga horária em disciplinas com técnicas corporais específicas; em comum, a exigência de que o participante estivesse presente no “aqui-agora” como um “indivíduo integral: corpo, mente e espírito focados no mesmo ato.” (FUSER, 2013, p. 461).

As aulas ministradas por Ítalo não se dedicavam, porém, ao aprendizado de técnicas de dança ou à coreografia, disciplinas em que presumivelmente o tema do corpo seria central²⁵⁹. Os exercícios eram fundamentados a partir da necessidade de instrumentalizar estudantes com ferramentas próprias para executar a personagem. Parecia imprescindível, na concepção do professor, que um corpo fosse capaz de expressar a própria interpretação.

Convém ressaltar um suposto determinante para o sucesso da empreitada: a existência de “corpos normais”. Robert McRuer, professor associado do Departamento de Inglês da George Washington University, propõe uma agenda de trabalho denominada “*Teoria Crip*”²⁶⁰, examinando criticamente o que chama

---

²⁵⁸ Na teoria social, segundo Sant’Anna (2000), a voga corporal deu lugar à criação de uma “sociologia do corpo” e uma “antropologia da expressão corporal” atualizando estudos da década de 1930, como os de Marcel Mauss ([1934] 2003) e Norbert Elias ([1978] 1994). Para algumas considerações a respeito da relevância do corpo no teatro, conferir o capítulo 1 de Ribeiro (2008), em que a antropóloga analisa as contribuições de Grotowski, Artaud e Peter Brook ao teatro. Segundo esses teóricos (apud RIBEIRO, 2008), seria necessário “desconstruir” a/o atriz/ator antes de entrarem em cena. No caso do Brasil, muitos encenadores dedicaram-se ao estudo do trabalho corporal. A meta seria “eliminar” os bloqueios “psíquicos”, “sociais” e “físicos” para obter a “realidade” e a “verdade” do/a intérprete.

²⁵⁹ O cuidado para garantir uma coerência entre o enredo e a coreografia data, segundo Gennaro (2011), do intervalo entre 1943 e 1964 na Broadway (a conhecida “Era do Ouro dos musicais”). Segundo a autora, entre as décadas de 1920 e 1930, a dança nos musicais da Broadway serviam para interromper o enredo; coreógrafos/as criavam números extravagantes capazes de evocar respostas viscerais da plateia. A partir da década de 1940, houve uma mudança nos paradigmas estéticos, transformando a dança em ferramenta essencial da narrativa. Coreógrafas/os, em parceria com dramaturgos/as, compositores/as e letristas, combinaram esses elementos estéticos para produzir uma forma “integrada”, na qual a canção e a coreografia emergiriam sem interrupção do diálogo. Para uma breve introdução ao ingresso do jazz como gênero coreográfico no Brasil, indico Benvegnu (2011).

²⁶⁰ Agradeço a Pedro Lopes a indicação bibliográfica e as dedicadas análises sobre esse campo de estudo que eram por mim desconhecidas.

“*compulsory able-bodiedness*” – expressão que foi traduzida por Pedro Lopes (2016) como “normalidade corporal compulsória” ou “corponormatividade”. Socialmente, qualifica-se um corpo como normal quando habilitado a executar atividades regulares em qualquer profissão, isto é, quando é capaz de trabalhar tanto na construção civil quanto em um hospital como cirurgião. A “normalidade corporal” seria assumida como sinônimo de uma ordem natural “universal”²⁶¹. Não sei quais seriam as estratégias adotadas pela escola caso uma pessoa com deficiência se matriculasse. Talvez esses sujeitos sequer cogitassem esse tipo de trabalho ao calcularem as exigências físicas do Teatro Musical.

De toda forma, os exercícios pareciam constituir os corpos das atrizes via uma prática sensorial (COELHO, 1989). Os contornos ganhavam espessura na própria confrontação física com as outras colegas. A fisicalidade não era formada isoladamente, mas em absoluta relação com a alteridade. As peles eram pensadas como porosas, permeáveis e abertas, isto é, não poderiam ser tão sólidas a ponto de impedir a relação. Entretanto, caso os limites corporais fossem amorfos, comprometeriam o desenho da personagem. Nessa receita oscilante, era preciso garantir um grau de instável estabilização capaz de permitir o próprio exercício profissional. Encerrada essa etapa do processo de aprendizado, estudantes ingressariam em uma nova fase: esquadrihariam o seu universo “interior”²⁶².

Curiosamente, durante a minha pesquisa em Nova York, não presenciei qualquer tipo de exercício com igual dedicação à fisicalidade. Antes de me adiantar e justificar essa particularidade em termos “nacionais” ou “culturais” (“o preparo no teatro brasileiro é diferente do estadunidense”, “os estadunidenses são menos corporais que os brasileiros”), acredito que as diferenças residam também nas tradições estéticas contextualmente situadas. Na lógica paulistana, ao menos segundo

---

²⁶¹ No seu argumento, o sistema da normalidade corporal compulsória que produz a “deficiência” é articulado ao sistema da heterossexualidade compulsória. Valendo-se de Judith Butler, em *Gender Trouble*, o autor sugere que a teoria de performatividade de gênero poderia ser estendível aos estudos sobre deficiência – a normalidade corporal, no seu argumento, seria não apenas uma lei compulsória, mas uma “paródia constante de si” (LOPES, 2016, p. 94). Ao aproximar a heterossexualidade compulsória à normalidade corporal compulsória, McRuer (2006) sugere que pessoas com deficiência costumam ser entendidas em termos *queer* (como estereótipos paradoxais de pessoas assexuadas ou super sexuadas), enquanto Lésbicas, *Gays*, Bissexuais, Travestis, Transexuais ou Transgêneros (LGBT) muitas vezes são compreendidas/os como deficientes (pela própria medicalização das suas identidades). Curiosamente, nos ambientes em que estudei, majoritariamente encontrei homens *gays* e mulheres realizando um esforço obstinado de hipervalorização das suas habilidades corporais, inclusive exibindo-as, sugerindo, quem sabe, que o ambiente teatral é um espaço de resistência a discursos acachapantes.

²⁶² O trabalho de Florencia Tola (2007) com os Qom, grupo ameríndio do Chaco argentino, inspirou-me nessa formulação. Entre eles, nos “traduz” a antropóloga, o corpo não representa uma fronteira entre os seres existentes nem tampouco uma barreira que encerra os elementos que os constituem.

as minhas pesquisas, a relevância no trabalho físico corporal era fundamental, como indicou Fuser (2013). Além disso, por ser uma escola razoavelmente nova (com 5 anos), o estabelecimento munia-se de referenciais disponíveis em solo local para conduzir as próprias aulas. Na instituição nova-iorquina, o preparo corporal não parecia ser tão urgente, ao menos nas aulas de interpretação. As estratégias para a cena percorriam outras etapas.

3.3 Em Nova York: repetir e atuar

A primavera avançava em Manhattan. A sala 430 era retangular, com aproximados 5 metros de largura e 10 metros de comprimento. Logo ao entrar, à esquerda, uma mesa branca posicionava-se adiante de uma fina televisão na parede. No lado oposto, espalhavam-se cerca de duas dezenas de cadeiras. Seis meninas e um menino, entre 20 e 25 anos, aproximadamente, dispunham-se pelo espaço conversando tranquilamente²⁶³. O horário das aulas, 12h30, sugeria que estudantes possuíam recursos financeiros que lhes permitiam não trabalhar. Jacob²⁶⁴, o professor, gostava de conversar. Sentado atrás da mesa, dava conselhos variados a estudantes: como encontrar um bom monólogo a ser interpretado e também estratégias para lidar com alguns professores da escola. Naquela tarde, Samantha mostrava para a turma os seus novos sapatos de “ensaio” – um preto e outro bege: cada um custou-lhe US\$ 245,00, conforme contou. O valor impressionou as colegas.

Mackenzie, então, virou-se para mim e perguntou o que eu tanto anotava em meu caderno. Sugeriu, rindo, que escrevia mal de cada pessoa, julgando as suas técnicas. Decidiu que, para compensar, eu deveria cantar uma música e elas avaliariam o meu desempenho. Decorrido cerca de um mês de pesquisa, já me tratavam em tom descontraído e se divertiam com a minha presença. Da minha parte, eu tentava desviar a atenção ao mesmo tempo que sentia o meu rosto cada vez mais quente. O professor, bem-humorado, sentenciou: “Bernard is three things: good hair, good chin and take notes” [Bernardo é três coisas: cabelo bom, queixo bom e faz

---

²⁶³ Como anunciado na introdução, não pude realizar entrevistas com as estudantes por impedimento da própria direção da instituição. Dessa forma, as suas informações são escassas e restritas ao que coletava esporadicamente em conversas informais durante as próprias aulas.

²⁶⁴ Nascido no Texas, recebeu um Bachelor’s Degree em English pela Schreiner University. Estava na instituição desde 2010 e se tornou o diretor de interpretação do Departamento de Teatro Musical, em 2012.

notações”]²⁶⁵. Com esses descritivos, o ministrante posicionou-me positivamente. Afinal, ter “cabelo bom” – tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos – era sinal de elogio. Todos/as rimos da qualificação. Em seguida, aliviado, vi a aula começar de vez.

Jacob convidou Mackenzie para o centro da grande sala. Advertiu-a que não estaria interessado em notas ou na afinação, mas na sua interpretação. Ela deveria cantar uma música *a capela* e ele a dirigiria. Mal começou, logo foi interrompida²⁶⁶. O ministrante perguntou para a estudante a quem ela endereçava a canção. A jovem respondeu: “minha mãe”. Insatisfeito, ele insistiu, pois queria que identificasse para quem o eu lírico cantava. A resposta foi: “Ela está cantando para o noivo dela. Ela vai segui-lo”. A explicação foi seguida de um remendo: “Você está cantando para o amor da sua vida. Qual a ação?”. Reticente, a jovem completou: “Seguir?”. Voltando-se para a sala, Jacob quis saber: “O que é a ação? Vocês devem seguir Stanislavski. A ação é o objetivo. E eu quero que vocês tenham mais isso”²⁶⁷.

A menção ao diretor russo convida-nos a tecer algumas considerações a respeito dos pressupostos que pareciam orientar e conduzir a própria atividade. No capítulo 3 do livro *A preparação do Ator*, Stanislavski ([1936] 2005) explica o que entende por “ação”²⁶⁸. Conforme seu argumento, o/a ator/atriz precisa “estar repleto

---

²⁶⁵ Durante minha pesquisa de campo nos EUA, oscilei consideravelmente nas anotações tomadas durante as aulas. Em algumas ocasiões, registrei em inglês as falas de interlocutoras/es, em outras tantas traduzi simultaneamente diálogos sem um rigor atento para deslizos e traições da própria tradução. A escrita dependia de meu grau de atenção e cansaço como também da complexidade do assunto. Por esse motivo, ao longo dos próximos capítulos será possível, em algumas ocasiões, sinalizar as falas na língua original – oferecendo para quem lê a possibilidade de discordar e sugerir outras traduções – já em outras, mantenho minhas anotações traduzidas instantaneamente.

²⁶⁶ Não consegui anotar toda a letra da canção e tampouco o seu nome. De qualquer forma, o conteúdo não parecia ser relevante para Jacob, já que conduziu a direção, em todas as ocasiões por mim presenciadas, realizando a mesma sequência de perguntas. Ele adotara a estratégia empregada por Sanford Meisner no seu livro sobre a metodologia empregada. No seu texto poucas vezes salienta-se o conteúdo descrito, destaca-se quase exclusivamente as orientações da direção. Em segundo lugar, a minha anotação, na ocasião, está errada. O nome por mim escrito não levou a qualquer resultado.

²⁶⁷ Ator, diretor, pedagogo e escritor, nasceu em Moscou em 1863 e faleceu em 1938. Foi um dos principais agentes de transformação do teatro do seu país, fundando, ao lado de Nemiróvitch-Dântchenko o *Teatro de Arte de Moscou* (TAM). Para uma leitura mais aprofundada a respeito do diretor, sugiro Costa, (2002), Carnicke (2010), e Aslan ([1974] 2003).

²⁶⁸ Neste livro, publicado em 1936, o russo sistematizou as suas metodologias de trabalho. Escrito como se estivesse numa fictícia escola de teatro, o texto conta a trajetória de um conjunto de jovens atores e atrizes quando aprendem as técnicas de interpretação com um famoso diretor, Tórtsov (ou, o próprio Stanislavski). Verifica-se, por meio da narrativa, que o objetivo de atrizes e atores é criar a vida para um espírito humano (leia-se personagem) e exprimi-la de forma artística e bela. Eles têm obrigação de viver internamente o papel e depois dar à sua experiência uma encarnação exterior. Para exprimir essa vida, “é preciso ter controle sobre uma aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível” (STANISLAVSKI, [1936], 2015, p. 44). O método exige que o corpo físico reproduza “com precisão os resultados do trabalho criador das suas emoções” (p. 45). No trabalho, o autor procurou uma metodologia capaz de sistematizar o comportamento humano, a fim de possibilitar a expressão repetida de emoções no palco.

de sentimento e deve sobretudo sentir a coisa que está registrando. Deve sentir uma determinada emoção não uma ou duas vezes apenas, enquanto estuda o papel, mas em maior ou menor grau todas as vezes que o representar” (STANISLAVSKI, [1936] 2015, p. 42). Para executar tal empreitada, seria preciso que intérpretes desenvolvessem o controle da sua aparelhagem física e vocal, isto é, preparassem os seus corpos com técnicas que lhes permitissem reproduzir com precisão os resultados do trabalho criador das suas emoções – “Em cena, não corram por correr, nem sofram por sofrer. Não atuem de *modo vago*, pela ação simplesmente, atuem sempre com um objetivo” (p. 69). Segundo o teórico russo, os acontecimentos no palco devem ter um propósito determinado: “em cena não pode haver, em circunstância alguma, qualquer ação cujo objetivo imediato seja o de despertar um sentimento qualquer por ele mesmo” (p. 69). Para Stanislavski ([1936] 2015), todas as emoções resultam de algum evento anterior: “Não devem copiar paixões ou tipos. Devem viver nas paixões e nos tipos. A sua interpretação deve brotar do fato de vocês viverem neles” (p. 70-71). As referências às emoções, defendidas pelo diretor, também faziam imenso sentido naquele ambiente²⁶⁹.

Tendo como referência o autor russo, Jacob insistia com Mackenzie – “Qual o enredo da canção?”. A estudante respondeu: “Alguém me pediu para fazer algo louco e eu faço”. Houve, na resposta, um singelo deslocamento. Inicialmente, Mackenzie designou o eu lírico como “ela”, já na segunda ocasião, empregou a primeira pessoa – “eu”. Considero esse procedimento – que pode soar, a princípio, banal – uma das características fundamentais do trabalho desempenhado por Jacob. Na técnica por ele aplicada, importava que estudantes se imaginassem em situações fictícias. Durante a

---

²⁶⁹ Conforme salienta Krasner (2010), o sistema de Stanislavski aterrissou nos EUA na década de 1920. Em parte, foi introduzido por dois dos seus estudantes russos, que migraram para o continente americano: Richard Bolesvasky e Maria Ouspenskaya; em parte, conduzido pelo próprio Stanislavski, quando a sua trupe – *O Teatro de Arte de Moscou* – visitou o país, em 1923 e 1924. O impacto fora significativo e diferia consideravelmente do sistema de interpretação vigente até então. Ao contrário de um sistema baseado em um/uma protagonista, o trabalho coletivo passaria a ser prestigiado; em vez de depender da inspiração individual, o sistema russo exigia um treinamento dedicado, capaz de evocar emoções e ações específicas; abandonando os maneirismos, a nova metodologia exigia uma presença natural em cena. Por fim, distanciando-se da teatralidade grandiosa, atores e atrizes da nova sistemática privilegiavam o comportamento “real” na atuação. Na década de 1930, três professores inspirados/a em Stanislavski definiram novos parâmetros para o desenvolvimento das técnicas de interpretação. Lee Strasberg apostou na chamada “memória emotiva” como forma de garantir o engajamento de artistas na cena; Stella Adler, pelo seu turno, defendeu: para obter as emoções e as paixões de intérpretes, a técnica valorizaria a imaginação, tomando como base as circunstâncias oferecidas pelo texto; já Sanford Meisner postulou: o alicerce da atuação reside na “realidade do fazer”. O/a ator/atriz exploraria os seus impulsos emocionais em uma atuação “firmemente enraizada no instinto”. Com o fito de assegurar essa qualidade, elaborou uma sequência de etapas de trabalho lastreadas em exercícios de repetição. Essas referências eram determinantes para o trabalho de professores da escola nova-iorquina, como discuto adiante. Para um panorama do teatro estadunidense na primeira metade do século XX, conferir Costa (2001).

minha pesquisa, tanto em São Paulo quanto em Nova York, intérpretes oscilavam no tratamento da personagem: ora como uma entidade terceira, ora uma substância que fazia parte do próprio corpo e da personalidade. De qualquer forma, Jacob, paciente, definiu: a ação deveria ser “seguir uma promessa”.

Finalizada essa etapa, solicitou que Mackenzie escolhesse uma colega como parceira. A selecionada, Samantha, levantou-se e foi até o centro do palco. Ele continuou: "Se essa é uma promessa, é uma promessa do amor da sua vida. Qual a questão que esse monólogo responde?". Mackenzie, dessa vez, parou pouco para refletir: perguntaria para outra pessoa se estaria disposta a viver conjuntamente. Jacob, olhando para Samantha e apontando para Mackenzie, disse: "Pergunte para ela”.

Séria, frente a frente com Mackenzie, com os braços ao longo do corpo, Samantha endereçou: “Você viveria a minha vida e a sua vida?”. Mackenzie respondeu, convicta: "Eu viveria a minha vida e viveria a sua". Por alguns segundos, as meninas repetiram esse diálogo, que incluía uma pergunta e uma resposta, alternando levemente o tom, o volume e a entonação. Jacob disparou: "Agora cante". Enquanto entoava a música, o professor a dirigia "Isso. Agora quero que você siga os seus instintos. As pessoas dizem para você não se mover muito, mas agora você vai se mexer. Ele está pedindo para você sacrificar as coisas que você não quer sacrificar.". Já no final da canção, Mackenzie abraçou Samantha com muita força. Jacob, satisfeito, interrompeu: "O próximo passo ocorre quando as emoções saem. [...] Você tem que deixar a emoção vir e aí falar a voz. E, depois, você consegue ter a emoção e a voz, sem tensões. Quando a gente tensiona é quando a gente esconde as emoções. Se permita ter o momento”.

No restante da aula, a condução foi bastante similar. Jacob realizava uma sequência de perguntas: para quem se canta? O que você quer? O que o monólogo te responde? Em seguida, pedia para estudantes selecionarem algum colega. Frente a frente, elas elaboravam uma pergunta relacionada ao monólogo. Davam início, nesse ínterim, a uma sequência de perguntas e respostas, usando a mesma frase – ora como afirmação, ora como interrogação. Repetiam esse procedimento mais de uma dezena de vezes, até o ponto em que o ministrante considerasse adequado que a/o intérprete passasse a cantar novamente.

Jacob empregava a técnica desenvolvida pelo professor Sanford Meisner (1987), sistematizada em um livro chamado *On Acting*²⁷⁰. A máxima que abre o argumento é: “A base da interpretação é a realidade do fazer” (p. 16, tradução nossa)²⁷¹. Logo no início, o livro descreve uma situação que teria ocorrido em um curso ministrado nos anos 1980. Perante uma turma de cerca de uma dezena de estudantes, o professor conduzia um exercício pedindo para que, em pares, emitissem um comentário simples a respeito da/o parceira/o. Essa pessoa deveria, por sua vez, repetir as exatas mesmas palavras pronunciadas. A dupla passaria a executar o exercício até que Meisner pedisse para pararem. Um rapaz e uma moça, voluntários, começariam então a repetir “Seu cabelo é brilhante” algumas vezes.

O exercício, chamado “*Word Repetition Game*” (Jogo da Repetição de Palavras), tinha como propósito estabelecer uma relação entre atores e atrizes: “É uma conexão que vem da escuta do outro, mas não tem qualidade humana. [...] é o jogo de ping-pong’. É base do que eventualmente se torna um diálogo emocional” (MEISNER, 1987, p. 22, tradução nossa)²⁷². Segundo defendia o autor, o exercício joga com a criatividade orgânica, com os impulsos internos e com os “instintos”; dessa forma, garantiria que a atuação viesse “do coração” (p. 37).

Ao final daquela tarde em Nova York, Jacob perguntou para a turma: “qual a proposta da repetição?”. As respostas foram praticamente simultâneas: “escutar”, “se alimentar”, “perder o próprio comportamento”, “não pensar”, “focar no outro”, “não filtrar”. Satisfeito, continuou: “Qual o objetivo da atividade?”. Mackenzie adiantou-se: “A conversão emotiva. A comunicação verdadeira com as pessoas. Falar as emoções por palavras. Unir emoções e realidade”. Samantha continuou: “Ser completa e emocionalmente disponível na cena”.

Tal qual na instituição paulistana, o exercício dependia da relação entre intérpretes, via diálogo, mas prescindia o contato físico. Em comum, de toda forma,

---

²⁷⁰ Assinado por Sanford Meisner e Dennis Longwell (discípulo de Meisner e responsável pela organização do material) (1987), o livro, escrito em terceira pessoa, refere-se ao método desenvolvido por Meisner. Cada capítulo aborda um tipo de exercício específico estipulado pelo professor e acompanha cronologicamente uma turma de teatro nos seus dois encontros semanais, ao longo de dois anos. O texto descreve majoritariamente os ensinamentos Meisner em sala de aula, endereçados a estudantes. Em alguns momentos, dá destaque a algumas perguntas levantadas, bem como reações (quando riem, batem palma, assentem). Em outras ocasiões, lê-se a descrição de uma cena, explicitando como foram executadas e quais reações causaram.

²⁷¹ “The foundation of acting in the reality of doing.”.

²⁷² “Yes, that’s correct. It’s empty, it’s inhuman, right? But it has something in it. It has connection. Aren’t they listening to each other? That’s the connection. It’s a connection which comes from listening to each other, but it has no human quality – yet. If you want to take notes, write down ‘This is a Ping-Pong game’. It is the basis of what eventually becomes emotional dialogue.”.

tanto na versão nova-iorquina como na paulistana, a relevância das “emoções” e da “verdade” se destacavam.

3.4 De volta a São Paulo: expressar

Encontrei as meninas alvoroçadas na sala de aula. Dispunham objetos no espaço: bacias, areia, um sapo de pelúcia, livros, luminárias, folhas brancas em tamanho A4, máscaras, sapatilhas de *ballet*, um sem fim inusitado de itens. Semanas antes, Ítalo agendara a tarefa: as estudantes deveriam fazer uma “instalação” artística a respeito de si próprias. A instrução determinava a seleção de um tema, de uma iluminação e de uma trilha sonora – “pode ter música ou silêncio”. A apresentação, continuava ele, “deve dizer respeito a você. O que te toca? O que te instiga? O que te emociona?”. Simulando uma bronca, asseverou “Não é para dar truque. A imagem tem que dizer algo sobre você. Sua identidade. Não opinem umas sobre as outras. Tem que ser só seu. Não julgue, não questione”. Encerradas as orientações, uma delas pareceu satisfeita e afirmou: “Vou me achar!”.

Quando entrei na sala, a lustreira luz branca no teto estava apagada e dava lugar a luminárias amareladas espalhadas pelo chão. Cada uma das jovens havia ocupado um espaço do ambiente. No canto esquerdo, Talita esticava um cobertor e um travesseiro, tal qual cama de solteiro. Nascida em 1992, em São Paulo, a mãe é pedagoga e o pai auditor. Quando lhe perguntei com que cor se classificava, ela me respondeu laranja. Reformulei: qual raça/cor você se entende. Dessa vez disse rindo, com leve constrangimento, “branca”. Desde pequena, contou, “gostava de me aparecer”. A mãe lhe incentivava, dizendo que quando terminasse a faculdade ficaria livre para “ir atrás do seu sonho”. Qual seria? “Sempre quis muito entrar em um musical profissional”. Em 2008, começaria, ainda adolescente, aulas de canto, cujo professor, um fã de Disney e de musicais da Broadway, foi decisivo. Para ela, que não se identificava com o canto da MPB ou da música *pop* estadunidense, os musicais pareciam mais confortáveis para seu tipo de voz.

Talita ingressou na escola em 2012, mas trancou a matrícula para terminar um curso superior. Munida do diploma de fonoaudiologia em uma universidade particular, ela entrou de aula de musicais certa de que finalizaria o curso. Na instalação que criou, aconchegou no centro daquele cobertor um computador que

exibia o filme *Ghost – do outro lado da vida*²⁷³, em que Patrick Swayze²⁷⁴ (Sam) e Demi Moore²⁷⁵ (Molly), viviam um jovem casal apaixonado. Morto em um assalto, ele descobre que a sua namorada também corre perigo. Disposto a salvá-la, pede ajuda a uma médium capaz de ouvi-lo: a aparente charlatã Oda Mae Brown (interpretada por Whoopi Goldberg²⁷⁶). Na cena selecionada, antes do incidente espírita, Molly moldava um alto vaso de argila madrugada adentro. O *jukebox* encostado na parede da sala selecionou uma canção: *Unchained Melody*²⁷⁷, que ecoava pelo apartamento nova-iorquino do casal. Acordado pelo barulho, Sam aparece em cena, abraçando Molly por trás. Os cortes íntimos da edição e os detalhes capturados – as mãos na argila e os rostos que denotam prazer, conduzidos pelo som crescente da própria música – resultam em uma cena de beijos e toques que sugeriam um encerramento sexual²⁷⁸. A aluna ainda dispôs *Bodas de Sangue*, livro do dramaturgo Federico García Lorca, próximo ao teclado do seu computador²⁷⁹. Um sapo verde de pelúcia encostado no travesseiro olhava o teto. Na borda do cobertor, uma colega compunha a cena. O facho de luz de uma lanterna expunha o seu rosto molhado de tímidas lágrimas. No filme, Sam dizia: “I love you Molly, I’ve always loved you” [Eu te amo, Molly. Eu sempre te amei]. Ao meu lado, lágrimas escorreram salgadas pelo rosto de algumas meninas.

---

²⁷³ Filme estadunidense, lançado em 1990. O longa foi dirigido por Jerry Zucker e contou com roteiro de Bruce Joel Rubin. Na época, recebeu cinco indicações ao Oscar (melhor filme, melhor trilha sonora, melhor montagem) e ganhou os prêmios de melhor atriz coadjuvante para Whoopi Goldberg e melhor roteiro original.

²⁷⁴ Nascido em 1952, nos Estados Unidos, faleceu em 2009. O jovem perseguiu inicialmente uma carreira de dançarino clássico até lesionar o joelho. A estreia nos palcos ocorreu em 1979, como ator substituto da peça *Grease*, em cartaz na Broadway. No mesmo ano, o filme *Skatetown U.S.A* colocou o rosto do jovem nas grandes telas. O grande sucesso viria com *Dirty Dancing*, em 1987.

²⁷⁵ Nascida em 1962, é uma atriz estadunidense. Começou a carreira na novela *General Hospital*, em 1981. Nos anos seguintes, esteve em vários filmes que lhe trouxeram consagração, como *Blame it on Rio* (1984) e *No Small Affair* (1984). Em 1990, ela recebeu a indicação para melhor atriz no Globo de Ouro pelo seu trabalho em *Ghost*.

²⁷⁶ Atriz estadunidense, nascida na cidade de Nova York, em 1955. Em 1983, criou um monólogo de sucesso denominado *Spoock Show*. A repercussão foi positiva e abriu espaço para a estreia na Broadway. A sua atuação chamou a atenção de Steven Spielberg, que a convidou para o seu novo filme, *The Color Purple*, de 1985. Pelo trabalho, a intérprete recebeu uma indicação ao Oscar e seria consagrada com a premiação em 1991, com *Ghost*.

²⁷⁷ Melodia de Alex North e letra de Hy Zaret, foi trilha sonora do filme *Unchained*, de 1955, na voz de Todd Duncan. Anos depois, tornou-se tema principal de *Ghost*, na versão da dupla “The Righteous Brothers”.

²⁷⁸ Cena disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=C7hJPkL7tWI>> Acesso em 27 ago. 2018.

²⁷⁹ Poeta e dramaturgo espanhol, nascido em 1898 e falecido em 1936, vítima da Guerra Civil Espanhola. Escrita em 1932, *Bodas de Sangue* compõe a trilogia formada por *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba*. Na peça, a personagem Noiva vive isolada com o seu pai; no casebre vizinho, o Noivo vive com a Mãe. No dia das Bodas, Leonardo, ex-namorado da Noiva, a seduz. Durante a cerimônia de casamento, Noiva e Leonardo fogem, desencadeando uma série de perseguições.

Alguns anos mais velha que Talita, a paulistana Karina nasceu em 1984. A mãe psicóloga e o pai administrador mudaram muitas vezes de cidade, fazendo-a passar por vários colégios. Ao lhe perguntar a respeito de sua cor/raça, respondeu com um largo sorriso “negra, preta”. Ainda jovem, disse ter procurado uma profissão para lhe garantir estabilidade financeira. A carreira de trabalho começou como militar da aeronáutica, em 2005. Mas, quando assistiu à montagem de *O Rei Leão* da T4F, em 2013, emergiu o desejo de “estar lá” e, por isso, começou “a fuçar”. Ainda naquele ano, inscreveu-se em *workshops* esparsos e, em 2014, matriculou-se na escola profissionalizante. Para a obra, Karina colou pegadas de sapato impressas em folhas de papel no chão. O trajeto simulado bifurcava-se e formava dois caminhos. Espalhadas, palavras impressas em A4 completavam o ambiente: “amor”, “eu”, “filhos”, “carreira”, “paixão”, “outros”, “escolhas” e “vida”. Ao fundo, a música “Estrada” da banda “Cidade Negra” tocava: “Você não sabe o quanto eu caminhei pra chegar até aqui”²⁸⁰.

Por fim, a instalação de Verônica estava encostada na parede. Nascida em 1992, natural de Santos, a jovem teve uma formação inicial como bailarina. Mais tarde, no final da adolescência, começou a estudar teatro profissional em São Paulo. Ao terminar, decidiu especializar-se em Teatro Musical. Autodeclarada branca, morava com a mãe e ajudava nas despesas da casa com o salário que recebia como professora de *ballet* para crianças. Naquela noite, Verônica acomodara uma bacia pequena dentro de outra, significativamente maior. Alguns litros de água avermelhada preenchiam o espaço entre elas. Na menor, repleta de areia, um barco de papel dobrado aparecia centralizado. De bombordo a estibordo, escrita em caneta, a palavra “atravessar” nomeava a embarcação. A canção “Travessia”, composta por Rocha Brant Fernando e Milton Nascimento, conduzia a atmosfera: “Solto a voz nas estradas/ Já não quero parar/ Meu caminho é de pedra/ Como posso sonhar?”. Ítalo externou para mim a sua aprovação: “Adoro esse exercício, porque ele fala muito delas. Fala de repertório, de vida, de como organizar a cena”.

Finalizada a observação de todas instalações²⁸¹, a luz branca foi acesa. Com as alunas sentadas em roda, no chão, o professor perguntou: “Como foi fazer? Não conte o que pensaram. Contem a sensação”. Talita adiantou-se declarando que, no mesmo dia em que a tarefa lhe foi atribuída, havia tido “um *start*”. A imagem “veio na

---

²⁸⁰ Banda originada em 1986, na cidade de Belford Roxo, no Rio de Janeiro. Trabalha com os seguintes gêneros musicais: *reggae*, *ska*, *dub*, *soul*, *pop rock*. Atualmente, conta com 15 discos no currículo. A canção “A Estrada” foi lançada em 1998, no álbum *Quanto mais curtido melhor*.

²⁸¹ Intencionalmente, não descrevo todas as instalações, por considerá-las expressivas do conjunto.

cabeça” de Verônica – ela percebeu de pronto como “queria falar disso há muito tempo”. Retomando a palavra, em tom de ressalva, Talita considerou o exercício “um pouco invasivo”. Para justificar, o ministrante explicou que as instalações ajudavam cada uma a tomar consciência de si, por isso eram fundamentais para o trabalho. Depois desse breve bate-papo, o professor encerrou a aula.

Apesar de o mestre reconhecer as diferenças significativas e particulares presentes nas elaborações de cada uma das meninas, não parecia estar interessado em salientá-las ou analisá-las. O propósito era outro: habilitar a cada uma reconhecer suas particularidades internas. Mesmo que diferentes, algo as uniria. O próprio exercício pressupunha um universo interno – sentido – que deveria ser exteriorizado – revelado. Somente quando manifestos, os sentimentos assegurariam a verdade no palco²⁸².

Supunha-se que, para capacitar atrizes (e atores) à atuação, era imprescindível o manuseio da sua interioridade. De tal assertiva deriva a consideração de que são as emoções o substrato essencial desse mundo interior – a substância capaz de conferir existência às pessoas. Para Lutz e Abu-Lughod (1990), o discurso emotivo é um procedimento privilegiado na produção do indivíduo moderno. Ao longo da história, as emoções assumiram a forma de uma força psicológica localizada dentro de indivíduos. Em boa parte das teorias e formulações ocidentais (filosóficas, religiosas e psicológicas), as emoções seriam substâncias inerentes à natureza humana – seja por desígnios divinos ou por códigos biológicos genéticos (LUTZ, 1986). Tomados como tal, esses sentimentos precisariam ser domados e geridos.

Essa formulação reforça a percepção de singularidade e o suposto acesso a uma verdade interior do sujeito. Na perspectiva adotada por Abu-Lughod e Lutz (1990), nomeada contextualista²⁸³, o real não preexiste ao que é dito sobre ele. Assim, as emoções não são apenas um construto histórico-cultural, mas emergem da relação entre sujeitos, pois dramatizam, reforçam ou alteram relações sociais. Emoções, nesses termos estão atravessadas por relações de poder. Assim, a distinção entre

---

²⁸² Esse tema não era extraordinário no meu campo. Interlocutores/as de Coelho (1989) e de Araújo (2009) também retomavam a relevância da verdade e das emoções.

²⁸³ Na introdução ao livro *Language and the politics of emotion*, Abu-Lughod e Lutz (1990) realizam um balanço da literatura antropológica que, até aquele momento, havia se debruçado sobre emoções. As antropólogas identificaram quatro estratégias analíticas e epistêmicas empregadas no desenvolvimento dessa ainda incipiente corrente antropológica: a essencialista, a relativista, a histórica e a contextualista do discurso emotivo. Após expor cada uma delas, as autoras sugerem a importância de realizar uma genealogia das “emoções”. Elas indicam ser importante precisar como e quando as emoções assumiram a forma corrente – como forças psicológicas localizadas dentro de indivíduos que reforçam a nossa percepção de singularidade e que são consideradas acesso a uma verdade interior do sujeito. A descrição de Foucault (1978) do seu próprio projeto sugeriria como o discurso emotivo representa um espaço privilegiado para a produção do “*self*” moderno.

“sentir e expressar”, afirmam Maria Claudia Coelho e Claudia Barcelos Rezende (2010), somente tem relevância teórica na “etnopsicologia ocidental moderna”, pois localiza os sentimentos de sujeitos em uma interioridade nem sempre manifesta publicamente.

É preciso dizer como em campo ecoavam ainda noções de gênero. Conforme salienta Sara Ahmed (2004), no processo de repetição, algumas “emoções se transformam em atributos dos corpos”. Determinados sujeitos são vistos e identificados como mais emotivos do que outros: emoções são assumidas como características de corpos femininos²⁸⁴. Em pesquisa realizada no final dos anos 1980, na qual homens e mulheres estadunidenses conversavam a respeito de relações afetivas, Lutz (1990) identificou um padrão argumentativo: reiteradamente qualificava-se a “natureza” das mulheres, a sua subordinação e a sua potencial rebeldia como informadas por discursos emotivos²⁸⁵. Ressalvas sejam feitas à própria presunção sentimental feminina. bell hooks (1993) sugere algumas provocações a respeito das experiências afetivas de mulheres negras. Segundo a autora, a escravidão e o *apartheid* racial nos Estados Unidos teriam sido determinantes para a produção de expressões afetivas distintas daquelas partilhadas por mulheres brancas livres. Por isso, ela considera temeroso presumir que todas as mulheres partilhassem das mesmas formas de expressão afetiva. Apesar disso, durante a aula daquela noite, as diferenças entre as jovens não foram explicitamente evocadas. Ao contrário, restaram neutralizadas por um discurso emotivo universal. Afinal, todas as pessoas teriam um “mundo interior”.

Cumpre anotar, ainda, o incômodo sinalizado por uma das jovens. Talita salientou que o exercício a fez sentir-se “exposta”. Carolina Branco Ferreira (2016)

---

²⁸⁴ Em seu argumento fenomenológico, Ahmed (2004) defende que as emoções dão forma à própria superfície dos corpos por meio da própria repetição das ações ao longo do tempo.

²⁸⁵ Importa, contudo, matizar tais considerações. Por exemplo, Francesca Cancian, em 1986, publicou um artigo denominado *The Feminizations of Love*, no qual tratou da forma como homens e mulheres nos EUA falam, experimentam e se expressam afetivamente. Segundo ela, nos Estados Unidos, em casais heterossexuais oriundos de diversas classes sociais das décadas de 1970 e 1980, as mulheres tenderiam a ser percebidas como mais aptas para o amor do que os homens. Homens possuiriam uma maneira de expressão diversa da esperada, exatamente porque a expectativa que se tem do amor é marcada por gênero: isso é, a forma como entende-se amor é feminina e não masculina. Nas definições sobre essa emoção encontra-se: amor significa partilhar intimidades e subjetividades, diálogo, compreensão. Atribuições, descreve Cancian (1986), marcadas pela maneira como as mulheres definem o amor. Homens tenderiam a ter um estilo de demonstrar amor que privilegia as ajudas práticas, o compartilhamento de atividades físicas, a partilha de tempo junto e o sexo. As mulheres de classe média, raramente reconheciam as ajudas práticas realizadas pelos homens como uma forma de amor, ao passo que as mulheres da classe trabalhadora, quando entrevistadas, concordavam com os homens, o trabalho é uma forma de demonstrar amor por sua família. Elas não questionavam as manifestações de afeto dos maridos. Cancian (1986) chama a atenção para a existência de uma marcação de classe na própria percepção das manifestações de amor em cruzamento com gênero.

destaca como em grupos de apoio mútuo de mulheres há uma aflição compartilhada em “tornar público” o mundo pessoal e particular. No MADA (Mulheres que Amam Demais Anônimas), a antropóloga anotou a existência de um espaço no qual, a partir da ideia de um sofrimento comum, as mulheres produzem um aprendizado de como se portar e cuidar. Tanto no teatro quanto nesse tipo de grupo de apoio, pessoas dividiriam sua experiência íntima para um coletivo. As instalações, dessa forma, constituíram-se em uma estratégia para conversão de trajetórias, aspirações, desejos privados em um ato comunicativo. O suposto que permite essa tradução é a imaginação de que todas as pessoas ali partilhariam de um vocabulário universal de emoções.

3.5 Explorar o limite em Nova York

Sentado por trás da mesa, Jacob retomava os objetivos pedagógicos expostos da aula anterior. Para tanto, explicou. “Você pode ver a Maria Callas²⁸⁶, quando está cantando, alcança notas com lágrimas nos olhos. Ela não tem nenhuma tensão a impedindo”. O olhar incisivo do professor conferia um vigor retórico: “Vocês têm que deixar a emoção vir e então falar a letra. Quando a gente tensiona, escondemos as emoções”. O próximo passo do trabalho, anunciou, seria garantir condições para “as emoções saírem”.

Convocada ao centro da sala, Miranda cantou uma música que não pude identificar. Nascida na Islândia, mudara-se para os EUA dois anos antes com a pretensão de se especializar como atriz e cantora. Após o encerramento da última nota, o professor perguntou a quem ela endereçava a letra. “Para o cara que eu amo”, respondeu. Instantaneamente foi interpelada: “E o que você quer?”. Miranda retorquiu convicta: “Que ele lute por mim e pela relação”. Jacob, satisfeito, solicitou que a estudante escolhesse uma pessoa. A amiga Amanda assumiu a posição do “rapaz” como referência do par amoroso da cena. Dirigindo-se à Miranda, o professor continuou: “o que esse homem te perguntaria?”. Dessa vez, ela ficou em silêncio; pareceu não entender a orientação. Voltando-se para Amanda, ele ordenou: “Pergunta para ela ‘Por que você está colocando tanta pressão em mim?’ ”. A aluna atendeu a

---

²⁸⁶ Nascida em 1923, em Nova York, faleceu em Paris, aos 53 anos. Foi uma soprano de ópera famosa no século XX, considerada por alguns como a maior cantora de todos os tempos.

solicitação e reproduziu a questão. Reagindo ao estímulo, Miranda respondeu com outra interrogação: “Por que eu estou colocando tanta pressão em você?”.

Por cinco vezes, repetiram esse diálogo. Miranda, então, deveria cantar a mesma canção. Durante a sequência das notas, o rosto dela foi avermelhando e os olhos marejaram. Ao final da última estrofe, o professor perquiriu: “Com o que você está lidando?”. Enquanto ela continha as lágrimas com as mãos e buscava desconversar, ele, incisivo, alertou: “Não ache que você vai escapar daqui tão controlada”. Jacob levantou-se e entregou à jovem uma cadeira, ordenando-lhe: “Você irá quebrar essa cadeira, batendo no chão 20 vezes seguidas”. Ao seu redor, as outras estudantes berraram de excitação. Com o objeto em punho, Miranda permaneceu alguns instantes paralisada. A diretriz foi reforçada e, sem completa convicção, o piso começou a ser golpeado. A turma contava, em coro, o número de pancadas: “one, two, three...” [“um, dois, três...”]. Conforme avançava a sequência, avolumava a força empregada, consequentemente a cadeira se deformava. As lágrimas escorriam do rosto da menina. O barulho rebatia alto pelas paredes da sala. Após a décima colisão, um leve constrangimento pareceu abater a turma. Alcançando a vigésima martelada, Miranda arremessou o objeto para o canto esquerdo da sala e berrou: “*fuck*”. Sem interromper, voltando-se para Amanda, Jacob instruiu: “Faz pressão nela”. Retomaram a dinâmica das perguntas – “Por que você está colocando tanta pressão em mim?” e “Porque eu estou colocando tanta pressão em você?”. Após uma bateria de repetições, Miranda cantou uma terceira vez a mesma música: com braços abertos e lágrimas nos olhos.

Jacob encerrou satisfeito: “Esse é o princípio. Há muito pela frente. Estou te dando instrumentos”. A jovem sentou-se; parecia cansada. Na sequência, Samantha levantou-se, ocupou o centro da sala e cantou uma música que eu desconhecia. Quando ela terminou, disse que endereçava ao chefe tal música, pois estava gostando dele. O professor sentenciou: “Então você está cantando para o cara que não era para você estar apaixonada. Qual a ação?”. Diante do silêncio da jovem, o ministrante, impaciente, a repreendeu: “Essa pergunta, ‘qual a ação’, deve ser muito clara. Qual a questão que o monólogo responde?”. Sem sorrir e disfarçando o nervosismo, Samantha justificou “meu cérebro não está funcionando”.

Subitamente, o foco das atenções deslocou-se. No canto esquerdo da sala, Miranda esforçava-se em arrumar a cadeira desconjuntada. Condescendente, Jacob disse-lhe: “Conviva com sua natureza destrutiva”. A reação da jovem foi direta e com voz embargada: “Conviva você com a sua natureza destrutiva”. Sem reagir, dali em

diante o ministrante decidiu ignorar aquela tarefa – que se perpetuaria até quase o final da aula. Direcionado novamente à Samantha, definiu: a pergunta do monólogo (canção) deveria ser “Porque a gente não tira a nossa roupa e faz sexo?”. Timothy, o único rapaz da turma, foi convocado para o centro da sala, assumindo a posição de parceiro de cena: o “chefe” da personagem. Em seguida, ambos repetiram algumas vezes a pergunta. Aos poucos, o rapaz e a jovem aproximaram-se, mas não se tocaram.

A indicação seguinte de Jacob, contudo, foi decisiva: Timothy deveria tirar, aos poucos, as suas roupas. Arregalados os olhos, Samantha mudou a postura, paralisada na posição em que se encontrava. Deveria recomençar a cantar a música enquanto o rapaz caminhava na sua direção. Ele tirou as botas, o casaco e, por fim, as meias. Ela distanciava-se – inicialmente devagar, mas, em seguida, com vigor e urgência. No meio da canção, foi encurralada em um canto da sala: as suas costas pressionavam a parede e as mãos de Timothy ladeavam os seus ombros, impedindo-a de sair. Nesse momento, Samantha interrompeu o canto e chorou com voz miúda: “eu estou assustada”.

Com tom professoral, Jacob arriscou uma fundamentação: “Samantha, isso é para você. Você tem muitas emoções dentro de você. Saiu tudo isso. Você precisa ir através disso. E tem que fazer sozinha; deixar isso correr. Mas não deixar tomar conta de você. Você teve uma história de vários caras casados. Mas você tem que superar isso. Ok? E esses sentimentos todos”. Jacob empregou o nome da menina logo no início, e, durante o seu enunciado, passou a se referir ao eu lírico da letra: “ter muitas emoções”, “ter relacionamentos com homens casados”. O recurso retórico do ministrante amalgamou – sem qualquer intervalo ou fronteira – a experiência da jovem e a narrativa presente na canção.

Insistindo na continuidade do exercício, o professor perguntou a idade de Samantha. Constatados os 20 anos, ele lhe instruiu: “Vamos fazer assim. Eu quero que você tire um pouco das suas roupas. Não tira tudo. Mas você vai tirar para esse cara de quem você não gosta”. Ainda um pouco reticente, a jovem reiniciou o canto. Devagar, despiu o casaco. Voltada para Timothy, levou os ombros para trás e baixou o queixo levemente. Ainda conduzindo os eventos, Jacob inseriu uma nova variável: “Você vai falar algo que aconteceu na sua vida e que te faz pensar ‘eu não acredito que fui traída’”. Dessa vez, a menina interrompeu repentinamente: “Eu não quero fazer”. Engrossando a voz, o professor ordenou: “Mas vai ter que fazer”. Inconformada, com lágrimas escorrendo, ela manifestou o desconforto: “Eu não

acredito que você me trata assim”. Repetiu mais algumas vezes a sua recusa em realizar o exercício. Diante do impasse, Samantha retomou o contato com Timothy: “Eu não acredito que eu caí nesse seu jogo estúpido”. Naquele ambiente carregado, a expressão parecia endereçar-se tanto ao colega quanto ao professor. Após cerca de uma dezena de repetições, Jacob deu por encerrada a sessão.

Saí consternado naquele dia; os procedimentos empregados me deixaram incomodado. Como analisar o que ocorrera? Vale ponderar a respeito das estratégias adotadas por Jacob destinadas para cada uma das jovens. Algumas foram semelhantes, outras se diferenciaram. Em comum, nota-se o recurso a uma retórica de amor romântico de ambas as canções selecionadas²⁸⁷. As duas jovens escolheram músicas endereçadas para homens que as rejeitaram ou, ainda, que as fizeram sofrer. Perante ambas, Jacob exercitou uma pedagogia da incitação emocional. A título de comparação, alguns ambientes elaboram pragmáticas capazes de conferir à sujeitos um aprendizado específico para a gestão de sentimentos. Por exemplo, Ferreira (2016) descreve como grupos de ajuda mútua agem como instâncias pedagógicas capazes de oferecer uma pedagogia emocional para (re)organizar o sofrimento amoroso. Naquele ambiente de ensino, contudo, a meta não envolvia qualquer prática terapêutica, visto que o objetivo era, antes, estimular o sofrimento como estratégia para a capacitação profissional. O ministrante não era o único a adotar estratégias agressivas. Na sua pesquisa em uma escola de teatro carioca, Ribeiro (2008) conta como um professor em particular berrava constantemente durante as aulas. O objetivo era, dizia ele, preparar jovens para o trabalho do palco.

O mestre estadunidense conduzia as atividades para alcançar uma manifestação “mais espontânea” das emoções. O estudo desenvolvido por Arlie Hochschild ([1983] 2013) a respeito de aeromoças da Delta Airlines, no início dos anos 1980, auxilia a entender nesse ponto. A socióloga investigou o processo de capacitação das novatas: elas aprendiam que o seu trabalho era calculado de acordo com grau de satisfação do cliente. Nesse sentido, além das atividades físicas e mentais executadas no dia a dia, despenderiam, conforme mostra Hochschild ([1983] 2013), de um “trabalho emocional”, isto é, o próprio gerenciamento de sentimentos necessários responsáveis para exibir traços faciais e expressões corporais

---

²⁸⁷ Uma série de autores dedicaram-se à discussão dos significados sociais do amor. Destaco Luc Boltanski (2012 [1990]), bell hooks (2000), Eva Illouz (1997), Laura Moutinho (2004) e Tania Salazar (2012).

“agradáveis”²⁸⁸. Comprometida em construir uma análise de sociologia em diálogo com uma tradição econômica, algumas formulações são problemáticas em sua análise. As expressões “*emotional management*”, “*emotional labor*” e “*feeling rules*” sugerem a existência de um suposto racional que ofereceria as diretrizes para sentir. Embora as elaborações da autora tenham sido extremamente potentes na época, e ofereçam ainda hoje uma inspiradora reflexão, discordo de algumas dimensões que lastreiam as suas posições. Esse “gerenciamento emocional” pressupõe a existência de uma substância que pode ser administrada, um *apriori* substantivo para gerenciar afetos. Ao meu ver, emoções não podem ser compreendidas como substâncias, mas sim como um vocabulário desenvolvido em processos constituídos na relação entre pessoas.

Dessa forma, Jacob sugeria que, como os exercícios, as estudantes “dariam vazão” aos represados sentimentos. Segundo ele, as jovens precisariam abrir mão de seu “controle”, aproximando-se de uma experiência limite, e habilitando-se, sob esse regime, para a interpretação. A metáfora do “controle” é, em si, complexa. Entre as lágrimas, os silêncios e os berros, era possível ver como as reações ganhavam contorno no presente. Não se tratava de uma contenção ou de uma expressão, mas da materialização de uma relação. Sujeitos atualizavam e produziam seus referenciais emotivos enquanto cantavam. Aprendia-se não uma pedagogia do “descontrole emocional”, mas uma técnica de apresentação segundo certas convenções estéticas, que supunham, elas mesmas, a necessidade de imaginar uma “expressão”.

Cumprе ressaltar como a própria condução de Jacob estava imersa em uma dinâmica específica de gênero atravessada por exercício de poder (LUTZ, 1990). Pesquisas defendem que o repertório amoroso – extremamente feminilizado (CANCIAN, 1986) – pode ser mobilizado como um instrumento que garante poder às mulheres (ABU-LUGHOD, 2000; PISCITELLI, 2011; FERREIRA, 2016). Naquela aula, porém, empregava-se esse referencial amoroso de modo ambivalente. Por um lado, Jacob adotava-o como estratégia para abrir fissuras e dores; uma manobra que atravessou as jovens de maneira cortante e dura. Por outro lado, o repertório amoroso era familiar a essas mesmas jovens, de modo que lhes permitiu executar de maneira eficaz e potente os exercícios.

---

²⁸⁸ Informada por uma leitura marxista, Hochschild ([1983] 2013) esforça-se em apresentar a emergência, no final da década de 1970, de um novo tipo de trabalho no sistema capitalista. Ela pretende conferir equiparação entre trabalho emocional e trabalho físico via emparelhamento das atividades, mobilizando referências, como “valor de uso”, “alienação”, “oferta e demanda”. Segundo ela, o trabalho emocional tem valor de uso, pois é vendido, portanto pode ser alienado.

Jacob destinou, contudo, estratégias diversas para cada jovem. Miranda pôde selecionar uma parceira; nesse caso, parecia pouco relevante se a canção seria endereçada a uma mulher ou um homem. Após classificar a “interpretação” da estudante como demasiadamente “controlada”, o professor decidiu inserir um evento desestabilizador. O exercício consistiu em infligir a um objeto – a cadeira – a sua agressão. A jovem parece ter experimentado a atividade como uma “externalização” da sua raiva. Mas, chamo a atenção para a relevância das relações que estavam sendo executadas: a pressão do professor, a contagem coletiva e o ato reiterado de bater a cadeira no chão podem ter sido responsáveis pela própria experiência.

No caso de Samantha, a estratégia dispendida fora outra. Ela não pôde selecionar uma/um colega; ao contrário, Jacob considerou que somente um corpo masculino cis resultaria em uma relação adequada. A cena simulou uma violação ao corpo feminino²⁸⁹. O consentimento da jovem foi forçado e resultou em choro e pedido insistente para a interrupção da atividade.

Costumeiramente, no teatro, as lágrimas são lidas como substância que comprovam o engajamento “interno” do sujeito. Apesar de a capacidade de chorar em cena ser frequentemente entendida como um atestado da “verdade”, ou uma “prova da emoção” – como nos conta a pesquisa de Araújo (2009) em escolas de teatro carioca –, ali a condução de Jacob havia esgarçado os limites. Com a meta de obter emoções, o professor parecia querer extrair, se necessário à força, os sentimentos das atrizes. Seus atos causaram dor, desconforto e constrangimento nas estudantes que estavam ali sob sua responsabilidade.

Se em diversos contextos, as mulheres logram a reputação de ter maior disposição para tratar de estados emocionais em geral (CANCIAN, 1986; LUTZ, 1990; FERREIRA, 2016), as jovens atrizes estadunidenses experimentaram situações de limite emotivo. Como retórica, Jacob alegava que estava “instrumentalizando” as estudantes para “revelarem” seu interior. A meu ver, tratavam-se de emoções que tomaram forma pela relação e não pela exteriorização: os estímulos repetitivos geraram uma reação dolorosa (FAJANS, 2006).

O empenho para a materialização das “emoções” não era exclusividade novaiorquina; a escola em São Paulo dedicava-se igualmente a essa tarefa, entretanto adotando outras estratégias.

---

²⁸⁹ Para uma discussão mais aprofundada a respeito do assunto, sugiro Das (2008)

3.6 A apropriação em São Paulo

“Você fez Célia [Helena], né?”. A afirmação, fantasiada de pergunta, rasgou o anonimato delirado por mim. Além de ser amiga de um conhecido, Verônica também se formara na mesma instituição da qual, anos antes (em 2011), eu saíra como ator profissional. A conversa, naquele momento, não avançou. O constrangimento interrompeu a minha capacidade de articulação e ela tampouco quis aprofundar. Ítalo logo se adiantou ao centro: “Hoje vamos trabalhar com um texto narrativo em que quem narra não é um narrador, mas uma personagem que tem uma opinião”. As meninas não entenderam a instrução. Sem responder, o professor entregou trechos da peça *Música para cortar os pulsos*, do dramaturgo Rafael Gomes²⁹⁰, para que as estudantes os lessem em voz alta. A dramaturgia é organizada em solilóquios de três personagens: Isabela, Ricardo e Felipe. No texto, eles e ela contam, em primeira pessoa, as suas trajetórias afetivas sob a forma primordial de monólogos, com poucos diálogos.

Naquele dia, leram excertos de monólogos da personagem Isabela²⁹¹. Terminada a leitura, o professor instruiu: “Vocês vão pegar o texto e transformar em um depoimento seu. Pode inserir coisas, tirar, mas o pequeno depoimento tem que fazer sentido para vocês”. Uma das meninas perguntou: “Por que você escolheu esta peça?”. Ele justificou: “Porque fala de amor... [fala] de amor por outras pessoas. E porque essas personagens são próximas a vocês”. “Tem até o amigo *gay*”, comentou

---

²⁹⁰ Nascido em 1983, Gomes é formado em cinema pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Dentre os seus trabalhos mais importantes, em 2009, foi roteirista e diretor geral da série infanto-juvenil *Tudo O que é sólido pode derreter*, da TV Cultura. Em 2010, estreia como dramaturgo e diretor teatral, com o espetáculo *Música para cortar os pulsos*. A peça foi vencedora do prêmio da *Associação Paulista dos Críticos de Arte* (APCA), na categoria Melhor Peça Jovem de 2010. Em 2012, o texto foi publicado pela editora LEYA e vendeu cerca de 1.500 exemplares.

²⁹¹ Primeiro excerto: “A sensação de ser amada está na primeira mordida de um quindim. Ou na primeira noite que você passa junto com alguém, tendo ou não sexo. E a de amar está nas risadas. Definitivamente nas risadas”. Segundo excerto: “A minha relação com o Ricardo é um encaixe perfeito, é pura troca, em todos os sentidos. Eu sinto todos os amores do mundo por ele. Mas o Ricardo é *gay*. O que não torna nosso amor menos bonito ou especial, só o torna limitado. Ou talvez perfeito, porque, se eu e o Ricardo realmente namorássemos, a gente correria o risco de queimar muito rápido todo esse combustível que alimenta a gente como um casal. E que, do jeito que é hoje, eu tenho a sensação de que vai durar para sempre”. Terceiro excerto: “(*Irônica, porém sentido*) Essa do Ricardo gostar do Felipe eu confesso que não foi tão simples de digerir, não. Eu sentia ciúmes. Do Ricardo, claro. Mas, olhando bem, quase fazia sentido. Isso conectava as coisas em uma dramaturgia tão ridícula, sincera, melodramática e verdadeira como só ‘o amor’ pode fazer.” (GOMES, 2012).

uma delas. “Que se não fosse *gay*, seria seu amor”, emendou Ítalo. “É. Quem não tem?”, duas responderam em coro.

Os corpos espalharam-se pela sala. Algumas com cadernos nas mãos, outras falavam sós. Encerrados os quinze minutos disponíveis, o professor posicionou uma cadeira no centro da sala. “Quem será a primeira?”. Verônica dispôs-se, sentou-se e contou a história de como a sua avó conheceu o seu avô: ele conquistou a futura esposa nos bailes da cidade, dançando. “Isso durou 60 anos. Hoje ele tem Alzheimer e a única pessoa de quem ele lembra é da minha avó”. Um pequeno silêncio emudeceu a turma. “É o amor que eu quero para a minha vida” brotou de Talita enquanto represava os olhos marejados. Cirúrgico, Ítalo expôs: “quando você usa o material de sua vida, ou o seu material afetivo para construir a personagem, o que vira?” Em coro, as garotas respondem: “Emoção”. Ítalo acenou e, com um sorriso, completou: “Agora temos de pôr teatralidade. Seu depoimento não virou cena”.

Incontornável aspecto nas discussões, a teatralidade não passava indiferente ao clínico olhar do rapaz. Conforme explica Josette Féral (2015)²⁹², é preciso definir o que distingue o teatro de outros gêneros e, mais ainda, o que o diferencia de outras artes do espetáculo: particularmente a dança, a *performance*²⁹³ e as artes multimídia. Dito isso, a autora pergunta: “como definir a teatralidade? [...] A teatralidade é uma propriedade que pertence, em sentido próprio e único, ao teatro [...] É uma qualidade [...] pré-existente ao objeto? Ou seria antes a consequência de um determinado processo de teatralização dirigido ao real ou ao sujeito?” (p. 82).

A autora responde: a teatralidade do *performer* depende do deslocamento que o ator opera entre ele próprio e ele com um outro, em dinâmica. O local desse confronto da alteridade é o próprio corpo do ator: um corpo em jogo, em cena, “corpo pulsional” e “simbólico” (FÉRAL, 2015, p. 92). Segundo Féral (2015), o corpo, posto em cena, confere significado a tudo o que o rodeia: o espaço e o tempo, a narrativa e os diálogos, a cenografia e a música, a iluminação e o figurino, é ele que introduz a

---

²⁹² Teórica da cena contemporânea, Josette Féral formou-se em estudos literários, orientada por Julia Kristeva, para, em seguida, dedicar-se aos estudos teatrais. Na última década, empenhou-se à exploração da chamada *Teoria da Performatividade e da Teatralidade*, de cuja sistematização, nos termos de Silvia Fernandes (2015), foi pioneira. Em 2015, a editora Perspectiva publicou uma edição que compila uma série de ensaios da pesquisadora. Conforme nos explica, o termo “teatralidade” fora inicialmente forjado, em 1922, pelo diretor russo Nicolai Evréinov. Em cirílico, o autor defendeu a teatralidade repousar essencialmente sobre o ator, movido por um “instinto teatral” que lhe suscitaria o gosto por transformar o real circundante. A noção seria esquecida durante alguns decênios antes de reaparecer apoiada na palavra “literalidade”, nos anos 1950. Desde então, ganhou força e, nos anos 1980, uma série de definições.

²⁹³ Por “*performance*”, ela ressalva ser um termo correspondente ao que, em inglês, se denomina “*performance art*”, uma arte nascida do *happening*, cujos limites com outras artes (pintura, escultura, música) não são estanques.

teatralidade em cena. Ítalo parecia estar inspirado nessas referências. As suas aulas pretendiam constituir atrizes aptas para deslocarem de si para um outro.

Sintonizado nesse referencial, o professor declarou: “A história que eu conto é a minha história. No drama, eu vou viver a história, vivenciando-a. Se eu sei bem a história tudo corre bem”. Encerrada a aula, o professor se direcionou ao centro da sala, as meninas o seguiram. Ele perguntou: “qual palavra iremos falar hoje?”. Decidem por “apropriação”. Dadas as mãos, gritaram juntas o acordado e se dispersaram.

Semanas passaram. Encontrei as jovens espalhadas pela escada, no corredor e nos cantos das salas, sussurrando, individualmente, palavras. Dias antes, a agenda prescrevia: deveriam primeiro gravar um vídeo de uma pessoa contando uma história com duração entre dois e três minutos; em seguida, apresentariam, em sala, uma cena interpretando o sujeito registrado; por fim, mostrariam o vídeo com a versão original. O exercício fazia referência explícita ao filme *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho²⁹⁴, lançado em 2007. O cineasta registrou, em formato documental, um experimento no qual inicialmente vinte e três mulheres compartilharam relatos pessoais. Meses depois, atrizes profissionais foram convidadas para interpretar, cada uma ao seu modo, as histórias contadas pelas personagens escolhidas. Na edição, o longa “misturava” “realidade” e “ficção”: o limite entre pessoas que narram a própria vida e atrizes que interpretam essas narrativas, recriando-as, estava em questão.

“Esse é o nosso exercício final de apropriação”, instruiu Ítalo. À medida que apresentavam as cenas individuais, as colegas comentavam livremente: “dá para ver que tem umas coisas que não são dela”; “eu me confundi, não sabia se era a Luana ou a personagem”; “era uma pessoa muito diferente da Talita”. Ítalo justificava que o interesse se restringia a ver como individualmente “construiriam” a cena. Finalizada a atividade, grifou as formas pelas quais se “aproximaram” da situação: algumas trabalharam com “a parte física” e outras, com “a musicalidade da fala”.

Ao avaliar as qualidades da apropriação, Ítalo avançava com o seu projeto pedagógico. Substantivo feminino, “apropriação” é verbo feito nome. Como classe de palavra a indicar ação e processo, “apropriar” remete a se apoderar: tomar posse de algo que não lhe pertence ou tornar particular algo que está ao alcance. O termo plasmava as próprias instruções, conferindo às estudantes mecanismos que lhes

---

²⁹⁴ Foi um cineasta e jornalista brasileiro, nascido em São Paulo, em 1933, falecido em 2014, no Rio de Janeiro. São de sua autoria documentários como *Cabra Marcado para Morrer* (1984), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *Jogo e Cena* (2007) e *Moscou* (2009).

permitissem apoderar-se da narrativa de um espetáculo e “domar” a sua (suposta) interioridade.

Na escola, a apropriação ocorria em termos da percepção da diferença. Nas suas avaliações sobre o desempenho interpretativo, estudantes mobilizavam um referencial de aproximação e distanciamento: “Dá para ver que tem umas coisas que não são dela”; “eu me confundi, não sabia se era a Luana ou a personagem”; “era uma pessoa muito diferente da Verônica”. Supunham uma espécie de duplo, a personagem que poderia ser, ou não, alcançada pela atriz. Para executar essa “realidade”, seria preciso “domar” apropriadamente o mundo interno e as próprias emoções.

3.7 O vocabulário emotivo: a passagem do “interno” ao “externo”

Ao comparar as experiências paulistanas e nova-iorquinas, pretendi salientar as diferenças tanto entre as técnicas empregadas em cada uma das instituições, quanto os significados atribuídos ao trabalho de atrizes e atores. No caso nacional, sujeitos mencionavam a noção de personagem, empenhavam-se em uma preparação física e se instrumentalizavam com ferramentas capazes de “conhecer” a sua “interioridade”, para, em seguida, “controlá-la”. Já no caso estrangeiro, o professor não se referia à noção de “personagem”: parecia sugerir uma continuidade entre as jovens em cena e fora dela. Além disso, valorizava exercícios dialógicos, visto que explorava pouco recursos físicos, e promovia um suposto “descontrole emocional”, com a intenção de acessar o “interior” de intérpretes. Essas importantes singularidades de cada instituição precisam ser consideradas, e por isso sustentaram a descrição do trabalho de campo realizada neste capítulo. Contudo, apesar das expressivas diferenças, ambas as disciplinas adotavam uma retórica semelhante: o recorrente emprego de um vocabulário emotivo. Interlocutores/as assumiam as emoções como “naturais” e “instintivas”. Sentimentos agiam ora como combustível para o trabalho (matéria-prima da cena), ora como objetivo para garantir a “verdade” no palco.

A retórica não é exclusiva das escolas em que pesquisei; trata-se de um argumento presente nas referências cênicas usadas para o treinamento de atores, cujas referências são Stanislavski ([1935] 2015) e Meisner (1987). Na sua pesquisa de campo, em uma instituição de ensino carioca, Coelho (1989) chegou a um argumento similar. Araújo (2009) descreve exercícios de escolas de teatro carioca nas quais se

procurava garantir a apresentação de um estado emotivo específico. Segundo ela, “mesmo professores com linhas de trabalho aparentemente diferentes pareciam concordar na existência de um conceito de ‘verdade cênica’ para o ator” (p. 87).

Perante essa sintonia nos ambientes por mim estudados, considerei pertinente formular uma análise capaz de esmiuçar os sentidos que informavam essas próprias aulas em instituições e hemisférios tão distantes. Em primeiro lugar, notei como os sentimentos apareciam ancorados em uma dimensão psicológica dos indivíduos²⁹⁵. Na orientação para o exercício da instalação, Ítalo explicitou de que maneira a atividade deveria tratar da “identidade” das meninas. Jacob, por sua vez, asseverou que “as emoções precisavam sair”, não podendo ser “escondidas” pela tensão. Professores e estudantes assumiam um plano primordial, privado e individual a ser instrumentalizado para a cena. Dessa forma, saliento o primeiro ponto em comum: a existência de um suposto substrato emotivo como condição para o trabalho.

Em segundo lugar, adotava-se uma estratégia capaz de acionar ou “extrair” essa substância. O procedimento merecia cuidado, afinal, diria o professor estadunidense, “quando a gente tensiona, escondemos as emoções”. Nessa etapa, notam-se as diferenças das tradições. Na instituição paulistana, decidiu-se adotar o corpo como o suporte de expressão, motivo do dedicado cuidado na preparação corporal – as experiências de contato, os exercícios para atravessar e se apropriar. No caso nova-iorquino, o procedimento foi ligeiramente diverso: as jovens deveriam “seguir seus instintos”, repetindo continuamente uma cena ou ação até pararem de pensar²⁹⁶.

---

²⁹⁵ Importante salientar como noções de pessoa e indivíduo eram decisivas nesse debate. A literatura dedicada ao tema é vasta e intrincada. As discussões percorrem diversos campos disciplinares os quais nem sempre se alinham. Se o balanço bibliográfico fosse levado à exaustão, exigiria dedicação exclusiva e centenas de páginas. Aqui, interessam-me dois aspectos fundamentais: de um lado, salientar a singularidade social da ideia de indivíduo; de outro, demonstrar o seu caráter historicamente constituído. Para a primeira proposta, recorro ao artigo de Anthony Seeger, Roberto Da Matta e Eduardo Viveiros de Castro (1979), o qual faz um balanço a respeito do tratamento conferido à noção de pessoa dentro da antropologia. Segundo eles, uma tradição da antropologia – formada por Mauss e seguida por Dumont e Geertz – evidencia a impossibilidade de tomar noções particulares – como a de indivíduo – para compreender outros universos socioculturais. Em termos históricos, autores como Foucault ([1984] 1998), Sennett (1989), Boltanski (1993) e Duarte e Giumbelli (1994) discutiram o tema. As reflexões ajudam-nos a posicionar os predicados defendidos em sala de aula em uma experiência bastante singular. Menos uma realidade autoevidente, o mundo interior como noção corresponde a uma série de injunções historicamente e socialmente constituídas. Esse “mundo interno” das jovens era constituído em sala de aula via um argumento lastreado no suposto emotivo.

²⁹⁶ Não à toa, no capítulo 3 do livro dedicado à metodologia de trabalho, Sanford Meisner (1987) conta como decidiu desenvolver a sua técnica de repetição. Em uma ocasião, ainda como ator em um grupo de teatro, executou um exercício que consistia em redizer o que se lembrava do enredo da peça, usando as próprias palavras. Perante essa tarefa, Meisner a julgou uma tolice intelectual. Decidiu, então, que queria exercícios para atores nos quais não há intelectualidade, isto é, queria eliminar o trabalho mental, e chegar aonde “os impulsos se originam”. Partiu da premissa que se repetisse o que alguém

No que se refere a essas estratégias, verifica-se como há uma suposição ambivalente: as emoções seriam originadas no corpo (como instintos) e, simultaneamente, elas produziriam reações físicas sensíveis²⁹⁷. Dessa forma, durante o procedimento de “extração”, intérpretes experimentariam uma reação física – as lágrimas, o suor, o rubor e afins. Guardava-se particular cautela durante esse processo de “erupção”, cujo intuito era garantir a qualidade intrínseca dessas emoções: o seu caráter espontâneo e involuntário. Em Nova York, o professor aprovava as estudantes que não “escondiam” as emoções e as manifestavam de forma “instintiva” – particularmente quando choravam e berravam. No caso paulistano, Ítalo elaborou um exercício destinado, que revelaria as meninas, independentemente das suas vontades: seriam “lidas” nas suas instalações.

Por fim, as aulas precisariam ensinar estudantes a “dominar” as emoções, controlá-las, de forma a garantir o sucesso *da* cena e *na* cena. Jacob repreendeu Samanta quando não parou de chorar: “não deixe tomar conta de você”. Ítalo avaliou o grau de “apropriação” das jovens no exercício inspirado em *Jogo de Cena*: deveriam ministrar adequadamente as suas emoções, o “material afetivo” pessoal, para construir uma “personagem”. Cabia, portanto, uma contínua fiscalização, sutil e delicada, na tarefa de se “domesticar”.

Sendo assim, em todas essas etapas de trabalho, persistia uma visão das emoções como substâncias que emanariam da “natureza interior” – e de um suposto aspecto não social e pré-discursivo – das pessoas. Tais sentimentos precisariam ser domados por profissionais e apresentados sob determinadas convenções estéticas. Em uma fala inspirada, Ítalo diria: “Ator é passagem e não fim”. A metáfora é síntese das discussões em São Paulo e em Nova York, e confirmava a imagem na qual artistas são o próprio suporte *do* trânsito e *para* o trânsito. A partir dessa máxima, emerge uma série de questões. Em primeiro lugar, o que esses profissionais realizam?

---

dissesse a cabeça, não estaria trabalhando. O próximo passo seria atentar para como a repetição pode levar ao impulso, o que, na sua concepção, tampouco é intelectual, mas sim emocional e impulsivo. O exercício da repetição jogaria com a “criatividade orgânica”, isto é, com os “impulsos internos”.

²⁹⁷ Formulação inspirada diretamente em Rezende e Coelho (2010).

Figura 3.1 – Passagem

Fonte: Elaboração nossa.

A Figura 3.1 ajuda-nos a esboçar uma resposta. Haveria, portanto, uma capacitação de pessoas (atrizes e atores) para a realização de uma suposta passagem de seu “interior” para o seu “exterior”, do “sentimento” para a “expressão”, da “emoção” para a “interpretação” ou, ainda, da “realidade” para a “ficção”. Em uma outra ocasião, Ítalo diria: “No teatro, existe o duplo do ator, a relação personagem e ator. Tem uns teóricos que descartam o personagem. Mas eu acredito nas duas instâncias. A instância ator/personagem é [no Teatro Musical] mais importante do que no teatro [não musical], porque a gente adiciona uma série de outras coisas – a batida, a coreografia.”²⁹⁸. Anotado tal postulado, pode-se caminhar a uma segunda pergunta: por que se dedicava alto grau de atenção e de cautela para a execução dessa passagem? Qual o motivo para professores mobilizarem um conhecimento sofisticado de técnicas exclusivamente direcionadas a esse transcurso?

Ao meu ver, essa passagem atualizava a própria divisão entre natureza interna e expressão social, tão cara a esses sujeitos. Estudantes aprendiam – via exercícios – a inventar e expressar a própria personalidade como inata e espontânea, como também se habilitavam a interpretar uma personagem. Assumindo a existência da internalidade, professores sugeriam o seu escrutínio e a sua investigação, e previam o preparo para realizar a cena. Fundamentava-se, assim, uma percepção de que os intérpretes deveriam inscrever as suas emoções na cena, explorando aspectos pessoais. No caso das técnicas norte-americanas baseadas em Meisner, recorria-se à repetição. No caso das técnicas experimentadas em São Paulo, adotavam-se os moldes corporais e as “instalações da identidade”. Em ambos, os corpos eram estabilizados e constituíam um efeito de fixidez e de superfície. As modalidades de exercício

²⁹⁸ Há uma tradição teatral que nega a separação entre “realidade” e “ficção”, como Brecht e Grotowski. Grupos teatrais e escolas em São Paulo, no Rio de Janeiro, Nova York e outras localidades esforçam-se em redimensionar a polarização. Mesmo assim, ela continua vigente e informa outros tanto sujeitos. Para saber mais, conferir Sanher (2016).

elaboradas por Ítalo e Jacob atualizavam essa orquestração. As práticas teatrais em questão jogaram exatamente com os limites dessa (suposta) fronteira. Executavam um “eu” coerente e estável – que certamente tem uma história – e também um “outro” – a personagem, a ficção, a cena...²⁹⁹

Intérpretes seriam agentes responsáveis pela própria constituição do polo da “interioridade” e da “exterioridade”. Dizer que estudantes *expressavam* o seu “sentimento”, que *externavam* a sua “interioridade” ou ainda que *interpretavam* uma “emoção” é uma das formas de reiterar a autoimagem de que não produzimos a natureza como inata, mas que ela existe *per se* para além dos nossos domínios. A própria noção do trabalho de intérpretes assumida nas salas de aula reiterava e supunha um inato a ser reapresentado.

Dessa forma, o corpo de sujeitos produzia tanto emoções entendidas como universais quanto executava a sua expressão. Desloco, então, a imagem anteriormente apresentada. O corpo era responsável por executar as polaridades, partindo das suas próprias experiência. Ao centrar a análise nessa materialidade, ganhamos um teor menos substancializado e transcendente, conforme o argumento sintetizado na Figura 3.2:

---

²⁹⁹ Dialogo aqui com um conjunto de autores que tratam dos chamados “grandes divisores”. Por um lado, etnólogos debruçaram-se sobre o assunto para discutir os rendimentos da separação entre natureza e cultura em pesquisas com outros coletivos (LÉVI-STRAUSS, [1949], 1982; VIVEIROS DE CASTRO [2002], 2014; SZTUTMAN 2009). Uma outra tradição de reflexões procurou questionar as divisões na experiência cosmológica “ocidental”. Roy Wagner ([1975] 2010), por exemplo, desestabiliza a polaridade “natureza / cultura”, postulando como “nós” possuímos um conjunto de dispositivos responsáveis em inventar um mundo natural e fenomênico. Ao assumir que nossos procedimentos diante do mundo natural são “artificiais” – parte do domínio da manipulação humana e, portanto, da Cultura – precipitamos o mundo fenomênico como inato e inevitável. Bruno Latour ([1994] 2009), por sua vez, defende que a separação entre o mundo natural e o mundo social é constitutiva da própria modernidade. Nos laboratórios científicos, dirá o autor, constrói-se artificialmente a natureza. Ainda que as pessoas constituam a natureza, segundo o pesquisador, esta funciona como se aquelas não a houvessem construído. O mesmo pode ser dito da noção de sociedade: assume-se ser uma construção, imanente à nossa ação; entretanto, ela também seria transcendente, pois nos ultrapassaria infinitamente. Tal aspecto garante que ela funcione como se nós a tivéssemos construído. Sob esses paradoxos, a natureza e a sociedade deveriam permanecer absolutamente distintas e purificadas. Latour ([1994] 2009) afirma: “a própria noção de cultura é um artefato criado por nosso afastamento da natureza” (p. 102). Pesquisadores atentos em refletir acerca de formas expressivas ameríndias têm reivindicado atenção para as particularidades dessas cosmovisões (FERNANDES DIAS, 2001; CESARINO, 2017). Noções como “arte”, “representação”, “figuração”, longe de serem universais, dizem respeito muitas vezes a referenciais do próprio antropólogo. A própria divisão “realidade” e “ficção” – tão fundamental para os meus interlocutores – não faz sentido entre uma série de povos. Podemos, portanto, não as assumir como universais, mas como uma particularidade que indica a importância dessa separação entre nós. Defendi um primeiro esboço deste argumento em Machado (2011).

Figura 3.2 – Produção dos polos

Fonte: Elaboração nossa.

Interpretar uma emoção corresponde, portanto, declarar que o corpo da atriz ou do ator não está sedimentado, mas sim em exercício contínuo. O corpo produz o “sentimento” e dá forma à “expressão”. Em sala de aula, exercícios construíam o que seria inato – os “sentimentos”, a “interioridade”, a “emoção”, a “realidade”, enfim a “natureza”. Uma execução teatral calcada na “natureza” inata (repleta de emoções, de instintos) produziria uma cena (ficcional) “verdadeira”.

E, para esses sujeitos, as emoções eram fundamentais para esse processo, em virtude de constituírem a retórica da passagem. As próprias metáforas presentes em campo aludiam a própria noção de movimento, se referenciavam a um deslocamento no espaço. Sujeitos falavam de substâncias capazes de “atravessar”, “sair”, “entrar” e “chegar”, isso é, as emoções se movimentariam, e permitiriam a comunicação entre sujeitos. Assim, o trânsito dos bastidores ao palco estava assegurado por essas substâncias “universais”. Elas seriam responsáveis pela relação entre palco e plateia e garantiriam que espetáculos estadunidenses pudessem ser realizados por artistas brasileiros³⁰⁰.

³⁰⁰ Não estou sugerindo a inexistência de diferenças entre o que é feito no palco e o que é feito fora do palco – ou o que se convencionou a chamar de “espaço cênico” e fora dele. Antes, quis discutir como se construíam estabilizações entre essas polaridades nas aulas de interpretação em que pesquisei. Certamente, uma morte em cena não corresponderia à morte na vida. Contudo, pondero, não estou tratando das ações da cena, mas exclusivamente do exercício de interpretação e da própria retórica emotiva mobilizada. Não pretendi abolir a fronteira, mas sim descrever e analisar como era constituída naquelas disciplinas.

Emoções foram assumidas e empregadas como uma espécie de *denominador comum* entre as pessoas; um fundo de semelhança obtido no cancelamento das diferenças (desprezíveis, visto que todas as pessoas são “humanas”). É como se existisse um emissor capaz de garantir o trânsito de significados culturais translocais. De fato, nessas aulas em particular, a diferença se fez pouco presente: a linguagem das emoções, portanto, produziu o efeito de neutralização das diferenças e das desigualdades. Nenhum tráfego é, contudo, isento de obstáculos. Apesar da alusão de algo universalmente partilhado, as diferenças e as desigualdades foram constantemente produzidas entre sujeitos, como veremos no capítulo 4.

4 O CORPO DE INTÉRPRETES: A NOÇÃO DE PERFIL³⁰¹

Alguns nasceram para galã, outros para nobre.
Uns para tirano, outros para cômico. Sendo que a
maioria veio ao mundo para fazer figuração.
Fernanda Torres (2017)

O teatro, como arte, depende do corpo humano como material significante a serviço da cena. No recrutamento de artistas para atuar como personagens do Teatro Musical, sinais diacríticos costumam ser determinantes na seleção para espetáculos. O formato físico (altura, peso e silhueta), a cor da pele e do cabelo, os traços do rosto, o timbre sonoro e até a personalidade são elementos que, combinados, produzem um “perfil”. Nas escolas profissionalizantes pesquisadas, o programa curricular previa capacitar estudantes para os testes de elenco. Na disciplina denominada “audição”, ensinava-se uma série de conteúdos: o comportamento esperado, o formato adequado de um currículo e como reconhecer do “tipo” que cada estudante poderia interpretar.

A categoria “perfil”, longe de ser uma palavra genérica que compõe o versátil vernáculo teatral, permite acessar diferentes sentidos que orientam (e afetam) o trabalho de artistas. Ela constitui o sistema de classificação que hierarquiza atrizes e atores, definindo quem pode executar papéis de maior ou menor prestígio. Essa convenção exige coerência, continuidade e semelhança entre o corpo da/o intérprete e o corpo da personagem. Persegurei, portanto, os seus procedimentos, significados e efeitos. Ao eleger o “perfil” como objeto para análise, mapeio como se atualizam e materializam noções articuladas de gênero, raça, geração, classe e sexualidade na relação entre os bastidores e o palco.

---

³⁰¹ Em mais de uma ocasião discuti o material e as análises deste texto (MACHADO, 2016, 2017a, 2017b). Versei pela primeira vez a respeito do assunto na minha apresentação *A composição da personagem: normativas de mercado no Teatro Musical*, realizada no *Seminário 2016 da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo* (FESPSP) entre 17 e 20 de outubro de 2016. Na ocasião, optei por descrever em detalhes algumas práticas das aulas de audição. Entre 23 e 25 de agosto de 2017, retornei ao tema na exposição oral *Corpo de artista e corpo de personagem*, apresentada no encontro *I Interseccionando Pesquisas: Diálogos USP – UNICAMP*. Dessa vez, utilizei uma outra entrada: passei a discorrer a respeito da noção de perfil, assumindo-a como entrada ao tema. Sistematizei pela terceira vez as ideias em *O perfil de mercado e o mercado de perfis: o corpo de intérpretes em espetáculos musicais transnacionais* apresentado no GT n. 17 “Prácticas de gestión corporal y procesos de subjetivación en la cultura contemporánea” na *XII Reunión de Antropología del Mercosur*, realizada em Posadas/Argentina, entre 4 e 7 de dezembro de 2017, em que incluí um breve debate a respeito da relação entre perfil e mercado, além de ensaiar novas análises. Este capítulo retoma as inquietações que se avolumaram nessas três ocasiões em um novo formato: reposiciono o enquadramento do material e rascunho inéditas reflexões, considerando os debates desta tese: os trânsitos teatrais e o processo de estabilização do que seria “a realidade” e “a ficção”.

Como ficará evidente, embora existissem diferenças entre os estabelecimentos educacionais de Nova York e São Paulo, os programas curriculares guardavam semelhanças tanto nos princípios quanto nos procedimentos.

4.1 Como se aprende o perfil?

Enquanto a maioria das estudantes trocava de roupa e se preparava para o início das atividades, uma das jovens se aproximou. Eu acabara de atravessar o tráfego paulistano do final da tarde e ainda me acomodava na sala. Sentei em uma cadeira próxima à porta e abri a mochila em busca do meu caderno de campo. Ela me cumprimentou e emendou a pergunta: "Você tem vontade de fazer aulas e ver como se sai?". Levemente surpreso, e um tanto intrigado, sorri. Expliquei a ela que o meu interesse era apenas na pesquisa e quis saber o motivo da pergunta. Em tom de incentivo elogioso, ela justificou: "talvez você tenha o perfil". Satisfeita, logo se afastou, caminhando em direção às colegas.

O registro dessa passagem ficou esquecido no meu caderno de campo até o início do processo de escrita desta tese. Retomo-a para nomear, a partir das palavras de uma interlocutora, tanto a relevância da noção de perfil, quanto como ela se alinhava com a presença do meu próprio corpo nas salas de aula. O meu trânsito – razoavelmente azeitado – nos ambientes educacionais pode ter sido assegurado devido à minha aparência. A condição de homem branco, de olhos claros e cabelos loiros sintonizava com os atributos de um potencial estudante. Apesar de mais velho, esse não parecia ser um fator excludente, afinal, eu teria o "perfil". Aliás, a convenção estética, articulada a um sistema de classificação, foi decisiva para a própria pesquisa que pude desenvolver.

Instantes depois, a aula de audição começou. A ementa prescrevia, como já dito, o aprendizado das etiquetas para o processo de seleção. Para avançar, considero adequado explicitar como funciona esse processo. Para um(a) produtor(a), a audição corresponde a uma das diversas etapas no processo de desenvolvimento de um espetáculo³⁰². Costumeiramente, o seu trabalho começa alguns meses antes, quando decide se montará um espetáculo já existente (e para isso precisa comprar direitos

---

³⁰² Como explicitada no capítulo 2 desta tese. Caso haja interesse em esmiuçar as etapas de trabalho em musicais, recomendo o livro de Leslie Pierce (2013) e a tese de Marcia Duarte (2015).

autorais) ou realizará uma peça inédita, partindo em busca de um(a) dramaturgo(a) e um(a) compositor(a). Independentemente da escolha, será necessário contratar uma equipe criativa: diretor(a), coreógrafa/o, figurinista e assim por diante. Com o texto (inédito ou não) em mãos e a concepção estética e artística formulada, inicia-se a procura do elenco. O processo de audição, portanto, não é mais ou menos central do que outras fases do projeto.

Os/as responsáveis adotam, nesse caso, um ou mais procedimentos para convocar artistas interessados/as: realizam audições abertas (divulga-se publicamente convocatória e pessoas enviam os seus currículos livremente), acessam agentes de elenco (responsáveis em “mandar” as/os atrizes/atores que consideram “adequadas/os” e/ou aptas/os para a personagem indicada) ou, ainda, convidam uma/um atriz/ator em particular³⁰³. Nos dois primeiros casos, agenda-se uma bateria de audições com as pessoas pré-selecionadas via currículo. Para atrizes e atores, essa é uma etapa decisiva, visto que está em jogo o seu desempenho técnico como também outros critérios que condicionam o resultado, conforme veremos ao longo do capítulo.

No dia marcado, os profissionais responsáveis pelo espetáculo – diretor(a), produtor(a), diretor(a) de *casting*³⁰⁴, diretor(a) musical, coreógrafa/o – ocupam uma mesa e um pianista fica ao piano. A/o candidata/o entra individualmente no ambiente e entrega a partitura da canção previamente escolhida para a/o pianista. A/o artista posiciona-se no centro da sala – diante da equipe técnica e artística – e diz o seu nome, o título da música que vai executar e o nome do musical ao qual pertence a canção. Em seguida, canta poucas estrofes (geralmente 4 compassos até ser interrompida/o), agradece e sai. A duração não ultrapassa, em média, 2 minutos (HERRERA, 2015b)³⁰⁵. Eventualmente, a equipe artística pergunta alguma

---

³⁰³ No mercado de cinema pornô pesquisado por Diaz-Benitez (2010), nem todas as pessoas passam pelo *casting*. Durante o recrutamento de novos talentos, os rapazes costumam ser avaliados: o ponto chave para a convocação depende da qualidade da ereção. Já as garotas e as travestis dificilmente são submetidas a uma audição: “Enquanto os homens devem demonstrar atitudes relacionadas à potência e à virilidade, para as mulheres e as bonecas são suficientes a beleza, a sensualidade e a disposição para filmar” (DIAZ-BENITEZ, 2010, p. 65).

³⁰⁴ Diretor(a) de *casting* é o/a profissional responsável em selecionar talentos para uma audição. Quando intérpretes são contratadas/os, deve lidar com os contratos e o bem-estar das/os artistas.

³⁰⁵ Brian Herrera, pesquisador da Universidade de Princeton, tem se dedicado na investigação da particularidade histórica dessa técnica. Segundo ele, na primeira metade do século XX, houve uma intensa discussão a respeito de qual seria a estratégia mais adequada para determinar quais artistas seriam contratados pelas produções. O debate ocorreu, pois, logo após o final da Segunda Guerra Mundial, germinaram por todo o Estados Unidos novos cursos de teatro em “*high schools*” e em universidades, e novos programas profissionais. Educadores dessas instituições precisavam definir como montar os seus elencos; para isso, usaram a criatividade. Teve quem preconizou uma escolha “democrática”: após a leitura e discussão da peça, as pessoas votariam em quem consideravam mais adequadas/os ao papel. Alguns defendiam que o processo de seleção deveria consistir na apresentação

informação ou pede para que a/o atriz/ator cante uma nova música. Nesse ínterim, o currículo, que já fora enviado para a produção previamente, circula nas mãos das pessoas que estão na mesa.

Finalizada a primeira bateria de testes, a banca seleciona algumas/ns candidatas/os. Elas/eles farão o chamado *call back*, isto é, o retorno para uma segunda etapa. Dessa vez, poderão ler um trecho específico da dramaturgia, cantar uma nova música e, a depender da peça, ensaiar passos de uma coreografia em particular. O número de etapas não é fixo e pode variar, dependendo do grau de competitividade ou de complexidade de cada espetáculo. Conforme explicaria o professor de audição em São Paulo: “A primeira audição é para ver onde você vai encaixar. [...] você não está sendo avaliado, está sendo encaixado. Aí na segunda parte eu quero ver se a pessoa faz a personagem, se alcança a nota”. Por isso, completou o ministrante, “quando te ligam na primeira vez, não significa que você passou para outra fase porque você é bom”. O que equivalia a dizer, nas entrelinhas: “mas porque você tem o perfil”. Para passar na primeira bateria de testes, era essencial corresponder à uma expectativa física da personagem.

Para capacitar artistas a essa etapa fundamental da vida profissional, tanto na escola paulistana quanto na nova-iorquina, estudantes aprendiam uma série de saberes: formatar o seu *currículo vitae*, adequar o padrão de fotos para o *book* pessoal, selecionar o repertório de canções adequado para o “*book* de canções”³⁰⁶ e anotar qual a sequência de comportamentos necessários para um teste³⁰⁷. O formato

---

de uma “habilidade genérica”. Outros instruíam estudantes a estarem preparadas/os para lerem qualquer texto de própria escolha durante um ou dois minutos. Nesse cenário incerto e cambiante, as políticas de ingresso adotadas pelas associações teatrais, como a *American Theater Wing* e a *Theater Communication Group*, foram decisivas nos anos seguintes. Para se filiar a elas, profissionais recém-saídos das universidades apresentariam pequenos excertos breves de conhecidas dramaturgias para um grupo de especialistas “amigáveis, mas severos”. Em pouco tempo, o procedimento passou a ser reconhecido como o mais eficiente e racional para avaliar e, posteriormente, selecionar pessoas, ganhando o nome de “audição”. O “*casting*” nasceu, prometendo o acesso equitativo de todas e todo à seleção. O processo sugeria: as melhores interpretações se destacariam; diretores e produtores certamente identificariam as atrizes e os atores mais equipadas/os para a peça. O argumento meritocrático convenceu parcela expressiva dos trabalhadores. É claro que houve quem, ao longo da história, criticou. Conforme Herrera (2015b), o diretor Harold Clurman considerava o processo um absurdo, chamando-o de “método de ‘livre mercado’”. De qualquer forma, o *casting* mistificou a seleção de artistas: sugeriu a constituição de um método racional para a escolha, grifou uma suposta garantia equitativa entre todas as pessoas e destacou uma vitória meritocrática das/os mais “preparadas/os”. Mas, pondera o pesquisador, as desigualdades no acesso a diretores e produtores, as normativas corporais marcadas, sobretudo, por raça e geração, e as condições reais de trabalho de atores foram escamoteadas nessa nova metodologia, que se formalizou e espraizou.

³⁰⁶ Há dois tipos de “*book*” circulando nas mãos dessas/es artistas: um corresponde a fotos de rosto e corpo, cujo propósito é mostrar atributos físicos para produtoras/es de elenco e diretores/as; o outro consiste em uma pasta repleta de partituras de músicas a serem cantadas em audições.

³⁰⁷ Outros segmentos do entretenimento têm diversas formas para seleção. A título de comparação, para a escolha das chacretes nos anos 1970, no Brasil, não eram os critérios técnicos que marcavam o

era americano, disse repetidamente o professor, “mas com algumas invenções nossas”. Não bastava, por conseguinte, dispor das técnicas artísticas para a cena, era imprescindível que jovens soubessem se comportar e, como diria o professor brasileiro, “se vender”.

Sem alarde, ensinava-se a urgência em reconhecer os “tipos” que os corpos e vozes permitiriam ser: quem tem o “perfil” para protagonista em certos espetáculos e quem não tem. Esse tipo de noção agia como bússola que orientava as condutas: as poses para fotos, a escolha das partituras, a combinação das roupas eram todas afinadas sob a agulha do “perfil”. O responsável pela disciplina era o carioca Lauro. Com 21 anos ele mudou para São Paulo e, nos últimos sete anos havia se dedicado ao Teatro Musical. O rapaz acumulava a produção de três espetáculos de pequeno porte e a função professor desde 2010. Bastante comunicativo, Lauro contava casos de amigos em audições, dava conselhos longos, discorria anedotas a respeito dos bastidores das produções... Em março, no começo do semestre, alertou como aquela era uma disciplina em diálogo direto com os referenciais estrangeiros: “Há regras que vem lá de fora, de diretores de *casting* lá de fora”. Mas, completou “A ideia é ir para a prática e discutir as regras... estamos descobrindo as nossas [regras]”. Ele sugeria a necessidade de uma tradução daquele referencial para o cenário nacional.

Uma das primeiras tarefas consistiu em exigir que cada estudante montasse um “*book* de canções” adequado ao seu “perfil”. A seleção das partituras seguiria determinados critérios: respeitar o alcance vocal da/o intérprete (quais as notas mais graves e as mais agudas atingidas), evidenciar uma variedade de ritmos e estilos musicais (para exibir ecletismo), demonstrar erudição (medida pela variedade de espetáculos escolhidos, “não pode ser só Disney”) e, por último, corresponder a personagens coerentes fisicamente ao artista. Lauro explicava: “é bom você saber o que você pode fazer em cada musical, qual personagem [fazer teste]”.

Luana, uma das alunas, assentiu, e nada disse na ocasião. Nascida em Fortaleza, em 1987, a jovem formou-se em teatro na Universidade Federal do Ceará; decidiu se mudar para São Paulo com a intensão de se especializar em Teatro Musical. Para sobreviver na metrópole, ainda que tenha conseguido um emprego em uma agência de eventos, dependia dos pais para fechar o orçamento. Durante a nossa

---

processo de recrutamento: “[...] o que os testes para seleção de dançarina exigiam era uma habilidade e ‘facilidade’ para dançar, um gosto e interesse em se expressar corporalmente por meio de coreografias bem marcadas e de ritmos populares, como o samba – ou seja, uma disposição para aprender a dançar e se envolver com coreografias mais do que realmente possuir o domínio amplo de certos estilos formais de dança.” (BISPO, 2016, p. 43).

entrevista, meses depois daquela aula, perguntei-lhe qual era o seu “perfil”; ela respirou fundo e me respondeu: “No começo, eu era bem resistente a essa história do perfil do musical. Mas aí eu já estou convencida de que é mais fácil as pessoas conseguirem entender aquela história ali por conta do perfil. É uma coisa que não precisa de explicação, ela já está vendo. É uma comunicação muito mais direta”.

A atriz apontou para o seu *book* de canções sobre a mesa: “Eu acho que nas músicas que estão aqui [no *book*] eu tenho perfil vocal. O perfil físico eu tenho da maioria. [...] Talvez a mais distante seja a Ariel [a sereia do musical *A Pequena Sereia*³⁰⁸]. Intrigado com a limitação, eu a estimulei a falar mais. “Não sei. Acho que justamente por ser uma princesa da Disney eu acho que já está muito... as pessoas têm muito na cabeça o que seria uma Ariel. Dificilmente um diretor me veria como Ariel [...]. Não sei se ele me veria em algum momento como alguma princesa”. Prescrições e restrições condicionavam o horizonte de possibilidades disponível à Luana. Perguntei-lhe o motivo pelo qual não poderia “ser uma princesa”. Respondeu não saber e sentenciou: “Eu acho que eu não tenho perfil de princesa. (risos). Para o que a vida inteira, eu comprei como princesa (risos)”. Cada vez mais reflexiva, expôs uma aspiração antiga: “Por exemplo, o meu sonho é ser a Bela [do musical *A Bela e a Fera*]. Eu amaria, né? Eu fico triste em dizer isso. Mas eu acho que um diretor, ainda que vocalmente falando, artisticamente falando eu trouxesse para ele todos os aspectos, psicológicos, da personagem e tal. Mas eu não sei se ele me compraria como Bela. Por perfil físico mesmo”.

Apesar de partilharmos do referencial – eu havia assistido ao filme e à peça mencionada –, insisti para que Luana explicitasse os significados daquela queixa. Afinal, o que seria o “perfil Bela”? “Acho que teria que aparentar uma aparência mais menininha. [...]. Um cabelo mais liso. Mas poderia ter peruca. Mas assim, a olho vivo, sem nada, talvez ele me visse mais como mulher do que como menina”. Avançando na sua análise, a jovem expôs: “Acho que o fato de eu ter o cabelo enrolado, cabelo grande, volumoso, ter os seios grandes, ter o rosto mais redondo, não ter o rosto afilado, isso já trás muita informação sem eu abrir a boca”. Rindo com a voz

---

³⁰⁸ Musical produzido pela Walt Disney, estreou na Broadway em 2008. O espetáculo é baseado no filme de 1989 de mesmo nome. O libreto foi assinado por Doug Wright, com música de Alan Menken e letras de Howard Ashman (escritas para o filme) e letras adicionais de Glenn Slater. Na história, Ariel é uma sereia que se apaixona por um homem, o príncipe Eric; por ele, a jovem realiza sacrifícios, como entregar a sua voz para a Bruxa Úrsula em troca de transformar a sua cauda de peixe em pernas humanas.

levemente embargada, a fala final encerraria o assunto: “Confesso que essa é uma frustração, porque como atriz eu poderia fazer a Bela”.

Transbordando de significados, essas considerações merecem exame. Em primeiro lugar, chama à atenção o suposto de que o corpo é uma plataforma de significados. Carregado de história, cada sinal diacrítico impõe a sua presença sob os holofotes: tonalidades de pele, tipos de cabelo, textura dos fios, silhuetas, idade, voz e afins adquirem contornos sempre em relação. Os cabelos enrolados, volumosos, e o rosto arredondado demarcam uma fronteira entre Luana e Bela. A interdição revela a norma. Por comparação, a personagem precisaria ter rosto afinado, cabelos lisos e não volumosos, ainda que use peruca, sugerindo uma seleção racializada: a exigência de fenótipos brancos. Ao salientar os seios grandes, Luana destaca que em Bela essa característica deveria estar ausente. O imaginário subtendido era de uma beleza branca e com poucas curvas.

O ato de derivar o comportamento de personagens femininas a partir do formato físico de atrizes não é novo. Hirano (2015) frisa como, entre os anos 1940 e 1950, as atrizes brancas de cinema exibiam uma pele inegavelmente clara, um corpo esguio e um rosto afilado, ao passo que as intérpretes negras, presentes nas telas, possuíam outro tipo físico: as formas arredondadas estavam fora dos parâmetros de beleza e de sedução construídos por Hollywood. Parece haver alguma continuidade entre as convenções estéticas e os repertórios de beleza “racializados”, com ambos se articulando e produzindo critérios de seleção excludentes entre os anos 1950 e a segunda década do século XXI.

Em segundo lugar, rondava um imaginário das princesas Disney. Especialistas no assunto, as crianças interlocutoras de Escoura (2012) asseguraram-lhe que o manejo adequado de bens (coroa, joias e vestidos caros), da aparência (uma beleza entendida como “branca” e jovem), do comportamento (associado à delicadeza de gestos e vozes) e do relacionamento (a expectativa de uma relação monogâmica heterossexual e romântica com um príncipe) constituíam os critérios fundamentais para classificar uma princesa. No que toca a Luana, a aparência soava como o maior problema para que ela interpretasse Ariel ou Bela. Para além dos cabelos e do formato de rosto, ela declarava ser “mulher” e não “meninha”. Em razão dos 29 anos completos, a atriz não corresponderia ao imperativo juvenil da personagem. Entretanto, a polaridade “mulher” e “menina” não parece se restringir a um quesito etário.

Durante a entrevista, quando ela discorreu a respeito de sua “cor/raça”, destacou: “eu me vejo com características de muitas coisas. Assim, da minha família, a minha mãe ela é neta de índios – índios mesmo – com holandeses, e meu pai, de portugueses com negros. Então assim, eu tenho um cabelo mais voltado para o afro – enrolado – uma boca mais carnuda e tal. Mas ao mesmo tempo, na cor da pele eu sou branca. Assim, né? Eu sou mais clara”. Por fim, sentenciou “eu sou misturada”. Seus atributos físicos, quando comparados ao “imaginário Bela” (jovem, sem curvas, inocente e branca), poderiam ser percebidos de tal maneira que acionariam repostas eróticas, dada a própria forma como mulheres “misturadas” – para usar os termos da jovem – foram constituídas no imaginário nacional.

A categoria “mulata” – muitas vezes compreendida como sinônimo de “misturada” – foi esmiuçada por pesquisas desenvolvidas por Lélia Gonzales (1984), Mariza Corrêa ([1996] 2007), Laura Moutinho (2004) e Antonio Herculano Lopes (2009). Seus textos discutem como a classificação foi culturalmente construída em um longo processo histórico que a opunha a outras figuras femininas. Historicamente, nota-se como noções de mistura/miscigenação costumam ser mobilizadas para “explicar” a sensualidade de algumas mulheres. Nesse sentido, a suposta erotização presente no corpo de Luana afastaria do temperamento esperado de uma princesa. Adriana Piscitelli (2008 e 2011) sinaliza como em países da América Latina e do Caribe – com histórias marcadas por relações coloniais e regimes escravocratas – houve um processo de sexualização racializada da subalternidade e da pobreza, constituindo-se um tropo imagético que impediria associar uma pessoa como Luana interpretando uma personagem da realza Disney.

Luana não identificou um único professor ou uma disciplina em particular como responsáveis em listar quais as personagens ela poderia possivelmente interpretar. As suas considerações sugerem como a convenção exigia a autopercepção e a autoclassificação da própria atriz, logo não seria preciso explicitar, já que estudantes aprenderiam tácita e silenciosamente como incorporar tais regras. Em paralelo, a jovem justificou a sua compreensão do “perfil”, afinal, o seu corpo já imprimia muitas informações sem que ela “abrisse a boca”. A materialidade ofereceria acesso ao conteúdo do espetáculo, isto é, traria consigo significados – uma história, um imaginário – que, em cena, se atualizavam.

A lógica tem paralelo com outros segmentos do mercado de entretenimento. Os recrutadores do cinema pornô entrevistados por Diaz-Benitez (2010) explicavam selecionar talentos somente pelo olhar. Recrutar exigia um “aprendizado direcionado

à leitura de perfis, fotos e poses dos sujeitos [...]. É preciso aprender a captar aquilo que está dito sem estar, o significado oculto das mensagens tácitas, veladas por trás de formas-chave de se apresentar” (2010, p. 51).

Em Nova York, o procedimento de aprendizado da convenção guardava algumas aproximações. A aula *Professional Preparation – The Business of Acting* ensinava técnicas para sobreviver como artista em Nova York. Parte das tarefas, ao longo do primeiro semestre de 2016, consistiu em listar quais outras atividades, além do teatro, seriam adotadas para pagar as contas na onerosa metrópole – babás de cachorro ou venda de óvulos foram alguns dos exemplos mencionados.

O dia amanheceu ensolarado em Manhattan. A turma simularia uma entrevista de emprego. O professor Brad interpretaria um agente em busca de novos talentos. Formado em *Theater Studies* em uma universidade prestigiosa da Costa Leste norte-americana, nos primeiros anos da sua carreira, ele dirigiu produções teatrais em diversas cidades dos Estados Unidos. Posteriormente, dedicou-se à composição, acumulando, até 2016 – ano da minha pesquisa –, dez diferentes montagens. Sentado atrás de uma mesa, o ministrante ordenou para que todas/os estudantes aguardassem do lado de fora. Uma a uma, a pessoa entraria, responderia uma curta entrevista e convidaria a próxima para a tarefa. A intensão era preparar as/os futuras/os profissionais para a lida com empresários e agentes. Abaixo reproduzo duas delas:

“1. Brad – Eu sou um agente de casting e quero conhecer você.
Sandra – Eu sou do México e faço Teatro Musical desde os 13 anos. Ano passado em vim à escola para visitar e amei.
Brad – Onde você se vê na indústria do entretenimento?
Sandra – Em um *show*?
Brad – Não. Na indústria do entretenimento.
Sandra – Eu poderia estar no *Alladin*, no *Fiddler on the Roof*. Mas também no *In the Heights*³⁰⁹. Eu adoraria ser a Elphaba no futuro [protagonista do espetáculo *Wicked*]. E também trabalhar em um cruzeiro.
Brad – Qual o seu personagem dos sonhos?
Sandra – Viajar e fazer *tour shows*³¹⁰.”

“2. Brad – Olá, eu sou Brad. Sou um agente. Como você veio parar na escola?
Andressa – Eu morava na Inglaterra; vi que tinha o programa de Teatro Musical e decidi vir para cá.
Brad – Onde você se vê?

---

³⁰⁹ A jovem listou uma série de espetáculos nos quais o elenco é formado, majoritariamente, por “*people of color*” [pessoas de cor], para utilizar o termo êmico. *Alladin* passa-se na Índia, *Fiddler on the Roof* é protagonizado por judeus e *In The Heights* aborda um bairro latino em Nova York.

³¹⁰ Refere-se a espetáculos apresentados em um circuito, em diversas cidades.

Andressa – Eu me vejo fazendo Shakespeare. Me vejo em personagens mais novos. Ou como a amiga da protagonista.

Brad – Qual o seu personagem dos sonhos?

Andressa – Lucinda e Cinderela no *In to the Woods*.

Brad – Você se vê como a meia-irmã? [Lucinda é a meia-irmã de Cinderela no espetáculo]

Andressa – Eu sempre sou o alívio cômico.”

Depois dessas duas entrevistas, enquanto aguardávamos a próxima pessoa entrar, o professor voltou-se para mim e disse: “Viu como essa última foi bem? Ela sabia o nome de vários personagens: ela sabe o que quer, tem personalidade; ao contrário daquela outra que queria fazer *tour show*. Eu nem sei o que é isso! E isso faz ela parecer burra”. Finalizada a bateria de audições, Brad arrolou considerações gerais para a turma e fez questão de parabenizar Andressa: “Você mostrou que sabe das coisas quando falou o nome dos personagens em musicais específicos”. Em tom irônico, endereçado àquelas/es que não foram precisas/os nas respostas, emendou: “Imagina um diretor de um hospital perguntando para um médico o que ele usaria em uma cirurgia e ele responder ‘Sei lá, eu quero usar o negócio de laser para fazer aquela coisa na cirurgia’”. Os risos rebateram, desconfortáveis, pelos cantos da sala.

Durante as aulas, o procedimento de ensino adotado recorria a uma pedagogia da prática; era recompensada/o quem já dispunha de códigos para saber se alocar no mercado. Andressa, segundo os critérios de Brad, se posicionou de forma precisa: o seu sotaque inglês, em plena Nova York, poderia qualificá-la para interpretar Shakespeare e, ao mesmo tempo, soava perspicaz, ao se identificar como “amiga da protagonista”, “meia-irmã” ou “alívio cômico”. Ao que tudo indica, o seu corpo não estaria apto para interpretar uma protagonista, o que se demonstra pela concordância entre o professor e a estudante, sugerindo que a norma já estava devidamente subjetivada e operante.

Nas aulas em São Paulo e Nova York, aprendiam-se tacitamente os limites e as potências fenotípicas de corpos em um mercado concorrente. Além disso, outorgava-se a tarefa classificatória para as/os próprios estudantes. Dessa forma, professores tangenciavam o problema e evitavam o risco de serem acusados de “racistas”, “machistas”, “LGBTfóbicos”, “gordofóbicos” ou outros termos afins. Não seriam eles que restringiriam “os sonhos” juvenis. Como cada pessoa realizaria o próprio diagnóstico tipológico, a responsabilidade seria individual. Havia, inclusive, uma valorização de quem seria “mais autoconsciente”. O método evitava chamar a atenção para a dimensão estrutural que sustentava o processo racializado, generificado e sexualizado, que limitava sujeitos.

As noções e práticas presentes nas aulas de audição guardavam diferença em relação aos atos que fundamentavam a disciplina de interpretação. Se nestas, as pessoas eram assumidas como potencialmente iguais, durante o aprendizado para os testes, cada intérprete deveria reconhecer sua diferença e singularidade. Não havia uma substância “universal” que conectava sujeitos. A própria convenção estética “perfil” garantia que os corpos responsáveis em executar personagens como Bela e Ariel, por exemplo, precisariam ser similares aos corpos das versões estadunidenses. Esse elemento justificava tanto o relato desolado de Luana quanto a frustração dos “gringos” no país. A atriz não conseguia enxergar possibilidade em ser enquadrada como “princesa Disney”, afinal, as referências físicas eram brancas e, de quebra, estrangeiras. Já produtores estrangeiros encontravam dificuldade em selecionar o elenco no Brasil, era difícil encontrar corpos similares aos de seus compatriotas e ainda mais complicado selecionar intérpretes com técnicas refinadas de atuação, canto e dança. Apesar do desejo de universalidade, mais uma vez a particularidade, dessa vez física, marcava a experiência desses musicais em trânsito.

As aulas de audição das duas instituições procuravam garantir o perfil como característica necessária para o trabalho. Mesmo assim, a despeito das semelhanças entre as práticas das escolas, detalhes procedimentais indiciam algumas pequenas (porém significativas) diferenças.

4.3 A apresentação: driblar ou grifar?

No começo do mês de abril, o professor Lauro solicitara a entrega de um *currículo vitae* pessoal de cada estudante. Passadas duas semanas, com os documentos em mãos, o ministrante começou o *feedback*. Listou as informações que elas haviam inserido: “nome artístico, qualificações (se é atriz, cantora, dançarina), nome completo, endereço, *e-mail*, telefone, DRT, data de nascimento, idiomas, naturalidade, especificações físicas (altura, peso, sapato) e foto de corpo inteiro”. Erguendo os olhos do papel, encarou cada uma das jovens. A pergunta oculta era a seguinte: o que deve e o que não deve constar nesse material?

Antes de avançar, o professor considerou prudente definir: “Para quê serve um currículo?”. Luana adiantou-se, “Para quando você for selecionada”. A negativa foi direta. Ela insistiu: “Para mostrar quem é você e o que você já fez de uma forma

objetiva?”. Dessa vez, ele assentiu. Na Figura 4.3, exponho o formato esperado do material³¹¹.

Figura 4.3 – Modelo de currículo

NOME ARTÍSTICO

Registro Profissional – DRT
E-mail:
Telefones:

EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL EM TEATRO MUSICAL

Musical	Personagem	Produção	Ano
Chicago	Mary Sunshine	Montagem Acadêmica	São Paulo /SP (2015)

FORMAÇÃO ACADÊMICA

- Curso técnico em Teatro Musical – Escola _____
- Aula de canto com o professor _____
- Curso de dança no Conservatório _____

CURSOS E WORKSHOPS – PRINCIPAIS

- Summer Program na _____ – Programa de Teatro Musical – Nova York/ EUA
- Workshop intensivo de sapateado com a professora _____
- _____

HABILIDADES

- Malabarismo
- Piano (iniciante)
- Línguas – Inglês (intermediário), Espanhol (iniciante).

Fonte: Elaboração nossa, baseada nos currículos formulados por sujeitos em campo.

Artistas devem anexar, no verso do documento, uma foto de rosto – chamada popularmente de “*headshot*”. Esse tipo de retrato atende um formato característico: no plano vertical, a câmera enquadra a/o modelo pouco abaixo do pescoço até o topo de cabeça e, no plano horizontal, os limites dos ombros. O resultado valoriza os traços

³¹¹ A imagem foi elaborada por mim, a partir do currículo de uma das estudantes. Com a intenção de manter a sua identidade preservada, optei por apresentar apenas o formato da folha que me mostrou, sem especificar o conteúdo que constava no seu material.

presentes no rosto das pessoas. Lauro aconselhou cautela no uso de maquiagem e exagero nas técnicas de edição fotográfica: “tem algumas [fotos] que não tem nada a ver com o que você é na vida. E aí isso é o que mais se comenta [em uma audição]: ‘Por que a pessoa coloca uma imagem que não tem nada a ver com ela na vida real?’”. Espera-se, assim, algum grau de proximidade entre a imagem da foto e a pessoa ao vivo.

O currículo arrola as informações pessoais, a trajetória profissional, a formação educacional, os cursos realizados e as habilidades extraordinárias, entregando a produtores/as uma versão bastante particular da trajetória de artistas. Grifa-se qualidades e se apaga o que consideram irrelevante, inconsistente ou até prejudicial – os insucessos, os cursos incompletos, por exemplo. O resultado escamoteia, portanto, como o processo de formação não é harmonicamente pavimentado e tampouco sequencialmente coerente³¹².

As informações pessoais fornecidas eram, por conseguinte, significativamente moderadas: nome artístico³¹³, registro profissional (DRT), *e-mail* e telefone. Capitaneando a aula, Lauro orientava: “Vamos colocar data de nascimento no currículo?”; Luana respondeu: “Já sabemos que não; denuncia a idade”. Verônica completou: “E a idade limita”. Em seguida, ele continuou: “Devemos colocar ‘naturalidade’?”. Por “naturalidade” compreendia-se a região onde nasceram – cidade e estado –, a origem familiar e/ou a ascendência étnica. Uma das meninas, até então quieta, arriscou “Pode ser útil”, mas logo foi interpelada por Luana, que afirmou “A pessoa pode aparentar várias coisas. E nada que limita é bom”. Entendendo-se como “misturada”, conforme discutido na sessão anterior, Luana apostava em uma

---

³¹² Em outras duas ocasiões (MACHADO, 2012, 2015), chamei a atenção para a forma como grupos teatrais elegem trechos das suas trajetórias e os organizam nos *clippings*, de modo a constituir uma narrativa “oficial” de si.

³¹³ Pontes (2004, 2010) e Araújo (2009) abordaram o processo de nomeação artístico com dedicação. Segundo Araújo (2009), a perda do nome original é o marco de um desejado pertencimento ao campo teatral. A obliteração estabelece um marco temporal para o início de uma nova vida, um novo “eu artístico” com a potencialidade de ser lembrado. Mediante a nova designação, as pessoas poderão se tornar célebres, estabelecer relações sociais novas e ganhar “força”. A adoção do novo nome é motivo de grande discussão: será ele adequado ao sujeito? O nome é escolhido, selecionado, analisado e também trocado ao longo da carreira. Conforme a autora, a “mutação” do nome anterior é vista positivamente como uma forma de agregar valor ao “eu artístico”. Seguindo as orientações de Gilberto Velho (2003), a pesquisadora entende essa “transformação do *self*” como uma forma de “objetivação da carreira”: tratar-se-ia de um ator que planeja para si uma trajetória de artista. Nesse cálculo, há, inclusive, a preocupação em evitar homônimos e atentar para a sonoridade. Pode ser uma oportunidade para homenagear um parente ou uma ascendência em particular. Pontes (2004, 2010), por sua vez, alinha-se à leitura do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1996b), para quem o “nome próprio” pode ser entendido como espécie de “marca”, constituindo uma contaminação de prestígio” capaz de agregar valor aos trabalhos vindouros.

interpretação elástica a respeito do seu corpo. Temia privar outras potenciais leituras, caso inserisse alguma informação demasiadamente específica³¹⁴.

Apesar da importância de cada artista constatar “ter ou não ter o perfil”, era facultada também a omissão estratégica. O professor aconselhava: “deixem a banca decidir por vocês”. Tomando a sua experiência como exemplo, Lauro contou como em um determinado espetáculo decidiu não mandar o currículo, avaliando que somente seriam selecionados “caras bombados e altos”. Amargou ver que só passaram no teste atores baixos e não tão “definidos”. Sob a expectativa de interpretar uma gama diversificada de personagens, professor e jovens paulistas não revelavam (ao menos no currículo) a idade, a cor/raça, o local de nascimento, a altura, o peso outras características físicas particulares³¹⁵. A classificação em termos geracionais e raciais dependeria não de quem elaborasse o currículo, mas sim de quem avaliaria e classificaria os corpos. Com algum grau de maleabilidade, artistas poderiam se trajar e se maquiar para aparentarem serem mais novas/os ou velhas/os. O professor até adotou um bordão, repetido em diversas aulas, para orientar as estudantes: “Diga a verdade, mas não a verdade inteira.”.

Por fim, Lauro advertiu as jovens da particularidade brasileira perante das regras “americanas”. Na sua experiência, os “gringos” estranhavam quando vinham ao Brasil para um trabalho: “Eles chegam com expectativas [...]. E o perfil [que exigem] é muito específico”. Particularmente a Disney e o Cameron McKintosh³¹⁶ nutriam a fama de serem muitos rigorosos: “Eles dizem que precisam de uma pessoa que canta, dança e tenha 1,58m”. Para explicitar o seu argumento, o professor revelou os detalhes dos bastidores do espetáculo *O Rei Leão*, de 2014, produzido pela *T4F*. De início, na primeira audição, os produtores estadunidenses não encontraram o perfil exato de todas as personagens que a peça requeria, por isso insistiram em uma segunda chamada. Ainda insatisfeitos, os “gringos” somente aceitaram escalar pessoas distantes do perfil imaginado e da precisão técnica pretendida após o terceiro processo de seleção.

---

³¹⁴ Estratégia similar foi adotada por uma atriz brasileira migrante que vivia em Nova York. Para saber mais, conferir Machado (2016).

³¹⁵ Em outras profissões do mercado de entretenimento, vale dizer, as medidas corporais são determinantes para o recrutamento e o próprio sucesso profissional. As chacetes, entrevistadas por Bispo (2016), por exemplo, precisavam ter contornos e dimensões corporais hiperbólicos, com pernas e glúteos fartos. Já as modelos estudadas por Martinez (2004) deveriam apresentar simetria particular na relação entre as medidas entre seios e quadris.

³¹⁶ A relevância do conglomerado de entretenimento e do produtor inglês foram discutidas no capítulo 1 desta tese.

Já no caso dos EUA, o preenchimento de um elenco só poderia ser realizado a partir de um tratado, quase exaustivo, das características físicas de intérpretes. Por exemplo, durante o semestre de aulas, o professor Brad também designou a tarefa de elaborar um currículo a ser avaliado em sala. O formato era basicamente o mesmo encontrado em São Paulo. Em destaque, o nome artístico, em seguida, com letras menores e à esquerda da página, o e-mail, o telefone e o *site* pessoal³¹⁷. Relacionavam-se, então, os trabalhos teatrais em Nova York e fora de Nova York³¹⁸, as participações cinematográficas³¹⁹, a formação educacional (*training*) e as habilidades extraordinárias (*special skills*)³²⁰. Destoava do caso brasileiro um conjunto de informações dispostas logo ao lado dos dados pessoais (*e-mail* e afins): a altura, o peso, a cor dos olhos, a cor do cabelo e o timbre de voz (se a pessoa era soprano, contralto, barítono...).

As informações propositadamente omitidas em São Paulo eram as mesmas destacadas nos currículos de Nova York. Não à toa, em *sites* de busca de atrizes e atores nos EUA, esses dados figuram como descritivos possíveis. O *Backstage* é uma plataforma de “talentos” dos Estados Unidos, com mais de 50 anos³²¹ e agrupa mais de 100 mil membros cadastrados em todo o país. Semanalmente, a empresa divulga cerca de 4.000 papéis para audição em novas peças, filmes, programas de TV e campanhas publicitárias. Dentre os serviços disponíveis do *site*, dois são os principais: a promoção de novos projetos de trabalho, assim atores/atrizes, modelos e *performers* podem submeter os seus currículos e ser selecionadas/os para participar de audições; e a ferramenta de busca, para que produtores/as, diretores/as de *casting* e agentes encontrem atores e atrizes, de acordo com o perfil que procuram.

Para selecionar um “talento”, o usuário pode combinar diversos filtros: gênero (masculino, feminino, não específico e transgênero), faixa etária (de zero a 100 anos), situação no sindicato (se pertence a um coletivo trabalhista ou não), localização (a cidade ou o estado em particular), raio de distância (tomando com referência o local no qual quem pesquisa está), materiais disponíveis da/o artista (fotos, vídeos e áudios), “etnia” (caucasiano, afro-americano, latino/hispânico, asiático, sul-asiático,

---

³¹⁷ Nos Estados Unidos, é comum atores e atrizes hospedarem fotos, trabalhos, vídeos e currículo em um *site* privado.

³¹⁸ Apresenta o nome da peça e o da personagem, além de creditar quem produziu e dirigiu.

³¹⁹ Explicita-se o nome do filme, a função exercida (se “*lead*”/protagonista ou “*support*”/coadjuvante) e quem assinou a produção e direção.

³²⁰ Enumeram-se as línguas faladas, os esportes praticados, os estilos de dança habilitados, os instrumentos tocados e afins.

³²¹ Para saber mais, conferir <<http://www.backstage.com>> Acesso em 25 jun. 2018.

nativo da América, nativo do Oriente Médio, nativo do Sudeste da Ásia/ das ilhas do Pacífico, ambíguo etnicamente/ com múltiplas raças, com ascendência africana)³²²(tradução nossa), tipo físico (mediano, magro, atlético/tonificado, musculoso, curvilíneo, encorpado/atarracado, *plus-sized/full-figured*³²³) cor do cabelo (preto, castanho escuro/claro, loiro, ruivo, vermelho, cinza, branco, careca, “*salt & pepper*”³²⁴, “*strawberry blond*”³²⁵ e multicolorido) cor dos olhos (âmbar, azuis, pretos, castanhos escuros/claro, cinza, verdes, vermelhos, violetas) e faixa de altura (dos 2’0” aos 7’11” – dos 0,6m aos 2,41m). Essa ferramenta garante, aos olhos dos/as produtores/as e diretores/as estadunidenses, eficiência para encontrar a/o atriz/ator que atenda ao tipo físico almejado para o novo trabalho³²⁶.

A plataforma, por meio da sua estrutura, realiza uma espécie de “filtro da diferença”³²⁷. A operação consiste em peneirar digitalmente determinados aspectos fisionômicos. O sistema classificatório estadunidense, ao menos no que tange o recrutamento de artistas para teatro, cinema e televisão, preza pela descrição exaustiva. Ainda assim, Brad aconselhou, durante as aulas, que as jovens deveriam manter vivos os seus sonhos, procurando “fazer outra coisa que vai além da sua etnia”, tendo em mente “os lugares que você quer alcançar e onde o seu coração te leva”.

Em São Paulo, cobrava-se a ciência do perfil, mas, simultaneamente, outorgava-se à produção avaliá-lo. Lauro ensinava a omissão. Em Nova York, Brad

---

³²² “Caucasian, African American, Latino/Hispanic, Asian, South Asian, Native American, Middle Eastern, Southeast Asian/ Pacific Islander, Ethnically Ambiguous / Mixed Race e African Descent”.

³²³ Adjetivo referente ao corpo que supõe, nos termos êmicos, um corpo “preenchido devidamente” com “sensualidade e voluptuosidade.

³²⁴ Cabelo que mistura mechas pretas e cinzas.

³²⁵ Tonalidade loira com fundo avermelhado, que se evidenciou em catálogos de moda e celebridade em 2016 e 2017.

³²⁶ *Sites* que oferecem descrições em termos de gênero, raça e idade não são exclusivos do mercado de entretenimento teatral e cinematográfico. Plataformas para encontros afetivos dispõem de recursos para seleção de possíveis pretendentes – como aqueles analisado por Tiriba (2017). Páginas na Internet dedicadas para práticas sexuais igualmente oferecem marcadores raciais, de gênero, idade e talhe físico (DIAS-BENÍTEZ, 2010; PARREIRAS, 2015). As especificidades dos sinais diacríticos disponíveis, contudo, são outras. Para cada um desses contextos, as dimensões físicas explicitadas e veladas sinalizam quais são os elementos físicos sendo constituídos.

³²⁷ Crio essa categoria inspirado no termo “gerenciamento da diferença” utilizado por Igor José de Renó Machado (2006). No texto, o antropólogo chama a atenção como políticas de imigração em Portugal “encarceram grupos de imigrantes em categorias étnicas/raciais” cujo resultado é “um obscurecimento efetivo das populações imigrantes em Portugal quanto a impossibilidade de integração à sociedade portuguesa” (p.119). O contexto tratado nesta tese é outro. Não pesquisei as políticas oficiais do governo dos Estados Unidos, mas abordo um *site* de pesquisa para trabalhos artísticos no mercado do entretenimento, de modo que as consequências materiais para a vida das pessoas ocorrem em outra escala. Mesmo assim, considero a categoria de Igor Machado (2006) inspiradora, pois ilumina um procedimento de classificação encontrado em ambos os contextos, tópico debatido por mim em outra ocasião (MACHADO, 2016).

insistia na exaustão descritiva. As dimensões econômicas de cada um dos mercados ajudam explicar a diferença. O esforço em tentar driblar o perfil faria sentido na capital paulista, já que o cenário de trabalho era restrito, por isso muito competitivo. A/o intérprete com qualidade técnica adequada que omitisse a sua idade, cor/raça, altura e peso ofereceria à direção artística do espetáculo um corpo “menos definido”. A produção, por falta de profissionais qualificados em todos os talhes, poderia selecionar um/uma que escapasse ligeiramente do perfil exigido, em nome da sua qualidade técnica.

Já a competição do mercado nova-iorquino derivava de outros fatores: o volume de pessoas com as mais variadas apresentações físicas e com aptidão técnica similar. Destacar os sinais físicos e atentar para o perfil seria a forma de usar o seu corpo como sinônimo da maior singularidade. Quanto mais específico for o seu tipo, mais definido o nicho para qual a pessoa poderá realizar uma audição e maiores as chances de obter um papel.

Portanto, nota-se como o perfil pode ser tacitamente ensinado – ora enfatizado ora negociado, a depender dos contextos. De qualquer forma, essa convenção afina-se com as expectativas da profissão: os “tipos” faziam parte do próprio modelo de trabalho; a estrutura econômica os produzia e era também constituída a partir deles. Verifica-se que o mercado de musicais contemporâneo é responsável por também criar sistemas de classificação social e a sua própria relevância.

4.4 Atributos para o mercado

Encerrado o primeiro bimestre de 2015, as aulas de Lauro assumiram outro formato. A cada semana, professor e estudantes simulavam as etapas de uma audição. Ele se sentava atrás de uma mesa e avaliava a interpretação das jovens. Cada uma entrava sozinha na sala, dizia o nome, entregava o currículo, anunciava o musical para o qual faria a audição e a personagem ambicionada, cantava uma música da sua escolha, agradecia e, por fim, saía.

Em uma ocasião, o professor ficou particularmente aborrecido com o que considerou um “desleixo” estético das meninas: “O corpo é nosso cartão de visitas!”, repreendeu: “Precisam vir arrumadas. Não pode vir de meia. Tem que vir de maquiagem!”. Apontando para uma das estudantes, a sua fúria cresceu: “Ela está de

meia, de moletom”. O sermão deslocou-se para as diretrizes: “É *blush*, cabelo arrumado; é diva! Isso é muito importante, a gente não sabe quem a vai encontrar”. Mesmo assim, emendou: “O bom senso é primordial”. Algumas balizas direcionariam o uso dos recursos cosméticos. “Uma vez eu era banca de seleção para um musical e uma menina apareceu com um batom rosa nos lábios, bem ‘piriguete’. Logo após as primeiras estrofes da canção, o diretor musical pediu para ela cantar uma música de outra personagem. E cantou lindo, mas eu só via ela para a personagem ‘piriguete’ por causa do batom rosa”. O pigmento labial teria sido o responsável pela reprovação da candidata. O sermão foi duro. Pouco se disse ao final. Dispensadas, as jovens recolheram os seus pertences e saíram.

Setes dias se passaram e, antes mesmo da aula começar, os rostos das atrizes terminavam de ser maquiados: *blush*, batom, rímel, lápis... Karina chegou especialmente animada. O cabelo solto bastante armado num penteado afro e a calça de couro contrastavam com a costumeira *legging* preta e o rabo de cavalo que em geral prendiam os cachos curvilíneos. Ao notar a sua presença, uma colega festejou: “vai esfregar a buceta na cara da sociedade!”. Talita apareceu com *bobs* nas madeixas loiras recém-pintadas, explicou que queria “segurar os cachos até a aula”. Enquanto fazia os últimos ajustes nos cílios, anunciou às colegas: “Vou mijar!”. Deu uma risada e ironizou: “A lady!”. Verônica emitiu um comentário bem-humorado: “Essa sala só tem ogra”. Endereçando-se para mim, remediou ironicamente: “Bernardo, só tem Barbie aqui. Só tem princesa!”.

Minutos depois, Lauro entrou na sala e sorriu: “Então vocês estão aqui, lindas, cheirosas...”. Acrescentou, em seguida, uma nova orientação. A preocupação não poderia se restringir ao cabelo e à maquiagem, “A aparência é o todo. É como você quer se vender para a audição”. Retomando a possibilidade elástica da seleção, sugeriu: “Se você precisa do trabalho e quer vender mais velho, então faz algo”. Mas, rapidamente ratificou: “Aí a pessoa tem um perfil virginal e passa um quilo de maquiagem e fica com cara de puta suja”. Ora a tonalidade dos cosméticos (a cor rosa do batom), ora a gradação da maquiagem (“um quilo”) poderia comprometer a apreciação do trabalho das jovens. A feminilidade assumida como moralmente condenável (“piriguete” ou “puta suja”) danificaria a imagem de uma intérprete por confundi-la com outro tipo de profissional. As associações entre atrizes e

trabalhadoras do sexo são antigas e ainda remexem o imaginário do teatro³²⁸. Professores (homens) reproduziam, assim, uma vigilância condenatória ao mesmo tempo moral e profissional.

As avaliações professadas escoravam-se em referências alinhadas a expressões de feminilidade bastante restritivas. A operação, de alguma maneira, manuseava gênero e sinais de distinção de classe. Termos como “piriguete” e a “puta suja” contrastavam com as próprias classificações irônicas acionadas pelas jovens: “Barbie” e “princesa”. Estas últimas eram evidentemente vinculadas à ideais de beleza, posse, brancura e a uma feminilidade elegante³²⁹. Entre a classificação “perigosa” e a “ideal”, elas pareciam preferir se remeter a uma outra via: a “ogra”, cujo significado seria amplo o suficiente para permitir uma mulher ser “linda e cheirosa” e, simultaneamente, falar alto e empregar um vocabulário em nada sintonizado com o esperado das “princesas” (“mijar” e “buceta”). As estudantes aludiam, quiçá, a personagem Fiona, do filme *Shrek* (2001)³³⁰. No enredo, a protagonista é uma bela princesa que foi amaldiçoada quando pequena. Transformada em uma ogra, seria liberta do feitiço quando beijada por um príncipe. As atitudes da personagem no longa-metragem oscilavam entre um comportamento cortês e outro mais debochado – como quando participa de uma “competição” de arrotos. Talvez por isso as jovens brincassem com essa referência.

As instruções paulistanas assemelhavam-se àquelas preconizadas em Nova York. Brad explicava à turma, com ar de superioridade condescendente: “Vocês são a mercadoria. Se vocês não têm boas roupas e fotos descentes, como eu posso trabalhar?”. Em um longo solilóquio, asseverou: “Cada ator é dispensável. Se você quer ir comer hambúrguer, não se sinta mal na audição. E se você não gosta disso, esse mundo não é para você”. O discurso encerrou com: “Se você quer defender o direito de homens e mulheres serem como quiserem, ótimo. E isso vai ser viável no Teatro Musical? Duvido”.

Empenhado em fundamentar o seu argumento, justificou que atrizes e atores de musicais fazem de sete a oito apresentações por semana, o que exigiria um preparo físico exemplar. “Isso me faz feliz? Não. Mas é a expectativa que se tem. Eu odeio essa

---

³²⁸ Nas escolas de teatro analisadas por Coelho (1989) e Araújo (2009), imperava um discurso similar de associação entre atrizes e prostituição. Para saber mais a respeito do tema, conferir Piscitelli (2011, 2016), Olivar (2013) e Olivar e Garcia (2016).

³²⁹ Para saber mais, conferir Escoura (2012).

³³⁰ Filme animado da *DreamWorks* baseado no livro *Shrek!* De William Steig e dirigido por Andrew Adamson e Vicky Jensen. Em 2008, o enredo foi levado aos palcos da Broadway permanecendo em cartaz por dois anos.

conversa. Eu já tive essa conversa e fiz pessoas chorarem. [...] Você não pode mudar algumas coisas. E se você pode mudar, então mude. Mas tem coisas que não dá para mudar”. A conclusão conformada colocava panos quentes na situação e arrefecia qualquer debate a respeito de desigualdades, afinal relegava a responsabilidade para um suposto “sistema” inalterável. De toda maneira, a retórica teve efeito: a turma não esboçou nenhuma reação.

Uma das jovens reorientou a conversa, dando novo fôlego para a aula: "Como eu me visto? Como em uma entrevista de emprego?". Categórico, o professor postulou: "Não. Eu quero que vocês cheguem gostosas [*Hot*]". Visivelmente confusa, a estudante expôs a ausência de consenso entre o corpo docente a respeito do assunto – cada um/uma considerava adequado um tipo de traje e postura. Brad, contudo, acumulava autoridade por ser o responsável pela disciplina destinada à etiqueta por ocasião da seleção. Ele contemporizou: "Vocês têm que entender quem está falando. O que um coreógrafo quer? O que um diretor de *casting* quer? São coisas diferentes”. Para o primeiro, uma roupa que permitisse ver todos os movimentos durante uma dança. Para o segundo, "algo que deixe suas pernas longas e gostosa”.

O professor compartilhou, então, as suas experiências como membro de bancas de seleção: “O que eles [produtores, diretores] falam atrás da mesa [a respeito das candidatas]?”. Depois de um breve instante de silêncio, respondeu a própria pergunta retórica: “Você comeria ela?”. Em seguida, tentou escusar-se – “É horrível. Eu escutava: 'Ela [uma candidata não explicitada por ele] é tão boa, mas é a última pessoa do mundo que eu comeria'. E ela não conseguiu o papel”. A conclusão foi ostentada como sugestão: “Você quer muito ser a gostosa”. Ele levantou-se da cadeira e, nas pontas dos pés, caricaturou uma pessoa andando de salto alto. Enquanto esbarrava em objetos e se escorava na parede, procurava demonstrar, por meio de gestos exagerados, o que não deveria ser feito. Concluiu então: “Vocês querem ter estilo!”.

Mesmo a erotização, ressaltou Brad, precisaria ter limites: “em nenhuma circunstância faça pornô”. O mercado pornográfico constrangeria produtores na seleção de artistas. Um ator profícuo deixou de ser contratado pois “vazaram” imagens “*gays*” dele: “Se alguém for dar um Google, aparecem as fotos e todo mundo tem medo disso”³³¹. Por isso, “você tem que tomar cuidado com quem você sai e

---

³³¹ Para discussão a respeito de termos como “vazar” na Internet, sugiro Lins (2016).

namora. Você é um produto e alguém pode querer te destruir”³³². Timothy, o único rapaz da turma, quis saber quais seriam as prescrições específicas para os rapazes. O conselho foi certo: não use roupas muito apertadas, “eles não querem saber a sua religião, se vocês sabem o que estou dizendo...”. A frase do professor soou ambígua para mim. Por um lado, aludiria diretamente a circuncisão da fimose peniana tradicionalmente realizada em homens praticantes do judaísmo. Por outro, uma calça justa poderia ser indício de outra “igreja”; a saber, a homossexualidade. Nesse caso, ser *gay* – ou expressar-se com uma masculinidade não-heterossexual – criaria o risco de cercear o horizonte de trabalho e interditar o avanço da carreira.

Em outro trabalho, refleti sobre formas pelas quais aspirantes atores negociavam expressões de masculinidade no processo para interpretar personagens (MACHADO, 2017). A partir de entrevistas com estudantes de uma prestigiosa instituição de ensino superior estadunidense, discuti a respeito do jogo de visibilidade e invisibilidade entre os bastidores e o palco. Simon tinha 21 anos, era cis, alto, branco, loiro, musculoso e jogador do time de *lacrosse*³³³ da universidade. Na peça de conclusão de curso de uma colega, ele fazia a personagem principal, um operário do *show business* americano do início do século XX que ganhava a vida com entretenimento e era o par amoroso da protagonista.

Durante a nossa entrevista, perguntei-lhe a respeito de como via as diferenças entre ele e a sua personagem. A princípio, Simon não entendeu. Expliquei: “Por exemplo, vocês têm a mesma idade? A mesma classe social? A mesma orientação sexual?”. “Ah! Bem, ele é mais velho do que eu, de uma classe mais baixa, eu diria. Sobre a orientação sexual eu prefiro não falar”. Depois da recusa, seguimos a conversa. Instantes depois ele se manifestou: “Por que eu fiz isso? Sim, eu sou *gay*!”. De acordo com Sedwick ([1993] 2007), cada novo encontro exige, pelo menos da parte de pessoas *gays*, novos cálculos de sigilo ou exposição. Esse rapaz, durante a entrevista, avaliou, entre a primeira e a segunda resposta, se poderia/deveria “revelar” a sua sexualidade. A própria metáfora do armário – comum na comunidade LGBT³³⁴ – alude ao par segredo/revelação que também opera nos palcos: o que um ator esconde e o que revela? A interpretação será melhor quanto mais apresentar a

---

³³² Atrizes e atores pornôs dificilmente são consideradas/os aptas/os para o trabalho cênico. Para saber mais, confira Diaz-Benítez (2010) e Parreiras (2015).

³³³ Esporte de equipe, cujo objetivo é marcar pontos. Utilizando bastões de cabo longos com uma pequena rede no topo, jogadores, divididos em dois times, devem atirar com uma bola de borracha maciça de pequena dimensão no gol adversário.

³³⁴ Segundo Sedwick ([1993] 2007), “o armário é a estrutura definidora da opressão *gay* no século XX” (p. 26). Assumir-se *gay* é sair do móvel e marcar publicamente a sua sexualidade.

interioridade, mas também ocultar os trejeitos e características pessoais? Simon parecia temer que um elemento (um gesto, uma roupa, um tom de voz) funcionasse como gatilho para uma série de inferências que revelariam a sua “realidade sexual”.

A fiscalização convergia com as normativas ensinadas na escola de musical nova-iorquina. Timothy, ainda perguntaria ao professor: “qual tipo [de ator] se procura mais”. Sem piscar, Brad respondeu: “O mais difícil é o homem protagonista. O Hugh Jackman³³⁵. O que dança e canta. Isso é raro”. O “perfil” viril asseguraria emprego e estabilidade no mercado, talvez por isso Simon tivesse titubeado durante a nossa conversa. De acordo com a própria professora que o dirigiu naquela ocasião, o rapaz dispunha de todos os elementos para ser “o protagonista perfeito”. Ele me contou como, desde a adolescência, estava acostumado a ocupar o centro das narrativas – e, em todas as ocasiões, interpretava personagens heterossexuais. Segundo ele, a sua sexualidade, caso tornada pública, poderia comprometer a carreira.

Ainda que o teatro seja costumeiramente considerado um espaço de liberdade sexual, nem todas as pessoas experimentam o ambiente da mesma forma. Na escola de teatro privada estudada por Ribeiro (2008), localizada da Zona Sul carioca, apesar de a paquera *gay* ocorrer, estudantes procuravam manter os seus relacionamentos em sigilo³³⁶.

Conforme se aprendia nos estabelecimentos de ensino das duas metrópoles, as seleções exigiam “profissionalismo”. Brad diria: “Não basta ser o melhor cantor e dançarino do mundo. Se você não for profissional, isso me faz questionar você. E você não estará se vendendo. E você tem que se vender: o melhor tipo, o alcance vocal, como você se relaciona com a personagem”. Lauro concordaria: “É entrevista de emprego”. Esferas a princípio distanciadas – a economia e a intimidade – eram produzidas continuamente. A própria tentativa de separar a vida da contaminação do mercado é sempre falha, defende Zelizer (2010). Pessoas estão constantemente

---

³³⁵ Ator, cantor e produtor, nasceu em 1968, em Sidney. Em 1996, trabalhou na versão australiana do musical *A Bela e a Fera*, interpretando o egocêntrico Gaston. Dois anos depois, pousaria em Londres como o protagonista do musical *Oklahoma!* (1998). O trabalho rendeu-lhe a nomeação no *Olivier Awards* como melhor ator em musicais daquele ano. A fama mundial chegou após a estreia do filme *X-Men*, em 2000, porém o seu trabalho nos palcos continuou. Em 2002, fez uma apresentação especial na peça *Carousel*, e ganhou o *Tony Awards*, em 2004, pela atuação em *The Boy from Oz*. Entre 2003 e 2005 ainda seria o anfitrião da aclamada cerimônia teatral nova-iorquina. Nos anos seguintes, dedicou-se exclusivamente ao cinema, retornando para a cena teatral em 2011, com a peça *Hugh Jackman: Back on Broadway*. Em 2012, assumiria o papel de Jean Valjean na adaptação cinematográfica da peça *Les Misérables*, de Cameron McKintosh, e ganharia o Globo de Ouro de melhor ator em musicais e comédias. No final de 2015, realizou uma turnê pela Austrália com o *show Broadway to Oz*.

³³⁶ Inclusive, poucos estudos no Brasil abordaram a diversidade sexual no teatro. Indico, para interessadas/os, os trabalhos de Moreno (2002), Martins (2010) e Rocha (2003). A própria escassez de análises a respeito do tema insinua existir certo temor (pudor ou ressalva) para tratar do assunto.

agregando valor econômico às vidas humanas e defendendo posições baseadas nesses valores.

Como explicar, então, o emprego frequente de figuras de linguagem que traçavam paralelos entre as/os artistas e a esfera econômica? Acompanhemos o raciocínio de alguns dos sujeitos estudados. Os alunos reiteravam continuamente serem as/os artistas a mercadoria. Em São Paulo, esse esforço parecia emparelhar com a tentativa de racionalizar e de profissionalizar o próprio mercado de entretenimento que crescia desde o final do século anterior. Em vista de assegurar o investimento de empresas e a contínua produção de peças estrangeiras no território nacional, a distância da informalidade era crucial. Curiosamente, o chamado “teatro de pesquisa” incomodava-se com a formalização exagerada, como se o lucro fosse corromper a própria arte³³⁷ (MACHADO, 2012). Por exemplo, estudantes da escola de teatro estudada por Coelho (1989) prezavam a “contracultura”. Alunos/as recusavam a dicotomia entre trabalho e vida pessoal, entendendo que o exercício da profissão corresponderia à manifestação da sua “personalidade” e da sua “arte”. Quase quinze anos depois, Ana Amélia Brasileiro Silva (2003) pesquisaria a mesma instituição etnografada por Coelho, e se surpreenderia com uma nova juventude capaz de definir o trabalho de ator/atriz como uma profissão igual a qualquer outra.

No caso nova-iorquino, com um mercado consolidado de musicais, as instruções orientavam jovens para atender o alto grau de especialização e profissionalização da própria profissão. Pacificada a percepção de que eram, de fato, mercadorias, estudantes aprendiam como apresentar os seus corpos e comportamentos. A fim de se manterem no “mercado musical”, dispunham-se a prestar não só outros serviços (como *dog walkers*, garçonetes) quanto mercantilizar partes dos seus corpos (como os óvulos sugeridos por uma das estudantes). De toda maneira, atenderiam condutas bastante restritivas: fiscalizariam o peso, as expressões de gênero (feminilidade e masculinidade) e a própria apresentação estética. Regulava-se, inclusive, o que as expressões poderiam sugerir em termos de práticas da sexualidade. O receio era decisivo para a sobrevivência. Por ingressarem em uma carreira incerta, estudantes partilhavam a ansiedade de sucesso; por esse motivo dispunham-se a adequação das exigências do mercado.

O que se vendia e o que se comprava? Corpos deveriam tanto atender a um imaginário estético específico quanto intérpretes precisariam ser capazes de produzir

---

³³⁷ As ambiguidades a respeito das relações entre valor e preço estão presentes também no mundo das artes plásticas na primeira metade do século XX, no Brasil, como investigou Miceli (1996).

e executar emoções. Nos cálculos de como se expor, cada intérprete deveria ajustar o seu corpo, e, nesse caso, o seu perfil às expectativas do que chamavam de “mercado”. Resultado: alguns corpos eram mais valorizados do que outros. Mas há ainda outra dimensão que carece de explicação: o que estava em jogo na congruência entre o perfil e a interpretação?

4.5 Perfil e interpretação

Extrapolando os limites das instituições de ensino, as normas relacionadas aos diferentes perfis orientavam também profissionais consagrados no ramo. Em 2005, por exemplo, o experiente intérprete Saulo Vasconcelos³³⁸ expunha a relevância da convenção para o jornal *Folha de São Paulo* (20 de abril, 2005, p. E3). Na véspera da estreia de *O Fantasma da Ópera*, a reportagem perguntou-lhe como encarava ser reiteradamente recrutado para interpretar vilões. Ele respondeu: “O ator tem uma certa forma, uma carreira traçada, um tipo físico. Não adianta ser como eu, de 1,88m, querer fazer o papel do franzininho, romantiquinho, galanzinho. Tenho o estereótipo do vilão, mas obviamente cabe aos produtores e diretores verem que possuo versatilidade para fazer outras coisas”. Apesar da sua disposição, até 2015, dentre os nove grandes espetáculos em que trabalhou, em seis deles fez personagens cujas ações e comportamentos poderiam ser enquadrados como vilões³³⁹.

---

³³⁸ Nascido em 1973, em Brasília, Vasconcelos é ator, cantor e dublador. Ainda jovem, trabalhou como bancário e cursou faculdades de Química e de Economia. Na UNB, o *Coro Sinfônico Comunitário* abriu novos horizontes. Em 1997, o rapaz viajou para Londres e assistiu a sete musicais em quatro dias: a experiência foi transformadora. De volta ao Brasil, em 1999 o aspirante intérprete fez o teste de seleção para o musical *Rent*, da CIE. Inesperadamente, a equipe mexicana decidiu convidá-lo para ser o protagonista da versão mexicana de *O Fantasma da Ópera*, em 1999. Já em 2001, retornou ao Brasil para interpretar o inspetor Javet na montagem brasileira de *Les Misérables* e, desde então, emendou um trabalho no outro.

³³⁹ Em 2001, em *Les Misérables*, interpretou o inescrupuloso inspetor Javet que, na história, persegue insistentemente o protagonista (e herói) Jean-Valjean. Em 2002, no musical *A Bela e a Fera*, vestiu o pesado figurino de Fera, protagonista cuja agressividade marca não só o seu comportamento, mas também o seu corpo. Com a máscara branca, cantou as músicas do personagem Fantasma de *O Fantasma da Ópera*. Em 2007, foi a vez de se vestir como primeiro ministro do Egito, o antagonista do musical *Aida*. Na montagem de *A Madrinha Embriagada*, de 2015, deu corpo e voz ao malvado – porém cômico – Senhor Iglesias. No mesmo ano, assumiu o papel do arruaceiro Pedro em *O Homem de La Mancha*. Apenas em *A Noviça Rebelde* (2009), *Cats* (2010) e *Mamma Mia!* (2010) interpretou personagens cuja trajetória estaria distante de narrativas de vilania.

Outro ator bastante ativo no mercado nacional, Jarbas Homem de Melo³⁴⁰, – presente em espetáculos como *Les Misérables* (2001), *O Fantasma da Ópera* (2007) e *Crazy For You* (2014) –, reforçou a relação entre a função da personagem e o timbre da/o atriz/ator: “a boazinha é sempre soprano, a mazinha é sempre contralto; os pobres têm a voz mais na frente (e imita estridentemente a voz); os ricos têm a voz mais arredondada (ri muito)” (STEVES, 2015, p. 155).

Ambos os intérpretes se referem à função exercida pelas personagens na trama, independentemente do conteúdo: “a boazinha”, o “violão”. Aspectos do comportamento, do temperamento e da moralidade das personagens, a princípio dependentes do trabalho de interpretação, alicerçavam a própria convenção. Nos Estados Unidos, a conversa com uma estudante de teatro de uma universidade privada foi especialmente reveladora. Com cerca de 1,5m, cabelos escuros bastante encaracolados, olhos castanhos, 21 anos, autodenominada “caucasian”, Nina me disse: “Eu acho que sou estranha. Se tiver uma fila de meninas [no palco], eu não vou me encaixar lá. Mas se você tiver uma [personagem] neurótica, tudo bem. Se você quiser maluca, eu posso ser a maluca”.

Durante a entrevista, o trecho me chamou atenção. O argumento articulava diversos elementos em poucas frases: corpo, aparência, emoção e personalidade. A partir de então, uma sequência de comparações foi concebida. Para afirmar “ser estranha”, a jovem atriz fez referência a uma “normalidade” que não estava explícita. O exemplo aparece na frase seguinte, ao evocar a imagem de meninas em fila. Impossível determinar a que referencial, exato, ela aludia. Entretanto, o que fica claro é como, para Nina, a diferença do seu corpo em relação a fila imaginária pareceria mais significativa do que as diferenças entre os corpos dessas meninas. A sua “estranheza” parecia estar, até esse momento, associada a uma dimensão fenotípica.

Na frase subsequente, contudo, Nina desloca o argumento do aspecto do seu corpo para característica de personalidade de uma personagem: poderia interpretar a “neurótica”. Nessa passagem, a atriz mobiliza sua habilidade de atuação como potencialidade. Se o fenótipo a desloca e desigual, a destreza artística a distingue e diferencia. Ainda assim, ela operava, em silêncio, a associação entre talhe e personalidade. Ao se classificar como “estranha”, logo no início da conversa, Nina

---

³⁴⁰ O ator nasceu em Nova Hamburgo, no Rio Grande do Sul, em 1970. A estreia no teatro ocorreu em 1991, na peça *Sonhos e Saudades*. Em 1999, o rapaz foi selecionado para participar da montagem de *Rent*. Nos anos seguintes, diversos musicais contaram com a sua presença: *Aí vem o Dilúvio* (2000), *Les Misérables* (2001), *Grease, o musical* (2003), *O Fantasma da Ópera* (2007), *Zorro* (2010), *Cabaret* (2010-2012), *Crazy For You* (2014), *Chaplin – o musical* (2015) e *Roque Santeiro – o musical* (2017).

talvez estivesse sugerindo se sentir diferente fisicamente e em termos de personalidade. De qualquer forma, no seu relato, a relação é direta: por ser estranha, não se encaixaria em uma situação na qual haveria um quesito de homogeneidade física e, ao mesmo tempo, isso lhe conferia a capacidade para também interpretar personagens cujo comportamento ela parecia situar como igualmente extraordinários.

As falas de Saulo, Jarbas e Nina são indício de como o “perfil” não age exclusivamente no corpo; ele extrapola para o comportamento das personagens e interfere diretamente no trabalho de interpretação. Assumir a classificação de pessoas com “cara de vilão” ou “cara de maluca” corresponde a adotar a existência de um corpo pré-discursivo, no qual há uma associação imediata entre o fenótipo e as ações. A relação que se estabelece não é única e exclusivamente derivada da similitude externa, mas constituída a partir de paralelos ligados a temperamento, qualidade e valor. Guardadas as diferenças contextuais, a operação remonta formulações do determinismo racial do século XIX, sobretudo da antropologia criminal de Cesare Lombroso cujos escritos afirmavam ser possível prender o criminoso antes que ele cometesse o delito. Bastava vincular o crime ao indivíduo, ao seu tipo físico e à “raça” ao qual pertencia (SCHWARCZ, ([1993], 2007).

Mas em que consiste essa obstinada ação que visa assegurar a “semelhança” entre a/o artista e a personagem? A convenção garantiria um princípio fundamental: a “verdade cênica”. Seria “verdade” o que fosse considerado verossímil. O corpo era tomado, assim, como o elemento de associação direta entre artista e personagem.

A própria noção de perfil precede a/o intérprete, tal como sinaliza a fala de Luana – a aluna me explicou como o seu corpo já continha muita informação “sem abrir a boca”. Conforme ela me contou, já se sabe a aparência da personagem Bela antes mesmo do início da produção do espetáculo, pois há um repertório imagético que antecipa a própria seleção de atrizes. Sinais diacríticos presentes nos corpos de intérprete são carregados de história, de significado, dor, violência, privilégios e afins. As experiências pregressas da família de Luana são indício da posição social que os seus ascendentes ocuparam – a mãe, neta de índios e holandeses e o pai, descendente de portugueses e negros. Aos olhos de produtores, tais características físicas seriam necessariamente incongruentes com a posição de uma “princesa da Disney”.

Como, então, a noção de perfil se relaciona com a noção de interpretação? Nas escolas em que pesquisei, esses dois conceitos coexistiam de forma articulada. De um lado, a interpretação faz “aparecer” a personagem via um procedimento simultaneamente concreto e fugaz. A estratégia explicitada pelos professores consistia

em mobilizar as emoções (internas) e, assim, expressá-las. O sucesso da cena dependeria dessa técnica, porém persistiria um risco: atores e atrizes podem não garantir a realização cênica. Assim, o perfil serviria como mecanismo de aproximação. A contiguidade entre a/o intérprete e a personagem estaria assegurada por uma relação física devidamente naturalizada. Sabe-se que determinada personagem é um vilão devido ao seu “porte”, à sua voz e à sua feição. Caso a interpretação falhe, o corpo e o temperamento garantiriam a cena pelos seus significados supostamente já comprometidos, afinal, o perfil se expressa em termos ópticos, e em termos comportamentais. De acordo com sugere Herrera (2015), o “perfil” contribui como técnica no processo de contar a história.

A estratégia do perfil materializa “a verdade” via *coerência*. Dentro dessa lógica, a inteligibilidade das personagens fica comprometida quando não está assegurada a coerência entre os imaginários constituídos sobre elas e os corpos de suas/seus intérpretes. O “perfil” é uma noção que manobra e atualiza expectativas de gênero, sexualidade, raça e geração.

Enquanto as aulas de interpretação aludiam a emoções que poderiam transitar livremente pelo globo, afinal seriam universais, as aulas de audição esmeravam-se em ensinar como os corpos e formatos físicos eram bastante singulares. De qualquer forma, ambas as políticas cênicas estavam intrinsecamente relacionadas e constituíam os próprios trânsitos teatrais entre as cidades.

5 ARTISTAS MIGRANTES

Em Nova York me perdi. Passei os primeiros dias, caipira em cidade grande, espiando arranha-céus [...] quando cheguei, me dava claustrofobia até no Central Park.

Augusto Boal (2014, p. 136)

As intensas luzes da Times Square brilhavam naquela tarde. Desde a última década do século XX, graças à reforma urbana, a região adquirira impactante e renovado prestígio. Amanda³⁴¹ aterrissara em Nova York fazia pouco: havia se matriculado em um curso de dança e tentava a sorte como intérprete no mercado de musicais estadunidenses. Uma amiga prometeu apresentar-lhe a cidade, começando pelo coração da Broadway. Ao descer na estação 42 do metrô, a migrante recebeu uma instrução: deveria fechar os olhos. Ela estranhou, mas obedeceu; subiu as escadas com auxílio da colega e saiu no meio da multidão. O barulho de carros e pessoas a fez titubear. Conduzida até um determinado ponto, ouviu: “Olha para cima e agora você abre o olho”. A atriz ficou maravilhada: “Cacete! Muito bonito”.

Em 2011, Amanda tinha 25 anos. Nascida no interior de Minas Gerais, a mãe atuava como massoterapeuta e o pai, como garimpeiro. Tendo feito a maior parte do ensino básico em escolas públicas da sua cidade, a jovem iniciou o curso de arquitetura em uma faculdade privada em São Paulo, mas não finalizou. Ela fazia parte de um conjunto de jovens atrizes e atores que migrou para os Estados Unidos, movidas/os pela expectativa de estudar teatro naquele país. Segundo a justificativa da jovem: “O Brasil está aprendendo o que eles [americanos] fazem. E por isso que eu quis vim para cá”.

Neste capítulo, situo as trajetórias desses intérpretes num universo de trânsitos teatrais. Me interessa entender os processos de classificação empregados por minhas/meus interlocutores para nomear as experiências e as cidades. Tais imaginários teatrais estimulavam um conjunto de jovens a tentar trabalho no estrangeiro. Inicialmente, migrantes ingressaram em cursos profissionalizantes e faculdades; intencionavam aprender as técnicas específicas dos musicais. Uma vez formadas, as pessoas decidiram, em geral, alongar a estada para “tentar a chance” no mercado de entretenimento estadunidense. Em paralelo ao estudo, os corpos eram

---

³⁴¹ Os nomes de interlocutores são todos fictícios. Mantenho o compromisso de preservar a identidade das pessoas, por isso informações que lhes identificariam estão misturadas ou ocultas.

qualificados como diferentes dos corpos locais; como latinas/os, teriam aspectos e temperamentos particulares. Por fim, as comparações realizadas defendiam uma singularidade brasileira incontornável: a abundância das emoções.

Em duas ocasiões, antes do término desta tese, dediquei-me a refletir a respeito da prática migratória de atrizes e atores. Na primeira, esmiucei o processo de classificação racial de atrizes brasileiras no mercado estadunidense (MACHADO, 2016). Na segunda, em parceria com Lilia Schwarcz, analisei a forma como sujeitos lidavam com a distância entre as expectativas iniciais e as condições experimentadas; com isso, investigamos o manuseio de noções de tempo nos projetos migratórios de intérpretes (MACHADO; SCHWARCZ, 2017). Retomo aqui alguns aspectos analisados nesses artigos, reposiciono colocações, contraste com outras informações, insiro a trajetória de outras pessoas ainda não discutidas e produzo uma linha argumentativa inédita.

Os trânsitos teatrais entre São Paulo e Nova York assumem uma materialidade decisiva na experiência desses/as artistas migrantes. As trajetórias desses sujeitos sintetizam os argumentos desenvolvidos nos capítulos anteriores. Afinal, os sacrifícios e os investimentos pessoais eram justificados tendo com referência a cidade (já reformada) de Nova York, os musicais estrangeiros montados em solo brasileiro, o potencial emotivo (translocal) das peças e a retórica educacional de aprendizado com os “gringos”. Contudo, atrizes e atores brasileiros teriam dificuldade de se enquadrarem no mercado exatamente por terem um “perfil latino”. No argumento desta tese, a assimetria do tráfego entre países ganha novos e decisivos contornos.

5.1 Quem são?

Em 2014, o *American Community Survey* (ACS)³⁴² estimou que, no intervalo de pouco mais de 20 anos, o número de brasileiros vivendo nos Estados Unidos teria saltado de 82.485 pessoas, em 1990, para 335.608 migrantes, em 2014, correspondendo a um crescimento de 307% (LIMA; CASTRO, 2017). Já o Ministério

---

³⁴² Trata-se de uma divisão do Censo Estadunidense (U. S. Census Bureau) que regularmente coleta informações e atualiza os dados produzidos pelo governo dos Estados Unidos no que diz respeito ao perfil da sua população.

das Relações Exteriores do Brasil (MRE), também em 2014, com base nos dados dos consulados na América do Norte, estimou 1.315.000 brasileiros/as morando em cidades da federação estadunidense³⁴³. A discrepância nos números revela a dificuldade em precisar a quantidade exata de migrantes nacionais em terras estrangeiras. Autoras/es como Maxine Margolis (2009), por exemplo, sugerem que os censos nos Estados Unidos subestimam a população brasileira.

Conforme Lima e Castro (2017), em 2014 o estado da Flórida concentrava a maior parte desses sujeitos (20%), seguido por Massachusetts (17%), Califórnia (10%), Nova Jersey (9%) e Nova York (7%). A soma dos cinco estados correspondia a 63% de brasileiros/as que viviam nos EUA. A porcentagem ainda cresceu comparativamente: em 2000, o Brasil correspondia a 28ª maior comunidade migrante no país (U. S. CENSUS, 2000), já em 2014, passou a ocupar o 19º lugar (ACS 1 - YEAR ESTIMATE, 2014). Importa reter que, apesar de a migração de intérpretes para os EUA parecer um ato anômalo e muito excepcional, está inserido num contexto migratório maior. Os quatro setores que mais empregam brasileiros nos Estados Unidos são os “Serviços Profissionais, Científicos e Técnicos” (18%), a “Construção” (13%), “Outros Serviços” (12%) e “Artes, entretenimento e Lazer, Serviços de Alojamento e Alimentação” (11%) (LIMA; CASTRO, 2017); atrizes e atores inserem-se nessa última rubrica.

A ambição pelos palcos estrangeiros ganhou força no início da segunda década do século XXI. A efervescência de musicais em São Paulo – e também no Rio de Janeiro – estimulou aspirantes para a carreira. Nos corredores das escolas e nos bastidores de ensaios profissionais que etnografei, o apetite migratório estava presente. Interlocutoras/es contaram como colegas receberam convites dos “gringos” para trabalhar em produções estrangeiras – um deles, por exemplo, fora participar da montagem do *Rei Leão*, na Alemanha, e outra percorreu uma temporada itinerante com *O Fantasma da Ópera*, na China. Além disso, profissionais da área referiam-se ainda a conhecidos/as que haviam se matriculado em cursos de teatro nos Estados Unidos e, por fim, mudaram de cidade e de vida.

A literatura antropológica mais recente, que tem se debruçado sobre o tema das migrações de brasileiras/os, auxilia-nos a cotejar esse empreendimento singular. Há estudos que abordam as maneiras como migrantes se inseriram no setor de

---

³⁴³ Dados obtidos em <<http://www.brasileirosnomundo.itamaraty.gov.br/a-comunidade/estimativas-populacionais-das-comunidades/estimativas-populacionais-brasileiras-mundo-2014/Estimativas-RCN2014.pdf>> Acesso em 24 set. 2018.

serviços domésticos e trabalhos informais em países estrangeiros (ASSIS, 2011; MARGOLIS, 2009; MARTINS Jr., 2012; RIBEIRO, 1999; SALES, 1999). Outros tratam dos modos como as mulheres são introduzidas na economia sexual (MAYORGA, 2006, 2011; PISCITELLI, 2007a, 2007bB; MAIA, 2009). Há uma bibliografia que estuda a correlação entre sexualidade, gênero e raça, posicionando a circulação de mulheres em um contexto de fluxos transnacionais de pessoas e de mercados (PISCITELLI, 2007b, 2013; CABEZAS, 2010; TOGNI, 2015; TIRIBA, 2017). Existem aqueles que tematizam as formas como sujeitos construíam o seu dia a dia fora do Brasil, sem resumi-los a deslocamentos econômicos ou caracterizá-los apenas e exclusivamente como “migrantes econômicos” (DIAS, 2009; DIAS; MARTINS Jr., 2013). Há ainda trabalhos que se dedicaram a investigar a migração de brasileiras/os com propósitos educacionais; esses textos equacionam a ambição e as estratégias de migrantes para obter um diploma em países do norte global (REZENDE; LAAI, 2006; REZENDE, 2009).

Muitas dessas reflexões contribuíram sobremaneira para pensar a respeito das rotas de atrizes e atores entre cidades. Ressalvo que essa forma de migração é distinta daquela tradicionalmente estudada pela literatura, na qual brasileiras e brasileiros, embora muitas vezes oriundos de extratos médios urbanos, estão dispostos a cumprir atividades de pouco prestígio social. Por exemplo, para restringir a análise aos EUA, os estudos de Assis (2011), Margolis (2009), Ribeiro (1998, 1999) e Sales (1999) indicam como brasileiras/os se inserem no setor de serviços domésticos e trabalhos informais desse país.

No caso de artistas brasileiros que viajam para se tornar profissionais do teatro, havia a vontade de formação profissional. Uma vez habilitadas/os, intérpretes passaram a desejar ocupar postos dos próprios estadunidenses: os holofotes, a atenção e os aplausos. O fato é que esses artistas brasileiros não operam com o tripé “trabalhar/acumular/retornar”, identificado por Dias e Martins Jr. (2013). Seus planos pareciam conversar com uma gramática diversa que envolvia outro tipo de itinerário: sonho, estudo, trabalho e sucesso. Diferentemente das brasileiras e brasileiros presentes no texto de Margolis (1994; 2009) ³⁴⁴, tanto na etnografia, quanto nas

---

³⁴⁴ Nos dois estudos realizados por Maxine Margolis – em 1994 e 2009 – brasileiras e brasileiros costumavam considerar a sua vida nos EUA como temporária, negando a própria categoria imigrantes. Dada a natureza transitória e incerta da sua residência, tentavam se manter invisíveis, por isso eram difíceis de serem contabilizados por dados oficiais do Estados Unidos.

entrevistas a invisibilidade não era uma posição desejável. Entrar no mercado de entretenimento correspondia a alcançar justamente visibilidade³⁴⁵.

Aliás, alguns trabalhos a respeito da migração de brasileiros para os Estados Unidos focaram a atenção a constituição de uma “identidade nacional” em contraste com essa nova realidade (RIBERIO, 1998; BESERRA, 2007; MARGOLIS, 2009; REZENDE; LAAI, 2006). O idioma do contato qualificava as diferenças existentes como entidades estáveis capazes de tornar o outro compreensível e, em última instância, controlável (RIBEIRO, 1998). Não pretendo discutir noções como “identidade” neste texto. Estou interessado, sobretudo, pelo modo como sujeitos produziam e percebiam a diferença nas relações e experiências cotidianas (BRAH, [1996] 2006), isto é, quero investigar como essas pessoas comparavam os países, os mercados e formavam, nesse processo, os seus imaginários.

No total, entrevistei seis mulheres e cinco homens. Tal número pode ser sinal de uma quantidade restrita de intérpretes brasileiros residentes em Nova York ou, ainda, a evidência da seleção de um grupo específico e razoavelmente homogêneo. Considero que as duas hipóteses não são excludentes. Aliás, tal registro não pode ser destacado do contexto econômico e político que o país vivia naquele momento³⁴⁶, como também do fato de que esse tipo de migração é, em si, privilégio de estratos econômicos médios e altos, que podem investir (em dólar) na carreira de suas/seus filhas/os. É notável o suporte material que a maioria obteve dos pais; salvo três, todos os demais dependiam – em maior ou menor grau – financeiramente da família para pagar algumas contas: o financiamento permitia custear-lhes as aulas e o aluguel na cidade. Somente com esses recursos econômicos e disponibilidade de tempo essas pessoas conseguiriam superar as burocracias legais e assegurar o prolongamento das suas estadas.

Com o intuito de selecionar intérpretes para as minhas entrevistas, entrei em contato com uma conhecida que havia se mudado para Nova York, em 2010, exatamente para fazer um curso de teatro. Passados alguns meses, ela decidiu transformar a cidade em sua residência. Durante uma conversa informal, contou um

---

³⁴⁵ A título de comparação, Igor José de Renó Machado (2008) salienta outra posição ocupada por migrantes nacional. O lugar que cabia aos brasileiros migrantes em Portugal era de entreter os portugueses.

³⁴⁶ Entre setembro e dezembro de 2015 – período no qual a maior parte das entrevistas ocorreu – o Real desvalorizou-se consideravelmente em relação ao Dólar. Sobretudo, a partir de julho de 2015, a moeda nacional saltou do patamar de R\$ 3,00 para R\$ 3,75, por dólar americano. Nas entrevistas, houve quem reclamou do que ocorria. Uma das pessoas, inclusive, retornou ao Brasil, duas semanas após a nossa conversa, alegando dificuldade em renovar o seu visto e o custo para se sustentar na cidade.

pouco da sua vida e passou *e-mail* e endereço das redes sociais de artistas brasileiras/os que conhecia. Entrei em contato com essas pessoas e marquei os encontros. À medida que realizava as conversas, novas sugestões emergiam; a rede ampliou-se e entrevistei praticamente todas as/os indicadas/os – salvo quem não respondeu mensagens ou desmarcou as conversas.

Dentre as pessoas selecionadas, a mais nova tinha, no momento da entrevista, 18 anos, e a mais velha, 35. A idade das/os minhas/meus interlocutores contrastava com a média etária de migrantes brasileiros/as nos EUA, a qual, segundo a *American Community Survey* (ACS, 2014), correspondia a 39 anos. A maior parte de intérpretes entrevistadas/os – sete – estavam entre 20 e 30 anos. Somente uma morava a mais de 15 anos na cidade, todas as demais haviam entrado no país nos últimos 5 anos e apenas uma delas residia há menos de um ano em terras estrangeiras (justamente o mais jovem, de 18 anos). Aquelas/es que migraram há mais de cinco anos, concluíram os seus cursos de especialização (que duram, em média, de 2 a 3 anos) e insistiram no mercado nova-iorquino para obter trabalho e garantir o visto de permanência. Talvez a ausência de pessoas acima de 35 anos revele existir um limite etário na perseguição desse “sonho”. Dentre os sujeitos que afirmaram não depender financeiramente dos pais em nenhum aspecto estão, justamente, os mais velhos – um homem de 35 anos e uma mulher de 29.

Desses migrantes, somente dois não eram provenientes da região Sudeste do país (um era de Porto Alegre e outro de Brasília). Do total, sete haviam nascido no Estado de São Paulo; mais da metade. As origens não correspondiam, portanto, àquelas estudadas por Assis (1999) e Fusco (2007) – a saber, o fluxo de naturais de Governador Valadares (MG) e Criciúma (SC) para os EUA. Passado um ano das entrevistas, considerei pertinente selecionar alguns sujeitos para avaliar como comparavam as experiências migratórias após a nossa primeira conversa³⁴⁷. Assim, retomei contato com três pessoas: duas jovens e um rapaz. Elas ainda residiam no exterior e ele retornara para São Paulo, em outubro de 2015.

Cumpra ainda qualificar as trajetórias educacionais de minhas/meus entrevistadas/os. No seu levantamento, a *American Community Survey* (2014) auferiu que a proporção de brasileiros com diploma universitário morando nos Estados Unidos é maior, se comparada a outros/as migrantes e à própria população nativa. Enquanto 24% de brasileiros nos EUA têm bacharelado completo, a porcentagem

---

³⁴⁷ O procedimento metodológico de entrevistar interlocutores/as após o regresso em países estrangeiros não é novo. Para saber mais, sugiro Frustuoso (2015).

alcança 17% entre os outros migrantes e 19% entre os estadunidenses. No que toca minhas/meus interlocutoras/es, duas pessoas chegaram a Nova York com o ensino médio completo, quatro com o superior incompleto e quatro com o superior completo. Ao desembarcarem no Hemisfério Norte, três pessoas optaram por se matricular em estabelecimentos universitários: o mais novo ingressou na graduação de *Musical Theater* na Buffalo University³⁴⁸, uma jovem ganhou o diploma em *Drama* pela New York University³⁴⁹ e outra, após cinco anos de aulas, graduou-se em *Musical Theater* pela Pace University³⁵⁰. Quatro migrantes ingressaram na escola profissionalizante Lee Strasberg³⁵¹, com duração de dois anos. Outros três jovens realizaram cursos em outros estabelecimentos: a *Atlantic Theater Company*³⁵², o *Steps on Broadway*³⁵³ e a *The New School of Drama*³⁵⁴. Somente um brasileiro se matriculou em um estabelecimento não relacionado à esfera cênica – uma escola de inglês. Portanto, o projeto migratório da maioria das pessoas com quem convivi, destacando-se o aspecto

---

³⁴⁸ Universidade estadual, sediada em Amherst e Buffalo, no estado de Nova York. Fundada em 1846, passou a integrar a rede State University of New York (SUNY), na década de 1960. O curso de Teatro Musical tinha duração de quatro anos.

³⁴⁹ Universidade privada sem fins lucrativos sediada na cidade de Nova York, fundada em 1831, considerada um dos principais centros de pesquisa do mundo. O programa de “Drama” – o Tisch – tem um currículo interdisciplinar cujo propósito é preparar a/o estudante para a carreira no mercado de “performing arts” dos Estados Unidos.

³⁵⁰ Instituição privada fundada em 1906. Há quatro *campi*: um na cidade de Nova York, outros dois no condado de Westchester e ainda um em Plesantville e White Plains. O curso de Teatro Musical exige o cumprimento de, no mínimo, 44 disciplinas.

³⁵¹ Nascido em 1901 em Israel, faleceu em 1982 em Nova York. Foi um ator, diretor e professor de teatro ativo nos EUA. Em 1931, junto a Harold Clurman e Cheryl Crawford, fundou um coletivo de teatro chamado *Group Theater*. Vinte anos depois, tornou-se o diretor da escola *Actor's Studio*. Na década de 1970, decidiu o próprio estabelecimento de ensino, denominado *Lee Strasberg Theater and Film Institute*. Desde então, mesmo após a sua morte, a instituição perpetua o treinamento defendido pelo fundador. Para Strasberg, o trabalho do ator depende do relaxamento, da concentração e do uso da memória afetiva. O duplo processo de relaxamento e concentração conduz os *performers* à personalização. Segundo o professor, não haveria uma única forma de abordar qualquer personagem; ao contrário, cada um apresenta problemas particulares a seres estudados e solucionados. O ator seria aquele capaz de “criar fora de si”, por isso precisaria apelar ao seu inconsciente e subconsciente. A ideia principal de memória afetiva, defende Strasberg, corresponde não a uma recordação, mas a defesa de que as emoções dos atores no palco não devem ser realmente reais, pois precisam ser sempre emoções relembradas. Segundo a sua perspectiva, uma emoção que acontece espontaneamente não tem controle, o ator não sabe o que ocorrerá a partir dela e se poderá mantê-la ou repeti-la. Emoções relembradas podem ser criadas e repetidas sem a sua febril consequência. Nesse sentido, a memória afetiva seria o elemento básico da realidade do ator. Para saber mais, conferir Krasner (2010).

³⁵² Companhia de teatro fundada em 1985, por David Mamet e William Macy, composta por 30 estudantes de interpretação formados na New York University (NYU). O grupo, desde o seu início, passou a oferecer cursos de formação em interpretação em parceria com a *Tisch School of the Arts*, da própria NYU.

³⁵³ Estúdio de dança com sede em Nova York oferece aulas de *ballet*, sapateado, jazz, dança moderna, hip-hop e interpretação para interessados.

³⁵⁴ Fundada originalmente em 1994, fazia parte do programa internacionalmente conhecido como *Actors Studio*. Em 2005, o contrato entre as duas instituições encerrou-se e a *New School* passou a funcionar de maneira independente.

diminuto da minha amostragem, estava diretamente associado ao aprendizado de técnicas teatrais. Passemos à análise das suas trajetórias, falas e singularidades.

5.2 Viajar para aprender

Vicente pousou em Nova York em janeiro de 2011. Nascido em 1984, ele apostava numa mudança profissional. Natural de uma grande cidade do interior de São Paulo, o pai é advogado e contador, já a mãe exerceu a docência e depois tornou-se psicóloga. Desde cedo, o rapaz nutria o sonho de morar na metrópole estadunidense e cultivar uma carreira internacional. Aos 27 anos, a experiência profissional era vasta: o ator já havia trabalhado com importantes companhias teatrais em São Paulo e também fizera papéis de destaque em uma emissora de TV que produzia novelas.

O plano de viagem derivou do diagnóstico a respeito dos estabelecimentos educacionais do seu país de origem: “o brasileiro não tem um modelo de interpretação [...] Eu não vim aqui para fazer teatro. Eu vim aqui para estudar métodos de interpretação e me formar como um ator melhor”. Conforme o rapaz me explicou, a técnica de interpretação no Brasil resultaria de uma mistura de procedimentos: “pega um pouco do Europeu, pega um pouco do modelo americano”. O intérprete ressentia-se de não dispor de uma metodologia originada na sua terra natal que lhe desse mais instrumentos para atuar.

A opinião de Jéssica parecia sintonizada com a de Vicente. Nascida em 1990, a paulistana desde pequena sonhava ser atriz. Os pais médicos – ele cardiologista e ela neurologista – matricularam a filha, ainda criança, em um curso de balé. À medida que crescia, a adolescente notava que era preterida pelas professoras em algumas coreografias. Afinal, não teria o “físico perfeito”, pois nunca fora “raqútica”. Em 2008, uma profissional do Teatro Musical paulistano assumiu a direção da montagem de final de ano da escola de dança que frequentava. Jéssica foi então selecionada para interpretar a Bruxa Úrsula da peça *A Pequena Sereia*³⁵⁵. Sua interpretação lhe rendeu

---

³⁵⁵ Musical produzido pela Walt Disney, estreou na Broadway em 2008. Na história, a Bruxa Úrsula convence Ariel a lhe dar sua voz em troca de transformar a cauda de peixe em pernas humanas e poder conquistar o príncipe Éric.

muitos elogios. O entusiasmo estimulou-a a procurar estabelecimentos de ensino especializados.

Com o propósito de conhecer mais a respeito do Teatro Musical, a aprendiz se inscreveu em um curso livre³⁵⁶. Durante dois anos, participou ativamente das produções amadoras promovidas, mas era uma “muvuca”: “as pessoas não chegavam na hora, não ensaiavam coletivamente...”. Na mesma época, uma nova escola abria as portas na capital paulista e prometia formar adequadamente interpretes aspirantes para o novo mercado de musicais que fervia. Na grade horária, constavam aulas de interpretação, canto, audição, dança e muitas outras. Logo no primeiro ano, contudo, a experiência não atendeu as expectativas. A desorganização administrativa e a inconsistência acadêmica de alguns membros do corpo docente decepcionaram a jovem. Um dilema passou a lhe inquietar: “nada funcionava no Brasil e eu queria ser atriz de Teatro Musical. O que fazer?”. A mãe acolheu a angústia e lhe apoiou: “começa a ver cursos [no exterior]; se você tiver uma planilha, tudo organizado, eu dou uma olhada e a gente vê o que acontece”. Com o aval materno, Jéssica avançou na busca. A seleção pela escola *Lee Strasberg* – descrita logo antes – garantiu o seu visto de estudante e a autorização para que ela se mudasse para Nova York. A princípio, ficaria três meses. A curta jornada ganhou fôlego e, desde 2011, reside na cidade – ao menos até a data da nossa entrevista, em 2015.

Essas duas experiências são representativas das avaliações feitas por boa parte de migrantes que conheci. Tanto Vicente quanto Jéssica tomaram as trajetórias individuais e as generalizaram como exemplo da pedagogia teatral “brasileira”. O país era visto em função da falta de técnica – “não tem método próprio” – e como uma nação carente de ordem – “era uma muvuca”³⁵⁷. Meus/minhas entrevistados/as não elencaram qualquer instituição de ensino nacional que poderia oferecer aquilo que desejavam. Vicente lembrou como atuava de forma “instintiva”: “às vezes eu pegava um texto e não sabia o que fazer”. As etapas da metodologia estadunidense, aos seus olhos, organizavam os procedimentos de interpretação cênica. Na avaliação de Jessica, “Eles [americanos] estão aprendendo alguma coisa que a gente não está aprendendo. [...] . Acho que essa é a diferença: é o ensino, são os professores, é a

---

³⁵⁶ Durante a entrevista, Jéssica solicitou que não revelasse o nome das escolas para quem endereçava as suas críticas.

³⁵⁷ Não é novo o discurso que associa o Brasil à falta. Discussões a respeito do tema foram feitas por Clastres ([1974] 2003), Schwarz (1987) e Schwarz (1993), para ficar com poucas referências.

cultura”. Como espelho prospectivo, os Estados Unidos ofereceriam o que faltava ao Brasil³⁵⁸.

Uma vez nas salas de aula, jovens brasileiras/os costumavam se deparar com um primeiro imprevisto: “Eles cantam e dançam quando saem da barriga da mãe”, reclamou Jéssica. A iniciação teatral prematura de estadunidenses pôs em questão as aspirações iniciais de muitas/os migrantes. Para perseguir a carreira no Teatro Musical no Brasil, me diziam, era preciso um empenho extra associado a um suporte econômico: “Então você quer ser isso [atriz de musicais]? Então espera se formar na faculdade, ou você paga para fazer fora da escola. E não é todo mundo que tem dinheiro para isso”. Da disposição de recursos econômico dependia a própria trajetória dos sujeitos. Imaginar-se nos palcos nova-iorquinos não era privilégio de todos.

Contudo, a avaliação a respeito de estudantes estadunidenses não era unânime. Otávio residiu em Nova York, entre 2013 e 2015, com o intuito de aprimorar as técnicas de atuação. Mudou-se aos 25 anos, após se formar em uma escola bilíngue em São Paulo e passar pelo CPT, de Antunes Filho³⁵⁹. Embora tenha gostado da experiência de aprendizado com este diretor, faltava-lhe segurança como artista: “conhecia muita coisa, mas não sentia que tinha propriedade de nada”. Os procedimentos estadunidenses, acreditava, fariam dele “um artista melhor”. Um ano após a nossa primeira entrevista, já de volta a São Paulo, o ator fez um balanço da experiência. No que diz respeito aos procedimentos técnicos estadunidenses, ele fazia coro com os conterrâneos: “eles têm as habilidades desenvolvidas mais cedo que a gente”. Por outro lado, ressaltava: “os americanos não têm referência. Não todos, mas a maioria. Eu era o único brasileiro que sabia quem era o Bob Wilson³⁶⁰. [Eles] Sabiam de todos os filmes e peças em cartaz, mas não sabiam nada de teatro mais experimental e vanguarda”. O repertório a respeito de estéticas teatrais diversas

---

³⁵⁸ Um debate a respeito deste assunto pode ser encontrado em Richard Morse (1988)]. Em *O espelho de próspero*, o brasilianista se vale da metáfora especular para propor uma inversão na forma tradicional que conceber os Estados Unidos como exemplo. Ao seu ver, era preciso valorizar a forma de sociabilidade mais aberta e porosa produzida pela América ibérica. O argumento foi fortemente rechaçado, na época por Schwartzman (1988), pois incorreria em um suposto “irracionalista”. Otávio Velho (1989), por sua vez, tenta contemporizar ambas as propostas. Para uma análise da obra e da discussão em si, sugiro Monteiro (2009).

³⁵⁹ Diretor de teatro nascido em 1929 e ativo até hoje. Fez parte da primeira geração de encenadores brasileiros dissidentes do *Teatro Brasileiro de Comédia*. Na década de 1980 montou o *Centro de Pesquisa Teatral* (CPT) – hoje sediado no Sesc Consolação.

³⁶⁰ Nascido em 1941, é um encenador, coreógrafo e dramaturgo estadunidense. É mundialmente conhecido como um dos principais encenadores contemporâneos e responsável por realizar experimentos cênicos tidos como inovadores.

qualificaria o seu conhecimento como moeda de distinção. Os atores no Brasil – “mais teóricos” e “muito acadêmicos” – detinham alguma vantagem comparativa em relação aos estadunidenses. Ainda que o excesso de reflexão por parte desses artistas resultasse em uma paralisia criativa: “sinto falta de uma coisa dos americanos de fazer acontecer: pegar uma cena, saber analisar e colocar de pé”. Nos palcos brasileiros, disse-me o rapaz, criadores/as cênicos estariam demasiadamente preocupados em “desconstruir”, isto é, recorrentemente problematizar as convenções já estabelecidas.

Boa parte dos meus interlocutores partilhava de um sentimento de encanto e de fascínio pelos estabelecimentos de ensino dos EUA. As técnicas e a organização estrangeira eram valorizadas por proverem um resultado, na opinião deles/as, superior. Os estadunidenses em si seriam fruto dessa “educação” singular³⁶¹. Apesar das dificuldades iniciais, os/as jovens artistas completaram os cursos e, decidiram, não raro, por estender a estada. O raciocínio levava em conta os benefícios e revezes em se manter no país de destino e também as possibilidades e as vantagens de voltar às cidades de origem. Intérpretes migrantes queriam fazer testes, ampliar as oportunidades e, quem sabe, obter um papel em uma produção. O mercado estadunidense parecia promissor.

Brasileiros e brasileiras supunham que, por frequentar estabelecimentos de ensino em Nova York, garantiriam o necessário para a competição. Contudo, crianças e adolescentes oriundas/os do próprio sistema educacional estadunidense recebiam, desde cedo, treinamentos sofisticados para o palco e guardavam familiaridade com o ambiente de musicais. Minhas/meus interlocutoras/es não caracterizavam esses saberes como um “dom natural” intransponível³⁶². Migrantes consideravam ter todas as condições para galgar as etapas e se igualarem com seus/suas competidores/as, a despeito dos níveis desiguais derivados da herança escolar no Brasil.

---

³⁶¹ Rezende (2009), na sua pesquisa com brasileiros/as que fizeram pós-graduação em países europeus e nos Estados Unidos, chamou a atenção para o deslumbramento diante das universidades e dos valores locais. Por outro lado, seus/suas interlocutores/as reclamavam: “o americano é individualista, o francês é antipático, o inglês é obscuro, o belga é fechado” (REZENDE, 2009, p. 109).

³⁶² Estou inspirado em Bourdieu ([1966] 2007a). O sociólogo francês pretende descrever os mecanismos objetivos que determinam a eliminação contínua de crianças desfavorecidas do sistema educacional. Ele esmiúça como diferenças de êxito são atribuídas a diferenças de dom.

5.3 Ensinaamentos do mercado

A competitividade do mercado nova-iorquino impactou os planos prospectivos de muitas/os intérpretes. Amilton formulou uma hipótese para explicar o grande número de pessoas disputando uma mesma vaga: “todo mundo que vai para Nova York, independente da área, acha que o resto do mundo foi pequeno e que você precisa de um lugar maior. Aí você vai para lá porque é ali que as coisas acontecem”. Natural de Brasília, o jovem nasceu em 1993 e é filho de uma funcionária pública e um empresário. Em 2013, Manhattan tornou-se a sua morada. A matrícula no já mencionado curso de interpretação *Lee Strasberg* justificou a partida. Segundo o seu diagnóstico, a metrópole seria um centro atrativo de ambições: “Eu não acho que ninguém vai para Nova York só para ficar coçando. Todo mundo vai com muita ambição e com sangue no olho para conseguir o que quer. Então é um mercado muito competitivo e com gente muito boa”. Embora a concorrência fosse reconhecida, Jéssica elogiava a quantidade de oportunidades disponíveis: “tem lugar para todo mundo, o difícil é entrar”. Embora o paradigma do livre mercado abastecesse as esperanças das pessoas, em paralelo, empecilhos burocráticos barravam a escalada rápida ao sucesso.

Durante as entrevistas que conduzi, quase todas as pessoas mencionavam a dificuldade em obter a autorização do governo estrangeiro para trabalhar. Conforme expliquei em artigo anterior (MACHADO; SCHWARCZ, 2017), os requisitos legais eram muitos. Após ingressarem no país com o visto de estudante, ao final da validade, migrantes podiam pleitear, sem grandes entraves burocráticos, o OPT (*Optional Practical Training*). Trata-se de um documento que permite ao/à não cidadão/ã americano/a exercer a profissão por um ano no país após ter-se formado em algum curso. Finalizado o intervalo de “treinamento”, o prazo logo se encerrava e profissionais deveriam retornar ao país de origem, salvo se solicitassem o O1. Este corresponde a um visto para trabalhadores com “habilidades extraordinárias” nas áreas de ciências, artes, educação, negócios atletismo ou “feitos extraordinários” na produção de televisão e filmes.

Se os entraves eram muitos, pareciam valer o risco. Após se formar no curso em que se matriculou, Vicente quis avaliar as suas chances no mercado, por isso recorreu a um profissional do ramo, a fim de entender quais passos tomar. O alerta veio de um agente de elenco: “artista estrangeiro, se não tem o *green card*, não consegue trabalhar”. Inicialmente frustrado, o brasileiro não quis desistir. Decidiu

pleitear a documentação das autoridades estadunidenses. O *United States Permanent Resident Card* (Cartão de Residência Permanente), popularmente conhecido como *green card*, assegura mais direitos ao migrante: não expira e classifica a pessoa como residente permanente nos Estados Unidos³⁶³.

A burocracia no país do Tio Sam exigiu de Vicente um documento que reconhecesse a sua longa carreira nos palcos e nas telas de seu país natal. O consulado brasileiro precisaria emitir uma carta com confirmação devidamente timbrada. Alguns meses após a solicitação, porém, o rapaz não recebeu de seu país os documentos necessários para obter o *green card* ou qualquer outro tipo de visto. O ator interpretou o comunicado como descaso: “o governo americano tem me dado mais [que o governo brasileiro]. Meu plano de saúde acabou e eu entrei no *Obama Care*³⁶⁴. Desde então, os Estados Unidos estão pagando para eu ter qualidade de vida, para ser bem-sucedido. E o governo do meu país não assina uma carta para mim?”. A sua indignação era tamanha que transbordou para outros setores. O rapaz, em seguida, arrolou os problemas do mercado de trabalho na terra natal: “o ator brasileiro não tem apoio nenhum”. As políticas culturais nacionais resultariam sempre em um fracasso: “a Lei Rouanet é uma furada”, “os atores são reféns do SBT e da Globo”, “o ator não tem plataforma para nada”... Em comparação, os Estados Unidos ofereceriam oportunidades para o trabalho em séries, filmes e peças: “aqui parece que eles querem que você seja bem sucedido. E no Brasil eu não sinto isso”. Curiosamente, o ator deslocou responsabilidades, e considerou que as barreiras burocráticas experimentadas no país de chegada deveriam ser solucionadas por seu país de origem. Ou ainda, o Brasil teria um mercado tão problemático que justificava enfrentar todos os empecilhos legais nos EUA.

O sacrifício valia a pena, confirmou Jéssica. Afinal, no Brasil “é muita panelinha. Aqui tem. Mas lá você tem que conhecer todo mundo para entrar”. Para

---

³⁶³ Para obter essa documentação é necessário ser: cônjuge de um cidadão, filho solteiro com menos de 21 anos de um cidadão, pai ou mãe de cidadão maior de 21 anos, filho de residentes legais com *green card* nascidos após a solicitação do documento ou, ainda, filho de residentes legais nascidos no exterior em viagem temporária. Além disso, caso a pessoa trabalhe por alguns anos em uma empresa, esta pode demonstrar interesse em conceder a cidadania a pessoa, mas antes precisa demonstrar que o estrangeiro é fundamental e não existem cidadãos americanos adequados para o cargo. Por fim, o visto pode ser concedido se a pessoa realizar um investimento acima de 500 mil dólares em regiões com altas taxas de desemprego ou de 1 milhão de dólares em regiões mais desenvolvidas. Também se exige que o investimento gere, ao menos, dez empregos para cidadãos americanos.

³⁶⁴ Formalmente conhecido como *Patient Protection and Affordable Care Act* (PPACA ou Lei de Proteção e Cuidado ao Paciente) é uma lei federal dos Estados Unidos sancionada pelo então presidente Barack Obama, em 23 de março de 2010. A legislação regula os preços de planos de saúde e expande os seguros públicos e privados para a maior parcela da população Americana.

exemplificar explicou: “Brasileiro não sabe fazer *cast* [seleção de elenco]”. Contou como uma conhecida sua havia sido escolhida para um papel para o qual não estava preparada. A produção do espetáculo teria preterido outra candidata mais apta para os desafios da personagem, em função de conhecerem uma das concorrentes. Aos olhos de Jéssica, o exame objetivo da técnica cênica fora relegado para segundo plano.

Otávio concordava com a avaliação: “As pessoas estão muito acomodadas”. O rapaz contou como uma amiga pessoal foi comunicada de uma audição “em cima da hora”. Para não perder a oportunidade, ela gravou um vídeo, mandou e passou, “meio de qualquer jeito”, procedimento pouco profissional, segundo a sua avaliação. Já no mercado estadunidense, a postura era distinta: “Eles fazem dinheiro com isso, é um investimento”. A seriedade no comportamento era, segundo ele, parte da “indústria, tudo é uma engrenagem”.

A posição de Rita, por sua vez, divergia sensivelmente de suas/seus compatriotas. A campineira nasceu em 1989, a sua mãe trabalhava em uma ONG e o seu pai era um corretor de imóveis. No Brasil, ela estudou em uma escola americana e, logo cedo, mudou-se com os pais para o estado da Flórida. A cidadania nos Estados Unidos chegou em 2006: o pai havia investido uma soma de dólares para abrir uma empresa e, como contrapartida, o governo concedeu o *green card* para toda a família. Após o diploma no Ensino Médio, o ingresso em uma faculdade particular de Nova York faria dela uma atriz apta para o trabalho em Teatro Musical. Nos anos seguintes, a jovem pagaria as suas contas com o treinamento que oferecia a adolescentes que pleiteavam vagas em universidades de teatro de todo o país.

Rita confessou ajudar aspirantes atrizes e atores brasileiros que enfrentavam os impasses burocráticos. Para conceder ou renovar o visto O1, o governo estadunidense exigia que intérpretes tivessem trabalhos agendados para os dois anos subsequentes à data de solicitação do documento. “*That’s impossible* [é impossível]”, contou-me. Por isso, ela inventava projetos e enviava cartas endereçadas ao escritório de migração estadunidense sinalizando o interesse em trabalhar com seus/suas compatriotas brasileiros/as. As peças quase nunca chegavam aos palcos.

Enquanto a maior parte de minhas/meus interlocutoras/es enfatizavam o amplo e vasto mercado de musicais em NY, a conjuntura desenhada por Rita era ligeiramente diferente. A jovem reconhecia existirem muitas peças na cidade, mas ressaltava: “o que tem muito pouco é coisas que pagam”. Formada desde 2012, a sua renda dependia, primordialmente, do trabalho como babá; os treinamentos para adolescentes em fase de ingresso em faculdades completavam a renda. Já o trabalho

numa companhia de teatro profissional não lhe oferecia qualquer retorno financeiro. Comparando a sua trajetória com a dos colegas que atuavam em grandes musicais, explicou: “é complicado, porque eu tenho amigos que estão trabalhando na Broadway. Estão ganhando um salário para teatro muito bom, [mas] para o mundo real é baixo”.

A respeito disso, segundo dados do *Bureau of Labor Statistics* do U. S. *Department of Labor* – espécie de ministério do trabalho dos Estados Unidos – no primeiro semestre de 2016 – período em que realizei a entrevista com Rita – a média salarial por semana de um trabalhador americano era US\$ 823,00³⁶⁵. Em um cálculo simples, caso uma pessoa trabalhasse 48 semanas ao ano, receberia, o bruto de US\$ 39.504,00. Por outro lado, conforme dados do relatório anual do sindicato de atores estadunidenses, na temporada de 2015 e 2016 (que corresponde ao segundo semestre de 2015 e ao primeiro de 2016), atores e atrizes receberam, somados os 12 meses de trabalho, a mediana de US\$ 7.789,00³⁶⁶. Certamente, ainda que a comparação exija um cuidado estatístico maior, atesta o argumento defendido por Rita. Mesmo na Broadway – o auge na carreira de um/uma ator/atriz de teatro em Nova York – os rendimentos não eram tão promissores.

Além disso, Rita ponderou que, para trabalhar em entretenimento nos EUA, era preciso participar do sindicato de artistas do teatro. O *Actor's Equity* cobrava, no ingresso, uma taxa inicial de US\$ 1.600,00, que poderia ser paga em dois anos de trabalho. Além disso, o sindicalizado precisaria investir US\$ 170,00 anualmente e, a cada salário recebido, teria descontada a porcentagem de 2,375%³⁶⁷. Como contrapartida, a corporação exercia uma proteção dos seus afiliados perante os próprios produtores.

A atriz explicou-me, ainda, que existiam três tipos de teste possíveis. Dois deles eram destinados exclusivamente para as pessoas sindicalizadas: o ECC (*Equity Chorous Call*), que seleciona as personagens do coro, e o EPA (*Equity Principals Call*), cujo propósito é recrutar intérpretes para compor as/os protagonistas da peça. O terceiro tipo de teste, o *Open Call*, é aberto para que qualquer pessoa – sindicalizada ou não – possa tentar ingressar no papel em disputa (do coro ou do elenco principal).

---

³⁶⁵ “Usual weekly earnings of wage and salary workers, second quarter 2018.” (U. S. DEPARTMENT OF LABOR, 2018, p. 5).

³⁶⁶ O sindicato optou por adotar a mediana e não a média. A mediana é o valor que separa a metade maior e a metade menor de uma amostra, isto é, corresponde ao valor do meio de um conjunto de dados. Por exemplo, na amostra (2, 5, 7, 8, 9, 15, 30), a mediana é 8. Dessa forma, o sindicato pretendia evitar que os altos salários das grandes estrelas impactassem os dados (DIPAOLA, 2016).

³⁶⁷ Fonte: <<https://www.actorsequity.org/join/dues/>> Acesso em 13 set. 2018.

Segundo a atriz, são poucos os *Open Calls*. Nas audições do sindicato – *Equity Calls* – há uma lista, diária, de 150 a 250 pessoas para serem vistas, porém quem não é sindicalizado/a, não é chamado/a. A despeito do filtro institucional, Rita relatou a existência de uma lista não oficial de pessoas que poderiam aguardar em fila para uma possível oportunidade de cantar diante da banca: “Se tiver tempo de ver você, beleza. Na lista *unofficial* tem, em média, 400 pessoas. Isso todo dia”. Familiarizada com a competitividade nova-iorquina, Rita explicava como os planos de participação naquele cenário tropeçavam em entraves legais. Os próprios salários da Broadway, embora vistosos para brasileiros/as migrantes, eram diminutos (e instáveis) quando comparados a outras profissões.

O desapontamento, porém, não cessava. Ao tomar ciência da importância do sindicato, muitas/os brasileiras/os informavam-se a respeito dos procedimentos para o ingressarem na corporação. A surpresa foi um “banho de água fria”, como disse Vicente. Para se filiar ao *Equity*, era preciso ter o *green card*, cujos critérios para a sua obtenção eram altamente restritivos. Embora o horizonte se apresentasse inicialmente como amplo e promissor, logo ganhou um enquadramento limitado. Vicente e Jéssica, por exemplo, desistiram do teatro e direcionaram as suas forças para o cinema e a televisão, cujo sindicato de atores era mais flexível em relação a artistas internacionais³⁶⁸.

Migrantes qualificavam o mercado estadunidense ora como um exemplo da autonomia liberal ora como um ambiente sob o escrutínio protecionista do Estado. Por vezes entendiam que haveria “lugar para todos”, por vezes sinalizavam para as “barreiras” burocráticas existentes. A convivência dessas duas narrativas é indicativa das relações ambivalentes e intrincadas que esses sujeitos experimentavam. Faz parte desse cenário nova-iorquino a produção de uma mensagem contraditória que, não obstante prometia espaço, mas não garantia mecanismos legais para os sujeitos sonhadores. Na persistência desse imaginário, a obtenção do trabalho surgia como fruto de muito mérito, empenho e sacrifício.

Já o mercado brasileiro de Teatro Musical era descrito como ineficiente e tacanho. O baixo grau de profissionalização poderia ser mensurado pelo processo de seleção – demasiadamente pessoalizados – ou pela falta de compromisso financeiro

---

³⁶⁸ O Screen Actors Guild (SAG) foi um sindicato, fundado em 1933, com o objetivo de unificar os interesses de atores e atrizes perante os estúdios de cinema. Em 2012, houve a união com a American Federation of Television and Radio Artists (AFTRA). Atualmente a SAG-AFTRA representa cerca de 160.000 profissionais do entretenimento nos Estados Unidos. Informações obtidas em <<https://www.sagaftra.org>> Acesso em 24 out. 2018.

em ganhar dinheiro – afinal de contas, a “lei Rouanet é uma farsa” e as peças ficavam somente “três meses em cartaz”, disse-me um dos meus entrevistados. O ambiente era entendido a partir da falta de condições materiais mínimas para o trabalho. Mesmo assim, havia quem sugerisse algum otimismo: “Penso que vão chegar em algum lugar algum dia”, disse Jéssica. O próprio Brasil – como entidade nacional e sem qualquer matiz regional – estaria aprendendo a se profissionalizar, afinal se equipava com os recursos e referenciais estrangeiros.

No cálculo de atrizes e atores radicados em Nova York, o esforço individual era fator determinante para o resultado de sucesso. De início, consideravam a diferença de aprendizado que guardavam perante estadunidenses como uma desigualdade estrutural – “eles” teriam aulas na escola que só poderiam ser obtidas no Brasil através de recursos econômicos. Em seguida, os/as filhos/as das camadas médias urbanas brasileiras apostavam nas qualidades próprias para superar essa distância. A dificuldade em obter espaço nos EUA era atribuída à competição, à particularidade cultural dos EUA, às barreiras de mercado, porém, paradoxalmente, quase nunca às características artísticas pessoais – isto é, às qualidades como profissionais. Sujeitos costumavam explicar o retorno ao Brasil em termos de vontade (ou de fracasso): “a pessoa vai embora se não tiver tanta gana para ficar”, sugeriu Amilton. Outros/as migrantes recusavam-se a retornar e salientavam a persistência – como Vicente. A responsabilidade pela trajetória no exterior era entendida como individual e não estaria associada a uma dimensão sistêmica ou estrutural.

Os empecilhos do mercado estrangeiro, embora reconhecidos, não foram traduzidos como incontornáveis. Parecia inconcebível justificar as dificuldades em termos de aptidão nacionais: “os brasileiros não são aptos para o mercado musical norte-americano”. Pela profissão que exerciam, intérpretes supunham ser capazes de aprender e competir igualmente naquele ambiente. Por sinal, o desejo maior desses migrantes era conseguir um trabalho em que a personagem fosse americana. Dessa forma, atestariam as suas qualidades: as habilidades técnicas suficientes para interpretar qualquer personagem, independente da nacionalidade.

Nos ambientes educacionais, artistas notaram a sua “ignorância” e calculavam quanto empenho precisariam dispendar para eliminar a discrepância. Já no campo competitivo do mercado, as pessoas enfrentaram outro tipo de desafio: a diferença entre nativos e migrantes era equacionada pela legislação. Mesmo assim, alguns sujeitos empenhavam-se em superar as barreiras burocráticas – vistos e sindicatos – na base da insistência. Assumiam que mesmo esse tipo de desigualdade poderia ser

eliminado com recursos econômicos e méritos individuais. Simultaneamente, os formatos de seus corpos e o sotaque português constituíam ainda outra forma de desigualdade bem particular. Perante a retórica de uma interpretação universal, havia uma materialização bastante singular.

5.4 O perfil no estrangeiro

Uma das peças mais comentadas nos circuitos off-off-Broadway de Nova York em 2015 chamava-se *Sleep No More*³⁶⁹, espetáculo que correspondia a uma livre-adaptação de *Macbeth*, de Shakespeare³⁷⁰. O público, em vez de ficar sentado na plateia, acompanhava fisicamente intérpretes, enquanto se deslocavam no espaço cênico: um galpão de cinco andares, em um hotel na Rua 27, ao sul da ilha. Logo ao chegar, a audiência poderia eleger uma personagem que gostaria de seguir, assim adentrava em cenários diversos: um celeiro de cavalos, uma sala de jantar, o quarto de uma personagem... Sem qualquer diálogo, atores e atrizes apresentavam as intrigas de uma família apenas com linguagem corporal.

O teste daquele dia era promissor. Desde que chegou aos Estados Unidos, em 2014, Lucas procurava trabalhar com o chamado “teatro físico”, isto é, espetáculos nos quais a partitura corporal é a forma de expressão da narrativa – que não depende do texto. A oportunidade para ingressar no elenco de *Sleep No More* era irrecusável e ia ao encontro das suas expectativas. Nascido em 1980, em Porto Alegre, o adolescente mudou-se para São Paulo aos 14 anos. O pai trabalhava como empresário em uma multinacional e a mãe era professora. A matrícula em um curso profissionalizante de ator em uma prestigiosa escola privada em São Paulo intensificou o interesse pelo palco. O seu nome ficou conhecido no meio de entretenimento após trabalhar em diversas companhias de teatro e em grandes produções musicais em São Paulo e no Rio de Janeiro. A paixão por espetáculos da Broadway levou o rapaz, em 2011, para Nova York: em vinte dias, ele assistiu a 17 *shows*.

---

³⁶⁹ O espetáculo estreou em 2011, em Nova York.

³⁷⁰ O espetáculo foi escrito coletivamente pela companhia de teatro britânica *Punchdrunk*, cuja direção coube a Felix Barrett e Maxime Doyle. A estreia ocorreu em 7 de março de 2011 e se mantém em cartaz até o momento de encerramento deste texto.

No dia da seleção para a peça *Sleep No More*, Lucas era um dentre outros 30 artistas que se apresentaram. Na primeira etapa eliminatória, a produção retirou 22 pessoas e manteve o rapaz no processo. Após uma outra bateria de testes, perante o grupo de intérpretes, os responsáveis teriam dito: “a gente está procurando um tipo bem específico, então a gente vai ficar com o número tal”³⁷¹. O brasileiro me explicou o motivo da seleção: “o menino tinha cara de... ele era meio latino, meio árabe. Ele era bem étnico. Bom, não era para mim mesmo. Eu e ele não vamos competir nunca pelo mesmo papel.”.

Dentre os/as entrevistados/as, Lucas era a única pessoa com cabelos e olhos claros. O currículo do ator, disponível na Internet, descrevia a sua aparência: teria 1,75m (5’9”), 70kg (156lbs), um corpo “*athletic and toned*” [atlético e tonificado], “*blond hair*” [cabelos loiros] e “*green eyes*” [olhos verdes]. Quando lhe indaguei sobre sua “cor”/“raça” me devolveu outras perguntas: “Branco? Caucasiano?”. Como brasileiro residindo nos EUA, ele ponderou qual forma de classificação empregar. No seu país de origem, o rapaz qualificava-se (e era entendido) como branco; já em Nova York, ele se traduzia como caucasiano. O termo “latino” passou ao largo da consideração de Lucas, apesar da palavra ser muitas vezes usado para definir brasileiros nos EUA (BESERRA, 2005, 2007; MARGOLIS, 2009). Talvez lhe incomodasse ser alocado nesse grupo. Alguns estudos evidenciam como alguns/mas brasileiros/as salientam a sua diferença em relação a latinos e hispânicos em termos da sua ética de trabalho, aparência física, classe social, educação, língua e cultura (SALES, 1999, 2001; BESERRA, 2005, 2007; MARGOLIS, 2008)³⁷².

A produção do espetáculo, entretanto, provavelmente pretendia, desde o início, selecionar algum ator cujos traços físicos fossem lidos como “étnicos” – ao menos por estadunidenses. A nacionalidade de Lucas pode ter sido um elemento ao seu favor no processo de recrutamento para a audição. Mas, ao menos na justificativa que recebeu, a equipe esperava alguém com características físicas distintas daquelas presentes no corpo do brasileiro. A respeito do assunto, em 1999, o *Tomás Rivera Policy Institute* (TRPI) – um centro de pesquisa acadêmica sediado na Universidade de Southern Califórnia – ouviu a comunidade de trabalhadores/as latinos/as do entretenimento

---

³⁷¹ Em algumas audições, a produção responsável enumera atores e atrizes por ordem de chegada. Durante o teste, diretores/as referem-se a esses artistas pelo número.

³⁷² Para uma introdução a respeito da constituição da categoria “latino” nos EUA, conferir De Genova (2002) e De Genova e Ramos-Zayas (2003). Importa sinalizar como, no processo de criação dessa classificação, foram considerados, sobretudo, mexicanos, porto-riquenhos e cubanos (HERRERA, 2015a),

estadunidense e desenvolveu um relatório, cujas conclusões eram decisivas “Latinos precisam se encaixar em um determinado estereótipo para serem selecionados como latinos [...] [aqueles/as] que não se enquadram nesse estereótipo não recebem os papéis latinos” (PACHON et al., 2000, p. 4-8).

Quando ele terminou de contar a anedota, perguntei-lhe: haveria outro empecilho que enfrentava para o trabalho no entretenimento cênico nova-iorquino? “Tenho sotaque quando fico nervoso”, explicou o ator. “Como eu tenho feito mais coisas físicas do que de texto [...], então deu tudo certo”. O investimento em uma carreira mais próxima do circo e do teatro físico era estratégico. A única marca que, a princípio, destacaria a nacionalidade, etnia ou raça³⁷³ de Lucas – o seu sotaque – estava em silêncio nos palcos. Outros conterrâneos experimentavam problemas similares.

No Brasil, Vicente foi escalado mais de uma vez para ser “galã” de novela, trabalhara como protagonista em uma emissora de televisão nacional. Quando perguntei sobre a sua raça/cor, ele classificou-se como branco, e durante toda a entrevista não relatou nenhuma circunstância na qual se sentiu estigmatizado por ser brasileiro ou mesmo latino. No currículo, em inglês, disponível na Internet, descrevia aparentar entre 20 e 32 anos, ter 1,90m (6’3”), 83 kg (184 lbs), um porte atlético e tonificado, “*black hair*” [cabelo preto] e “*green eyes*” [olhos verdes]. Explicou-me como, além da dificuldade com o *green card* e com os sindicatos, os brasileiros precisavam trabalhar o inglês. A aspiração para fazer personagens estadunidenses – os melhores, em sua opinião – exigia a eliminação do acento brasileiro: “Eu já estou com sotaque bem americanizado e não teria problema para fazer um papel americano, acho que daria para fazer, já. Mas é difícil”.

Enquanto a oportunidade não se concretizava, Vicente pagava as suas contas trabalhando com *voice over*: uma técnica de produção na qual a voz de um ator ou

---

³⁷³ A discussão sobre o uso das categorias “raça”, “cor” e “etnia” é espinhosa e repleta de posições diferentes. Sem a pretensão de dar conta do debate, diversos autores discutem como discriminar “raça”, “cor” e “etnia” como categoria analítica ou como categoria êmica. Sobre o assunto, verificar Fry (1996), Guimarães (1999, 2008, 2011), Sansone (2007) e Moutinho (2004). Além disso, as categorias classificatórias “raça”, “cor” e “etnia” têm, cada uma, a sua história. Cunhadas em momentos diferentes e em contextos específicos, hoje convivem misturadas nas expressões dos sujeitos que entrevistei. Como salienta Guimarães (2011), o discurso “étnico” é aquele que faz referência a uma origem e a uma “cultura” comum, ao passo que o discurso “nacionalista” sugere o “compartilhamento de um mesmo destino societário e político” (GUIMARÃES, 2011, p. 270). Para saber mais sobre a história dessas categorias, conferir Guimarães (1999, 2011), Schwarcz (1993) e Sansone (2007). Cumpro destacar como nas falas de atrizes e atores notei termos “raciais”, de “cor”, “étnicos” e “nacionais”. Diante da convivência dessas formas classificatórias, em vez de procurar purificar e sedimentar expressões, esforcei-me por seguir os discursos que utilizavam termos raciais, étnicos e de cor, de modo a discutir como eles apareciam, ao que aludiam e o que produziam.

uma atriz é gravada e utilizada em programas de rádio, televisão, no cinema, no teatro ou outras formas de apresentação. O trabalho é bastante comum em videogames, documentários e anúncios de propaganda. Em uma ocasião, ele dublou o avatar³⁷⁴ do jogador de futebol Neymar para uma campanha na Copa de 2014. Quando falava em inglês, o seu sotaque ficava logo explicado – afinal Neymar é brasileiro. Além disso, fez a voz de personagens de outros jogos de videogame para serem vendidos aos seus conterrâneos. Vicente gravou o áudio em português em estúdios de Nova York. Como a voz era dissociada do corpo, o sotaque não emergia como um impeditivo concreto, portanto mantinha-se, mais uma vez, justificado. Apesar das oportunidades, o rapaz não estava satisfeito e ambicionava papéis de maior prestígio. Dentre todas as pessoas que entrevistei, somente um jovem alcançou os palcos das peças musicais.

Após dois anos em Nova York, Amilton ingressou num espetáculo de grande porte, realizado em um cruzeiro de turistas no Mar Mediterrâneo. O contrato previa a interpretação de uma *drag queen*³⁷⁵ no musical *Priscilla – queen of desert*³⁷⁶. A personagem interpretada era uma das três protagonistas. Durante a entrevista, o rapaz classificou-se como “branco” e, no seu *site* pessoal, nos EUA, ele declarava ter 1,77m (ou 5’10”), “*brown hair*” [cabelo castanho] e “*brown eyes*” [olhos castanhos]. Na peça, Amilton andava com um salto alto de 15 cm, usava espartilho e depilava as pernas. O elenco era composto exclusivamente por pessoas cuja “língua materna” era o inglês, salvo o jovem brasileiro. Conforme reconheceu o ator, seu sotaque era pouco perceptível. Amilton conseguiu um emprego prestigioso aos olhos de seus/suas conterrâneos/as talvez por ser branco e não aparentar ser latino, ou porque seu sotaque de brasileiro era quase imperceptível, ou ainda porque a personagem era uma *drag queen* sensual.

Vale investigar o sucesso do rapaz à luz de uma literatura que tratou dos significados sociais do travestismo e de *drag queens*. Conforme Ether Newton (1972),

---

³⁷⁴ Por “avatar”, entende-se a representação digital de uma pessoa real, cujas características físicas são selecionadas para apresentá-la no mundo digital. O uso é bastante comum em jogos de videogame.

³⁷⁵ Utilizo aqui a classificação êmica, presente na peça e na fala do rapaz.

³⁷⁶ O musical foi escrito por Stephen Elliot e Allan Scott, utilizando músicas da cultura *pop* para recheiar os números de dança e canto – como Madonna e Cher. A peça foi adaptada do filme de Elliot, *The adventures of Priscilla, Queen of desert*, de 1994. Na trama, duas *drag queens* e uma mulher *trans* são contratadas para se apresentar em um *resort*, num remoto deserto da Austrália. A estreia ocorreu neste país em outubro de 2006, mantendo-se em cartaz até 2008. A primeira apresentação em território estadunidense ocorreu em março de 2011, no Palace Theater, na Broadway e fechou as portas em junho de 2012 após 526 apresentações. Em São Paulo, *Priscila, a rainha do deserto* estreou em 2012 no Teatro Bradesco, no Shopping Bourbon, e foi realizada pela GEO eventos. Na ocasião, captou pela Lei Rouanet R\$ 2.150.000,00 para ser produzida – o valor corresponde a R\$ 2.906.212,28, em maio de 2016.

entre *drags*, há uma dupla inversão de “aparência e ilusão”: enquanto o exterior aparenta feminino, o interior (o corpo) seria masculino e, ao mesmo tempo, enquanto a aparência exterior é masculina pela própria aparência corporal, a essência subjetiva é vivida como feminina. Quando desdobramos essas questões para a seara cinematográfica, o assunto ganha ainda outras conotações. Marino (1997) se debruçou sobre a forma como em alguns filmes estadunidenses o travestismo é um elemento central da narrativa: como em *Mrs. Doubtfire* (1993)³⁷⁷, *The Birdcage* (1995)³⁷⁸ e *Victor/Victoria* (1982)³⁷⁹. Situados em chave cômica, algumas das personagens dessas produções se travestiam com o fito de ocultar a “verdadeira” identidade de gênero. Dessa forma, quando Amilton estava em cena, interpretando uma *drag queen*, um jogo de apresentação e ocultamento se constitua. Estava em primeiro plano sua capacidade de “imitação” ou “interpretação” de gênero³⁸⁰. Quem sabe, o travestismo do ator teria “eclipsado” outras diferenças, ou, ao menos, transformado o sotaque, a nacionalidade e a raça de Amilton em fatores menos relevantes – ao menos nos palcos do cruzeiro. Quem sabe a combinação de todos os elementos aventados fez com que o rapaz driblasse o rígido sistema classificatório estadunidense.

De toda forma, a superação do sotaque parecia ser, na experiência desses três rapazes, fundamental para que prosperassem no campo competitivo. O mesmo não poderia ser dito das mulheres. O professor nova-iorquino de Giulia expressamente sugeriu à aluna manter os acentos do português com o fito de garantir mais propostas de trabalho. A atriz nasceu em São Paulo, em 1988. Ainda criança, a família mudou-se para Estado de Nova Jersey, permanecendo nos Estados Unidos entre os 3 e 8 anos. De volta ao Brasil, a Salvador, os pais optaram por combater a timidez da filha com aulas de teatro. O ambiente agradou a menina. Passados alguns anos, a adolescente decidiu frequentar uma escola profissionalizante para atrizes e atores. Depois de idas

---

³⁷⁷ Traduzido no Brasil como “Uma babá quase perfeita”. Dirigido por Chris Columbus, o filme conta a história de como o recém-separado Daniel Hillard (Robin Williams) dribla a ex-mulher (Sally Field) para passar mais tempo com seus filhos. Disfarçando-se de uma senhora inglesa mais velha, apresenta-se como babá capaz de lidar com as crianças.

³⁷⁸ Conhecido como *A Gaiola das Loucas*, no Brasil. O filme, dirigido por Mike Nichols, é o *remake* de *La Cage aux Folles*, de 1978. Na história, Armand (Robin Williams) é o gerente de uma boate *drag* em Miami, casado com Albert (Nathan Lane), principal atração do estabelecimento. O filho do casal, Val (Dan Futterman) está prestes a casar com Barbara (Calista Flockhart), cujos pai (Gene Hackman) é um senador republicano ultraconservador. A saída, é travestir Albert para que se faça da mãe de Val.

³⁷⁹ Dirigido por Blake Edwards, a história gira em torno de Victória Grant (Julie Andrews), uma cantora lírica desempregada que começa a se vestir como Victor, um suposto conde Polônês, e trabalhar em clubes noturnos para sobreviver.

³⁸⁰ Segundo Butler (1990), a capacidade de imitação de gênero que *drags* mobilizam revela como há uma estrutura imitativa de gênero que orienta sujeitos em suas práticas.

e vindas em estabelecimentos de ensino, em 2010, ela entrou no avião decidida a permanecer por três meses em Nova York para estudar. Ao final do período estipulado, a temporada foi estendida por mais 12 semanas, emendando outro curso rápido. Depois de postergar mais algumas vezes o retorno, a estudante assumiu a nova morada.

Em setembro de 2015, na primeira ocasião em que entrevistei Giulia, a forma como era tratada e alocada no mercado dos EUA a incomodava profundamente: “As pessoas olham para mim e me julgam como latina. [...] E eles te classificam. Isso é a coisa ruim dos Estados Unidos. Eles te julgam muito. Eles têm que *specify* [especificar]: ‘você é branco’, ‘você é latina’, ‘você é chinês’. Eles separam as pessoas em *boxes* [caixas]” (MACHADO, 2016, p. 11). A atriz engajava-se para não ser alocada em uma definição que restringisse o seu trabalho.

Passado um pouco mais de um ano, em dezembro de 2016, voltaríamos a conversar. A consternação ganhara outro enquadramento. Contava com entusiasmo a respeito dos seus últimos trabalhos. Ela recalculara a rota após constatar as dificuldades enfrentadas no sentido de obter espaços no Teatro Musical – tanto pelo visto americano quanto pelo sindicato. Ciente de que na televisão e no cinema as leis eram mais flexíveis, fez as malas e mudou de cidade. Em Los Angeles, novos contatos abriam os horizontes. A atriz ingressou em um nicho imprevisto: o mercado de música persa. Um diretor de vídeos convidou a garota repetidamente para diversas filmagens, nas quais a atriz interpretava o par romântico junto com um cantor do Oriente Médio.

Nos Estados Unidos, Giulia percebeu como a sua classificação racial era, simultaneamente, restrita e ampla. O exame cronológico a respeito da maneira pela qual intérpretes latinos/as foram recrutados/as para filmes e peças ao longo do século XX oferece pistas para explicar a leitura diversa a respeito do corpo da atriz. Conforme o historiador teatral Brian Herrera (2015a), a seleção de artistas latinos/as em filmes comerciais, televisão e produções teatrais na metade do século XX documentam os paradigmas de inteligibilidade racial durante as primeiras décadas da Guerra Fria. Segundo o autor, a política da “Boa Vizinhança”³⁸¹ adotada pelos

---

³⁸¹ A política da “Boa Vizinhança” foi introduzida pelo presidente Franklin Delano Roosevelt para descrever a linha diplomática que orientava a sua administração (1933-1945) em relação à América Latina. O propósito era encorajar e garantir relações comerciais, culturais e militares amigáveis entre os vizinhos, isto é, de um lado sustentar o crescimento e a expansão de oportunidades para a indústria estadunidense; de outro, promover o “encontro”, a “troca” e a “compreensão cultural” na “vizinhança”. Antonio Pedro Tota (2000) analisa as práticas políticas dessa época, partindo da perspectiva brasileira.

Estados Unidos desenvolveu uma série de estratégias para alocar artistas latinos/as no mercado de entretenimento estadunidense. Intérpretes mexicanos, porto-riquenhos e cubanos foram úteis para produtores e diretores, pois, de acordo com o referencial classificatório do período, os seus corpos permitiam uma leitura racialmente maleável. Esses/as artistas cumpriam duas tarefas: de um lado, garantiam a autenticidade para personagens designadas para serem latinas; de outro, eram usadas/os para interpretar múltiplas personagens “não-brancas”. O ramo do entretenimento explorou a noção de uma raça “latina” incerta ou misturada, com o fito de ampliar a legibilidade dos seus corpos. Tomando como exemplo a trajetória da atriz porto-riquenha Rita Moreno³⁸², Herrera explica como, em 1956, ela interpretou uma descendente asiática na peça *The King and I*³⁸³. Já no episódio da série de comédia de televisão *Father Knows Best*³⁸⁴, de 1958, Rita fez uma estudante indiana. Em ambas as personagens, a etnia de Moreno foi estendida para além da sua origem e ascendência³⁸⁵.

Durante a década de 1960, a comunidade artística latina passou a exigir que a indústria cinematográfica e teatral estadunidense parasse de selecionar latinos/as para interpretar “outras etnias”. A reivindicação, segundo Herrera (2015a), deu resultado; contudo, ao que tudo indica, e como atesta a fala de Giulia, em algumas circunstâncias, ainda parecia aceitável alocar uma mulher latina para executar uma personagem de outra etnia/raça.

Em que pese essas questões, a jovem atriz parecia adaptada ao contexto. No currículo, em inglês, disponível em um *site* estrangeiro, classificou-se como *hispanic*

Para uma análise a respeito da relação entre Orson Wells e Grande Otelo, no Brasil, sugiro Hirano (2013).

³⁸² Nascida em 1931, em Porto Rico, Moreno é cantora, dançarina e atriz. Mudou-se para Nova York aos cinco anos e, aos onze, começou o trabalho como dubladora de filmes estadunidenses para o espanhol. Ao longo da sua carreira, recebeu um Oscar e um Globo de Ouro pela sua interpretação de Anitta, no filme *West Side Story*.

³⁸³ A peça tem música de Richard Rodgers e letras de Oscar Hammerstein II. A estreia ocorreu em 1951, em Nova York. O enredo é baseado no livro *Anna e o Rei*, de Margaret Landon, o qual conta a história de uma professora inglesa contratada para ensinar os filhos do rei mongkut de Sião durante os anos de 1862 e 1868.

³⁸⁴ Seriado estadunidense cujo primeiro veículo de transmissão foi o rádio, em 1949. Em 1954, a televisão passou a hospedar a história até 1960, completando 203 episódios. O enredo girava em torno do dia a dia de uma família americana.

³⁸⁵ Neste período, outros intérpretes exerceram papéis para além da sua origem étnica/racial. O ator de descendência mexicana, Ricardo Montalban, além de recorrentemente fazer o “amante latino” [*latin lover*] em filmes da *Metro Goldwyn Mayer* (MGM), frequentemente fez personagens indígenas, asiáticos, do Oriente Médio e até descendentes africanos. Tais considerações elaboradas por Herrera (2015a) tornam ainda mais complexo o já difícil debate comparativo a respeito dos sistemas de classificação racial entre Brasil e Estados Unidos. Para saber mais, conferir Nogueira ([1955] 1985), Skidmore (1993), Sansone, (2002, 2003, 2012), Marrow (2003, 2009) e Telles (2004, 2014).

[hispânica], *ethnically ambiguous* [com etnia ambígua] e *mixed race* [racialmente misturada]. Quando lhe pedi para explicar por que se apresentava nesses termos, Giulia disse: “eu acho que provavelmente são as etnias que eu posso ser *cast* [selecionada]”. A percepção a respeito do seu corpo era, de fato, ampla: “posso ser italiana, francesa, brasileira, mexicana e, aparentemente, persa”. Ao mesmo tempo, avaliou positivamente o cenário que se desenhava nos EUA: “Agora está bom. É bom ser latino. Eles querem diversificar mais”. Contou como ainda costumavam enquadrá-la em determinados tipos de personagem: “a sexy, a mulher que traiu, a mulher dos sonhos do cara”. Mas, um ano após a nossa primeira conversa – quando inicialmente incomodava-se com essa designação –, ela não considerava esse recrutamento um problema, talvez porque requalificou as suas expectativas diante do limite ofertado, ou ainda devido a ver potencialidades no mercado estadunidense de entretenimento que desejava cada vez mais artistas latinos. A única ressalva que fazia dizia respeito ao sotaque: embora agentes e professores insistissem para que ela mantivesse o acento do português, Giulia recusava-se: “Eles não sabem de onde eu sou. Eu não tenho sotaque típico brasileiro. Mas também não tenho sotaque típico daqui”. Executar personagens de múltiplas etnias/raças deixara de ser um problema, porém a jovem tampouco parecia querer forçar sua pronúncia. Fato similar ocorreu com uma colega de profissão.

A primeira entrevista com Amanda ocorreu em dezembro de 2015. Na época, lhe perguntei qual “cor” se classificava e ela logo respondeu: “Na certidão diz que sou parda, mas eu digo que sou negra. Põe ‘*mix*’”. Entre uma classificação oficial e a autoclassificação, Amanda preferiu indicar uma terceira via: “*mix*” não é “cor”, “raça” ou “etnia”, mas sim uma metáfora. Quando trabalhava no Brasil, ela disse ser recrutada para personagens brancas ou negras “dependendo da peruca” que vestia (MACHADO, 2016; MACHADO; SCHWARCZ, 2017). O currículo disponibilizado na Internet a descreve como uma mulher com 1,72m (ou 5’8”), 53kg (118 lbs), magra, com “*brown hair*” [olhos castanhos] e “*brown eyes*” [olhos castanhos]. Passado um ano do nosso primeiro papo, às vésperas do Natal de 2016, retornamos o contato via *Skype*.

Na conversa de aproximadamente duas horas, ela me atualizou das novidades: nesse intervalo passou por um processo de seleção importante. Tratava-se de uma série de televisão cuja personagem principal “tinha de ser *mix* de negra com asiática”. Ela explicou que tinha uma foto que parecia “muito asiática”, embora não tivesse nenhuma ascendência direta. Curiosamente, durante a audição, “me disseram que eu

não era negra”. Consideravelmente frustrada, ela comentou: “A história da minha vida, né? Ou eu ouço que não sou branca ou eu ouço que não sou negra”.

Amanda persistiu e pediu para que, apesar do fenótipo, pudesse ler a cena. A direção aceitou a proposta e gostou do desempenho, mas não se convenceu. A equipe, teria dito: “a gente quer você para a personagem, mas ela precisa ser negra”. Diante do impasse, a brasileira riu: “olha, não tem nada que eu posso te ajudar se você não está vendo”. Estava em questão, mais uma vez, o processo de leitura racial do corpo de Amanda. Embora a atriz reivindicasse a sua ascendência negra, a equipe da série parecia ler a jovem como latina; assim, atualizava a visão que o ramo do entretenimento estadunidense aplicava fazia anos, isto é, a etnia/raça de Amanda poderia ser estendida para asiática, mas levantaria dúvidas caso executasse o papel de uma afrodescendente.

Para contornar tal situação, a diretora pediu para a intérprete ler outro papel – a latina Adriana – com sotaque brasileiro. “É uma coisa que eu não sei fazer”, explicou-me, “como eu aprendi o inglês ouvindo”, porque via séries de televisão americanas e copiava o som, “eu não tenho sotaque”. Mesmo assim, a jovem prontificou-se a aprender imitar o acento nacional. A diretora deu-se por satisfeita e confirmou a seleção. A personagem era a vilã da trama, uma “latina bonita”, ou “*femme fatale*”, explicou-me Amanda – “a latina que é sexy, eles sempre compram”. A própria categoria “latina sensual” precedia e transcendia a atriz, continha uma memória pregressa reificada pelo tempo e atualizada a cada nova seleção de intérpretes mulheres³⁸⁶. A qualificação causava desconforto para a jovem – “eu sempre acho chato”. Contudo, após considerar as suas possibilidades no mercado, decidiu aproveitar “tem essa porta agora, então porque eu não vou usar se ela existe?”.

Nos Estados Unidos, a associação entre práticas sensuais e mulheres latinas é antiga. Segundo o trabalho historiográfico de Herrera (2015a), como já apontado, produtores de filmes e peças nos EUA passaram a produzir um repertório imagético, sonoro e narrativo a respeito de pessoas latinas somente a partir da política da “Boa Vizinhança” do presidente Roosevelt, visto que, até então, os/as vizinhos/as das

---

³⁸⁶ A respeito da relação entre nacionalidade, gênero, sexualidade, “raça” e desejo, há trabalhos os mais variados; dialogo especialmente com Adriana Piscitelli (2007b), Susana Maia (2009) e Laura Moutinho (2004a, 2004b). As expectativas de diretores e produtores a respeito das brasileiras está em diálogo com o que Piscitelli chama de “convenções de erotização” (2007b, p. 23), isto é, atributos, como o sotaque, os cabelos, as silhuetas e os traços faciais, são percebidos de tal maneira que acionam, muitas vezes, repostas eróticas por parte de estrangeiros. É salutar como, no caso da África do Sul, por exemplo, não haver uma “hipersexualização” das mulheres *coloureds* ou *natives* e *bantus* (MOUTINHO, 2004b).

outras repúblicas da América estavam ausentes dos palcos. Somente nos anos 1930 e 1940 ganharam os holofotes, sendo caracterizados/as por cores chamativas, ritmos proeminentes e frases que misturavam inglês, espanhol e português. Fazendo um balanço a respeito do assunto, Herrera (2015a) considera que essas produções ensinaram a plateia estadunidense a identificar como a latinidade pareceria, soaria e faria sentir. Ainda que a constituição desse imaginário certamente tenha se modificado nos anos precedentes, o tempo conservou certas analogias, como o fato de que as mulheres latinas, em particular as brasileiras, seriam associadas à sensualidade³⁸⁷.

Na segunda década do século XXI, essa aproximação parecia ganhar outros contornos. A identificação com a “latinidade” ora atraía ora repelia as minhas interlocutoras. O recrutamento para personagem qualificadas como “sensuais” era percebido por Amanda como restrição. “Sempre usei a ideia de ser atriz para ser outras pessoas mesmo. Para ser diferente. Eu gosto de fazer personagens que não é nítido para você que eu posso fazer”.

O conflito entre uma potencialidade de interpretação “universal” e a “particularidade” física – marcada em termos de raça, gênero, idade e nacionalidade – impactava as projeções da atriz. Durante a nossa segunda entrevista, ela reiteradamente explicitou o desconforto no modo como o seu corpo era enquadrado “se é para ser o que eu já sou todo dia, não tem graça... eu já sou todo dia alta, magra, que canta e dança. E aí todo mundo fica olhando ‘ah, como ela é bonitinha dançando’”. Não quero que as pessoas olhem para mim e pensem que eu sou bonitinha”. Embora a contragosto, Amanda calculava os benefícios de se encaixar no imaginário imperante a respeito das brasileiras, o qual facilitaria a sua vida e permitira conseguir um emprego com maior facilidade. O interessante é que os corpos dessas duas migrantes brasileiras – altos e magros – não evocavam o referencial estigmatizado nos Estados Unidos. Por estarem explicitamente querendo ingressar em um mercado artístico que exigia o cumprimento de critérios legais e disporem de um formato de corpo socialmente valorizado, as jovens não recebiam tratamento mais violento enfrentado

---

³⁸⁷ Caso haja interesse em discutir tensores sociais como agenciadores do desejo entre pessoas, sugiro o trabalho de Moutinho (2004a). A autora faz um exame documental, com pesquisa de campo, que identifica como ensaios de autores do chamado pensamento social brasileiro, escritores de literatura e interlocutores cariocas atribuíam apelo erótico à diferença entre as diferentes raças no país. Em diversas ocasiões, mulheres migrantes do Brasil sinalizavam a persistente associação. As interlocutoras de Beserra (2007) que viviam em Los Angeles, por exemplo, reclamavam da associação direta entre a sua nacionalidade e uma possível disposição natural ao sexo. Contudo, a comunidade brasileira que vivia em cidades nos EUA costumava desejar se distanciar de grupos hispânicos, pois, aos seus olhos, a associação traria desvantagens em termos simbólicos (MARGOLIS, 1994; MARTES, 1999).

por latinas/os nos EUA. Mesmo assim, dentro das relações de poder assimétricas, as opções eram escassas.

Em artigos anteriores, explicitarei como as atrizes e os atores eram marcados em termos de nacionalidade, raça, gênero e sexualidade (MACHADO, 2016; MACHADO; SCHWARCZ, 2017). Chegar aos EUA é, para boa parte das pessoas – sobretudo para as atrizes – notar-se “racializada”. Para algumas migrantes, quando estavam no Brasil, a raça não se consolidava como sinal diacrítico marcante. No entanto, já em Nova York, essas mesmas intérpretes eram facilmente classificadas em termos com os quais não se identificavam.

Quero aqui grifar como homens e mulheres explicitavam um certo deslocamento de posição no mercado. Lucas e Vicente obtiveram trabalhos nos quais houve uma dissociação entre o seu corpo e a sua voz. O primeiro passou a pleitear espaço no teatro físico e driblou o empecilho do sotaque – as suas oportunidades estavam associadas ao seu silêncio vocal. Já Vicente, como o seu sotaque ainda não estava perfeito, transformou o acento em vantagem: como *voice over* obteve meios para pagar as suas contas. O travestismo de Amilton no palco, transformou sua apresentação de gênero em um elemento mais relevante que seu sotaque. Como se o gênero houvesse deslocado, momentaneamente, a raça e a nação para os bastidores. Assim o rapaz pôde furar, ao menos naquela ocasião, a difícil fronteira que limita a entrada de artistas brasileiros no mercado daquele país.

É notável como, durante as entrevistas, todos os rapazes se classificaram como “brancos”. No deslocamento entre países, eles não parecem ter sofrido um processo de “racialização”, tal como foi experimentado pelas meninas. No caso deles, a nacionalidade não fez par com uma percepção “racializada” do que se esperava de um latino ou brasileiro. Nessas ocasiões, os homens foram alocados em trabalhos menos prestigiosos – *voice over* não era entendido como uma profissão desejada, mas a possível dentro do campo do entretenimento. Se a avaliação de Norvel (2001) está correta, e o homem negro é/está excluído do mundo dos prazeres da literatura que aborda o “mito de origem” da sociedade brasileira, sugiro que, em contexto estadunidense, o homem brasileiro que não é lido como latino também não dispõe de maiores espaços. Já no caso do corpo das mulheres, marca-se uma “brasilidade” inerente. Identificadas como latinas, deveriam reiterar essa atribuição com o próprio acento vocal, a fim de garantirem uma entrada no setor.

Aceito o desafio de participar do mercado de entretenimento estadunidense, migrantes identificaram a diferença nos seus corpos e nos papéis que poderiam

pleitear. O perfil alocava esses/as intérpretes a um conjunto restritivo de personagens. “Eu tenho amigos que só pegam papel latino – espanhol, mexicano – porque papel brasileiro é mais raro”, contou Priscila, uma das poucas exceções à regra. Afinal, nem todas as pessoas enfrentavam o trânsito entre as cidades sob os mesmos termos, algumas/ns lograram outro tipo de tratamento. “Eles [estadunidenses] não sabem que eu sou brasileira”, garantiu Priscila. “Eu não tenho sotaque”. Para a jovem, a diferença entre o teatro nos Estados Unidos e no Brasil residiria na maneira como se lidava com as emoções.

5.5 A “essência” brasileira

Priscila repetiu diversas vezes durante a entrevista: “eu sou muito gringa”. Nascida em 1990, na cidade de Campinas, interior de São Paulo, com menos de um mês ganhou abrigo em Los Angeles, na Califórnia. O pai fez carreira na administração de bancos e, transferido, levou a esposa arquiteta e as duas crianças. Dois anos depois, a família retornou ao Brasil, mas, em seguida, regressou novamente para os EUA, dessa vez para Nova Jersey. Aos oito anos, a jovem retornou para São Paulo e foi matriculada numa escola estadunidense bilíngue da cidade. Um professor incentivou a adolescente para que ingressasse num curso de musicais oferecido no currículo eletivo. O interesse cresceu. A partir de então, a mãe, a pedido da filha, encontrou diversos estabelecimentos de ensino de teatro na cidade. A semana ficou atribulada: aprendizado regular de segunda à sexta e artes nos finais de semana. Logo um agente de talentos entrou em contato querendo encaminhá-la para testes. Embora a convicção não fosse absoluta, a estudante foi a processos seletivos para espetáculos de todos os tamanhos.

O primeiro trabalho ocorreu em uma pequena montagem e lhe garantiu o entusiasmo inicial; “eu era jovem e estava deslumbrada”. Alguns meses depois, a banca de avaliação de um grande musical gostou da sua interpretação, “era tudo gringo e eu me senti muito confortável”. A comparação foi a seguinte: “O americano é muito profissional. Tipo ‘*get things done*’ [executa as suas tarefas com eficácia]. O brasileiro também é profissional, mas como todos os latinos, tem mais emoções envolvidas nas decisões”. Os diretores e produtores recrutaram Priscila como uma das protagonistas da peça. Durante dois anos, o trabalho esteve em cartaz de quarta a

domingo. A experiência permitiu estabelecer paralelos importantes: “para americano eu posso falar uma coisa direta, sem medo de ofender. Eu posso falar minha opinião, minhas ideias”. O mesmo não se aplicaria a todas as nacionalidades: “para brasileiro eu tomo mais cuidado com as palavras. A cultura brasileira se ofende mais”. A atriz reiterava, de várias maneiras, que as emoções seriam mais proeminentes entre seus/suas conterrâneos/as. Tal característica exigiria maior atenção e cautela durante o processo de comunicação.

Ao final da temporada da grande peça, a intérprete já estava cansada. Os interesses haviam se deslocado, agora o desejo pedia por uma experiência cinematográfica. Dessa vez, a atriz queria viajar para o estrangeiro. Em 2012, com a ajuda dos pais, ingressou em uma faculdade de cinema numa universidade privada, em Nova York. Ela ficou satisfeita com a nova vida. Na época da nossa entrevista, fez um balanço com os prós e contras do curso. De um lado, o corpo docente era bom e ofereceu novas técnicas de interpretação. De outro, incomodou-se com os/as colegas estadunidenses. Para ela, os brasileiros: “são emotivos e sabem lidar com emoções. E aqui, durante seis meses, as pessoas precisavam aprender a invadir o espaço do outro. No Brasil não tem espaço, você já invade”. Para exemplificar, a atriz contrastava as duas cidades afirmando que, em São Paulo, ela havia feito exercícios em que “rolava em cima da pessoa”; já em Nova York até “o ‘oi’ é de longe”. Nas falas de Priscila, as emoções apareciam ora como uma característica nacional negativa ora como qualidade positiva.

As referências aos sentimentos emergiam insistentemente entre minhas/meus interlocutoras/es nos EUA. Amanda, por exemplo, identificava essa singularidade nacional como uma vantagem: “A Broadway aqui não tem uma coisa que tem no Brasil e nunca vai ter. Que é o coração aberto no palco. O brasileiro no palco é a coisa mais linda de se ver”. A comparação entre as peças executadas em solo nacional e em solo estrangeiro não deveria ser feita somente em termos estéticos: “as peças que eu vi lá [no Brasil] não tem um monte de coisa que tem na Broadway, e eu entendo isso. Mas aquilo que eu vi lá, eles não têm em nenhum musical aqui”. A particularidade nacional residiria em algo que beirava o inefável, aquilo “que te arrepiava do começo ao final. É uma verdade. É uma coisa que vem de dentro. Não é a plástica da técnica, não é a plástica do cenário não é o conhecimento que eles têm aqui. É a verdade que vem de dentro”.

Na sua experiência nos Estados Unidos, ela assistiu a espetáculos que lhe “tiraram o fôlego”. Contudo, a atriz emendou: “você vê a menina cantando, tão

bonito. Mas você não vê o coração dela. No Brasil você vê”. A meta da jovem, como atriz, consistia em contribuir com para sanar carência da “verdade” na cena nova-iorquina: “eu quero fazer aqui. Porque eu quero trazer o coração no perfeitinho daqui”. A disponibilidade sensível de brasileiro era um atributo decisivo para o trabalho a ser desempenhado. Amilton partilhava da mesma percepção: “No Brasil a gente é muito afetivo. E a gente se deixa mostrar para uma pessoa e se envolver com outra pessoa uma forma mais fluída e natural. Os americanos têm mais regras para se comportar”. O argumento supunha uma nação cuja essência seria apreensível por um índice: as emoções.

Por outro lado, havia quem considerasse que o excesso emotivo era capaz de comprometer o próprio trabalho. Para Lucas, as decisões profissionais tomadas no Brasil seriam demasiadamente “emocionais”. Produtores/as se sentiam traídos/as caso atores e atrizes da sua predileção trabalhassem com algum desafeto. Conforme descrevi anteriormente, Otavio e Jéssica reclamavam exatamente desse aspecto. A sensibilidade exagerada produziria ineficiência, favoritismo, compadrio e outras formas de desvio. Nesse aspecto, as emoções estariam relacionadas diretamente com a falta de controle, a ausência de método e a carência de disciplina técnica. Somente um mercado apartado de sentimentos poderia gerar um crescimento econômico vigoroso. O suposto de fundo era que a atividade profissional e as práticas de intimidade seriam incompatíveis³⁸⁸.

Os conjuntos de argumento a respeito das emoções coexistiam e pareciam estar em sintonia com a própria singularidade do trabalho desempenhado por intérpretes. Duas dimensões eram colocadas em questão: o exercício da interpretação no palco e as relações nos bastidores. As emoções não serviriam positivamente aos dois ambientes. Em cena, as emoções eram bem-vindas e desejadas. Nesse caso, ao menos para Amanda e Priscila, brasileiras/os levavam vantagem sobre estadunidenses. Já nos bastidores, as relações afetivas impediam um pragmatismo visto como necessário e, nesse aspecto, o excesso sentimental corresponderia a um entrave para o desempenho adequado do mercado.

O argumento que mobiliza as emoções como sinal natural de brasileiros não é novo entre migrantes. Rezende (2009), por exemplo, pesquisou pessoas que fizeram pós-graduação no exterior (em países como Estados Unidos, França, Inglaterra). Segundo a autora, os/as interlocutores/as defendiam as diferenças nacionais,

---

³⁸⁸ Para uma discussão aprofundada a respeito deste assunto, sugiro Zelizer (2005) e Piscitelli (2016).

sugerindo que brasileiros/as eram mais espontâneos/as e emotivos/as, características empregadas como sinônimo de superioridade. As emoções garantiam uma “força vital”, um envolvimento, em oposição ao distanciamento e à indiferença.

Entretanto, entre artistas, o cálculo entre enunciar e ocultar a brasilidade exigia cuidado. As pesquisas etnográficas feitas por Igor Machado (2008) revelam como em Portugal pairava uma expectativa de que brasileiros/as fossem alegres, simpáticos/as e cordiais. As pessoas entendidas como “mais brasileiras” eram aquelas que sabiam sambar, fazer feijoada, jogar futebol e “serem felizes”. Nesse contexto, migrantes tornavam-se “vítimas e agentes” de uma contínua manifestação da nacionalidade. No caso de atrizes e atores nos Estados Unidos, pela própria particularidade da profissão, a nacionalidade exagerada poderia comprometer futuros empregos.

Seguindo a linha de argumentação de Abu-Lughod e Lutz (1990), não estou interessado em defender qual é a nacionalidade mais afetiva. Me interessa antes compreender o contexto no qual essa retórica era acionada. O discurso emotivo inseria-se em uma disputa por jogos de poder. No cenário teatral, discutir a habilidade afetiva é essencial. Ter ou não ter emoções corresponde a estar apto ou não para executar de maneira adequada uma cena. Ou as pessoas seriam pouco preparadas – porque não-rationais e demasiadamente emotivas – ou muito qualificadas – porque mais verdadeiras e sensíveis. De uma forma pouco evidente, intérpretes migrantes disputavam as suas qualidades num mercado que insistia em lhes fechar as portas. Enquanto alguns afirmavam um lado brasileiro passional, outros o negavam, prezando uma racionalidade técnica e fria que lhes permitiria acessar postos de trabalho.

Independentemente de qual estratégia as pessoas adotavam, havia um consenso: brasileiros/as seriam emotivos. A marca nacional guardaria uma diferença “natural” em comparação aos estadunidenses. Curiosamente, como discutido no capítulo 3, em outros contextos, era sugerida uma alegada substância – as emoções – que garantiriam a possibilidade de comunicação translocal. Os sentimentos seriam, nas situações das salas de aula e na boca desses/as mesmos/as intérpretes, um valor universal.

5.6 As diferenças mobilizadas

O trânsito de migrantes de cidades brasileiras para Nova York sintetiza a experiência assimétrica no plano das narrativas a respeito dos musicais. Ao chegarem à metrópole estadunidense, essas pessoas eram inscritas em relações socioeconômicas que os transcendiam e lhes antecediavam. Simultaneamente, intérpretes conferiam sentido às trajetórias novas das quais participavam. As falas comparavam os países, as cidades, as técnicas de interpretação e as pessoas, mobilizando referenciais os mais variados. Sintonizo a minha análise com a postura de Avtar Brah ([1996] 2006), para quem o conceito de “diferença” tem múltiplos significados, o qual permitiria estudar a variedade de maneiras como discursos específicos da diferença são constituídos, contestados, reproduzidos e ressignificados. Dessa forma, não pretendi identificar qual a “maior” diferença entre esses países, mas entender quais recursos eram empregados para qualificá-la e constituí-la.

Sujeitos sugeriam a coexistência de dois conjuntos de distinção: uma de grau entre Brasil e Estados Unidos e outra na essência das duas nacionalidades. O primeiro tipo foi traduzido sob uma retórica educacional. Migrantes consideravam existir uma diferença no tipo de aprendizado disponível entre brasileiros e estadunidenses. Sob esse argumento, as pessoas imaginavam que, uma vez nas escolas americanas, poderiam desfrutar das técnicas adequadas e vencer a desigualdade face aos estrangeiros. A metáfora escolar não me parece banal. Dentro do imaginário estudantil, compreende-se que sujeitos poderiam alcançar exatamente os mesmos resultados, ao partilharem de mesma instituição de ensino e serem avaliados/as segundo os mesmos métodos de aprendizagem³⁸⁹. Sob essa chave argumentativa, a diferença entre estudantes – estadunidenses e brasileiros – residiria no grau do seu conhecimento. Cumpridas as etapas de aprimoramento, todas as pessoas poderiam competir igualmente no mercado.

A urgência pela migração, por outro lado, era explicada em função do mercado brasileiro, descrito sob o paradigma do atraso e da falta: havia deficiência em relação ao “mercado americano”. De qualquer forma, as pessoas ainda guardavam esperança para o Brasil. Caso o país de origem se adaptasse aos modelos estrangeiros de trabalho, alcançaria o sucesso. As previsões de aperfeiçoamento eram

---

³⁸⁹ Pierre Bourdieu ([1966] 2007a) explica como esse tipo de argumento é falacioso. No Brasil, Marília Pinto de Carvalho (2007) evidencia como critérios de gênero e raça também interfere na avaliação de crianças em processo de aprendizagem.

estimulantes: “tá crescendo e daqui uns 10 anos a gente vai ter gente qualificada para isso”, sugeriu Jéssica. Tal procedimento produzia uma diferença contornável, pois os mercados podiam ser distintos, mas era sempre possível que “nós” aprendêssemos com eles.

Em um país em que é notória a falta de recursos disponíveis para a educação, discursos em favor do ensino ganham, com rapidez, o potencial de unanimidade. Afinal, quem será contra o “aprendizado”? Desconsiderava-se, contudo, o custo dessa comparação. Além de pagar os *royalties* das peças importadas, o país via alguns dos seus artistas deixarem as suas fronteiras. De toda maneira, o aprendizado nacional e as técnicas de produção eram qualificadas como deficitárias. No balanço, o Brasil estaria invariavelmente atrasado e em falta. Na fala dos sujeitos, os Estados Unidos eram entendidos como uma terra sedutora e também, excludente, já que o promissor mercado impunha barreiras e interdições, cerceando as aspirações internacionais desses/as interpretes. Persistia uma distinção legal que dividia e classificava as pessoas entre cidadãos/ãs e estrangeiros/as. Nesse sentido, migrantes começaram a perceber um segundo tipo de diferença atravessando as suas escolhas e projeções. Os corpos eram entendidos como necessariamente diferentes.

Do ponto de vista dos produtores estrangeiros, a rápida classificação de artistas migrantes em um tipo particular de personagem (“as/os latinas/os”) domesticava as diferenças nacionais, forjava uma identidade latina e excluía enfrentar a complexidade das experiências e técnicas individuais. Além, é claro, de assumir que os “outros” – os/as latinos/as – eram similares na sua diferença em relação aos estadunidenses. Herrera (2015a) comenta como nos musicais e filmes produzidos durante a política da “Boa Vizinhaça” muitas cenas e canções produzidas supunham que as “outras” repúblicas americanas eram similares entre si e guardavam grande diferença em relação aos Estados Unidos. Como efeito, o procedimento estadunidense reforçava as desigualdades de acesso ao suposto livre mercado de trabalho. A rápida alocação de corpos migrantes em tipos particulares apaziguava qualquer receio de lidar com o desconhecido e supunha saber, antecipadamente, o que esperar desses corpos “latinos”. O futuro era colonizado pela própria designação operada pelo perfil³⁹⁰.

---

³⁹⁰ Segundo a socióloga Barbara Adam (2004), a capacidade de projeção do futuro tem papel tão importante quanto a execução da reconstrução de um passado. Sujeitos atuam como profetas e projetistas, de modo a apaziguar possíveis angústias, incertezas e desprazeres. Alguns procedimentos convencionais operam sob essa rubrica, pois (a princípio) assegurariam que as pessoas pudessem prever o que encontrariam nos palcos ou nas telas.

A imersão em um sistema classificatório racial desconhecido ganhou explicações múltiplas e reações diversas por parte de intérpretes – pareciam, afinal, desconhecer referências a respeito dos significados da “latinidade”. Alguns/mas brasileiros/as deixariam de insistir – como o caso de Otávio –, outros/as batalhariam pelo espaço – como Vicente – e houve ainda quem tenha assumido a diferença e jogado com ela – como Amanda e Giulia. Ademais, pessoas que dispunham de recursos econômicos procuraram superar os entraves burocráticos. O esforço para arrefecer o sotaque e soar como “americanos” traria benefícios. Alguns corpos – majoritariamente masculinos – eram alocados nas margens do mercado do entretenimento. Outros corpos – majoritariamente femininos – eram incentivados a enfatizar a sua brasilidade de modo a obter um potencial avanço na carreira. A mesma experiência – migrar de um país a outro – produziu variadas histórias. Ao compreendermos as formas pelas quais essas pessoas eram incluídas nesse mercado, podemos discernir como intérpretes brasileiros/as eram “usados/as” ou “descartados/as” por produtores e, ao mesmo tempo, notar os significados que nacionalidade, raça e gênero ganhavam para esses migrantes. Menos como noções universais, esses conceitos assumiam contornos de exclusão e também algum tipo de inclusão, mesmo que “exotizada”.

Por fim, a última diferença aventada, a única incontornável residiria nas emoções (ou temperamentos) de brasileiros/as. Esses sentimentos eram, ao mesmo tempo, sina e potencia. No projeto migratório, atores e atrizes presumiam que as suas habilidades artísticas lhes facultariam interpretar personagens em qualquer realidade cultural. Os repertórios sociais entre Brasil e EUA não seriam tão distantes a ponto de impedirem o ofício; nesses termos, as emoções presentes nas histórias seriam, por definição, “universais”.

Por um lado, quanto “menos brasileiros”, maior a possibilidade de exercer a profissão de artistas. Para garantirem a sua venda como artistas, intérpretes evitavam afirmar ser de um país em particular. A fim de interpretar “qualquer personagem” precisavam controlar a alteridade dos seus corpos. Simultaneamente, alguns profissionais destacavam que quanto “mais brasileiros”, portanto mais emotivos, teriam vantagens em face dos americanos, descritos como “mais frios”. Por outro lado, o mercado brasileiro, na sua terra natal, enfrentaria grandes desvantagens em função da falta de objetividade e de racionalidade. Já as emoções, consideradas características dos artistas brasileiros, eram entendidas como vantajosas. No entanto,

essas mesmas emoções, observadas como referência partilhada pelo mercado nacional, interditavam o avanço utilitário e racional.

A própria experiência dessas/es artistas migrantes era produzida, portanto, pela fricção entre esses imaginários. Intérpretes justificavam os seus projetos migratórios lastreados na conjectura de que existiria um grau de comunicação universal – poderiam trabalhar em qualquer lugar – desde que fossem competentes. Entretanto, ao pousarem em solo nova-iorquino, enfrentam a “racialização”, a nacionalização, isto é, a particularização. A diferença em terras estrangeiras era domesticada pelo processo de aprendizagem e a definia: o trânsito teatral entre as cidades tem um fluxo, no limite, bastante direcionado.

OS TRÂNSITOS DAS DIFERENÇAS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

O futuro da antropologia está em sua capacidade de exorcizar a “diferença” e torná-la consciente e explícita.

Roy Wagner ([1975] 2010)

As intrincadas relações entre “universal” e “particular” e entre “diferença” e “semelhança” foram decisivas para a constituição do trânsito teatrais entre Nova York e São Paulo. A cidade estrangeira não é um espaço mais global do que qualquer outro. Trata-se de um conjunto de sujeitos que se pensa e se vende como “globais” e, para isso, mobilizam recursos e uma retórica eficaz. Assim, não pretendi reforçar a ideia de uma cidade local e, outra, mais “internacional”. Antes desejei grifar como sujeitos conferem às suas experiências e aos seus atos nomes e sentidos que sugerem “globalidades” e “localismos”.

Ao fim e ao cabo, as rotas cênicas na virada do milênio materializavam-se via a aparente abrangência translocal de musicais. É impossível negligenciar que o projeto de exportação de musicais para o globo esteve articulado a interesses econômicos e urbanos. Uma frente de agentes alinhou-se em torno de um projeto de reforma para mudar o traçado e a frequência da Times Square. Conforme os cálculos, os dispendiosos espetáculos da Broadway alavancaram a imagem da cidade a imaginários estrangeiros. As peças passaram a ser vendidas como representantes de conteúdo com potencial de consumo internacional.

Para os produtores dos Estados Unidos, o Brasil era mais um dentre outros múltiplos mercados de escoamento desses espetáculos. Uma praça promissora pela pujança econômica da primeira década do século XXI, mas sem especial singularidade, visto que investimentos similares eram realizados em outros tantos países. Por exemplo, em 2010, o *Wall Street Journal* publicou uma reportagem a respeito das versões de *Tarzan* na Alemanha, de *Billy Elliot* na Coreia do Sul, de *O Despertar da Primavera* na Argentina, de *Legalmente Loira* nas Filipinas, de *Wicked* no Japão, entre outras tantas (GAMERMAN, 2010). O empreendimento supunha, ainda, que atrizes e atores de todas essas nacionalidades teriam condições de aprender as técnicas de canto e de dança necessárias; além disso, o projeto econômico assumia que intérpretes, em qualquer país, seriam capazes de executar as personagens desses espetáculos. A presunção derivava da noção de partilha de um referencial emotivo

translocal; afinal de contas, faria parte do trabalho de profissionais do palco dispor de um estilo emocional comum a “todos”.

Uma vez em São Paulo, entretanto, os musicais deixaram de ser compreendidos sob um paradigma universal e ganharam adjetivos: tornaram-se “estadunidenses” e/ou “estrangeiros”. O fenômeno atualizava, inclusive, certa tradição nacional de desejo por espetáculos criados originalmente no estrangeiro³⁹¹. Alguns sujeitos atribuíam prestígio a essas montagens exatamente pela origem norte-americana. Conforme defendia-se, o retorno econômico dessas produções justificava o empenho e garantiria a “modernização” do setor. O interesse de emissão novaiorquina e a expectativa faminta de alguns agentes cênicos de São Paulo alinhavaram-se e geraram a alegada “revolução dos musicais”. A proposta não era inofensiva e mobilizava uma quantidade bastante significativa de dinheiro público via lei de incentivo que, ao invés de ser democraticamente empregado para investimento em cultura em dezenas de projetos, era destinado a poucos e dispendiosos espetáculos. Face a essas questões, outros setores teatrais da capital paulista foram resistentes: os novos empreendimentos eram acusados de estarem afinados ao “imperialismo estadunidense” e ao “capitalismo global”. As práticas “americanas” (ou “estrangeiras”) ora assumiam o sinônimo de um referencial positivo, ora eram acusadas pela sua falta de comprometimento com a nação brasileira³⁹².

No dia a dia de estabelecimentos de ensino, o imaginário a respeito da universalidade dessas peças ganhava voltagens inéditas. Ministrantes em São Paulo – mas também em Nova York – partilhavam de um desejo comum: garantir que o seu alunado atingisse a “verdade cênica”. Para alcançar esse efeito, exigiam que estudantes expressassem os seus “mundos internos”, as suas “emoções”. Por esses sentimentos serem “universais”, os enredos – quaisquer que fossem – poderiam atravessar o continente e aportar em inúmeras cidades.

Nesse paradigma, intérpretes se entendiam como responsáveis por executar um itinerário bastante singular: se deslocar dos bastidores para o palco ou, ainda, do

---

³⁹¹ Para saber mais, conferir Werneck e Reis, (2012), Sussekind (1986), Veneziano, (1991), Gomes (2004), Azevedo (2012), Brito (2012), Reis e Marques (2012), Bessa (2012), Costa (2001) e Guzik (1986).

³⁹² Uma porcentagem significativa de *shows* é atualmente traduzida diretamente do inglês, mas há também a emergência de musicais brasileiros inéditos. Nos últimos 15 anos, dramaturgos e músicos nacionais começaram a apostar no “modelo Broadway” para montar projetos originais. Os nossos produtores assumiram tanto convenções estéticas quanto uma forma de administração inspirada em referências estrangeiras. Nessa esteira, chegaram aos palcos montagens como *Tim Maia – Vale Tudo, o Musical* (2012), *Rock In Rio – O musical* (2013), *Elis – A musical* (2014), e muitas outras. Esta pesquisa não se dedicou a esse vasto conjunto de empreendimentos cênicos nacionais, cabendo a outro projeto a investigação detalhada do assunto.

“interior humano” ao “exterior da expressão”. As rotas das peças entre países eram, de uma forma metonímica e microscópica, atualizadas todas as semanas por atrizes e atores brasileiros/os. Afinal de contas, artistas se dispunham a executar personagens forjados originalmente para plateias nova-iorquinas. As técnicas de interpretação na escola paulistana garantiriam a execução dessa tarefa, pois, como disse um professor, “ator é passagem”. As emoções eram uma espécie de máximo denominador comum entre as pessoas, um fundo de semelhança capaz de garantir a comunicação entre qualquer sujeito, independentemente da origem.

Já em outras aulas, a convenção do perfil ensinava a singularidade dos corpos, pois alocava sujeitos em posições variadas de prestígio nos espetáculos. Atrizes e atores deveriam aprender quais papéis poderiam pleitear em acordo com os paradigmas do mercado. Assumia-se inclusive, a necessidade de congruência entre a aparência da/o intérprete e o imaginário compartilhado da personagem. Corpos de “vilões”, de “protagonistas”, de pessoas “neuróticas” ou “boazinhas” seriam, nessa seara, diferentes. A particularidade retornava sob um projeto excludente que posicionava sujeitos em uma economia hierárquica de prestígio dentro do universo dos musicais. O trânsito dos musicais Broadway poderia ser “universal”, mas certamente não era igual para todas as pessoas. Além disso, pela convenção do perfil ficava assegurado que o elenco em São Paulo guardaria alguma semelhança com os atores e atrizes referentes em Nova York. Os trânsitos não dizem respeito, somente, ao conteúdo das peças ou ao formato de sua encenação, mas aos corpos de intérpretes. Essa materialidade é decisiva nesse deslocamento entre cidades.

Essas peças ainda tinham outros efeitos: inspiravam pessoas a migrarem. Movidos/as por um sonho infantil de trabalhar e perseguir carreira no exterior, artistas chegavam a Nova York. A experiência dessas/es brasileiras/os sintetizou a ambivalência dos referenciais “translocal” e “particular”. Inicialmente, essas/es aspirantes intérpretes acreditavam na transcendência dos seus corpos: elas/eles consideravam poder interpretar qualquer personagem em qualquer circunstância. À medida que tentavam obter papéis, essas pessoas perceberam como geralmente, no estrangeiro, recebiam a classificação de latinas/os. Os planos de trabalho e de sucesso nos Estados Unidos foram reduzidos e precisaram ser recalculados, considerando o sotaque e a aparência física. Vivendo nos Estados Unidos, artistas qualificavam a diferença entre os países sob uma retórica pedagógica. O Brasil era invariavelmente associado à falta – da técnica e da organização – e os EUA compreendido como um exemplo prospectivo a ser seguido.

Aliás, a eficácia discursiva que possibilitava o tráfego entre as cidades residia em uma gramática poderosa. O estilo retórico com base na pedagogia foi eficaz no processo de dominar, de reestruturar e de ter autoridade sobre a produção cênica brasileira. Tudo poderia ser ensinado – desde as técnicas de canto e dança até os tipos de montagem cênica, mas era imprescindível que os “nativos” dispusessem de uma matéria-prima: as “emoções”. Essas “substâncias” foram acionadas como uma categoria trans-histórica e universal, capazes de permitir que repertórios nacionais transitassem e oferecessem uma gramática comum às pessoas diferentes.

Sujeitos insistiam: se a emoção é “verdadeira”, então ela está autorizada a transitar, merece viajar e deve ocupar os palcos. Ao adotar sentimentos como argumento, discursos mobilizariam “uma esfera de valores considerados acima de qualquer suspeita” (BARREIRA, 2001, p. 106). A linguagem emotiva transformou-se em um recurso diplomático, cujo significado garantiu a expansão de uma linguagem cênica para muitas cidades e países. O deslizamento perpetrado era extensivo, isto é, ampliava a capacidade de comunicação de intérpretes. Se nas salas de aula as emoções ganhavam potencialidade comunicativa translocal, para migrantes, os sentimentos assumiam outras qualidades. Para artistas vivendo em Nova York, o diferencial brasileiro residiria exatamente na abundância desse “substrato emotivo” disponível. O excesso de sensibilidade poderia qualificar atrizes e atores para os palcos estrangeiros e servir como um elemento positivo face à “frieza americana”. Por outro lado, essa mesma emotividade – quase irracional – comprometia o projeto de profissionalização do setor dos musicais no país do carnaval. As emoções, portanto, continuamente evocadas, tinham significados polissêmicos e conflitantes.

De qualquer forma, o itinerário “universal” dessas peças entre as cidades foi pavimentado por um conjunto intrincado de argumentos, que incluía a potencialidade pedagógica das técnicas cênicas, as vantagens econômicas das produções, a comunhão global de emoções e a conquista de um “sonho” cultivado desde a infância. Em paralelo, os trajetos sofriam deslocamentos, adaptações, contestações e disputas. Na capital paulista, os musicais foram posicionados em choque com outros grupos cênicos: o “teatro de pesquisa” tornou-se o adversário a disputar o prestígio e o espaço no cenário. Nas instituições de aprendizagem, professores realizavam também pequenos ajustes das técnicas de trabalho. De um lado, as aulas de interpretação privilegiavam o uso do corpo como matéria básica para a expressão emotiva em detrimento de exercícios que valorizavam exclusivamente o diálogo. De outro, as aulas de “audição” ensinavam jovens a burlarem e a ocultarem informações; dessa

forma, promoviam tipos de recrutamento inéditos se comparados com aqueles executados no estrangeiro. Mesmo em Nova York, brasileiros/as insistiam em se diferenciar. A “cor local” era matéria de negociação (mínima) e alvo de discussão para obter uma chance no competitivo mercado.

Assim, a experiência brasileira com esses musicais da Broadway não corresponde a um mero reflexo ou uma simples cópia importada. A respeito do tema, Roberto Schwarz, ainda nos anos 1980, comentou: “No Brasil, fazemos constantemente uma experimentação do caráter postiço, inautêntico da vida cultural que levamos... e essa crítica tem sido um dado formador de nossa reflexão desde a independência” (1987, p. 29). Ao seu ver, desde o século XIX, estaria instaurada uma “operação de subtração” (SCHWARZ, 1987, p. 33), segundo a qual a cópia apareceria como secundária (e inferior) ao original. Meus/minhas interlocutores/as, fosse no Brasil, fosse nos EUA, atualizavam e realocavam essa intrincada argumentação. O país ao Sul era entendido pela falta e aquele ao Norte, compreendido como um mero emissor de conhecimento e técnica. A adoção de parâmetros estadunidenses era justificável, pois as peças continham, em si, um substrato universal capaz de ensinar novidades aos/às brasileiros/as.

Uma parcela significativa de interlocutores parecia não considerar (ou não se importar) com os interesses econômicos estadunidenses. Não era colocado no cálculo como alguns países – centros articuladores de poder – se constroem como agentes poderosos em face de outras nações³⁹³. Entretanto, antes de acusar essas pessoas de “alienadas” ou “estúpidas”, é importante tentar compreender quais eram as justificativas mobilizavam para sustentar as suas posições. Afinal, intérpretes brasileiros/as se relacionavam, nesse contexto paulistano, com o “outro” de uma forma bastante singular.

Sob as regras dos palcos, a alteridade assumiu uma dupla conotação. Atrizes e atores materializavam, nos seus corpos, tanto uma personagem quanto um referencial “estadunidense”. A escolha por realizar essas peças nos palcos nacionais estava em diálogo com uma forma de sensibilidade particular, segundo a qual a “imitação” seria uma forma de existência. Certamente não se tratava de uma mimese ponto por ponto, ou uma cópia esquemática. A prática revelava uma série de expectativas que precisavam ser levadas a sério. É possível identificar nessas peças musicais

---

³⁹³ Por sinal, autores e autoras sob o marco do chamado pensamento pós-colonial já sinalizaram a violência desses discursos (FANON, [1952] 2008; SAID, [1978] 1990; BHABHA, 1998; MCCLINTOCK, [1995] 2010).

estrangeiras montadas em São Paulo o desejo por materializar o “outro” no “corpo nacional” – na própria pele de brasileiras/os.

Convenções estéticas, como a interpretação e o perfil, eram responsáveis por fazer aparecer na cena local esse “outro” tão distante em termos simbólicos e materiais. Via a atuação, a/o atriz/ator brasileira/o poderia fazer aparecer um “outro” estrangeiro. Intérpretes completavam essa “passagem”. Já pelo próprio perfil, garantia-se que esse “outro” mantivesse uma aparência próxima ao corpo da/o atriz/ator estadunidense que originalmente realizou a peça na Broadway. Convergindo os dois procedimentos, a personagem executada assumia uma força metonímica que transcendia os limites da própria dramaturgia – era maior do que qualquer peça – exatamente porque estava sustentada por repertórios emotivos universais. Dessa maneira, o corpo de intérpretes “locais” era fundamental para a inserção do Brasil em um universo de significados “universais”. A partir dos atos desses corpos, nós participaríamos de uma constelação de sentimentos e de referências partilhadas por muitos outros países.

Nesses trânsitos teatrais entre Nova York e São Paulo, o “outro” (qualquer que seja) esteve sempre presente, como elemento a ser comparado, seguido, imitado, negado e, portanto, traduzido, traído e discutido. Um “outro” ora universal, ora particular, mas também capaz de instaurar uma diferença inacabada, imperfeita, desequilibrada e assimétrica. Uma diferença em contínuo estado de trânsito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Separei aqui as referências conforme o teor de sua origem. Reuni livros, artigos, dissertações e teses em um grupo; em outro, diferenciei os textos escritos com objetivos jornalísticos (divididos em nacionais e estrangeiros); por fim, os documentos informativos publicados por empresas ou grupos específicos em outro tópico. Dessa forma, pela própria organização, indico a diferença de estatuto do material que constituiu o texto da tese.

ABU-LUGHOD, Lila. **Veiled Sentiments**. London: University of California Press, 1986.

ABU-LUGHOD, Lila; LUTZ, Catherine (Org.) **Language and the politics of emotion**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

ADAM, Barbara. Memory of the future. In: ISST CONFERENCE (INTERNATIONAL SOCIETY FOR THE STUDY OF TIME. **Anais...** Cambridge University, Clare College, julho de 2004. Disponível em: <<http://www.cardiff.ac.uk/socsi/futures/memoryofthefuture.pdf>> Acesso em 20 set. 2017.

ADLER, Steven. **On Broadway: art and commerce on the great white way**. Illinois: Souther Illinois University Press, 2004.

AHMED, Sara. Collective Feelings or the impressions left by others. **Theory, Culture & Society**, v.21, n. 2, p. 24-42, 2004.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Melodrama comercial – reflexões sobre a feminilização da telenovela. **Cadernos Pagu**, v.19, p. 171-194, 2002.

_____. **Telenovela, consumo e gênero: “muitas mais coisas”**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas** – reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Elza. Escola de teatro Martins Pena: a primeira escola de teatro no Brasil. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v.1. p. 1-12, jul./dez., 2009.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at large** – cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARAÚJO, Carolina Pucu de. **Ensaio sobre o ator: a criação de si e o aprendizado da atuação**. 2009. 315p. Tese. (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional/Universidade Federal Do Rio De Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. A política cultural: regulação estatal e mecenato privado. **Tempo Social**, v.15, n. 2, p. 177-193, 2003.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX** – evolução da técnica / problema da ética. São Paulo: Perspectiva, [1974], 2003.

ASSIS, Gláucia de Oliveira. Entre dois lugares: as experiências afetivas de mulheres imigrantes brasileiras nos Estados Unidos. In: PISCITELLI, Adriana; ASSIS, Gláucia de Oliveira; OLIVAR, José Miguel Nieto (Org.) **Gênero, sexo, afetos e dinheiro: mobilidades transnacionais envolvendo o Brasil**. Campinas, SP: Unicamp/PAGU,

2011, p. 321-362.

AZEVEDO, Elizabeth (Coord.) **CAC em cena** – A produção artística do Departamento de Artes Cênicas da USP entre os anos de 1966 e 2005. 2006, n. p. Relatório Final. (Iniciação Científica em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. Conservatório dramático e musical de São Paulo: a primeira escola de teatro do Brasil. **Luso-brazilian review**, v. 45, p. 68-83, 2008.

_____. Émil(e)io Doux: trajetória de um ensaiador francês rumo aos trópicos. In: WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela de Castro (Org.). **Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 33-58.

BALME, Christopher. The Bandmann Circuit: Theatrical Networks in the First Age of Globalization. **Theater Research International**, v. 40, n. 01, p. 19-36, mar. 2015.

_____. “Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais”. In: WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela de Castro (Org.). **Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 203-220.

BANCO CENTRAL DO BRASIL. **Correção De Valores**. Disponível em: <<https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADAOPublico/exibirFormCorrecaoValores.do?method=exibirFormCorrecaoValores>> Acesso em 25 out. 2018.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Tradução Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BECKER, Howard. **Segredos e Truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BELL, John. Times Square: public space disneyfied. **The Drama Review**, The MIT Press, v. 42, n. 1, p. 24-24, Spring, 1998.

BENVEGNU, Marcela. Reflexões sobre jazz dance: identidade e (trans)formação. São Paulo: **Revista Sala Preta**, v. 11, n. 1, p. 53-64, 2011. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57465>> Acesso em 20 out. 2018.

BETTI, Maria Silvia. O impulso e o salto: Boal em Nova York (1953-1955). **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 156-179, 2015. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/97308/98325>> Acesso em 22 out. 2018.

BENTO, Berenice. **Estrangeira: uma paraíba em Nova Iorque**. São Paulo: Annablume, 2016.

BERGAMO, Gabriella Nunes. **O Teatro Musical nos palcos do Brasil: questões do processo histórico do gênero musical**. 2014, 70p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Cênicas) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

BERMAN, Marshall. **Um século em Nova York: espetáculos em Times Square**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BESERRA, Bernadete. From brazilians to latinos? Racialization and latinid in the making of Brazilian Carnival in Los Angeles. **Latino Studies**, n. 3, p. 53-75, 2005.

_____. Sob a sombra de Carmen Miranda e do carnaval: brasileiras em Los Angeles. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 28, p. 313-344, jan./jun., 2007.

BESSA, Virgínia de Almeida. **A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)**. 2012, 358p. Tese. (Doutorado em

História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, em co-tutela com a Université Paris Ouest Nanterre de la Défense, Naterre, 2012.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BISPO, Raphael. **Rainhas do Rebolado**: carreiras artísticas e sensibilidades femininas no mundo televisivo. Rio de Janeiro: Mauad X/ FAPERJ, 2016.

BOHANNAN, Laura. Shakespeare in the bush. **Natural History**, ago./set., 1966. Disponível em <<http://www.naturalhistorymag.com/picks-from-the-past/12476/shakespeare-in-the-bush>> Acesso em 24 out. 2018.

BOLTANSKI, Luc. **Love and justice as competences**: three essays on the sociology of action. Cambridge: Polity Press, [1990]2012.

_____. **La souffrance a distance**: Morale humanitaire, médias et politique. Paris: Métailié, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença. 1996a.

_____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta (Org.) **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996b. p. 183-191.

_____. O mercado de bens simbólicos. In: MICELI, Sergio (Org.). **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 99-152.

_____. A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). **Escritos de Educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, [1966] 2007a, p. 39-64.

_____. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo/Porto Alegre: EDUSP/Zouk, [1979/1982] 2007b.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 26, p. 329-365, 2006.

BRANDÃO, Tânia. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2002.

_____. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva / Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

BRETAS, Marcos Luiz. Teatro e cidade no Rio de Janeiro dos anos 1920. In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Maria Bastos Pereira das (Org.). **Repensando o Brasil do Oitocentos**: cidadania, política e liberdade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 101-120.

BRITO, Paulo Marcos Falco. **A (in) desejada transgressão**: uma história social do Ensino Superior de Teatro no Brasil. 2011, 211p. Dissertação. (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

_____. A Formação do Ator no Brasil. **Revista Olhares**. Escola Superior de Artes Célia Helena, n. 3, p. 12-17, 2015.

BRITO, Rubens José Souza. O teatro cômico e musicado: operetas, mágicas, revistas de ano e burletas. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Org.). **História do teatro brasileiro**. Volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012, p. 219-233.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. Yale University Press: New Haven and London, [1979] 1995.

BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. **Theater Journal**: The John Hopkins University Press, Baltimore, v. 40, n. 4, p. 519-531, dez. 1988.

_____. **Gender trouble**: feminism and the subversion of identity. Routledge: New York and London, [1990] 2007.

_____. **Bodies that matter**. On the discursive limits of "Sex". New York: Routledge, [1993] 2011.

CABEZAS, Amalia. **Economies of desire, sex and tourism in Cuba and the Dominican Republic**. Temple: Temple University Press, 2010.

CALAINHO, Luiz. **Reinventando a si mesmo** – uma provocação autobiográfica. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

CAMARGO, Wagner Xavier. Entre corpos suados e excitados: considerações sobre sexo e sexualidade no trabalho de campo. In: GROSSI, Miriam P. et al. (Org.). **Trabalho de Campo, Ética e Subjetividade**, Tubarão, v. 1, p. 141-157, 2018.

CANCIAN, Francesca M. The feminization of love. **Signs**, University of Chicago Press, Chicago, v. 11, n. 4, p. 692-709, Summer 1986.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CANDIDO, Antonio. "A revolução de 1930 e a cultura". In: **A educação pela noite e outros escritos**. São Paulo: Ática, 2000

CARDOSO, Adriana; FERNANDES, Angelo José; CARDOSO FILHO, Cassio. Diferenças espectrográficas da emissão do canto *belting* e do canto lírico. In: XXV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM). **Anais...** Vitória, 17 a 21 de agosto de 2015, n. p. Disponível em <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3681/1109>> Acesso em 25 out. 2018.

_____. Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 16, p. 29-44, 2016.

CARDOSO, Fernando Henrique. Prefácio: sem medo nem saudade. In: WEFFORT, Francisco; SOUZA, Márcio (Org.). **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Brasília: Ministério da Cultura, 1998, p. 13-14.

CARLSON, Marvin. **Performance**: a critical introduction. New York: Routledge, 1996.

CARNICKE, Sharon Marie. Stanislavsky's System: pathways for the actor. In: HODGE, Alison (Ed.). **Actor Training**. New York: Routledge, 2010, p. 1-26.

CARRARA, Sérgio; SIMÕES, Júlio Assis. Sexualidade, cultura e política: a trajetória da identidade homossexual masculina na antropologia brasileira. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, Campinas, p. 65-99, 2007.

CARVALHO, Marília Pinto de. O Fracasso escolar de meninos e meninas: articulações entre gênero e cor/raça. In: MELO, Hildete Pereira de et al. (Org.). **Olhares Feministas**. Brasília: Ministério da Educação: UNESCO, 2007, p. 311-344.

CARVALHO, Tania. **A história da publicidade, rádio televisão e teatro brasileiros na visão de Victor Berbara**: o homem das mil faces. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

_____. **Charles Möeller e Claudio Botelho**: os reis dos musicais. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama Social: notas sobre um tema de Victor Turner. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 16, p.127-137, 2007.

CESARINO, Letícia. Antropologia Multissituada e a Questão da Escala/ reflexão com base no estudo da cooperação Sul-Sul Brasileira. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, n. 41, p. 19-50, jan./jun. 2014.

CESARINO, Pedro. Conflitos de pressupostos da Antropologia da Arte. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 93, p.1-17, 2017.

CHAPKIS, Wendy. **Live Sex Acts**: women performin erotic labour. USA: Cassell, 1997.

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

CLASTRES, Pierre. **A Sociedade contra o Estado**. Pesquisas de Antropologia Política. Rio de Janeiro: Cosac Naify, [1974] 2003.

CLIFFORD, James. Surrealismo Etnográfico. In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos (Org.) **A experiência etnográfica** – antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, [1986] 2008, p. 121-162.

CLUM, John M. Acting et al. (Ed.). **The Oxford handbook of The American Musical**. New York: Oxford University Press, 2011.

COELHO, Maria Claudia. **Teatro e contracultura**: um estudo de antropologia social. 1989, 151p. Dissertação. (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional/PPGAS/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989.

_____. Atores e antropólogos: observadores do mundo. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 124, p. 18-20, 1990.

_____. Um brilho especial: o universo dos jovens atores. In: VIANNA, Hermano (Org.) **Galeras Cariocas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 207-226.

_____. Emoções, gênero e violência: experiências e relatos de vitimização. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, João Pessoa, v. 5, n. 13, p. 36-53, 2006.

_____. Herdeiros da Contracultura: os estudantes de teatro cariocas na década de 80. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia. (Org.). **Por Que Não? Rupturas e Continuidades da Contracultura**. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPERJ, 2007, p. 106-128.

_____. Narrativas da violência: a dimensão micropolítica das emoções. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 265-285, 2010.

COHEN, Stanley. **Folk devils and moral panics** – the creation of the Mods and Rockers. New York: Routledge, [1972] 2002.

COLLINS, Patricia Hill. Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. **Parágrafo**, v. 5, n. 1, jan./jun. 2017.

CORREA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. In: MELO, Hildete Pereira de et al.

(Org.). **Olhares Feministas**. Brasília: Ministério da Educação: UNESCO, 2007, p. 243-254.

COSTA, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho** – ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

_____. Aproximação e distanciamento: o interesse de Brecht por Stanislavski. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 2, p. 11-26, 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57074/60062>> Acesso em: 22 out. 2018.

COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura**: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

COSTA, José da. **Teatro Contemporâneo no Brasil**: criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991. Disponível em: <https://alexys.asian.lsa.umich.edu/courses/readings/Crenshaw_Mapping%20the%20Margins.pdf> Acesso em: 22 out. 2018.

_____. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos feministas**, v. 1, p. 171-189, 2002.

DAS, Veena. Violence, gender, and subjectivity. **Annual Review of Anthropology**, n. 37, p. 283-299, 2008.

_____. O ato de testemunhar: violência, gênero e subjetividade. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 37, p. 9-41, jul./dez. 2011.

DAWSEY, John. Schechner, Teatro e Antropologia. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 20, p. 207-210, 2011.

_____. **De que Riem os Boias-Frias?** Diários de Antropologia e Teatro. São Paulo: Terceiro nome, 2013.

DE GENOVA, Nicholas. Migrant “illegality” and deportability in everyday life. **Annual Review of Anthropology**, v. 31, p. 419-447, 2002.

DE GENOVA, Nicholas; RAMOS-ZAYAS, Ana. Latino Racial Formations in the United States. **The Journal of Latin American Anthropology**, v. 8, n. 2, p. 2-17, 2003.

DE SÁ, Nelson. **Divers/idade**: um guia para o teatro dos anos 90. São Paulo: Hucitec, 1997

DIAS, Caio Gonçalves. **Da “Antropologia Filosófica” ao “Do-In Antropológico”**: um estudo crítico da ideia de políticas culturais no Brasil (1985-2013). 2014, 356p. Tese (Doutorado em Antropologia) – Museu Nacional/Universidade Federal do Rio De Janeiro, 2014.

DIAS, Gustavo Tentoni. O processo de fixação do migrante brasileiro em Londres: a importância das práticas cotidianas na elaboração de sua identidade. **Ponto Urbe**, n. 4, 2009. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/142>> Acesso em 17 set. 2017.

DIAS, Gustavo; MARTINS Jr., Angelo. Imigração brasileira contemporânea: discursos e práticas de imigrantes brasileiros em Londres. **Análise Social**, v. 48, n. 239, p. 810-832, 2013. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/23612490?seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em

25 out. 2018.

DIAS, José António Fernandes. Arte e Antropologia no século XX – Modos de relação. **Etnográfica**, Lisboa, v. 1, p. 103-129, 2001.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. **Nas Redes do Sexo: Os bastidores do pornô brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo**. Lisboa: Edições 70, [1966] 1991.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. GIUMBELLI, Emerson. As concepções cristã e moderna da pessoa: paradoxos de uma continuidade. *Anuário Antropológico*, n. 93, p. 77-111, 1995.

DUARTE, Márcia de Freitas. **Práticas de organizar na indústria criativa: a produção de um espetáculo de Teatro Musical em São Paulo – SP**. 2015, 469p. Tese (Doutorado em Estudos Organizacionais). Escola de Administração de Empresas de São Paulo, Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2015.

DURHAM, Eunice Ribeiro. A dinâmica cultural na sociedade moderna. In: _____. **A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 229-235.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do comediante**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1965], 1972.

_____. **Sociologie du théâtre**. Paris: PUF, 1965.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador – Formação do Estado e Civilização**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1978] 1994, v. 2.

ESCOURA, Michele. **Girando entre princesas: performances e contornos de gênero em uma etnografia com crianças**. 2012, 165p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

FAJANS, Jane. Autonomy and relatedness: emotions and the tensions between individuality and sociality. **Critique of Anthropology**, v. 26, n. 1, p. 108-119, 2006.

FANON, Frantz. **Peles negras, máscaras brancas**. Salvador: UFBA, [1952] 2008.

FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva/ Fapesp, 2001.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 14 ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução Jacó Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Nanci. Os grupos amadores. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Org.). **História do teatro brasileiro**. Volume II: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2013, p. 57-80.

FERNANDES, Sílvia. **Memória e invenção: Gerald Thomas em cena**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1996.

_____. Formação interdisciplinar do intérprete – uma experiência brasileira. In: _____. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010a, p. 191-226.

_____. *Teatralidades contemporâneas*. In: _____. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010b, p. 113-130.

FERREIRA, Carolina Branco de Castro. O Gênero do amor: cultura terapêutica e feminismos. Campinas: **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 47, n. p., 2016.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, [1976] 1999.

_____. **A história da sexualidade II: o uso dos prazeres**. 8. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, [1984] 1998.

FRY, Peter. Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil. In: _____. **Para inglês ver**. Rio de Janeiro: Zahar, [1974] 1982, p. 87-115.

_____. O que a Cinderela negra pode dizer sobre a “política racial” no Brasil. São Paulo, **Revista USP**, n. 28, p. 122-135, dez./fev. 1995-1996.

FRUSTUOSO, Suzane Caroline Gil. Brasileiros que retornam – o impacto de recomeçar em São Paulo. 39. ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS (ANPOCS). **Anais...** Caxambu, 26 a 30 de outubro de 2015. Disponível em <<https://anpocs.com/index.php/papers-39-encontro/gt/gt23/9661-brasileiros-que-retornam-o-impacto-de-recomecar-em-sao-paulo/file>> Acesso em 24 out. 2018.

FUSER, Rachel Araújo Baptista. A formação do ator. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Org.). **História do teatro brasileiro**. Volume II: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2013, p. 458-466.

GEERTZ, Clifford. **Negara: the Theater state in nineteenth-century Bali**. Princeton: Princeton University Press, 1980.

_____. **O saber local**. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, [1973] 2008.

GEERTZ, Hildred. The vocabulary of Emotion: a study of Javanese socialization process. **Psychiatry**, v. 3, n. 22, p.225-237, 1959.

GENNARO, Liza. Evolution of dance in the Golden Age of the American “Book Musical”. In: KNAPP, Raymond; MORRIS, Mitchell; WOLF, Stacy (Ed.). **The Oxford handbook of The American Musical**. New York: Oxford University Press, 2011, p. 45-64.

GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, [1956] 2005.

GOMES, Rafael. **Música para cortar os pulsos**. São Paulo: Leya Brasil, 2012.

GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, p. 223-244, 1984.

GOULD, Deborah. Rock the boat, don’t rock the boat, baby: ambivalence and the emergence of militant AIDS Activism. In: GOODWIN, Jeff; JASPER, James; POLLETA; Francesca. **Passionate politics: emotions and social movements**. Chicago: The University of Chicago Press, 2001, p. 135-157.

GRAMLICH, Edward M. The New York City fiscal crisis: what happened and what is to be done? **The American Economic Review**, v. 66, n. 2, p. 415-429, may 1976.

GREGORI, Maria Filomena. **Prazeres perigosos**: erotismo, gênero e limites da sexualidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Racismo e Anti-Racismo no Brasil**. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo/Editora 34, 1999.

_____. Cor e raça: raça, cor e outros conceitos analíticos. In: SANSONE, Lívio; PINHO, Osmundo Araújo (Org.). **Raça: novas perspectivas antropológicas**. 2. ed. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia/EDUFBA, 2008, p. 63-82.

_____. Raça, cor, cor da pele e etnia. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 20, p. 265-271, 2011.

GUNDER FRANK, Andre. **Capitalism and underdevelopment in Latin America**. New York/London: Monthly Review Press, 1967.

GUZIK, Alberto. **TBC**: Crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAHNER, June. Escolas mistas, escolas normais: a coeducação e a feminização do magistério no século XIX. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 467-474, mai.-ago. 2011.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados – a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, v. 5, p. 07-41 [1988] 1995.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, [1989] 2013.

HERRERA, Brian Eugenio. **Latin numbers**: playing latino in twentieth-century U. S. popular performance. Michigan: University of Michigan Press, 2015a.

_____. The best actor for the role, or the mythos of casting in American Popular Performance. **The Journal of American Drama and Theater**, v. 27, n. 2, Spring, 2015b.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua performance artística. **Afro-Ásia**, n. 48, p. 77-125. 2013.

_____. O olhar oposicional e a forma segregada: raça, gênero, sexualidade e corpo na cinematografia hollywoodiana e brasileira (1930-1950). **Aceno**, v. 2, n. 3, p. 142-158, jan./jul. 2015.

HIRSCH, Foster. Actors and Acting. In: WILMETH, Don; BIGDBY, Christopher (Ed.). **The Cambridge History of American Theater**. Volume 3 – Post World War II to the 1990s. New York: Cambridge University Press, 2000, p. 490-513.

HOCHSCHILD, Arlie Russell. **The managed heart**: commercialization of human feeling. Berkley/Los Angeles: University of California Press, [1983] 2013.

HODGE, Alison. **Actor Training**. 2. ed. New York: Routledge, 2010.

HOOKS, Bell. Living to love. In: PLOTT, M. UMANSKY, Lauri. **Making sense of women's lives**: an introduction to women's studies. Maryland: Rowman & Littlefield, [1993] 2000, p. 231-236.

ILARI, Mayumi Denise S. **Teatro político e contestação no mundo globalizado**: o Bread & Puppet Theater na sociedade de consumo. São Paulo: Annablume, 2010.

ILLOUZ, Eva. **El consumo de la Utopía Romantica**. Oakland: University of California Press, 1997.

KANTOR, Michael; MALSON, Laurence. **Broadway: the American musical**. New York: Applause Theater & Cinema Books, 2010.

KATRITZKY, M. A. **The art of Commedia** – a study in the commedia dell'arte 1560-1620 with special reference to the visual records. Amsterdam/ New York: Rodopi, 2006.

KNAPP, Raymond; MORRIS, Mitchell; WOLF, Stacy (Ed.). **The Oxford handbook of The American Musical**. New York: Oxford University Press, 2011.

KRASNER, David. Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting. In: HODGE, Alison (Ed.). **Actor Training**. New York: Routledge, 2010, p.144-163.

KRÜGER, Cauê. Para além da canoa de papel. **Cadernos de campo**, São Paulo, p. 79-87, n. 17, 2008a.

_____. **Experiência Social e Expressão Cômica: Os Parlapatões, Patifes e Paspalhões**. 2008, 166p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de Campinas, Campinas, 2008b.

_____. **A arte do encontro: uma etnografia da companhia brasileira de teatro e do PROJETO BRASIL**. 2017. 370p. Tese (Doutorado em Antropologia e Sociologia) – Universidade Federal do Rio De Janeiro /IFCS, Rio de Janeiro, 2017.

KUPER, Ada. **Cultura, a visão dos antropólogos**. Bauru/São Paulo: Edusc, 1999.

LAIRD, Paul. Musical styles and song conventions. In: KNAPP, Raymond; MORRIS, Mitchell; WOLF, Stacy. (Ed.). **The Oxford handbook of The American Musical**. New York: Oxford University Press, 2011, p. 33-44.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: Editora 34, [1994] 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Estruturas elementares do parentesco**. Tradução Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, [1949], 1982.

_____. “A eficácia Simbólica”. In: **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac Naify [1958] 2008, p. 201-220.

LIMA, Álvaro Eduardo de Castro e; CASTRO, Alanni de Lacerda Barbosa de. **Brasileiros nos Estados Unidos: meio século (re)fazendo a América (1960-2010)**. Brasília: FUNAG, 2017.

LINS, Beatriz Accioly. “Pornografia de vingança”: pensando o trabalho de campo na com a internet. 40. ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS (ANPOCS). **Anais...** Caxambu, 24 a 28 de outubro de 2016.

LOBENFELD, Eric J. The 42nd Street Development Project: How litigation obstructs public goals. **7 Pace Environmental Law Review**, v. 7, n. 2, p. 347-355, Spring 1990.

LOPES, Antonio Herculano. **Inventing a mestizo identity: musical Theater in Rio de Janeiro 1900-1922**. 268p. Tese (Doutorado em Performance Studies) – New York University, Nova York, 1999.

_____. Vem cá, mulata! **Revista Tempo**, v. 13, n. 26 (2009), p. 80-100.

LOPES, Pedro. Notas sobre Teoria Crip: desafios de “novos” horizontes de articulação. **DIÁLOGOS ENTRE DEFICIÊNCIAS E QUESTÕES TRANS:**

SABERES, DIREITOS E POLÍTICAS. **Resumos...** Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 21 de setembro de 2016, n. p. Disponível em: <<https://www.pagu.unicamp.br/pt-br/dialogos-entre-deficiencias-questoes-trans-saberes-direitos-politicas>> Acesso em: 22 out. 2018.

LOTT, Eric. **Love & theft: blackface minstrelsy & the american working class**. New York: Oxford University Press, [1993] 2003.

LUTZ, Catherine. Emotion, thought, and estrangement: emotion as a cultural category. **Cultural Anthropology**, v.1, n. 3, p. 287-309, ago. 1986.

_____. **Unnatural Emotions: everyday sentiments on a Micronesian Atoll & their challenge to western theory**. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

_____. Engendered emotion: gender, power and the rethoric of emotional control in American discourse. In: ABU-LUGHOD, Lila; LUTZ, Catherine (Org.) **Language and the politics of emotion**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 69-91.

MACHADO, Bernardo Fonseca. **Iluminando a cena: um estudo sobre o cenário teatral nas décadas de 1990 e 2000 em São Paulo**. 2012, 254p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-26022013-124848/publico/2012_BernardoFonsecaMachado_VCorr.pdf> Acesso em: 22 out. 2018.

_____. A pesquisa em teatro: uma convenção. **PROA – Revista de Antropologia e Arte**, v. 1, n. 4, n. p., 2013.

_____. Histórias editadas: um estudo de caso sobre o uso do clipping como material documental. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 225-237, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/96083/98331>> Acesso em 22 out. 2018.

_____. Brazilian actresses: performances de gênero, raça e sexualidade de atrizes brasileiras nos EUA. 40. ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS (ANPOCS). **Anais...** Caxambu, 24 a 28 de outubro de 2016. Disponível em: <<http://anpocs.org/index.php/papers-40-encontro/spg-3>> Acesso em: 22 out. 2018.

_____. “Fazendo a hetera”: estratégias de atores homossexuais para interpretar personagens heterossexuais em São Paulo e Nova York. 13º MUNDOS DE MULHERES & 11º FAZENDO GÊNERO. **Anais...** Florianópolis, 30 de julho a 04 de agosto de 2017.

MACHADO, Bernardo Fonseca; SCHWARCZ, Lilia Katri. Sonhos que migram: atrizes e atores brasileiros em Nova York. **Sociedade e Cultura**, v. 20, n. 2, p. 74 a 94, 2017. Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/download/53066/25574>> Acesso em: 22 out. 2018.

MACHADO, Igor José de Renó. Imigração em Portugal. **Estudos Avançados**, v. 20, n. 57, p. 119-135, 2006.

_____. Sobre os processos de exotização na imigração internacional brasileira. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 51, n. 2, p. 699-733, 2008.

MACHADO, Rosi Marques. **Através da “máscara”**: Uma abordagem sociológica do discurso do ator sobre sua identidade e formação profissionais. 2005, 200p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais.

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Da periferia ao centro: Trajetórias de Pesquisa em Antropologia Urbana**. São Paulo, Terceiro Nome, 2012.

_____. A metrópole sob o olhar do antropólogo. **Revista USP**, São Paulo, n. 102, p. 53-67, jun./ago. 2014.

MAIA, Susana. Sedução e identidade nacional: dançarinas eróticas brasileiras no Queens, Nova York. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 17, n. 3, p. 769-797, set./dez. 2009.

MANGINI, Maurício Machado. **Preparadores vocais: características e práticas com atores do Teatro Musical no Brasil**. 2013, 64p. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

MARGOLIS, Maxine L **Little Brazil: An ethnography of brazilian immigrants in New York City**. Princeton: Princeton University Press, 1994.

MARINO, Paula Rodríguez. Travestismo: la construcción de la identidade de género sexual en algunas comedias norteamericanas. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v.2, nº2, p. 1-12, Jul/Dez 1997.

MARTES, Ana Cristina Braga. Os imigrantes brasileiros e as igrejas em Massachusetts. In: REIS, Rosana Rocha; SALES, Teresa (Org.) **Cenas do Brasil migrante**. São Paulo: Boitempo, 1999, p. 87-122.

MARTINEZ, Fabiana Jordão. "Experiência e (hiper)corporalidade entre modelos profissionais. **Histórias de vida: biografias e trajetórias**, Cadernos do IFCH, Campinas, n. 31, p. 211-233, 2004.

MARTINS Jr., Angelo. **De cleaner a waiter: trajetórias de trabalhadores brasileiros em Londres**. São Carlos, 2012, 151p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012.

MARTINS, Ferdinando. Cenas paralelas: do arcaico ao pós-moderno nas representações do gay no teatro brasileiro. In: COSTA, Horácio et al. **Retratos do Brasil Homossexual** – fronteiras, subjetividades e desejos. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, 2010, p. 245-257.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MAYORGA, Claudia. Cruzando fronteiras: prostituição e imigração. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 37, p. 323-355, jul./dez. 2011.

MARCUS, George. Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography. **Annual Review of Anthropology**, n. 24, p. 95-117, 1995.

MARGOLIS, Maxine L. **An invisible minority: brazilians in New York City**. Gainesville: University Press of Florida, 2009.

MARQUES, Fernando. **Com os séculos nos olhos: Teatro Musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MARROW, Helen. To be or not to be (Hispanic or Latino) – brazilian racial and ethnicity identity in the United States. **Ethnicities**, v. 3, n. 4, p. 427-464, 2003.

_____. New immigrants destinations and the American colour line. **Ethnic and Racial Studies**, v. 32, n. 6, p. 1037-1057, 2009. Disponível em:

<http://helenmarrow.com/wp-content/uploads/2011/10/Marrow_2009_ERS.pdf>
Acesso em: 22 out. 2018.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream**: a guerra global das mídias e das culturas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [2010] 2012.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: MAUSS, Marcel **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naif, [1934] 2003, p. 399-422.

MAYORGA, Cláudia. Identidade, Migração e Gênero: o caso de mulheres brasileiras prostitutas em Madrid. SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 7. **Anais...** Florianópolis, 2006, p. 323-355. Disponível em <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645024/12440>> Acesso em: 22 out. 2018.

McCLINTOCK, Anne. Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Tradução Plínio Dentzien. Campinas: Editora Unicamp, [1995] 2010.

McMILLIN, Scott. **The Musical as Drama**. Princeton: Princeton University Press, 2006.

McNAMARA, Brook. Popular entertainment. In: WILMETH, Don B.; BIGSBY, Christopher. **The Cambridge History of American Theater**. Volume 2 – 1870-1945. New York: The Cambridge University Press, 1999, p. 378-410.

McRUER, Robert. Compulsory able-bodiedness and queer/disabled existence. In: DAVIS, Lennard J. (Ed.). **The Disability Studies Reader**. 2. ed. New York/London: Routledge, 2006, p. 88-99.

MEISNER, Sanford; LONGWELL, Dennis. **Sanford Meisner on Acting**. New York: Random House, Inc. 1987.

MENCARELLI, F. **Cena aberta**: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

_____. Artistas, ensaiadores e empresários: o ecletismo e as companhias musicais. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Org.). **História do teatro brasileiro**. Volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012, p. 253-275.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro entre 1838 e 1888**. São Paulo: Ática, 1982.

MICELI, Sergio. **Imagens negociadas** – retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICHALSKI, Yan; TROTTA, Rosyane. **Teatro e Estado**: as companhias oficiais de teatro no Brasil – História e Polêmica. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec/Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

MILLER, Kristine. Condemning the public: design and New York's new 42nd Street. **GeoJournal**, v. 58, n. 2/3, p. 139-148, 2002.

MOHANTY, Chandra Talpade. Under Western Eyes. In: MOHANTY, Chandra Talpade; RUSSO, Ann; TORRES, Lourdes (Org.). **Third World Women and the Politics of Feminism**. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 51-80.

MOISÉS, José Álvaro. Os efeitos das leis de incentivo. In: WEFFORT, Francisco; SOUZA, Márcio (Org.). **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Rio de Janeiro:

Associação de Amigos da Funarte, 1998, p. 421-444.

MONTEIRO, Pedro Meira. As raízes do Brasil no espelho de Próspero. **Novos Estudos**, n. 83, p. 159-182, mar. 2009.

MOREIRA, Adriana Sá. **A cultura como mercadoria**: o atual modelo de financiamento cultural, definido pelas leis de incentivo, como veículo de produções midiáticas e mercadológicas em São Paulo. 2014, 171p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2014.

MORENO, Newton. A máscara alegre: contribuições da cena *gay* para o teatro brasileiro. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 2, p. 310-317, 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57108/60096> > Acesso em: 22 out. 2018.

MORSE, Richard. **O espelho de Próspero** – cultura e idéias nas Américas. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MOST, Andrea. **Making americans**: jews and the Broadway Musical. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

MOSTAÇO, Edelcio. Considerações sobre história do teatro brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 249-264, 2015.

MOUTINHO, Laura. **Razão, “cor” e desejo**: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais “inter-raciais” no Brasil e na África do Sul. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 2004a.

_____. Condenadas pelo desejo? Razões de Estado na África do Sul. São Paulo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, n. 56, p. 95-112, out. 2004b.

_____. Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e gênero em produções acadêmicas recentes. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 42, p. 201-248, jan./jun. 2014.

MUNDIM, Tiago Elias. **Contextualização do Teatro Musical na contemporaneidade**: conceitos, treinamento do ator e Inteligências Múltiplas. 2014, 208p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

NELSON, Steve. Broadway and the Beast: Disney comes to Times Square. **The Drama Review**, v. 39, n. 2, p. 71-85, Summer 1995.

NEWTON, Esther. **Mother Camp**: female impersonators in America. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem – sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. In: _____. **Tanto preto quanto branco – estudos de relações raciais**. São Paulo: T. A. Queiroz, [1955] 1985, p. 287-308.

NORVELL, John. A Brancura Desconfortável das Camadas Médias Brasileiras. In: MAGGIE, Yvonne; REZENDE, Claudia Barcellos (Org.). **Raça como retórica**: a construção da diferença. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 245-267.

OLIVAR, José Miguel. **Devir puta**: políticas da prostituição de rua na experiência de quatro mulheres militantes. Rio de Janeiro: UERJ/CLAM, 2013.

OLIVAR, José Miguel; GARCIA, Loreley. Usar o Corpo – economias sexuais de mulheres jovens do litoral ao sertão no Nordeste Brasileiro. 30. REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA (RBA). **Anais...** João Pessoa, 03 a 06 de agosto de 2016.

ORTNER, Sherry. Teoria na antropologia desde os anos 60. **Mana**, v. 17, n. 2, p. 419-466, 2011.

PARREIRAS, Carolina. **Altporn, corpos, categorias, espaços e redes**: um estudo etnográfico sobre pornografia *online*. 2015, 267p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Campinas, Campinas, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. **Antropologia e diálogos interdisciplinares**. 2012, n. p. Tese (Livre-docência em Antropologia) – Departamento de Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. **A viagem como vocação**: itinerários, parcerias e formas de conhecimento. São Paulo: Fapesp/ EDUSP, 2015.

PERES, Angela Domingos. **Entre o querer ser e o tornar-se**: um estudo etnográfico sobre aspirantes à carreira de ator de televisão. 2013, 106p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

PIERCE, Leslie. **Teatro Musical**: um guia prático de stage management. São Paulo: Giostris Editora, 2013.

PISCITELLI, Adriana. Viagem e Sexo *on-line*: a internet na geografia do turismo sexual. In: MELO, Hildete Pereira de et al. (Org.). **Olhares Feministas**. Brasília: Ministério da Educação: UNESCO, 2007a, p. 15-50.

_____. Corporalidade em confronto: brasileiras na indústria do sexo na Espanha. **Revista Brasileira de Ciências sociais**, v. 22, n. 64, p. 17-32, jun. 2007b.

_____. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e Cultura**, v. 11, n. 2, 2008. Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/download/5247/4295>> Acesso em: 22 out. 2018.

_____. Amor, apego e interesse: trocas sexuais, econômicas e afetivas em cenários transnacionais In: PISCITELLI, Adriana, ASSIS, Glaucia de Oliveira; OLIVAR, José Miguel Nieto, (Org.). **Gênero, sexo, amor e dinheiro**: mobilidades transnacionais envolvendo o Brasil. Campinas: Coleção Encontros Pagu / Núcleo de Estudos de Gênero UNICAMP, 2011, p. 537-582.

_____. **Trânsitos**: brasileiras nos mercados transnacionais do sexo. Rio de Janeiro: EDUERJ/Garamondo/CLAM, 2013.

_____. Economias sexuais, amor e tráfico de pessoas – novas questões conceituais. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 47, e16475, n. p., 2016.

PONTES, Heloisa. Dois franceses na renovação da cena teatral brasileira: Louis Jouvet e Henette Morineau. **Pro-Posições**, v. 17, n. 3, p. 95-114, set./dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/download/8643608/11128>> Acesso em 22 out. 2018.

_____. **Intérpretes da Metrópole**: História Social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: EDUSP, 2010.

_____. Introdução à edição brasileira – Sociedade em Cena. In: CHARLE, Christophe. **A gênese da sociedade do espetáculo**: teatro em Paris, Berlim, Londres e

Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 9-18.

_____. Mariazinha e Verônica: classe e gênero nos palcos da metrópole. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 97, p. 149-166, nov. 2013.

_____. Cidades, cultura e gênero. **Tempo Social**, v. 28, n. 1, p. 7-27, abr. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/105994/110325>> Acesso em 22 out. 2018.

PONTES, Heloisa; CESAR, Rafael do Nascimento. Cities, stages and audiences: Rio de Janeiro and São Paulo in Two Acts. **Sociologia e Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 491-519, ago. 2017.

POSTLEWAIT, Thomas. The hieroglyphic stage: American Theater and society, Post-Civil War to 1945. In: WILMETH, Don B.; BIGSBY, Christopher. **The Cambridge History of American Theater**. Volume 2 – 1870-1945. New York: The Cambridge University Press, 1999, p. 107-195.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 81-101.

RANGEL, Otávio. **Técnica Teatral**. Rio de Janeiro: Artes Gráficas Inco LTDA., 1948.

REIS, A.; MARQUES, D. A permanência do teatro cômico e musicado. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Org.). **História do teatro brasileiro**. Volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012, p. 321-335.

REZENDE, Claudia Barcellos. **Retratos do Estrangeiro: identidade brasileira, subjetividade e emoção**. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

REZENDE, Claudia Barcellos; COELHO, Maria Claudia. **Antropologia das emoções**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

REZENDE, Claudia Barcellos; LAAI, Tatianna. Deslocamento e identidade juvenil em intercâmbio escolar no exterior. 30. ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS (ANPOCS). **Anais...** Caxambu, 24 a 28 de outubro de 2006.

RIBEIRO, Andrea Rangel. **Criação de sujeitos e identidades em uma escola de teatro: um estudo antropológico**. 2008, 206p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

RIBEIRO, Gustavo Lins. O que faz o Brasil, *Brazil: Jogos Identitários* em São Francisco. In: REIS, Rosana Rocha; SALES, Teresa (Org.) **Cenas do Brasil Migrante**. São Paulo: Boitempo, 1999, p. 45-86.

RICUPERO, Bernardo. O lugar das ideias: Roberto Schwarz e seus críticos. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 525-556, nov. 2013.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RIIS, Thomas. Musical Theater. In: WILMETH, Don B.; BIGSBY, Christopher. **The Cambridge History of American Theater**. Volume 2 – 1870-1945. New York: The Cambridge University Press, 1999, p. 411-445.

ROCHA, Rachel Macedo. Teatro e diversidade sexual: uma análise da trajetória de vida de travestis e transexuais na cena urbana. **Revista Tendências: Cadernos de**

Ciências Sociais, n. 7, p. 201-237, 2003. Disponível em: <<http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/RevTendenc/article/view/694/610>> Acesso em 22 out. 2018.

ROMEO, Simone do Prado. **O movimento Arte contra a barbárie: gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998-2002)**. 2016, 229p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Escola de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2016.

ROSALDO, Michelle. **Knowledge and passion: Ilongot notions of self and social life**. New York: Cambridge University Press, 1980.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003 [2000].

RUBIN, Gayle. Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality. In: VANCE, Carol. **Pleasure and Danger**. Boston/London: Routledge, 1984, p. 267-319.

RUBIM, Mirna. Teatro Musical contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional. **Revista Poiésis**, n. 16, p. 40-51, dez. 2012.

SAGALYN, Lynne B. **Times Square Roulette: remaking the City Icon**. Cambridge/London: The MIT Press, 2001.

SAHLINS, Marshall David. **Cultura na Prática**. Tradução Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SAID, Edward. **Orientalismo – o oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras [1978], 1990.

SALAZAR, Tania Rodrigues. El amor en las ciencias sociales: cuatro visiones teóricas. **Culturales**, v. VIII, n. 15, p. 155-180, jan./jun. 2012.

SALES, Teresa. Identidade étnica entre imigrantes brasileiros nos EUA. In: REIS, Rosana Rocha; SALES, Teresa (Org.) **Cenas do Brasil Migrante**. São Paulo: Boitempo, 1999, p. 17-44

SANCHES, Pedro Rodrigo Peñuela. Sobre uma possível morada do real na ficção. **Sala Preta**, São Paulo, v. 16, p. 195-205, 2016.

SANSONE, Livio. Nem somente preto ou negro: o sistema de classificação racial no Brasil que muda. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 18, p.165-187, 1996.

_____. Um campo saturado de tensões: o estudo das relações raciais e das culturas negras no Brasil. **Estudos Afro-Asiáticos**, Salvador, ano 24, n. 1, p. 5-14, 2002.

_____. **Blackness without Ethnicity: constructing race in Brazil**. New York: Palgrave MacMillan, 2003.

_____. Estados Unidos e Brasil nos Gantois: o poder e a origem transnacional dos Estudos Afro-Brasileiros. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 9-29, 2012.

SANSONE, Livio; PINHO, Osmundo Araújo (Org.). **Raça: novas perspectivas antropológicas**. 2. ed. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia: EDUFBA, 2008.

SASSEN, Saskia. **The global city: New York, London, Tokio**. Princeton: Princeton University Press, 1991.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. As infinitas descobertas do corpo. **Cadernos**

Pagu, Campinas, n. 14, p. 235-249, 2000.

SANSONE, Livio. **Negritude sem etnicidade: local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil**. Salvador: EDUFBA/Pallas, 2007.

SCHECHNER, Richard. **Between theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHUTZ, Alfred. **Fenomenologia e relações sociais**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979

SCHWARCZ Lilia. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: _____. **História da Vida Privada IV**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a, p. 173-244.

_____. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.

_____. Questão racial e etnicidade. In: Sérgio Miceli. (Org.). **O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)**. Antropologia – Volume 1. São Paulo: Sumaré, 1999, p. 267-326.

_____. Questões de Fronteira: Sobre uma antropologia da história. **Novos Estudos**, n. 72, p.119-135, jul. 2005.

_____. **O sol do Brasil** – Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

_____. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

_____. Biografia como gênero e problema. **História Social**, n. 24, p. 51-73, 2013.

_____. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociologia & Antropologia**. v. 4, n. 2, p. 391-431, 2014.

_____. Prefácio – Quando todos os caminhos levam de Belém a São Paulo e vice-versa. In: CANCELA, Cristina Donza; MOUTINHO, Laura; SIMÕES, Júlio Assis. **Raça, etnicidade, sexualidade e gênero: em perspectiva comparada**. São Paulo: Terceiro Nome [Antropologia Hoje], 2015, p. 7-12.

SCHWARCZ, Lilia; BOTELHO, André. Ao vencedor as batatas 30 anos – crítica da cultura e processo social – Entrevista com Roberto Schwarz. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 23, n. 67, p. 147-161, jun. 2008.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, [1978] 1992, p. 61-92.

_____. Nacional por Subtração. **Que horas são?** Ensaaios. São Paulo: Cia das Letras, 1987. p. 29-48.

SCHWARTZMAN, Simon. O espelho de Morse. **Novos Estudos**, n. 22, p. 185-192, out. 1988.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A Epistemologia do Armário. **Cadernos Pagu**, Campinas n. 28, p. 19-54, jan./jun. 2007.

SEEGER, Anthony, DAMATTA, Roberto & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1979. “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. **Boletim do Museu Nacional**, n. 32, p. 2-19, 1979.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SHWEDER, Richard A. & LEVINE, Robert A. (Ed.). **Culture theory**: essays on mind, self and emotion. New York: Cambridge University Press, 1984.

SKIDMORE, T. E. **Black into white**: race and nationality in brazilian thought. Revised ed. Durham: Duke University Press, 1993.

SILVA, Ana Amélia Brasileiro Medeiros. **Quando se segue uma borboleta**: estudantes de teatro, expectativas, sonhos e dilemas em torno da profissão de ator. 2003, 254p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

SILVA, Armando Sergio da. **Oficina**: do Teatro ao Te-Ato. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

_____. **Uma oficina de atores**: a escola de arte dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Edusp, 1987.

_____. **Uma Oficina de Atores**: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: EDUSP, 1989, v. 1.

SILVA, Antonio Carlos de Araújo. **A Gênese da Vertigem**: O Processo de criação de O Paraíso Perdido. 2002, 192p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SILVA, Daniel Marques da. **Precisa arte e engenho até...** – um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. 1998, 223p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

SIMMEL, Georg. Der Schauspieler und die Wirklichkeit. **Berliner Tageblatt und Handelszeitung**, v. 41, n. 2, p. 5-6, jan. 1912. Disponível em <<http://socio.ch/sim/verschiedenes/1912/schauspieler.htm>> Acesso em 7 fev. 2017.

_____. **Zur Philosophie des Schauspielers**. Disponível em: <http://www.gleichsatz.de/b-u-t/can/stx/simm_act_or.html> Acesso em 22 out. 2018.

_____. **Indivíduo e sociedade nas concepções de vida dos séculos XVIII e XIX**. Questões fundamentais da Sociologia. Tradução Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SOUZA, Maria Angélica Rodrigues de. **Quando corpos se fazem arte**: uma etnografia sobre o Teatro Oficina. 2013, 178p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.

SOUZA, Silvia Cristina Martins. "Que venham negros à cena com maracas e tambores"/ Jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro. **Afro-Ásia**, n.40, p. 145-171, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1936] 2015.

STEEN, Edla van (Org.). **Amor ao teatro**: Sábato Magaldi. São Paulo: Edições SESCSP, 2014.

STEMPEL, Larry. **Showtime**: a history of the Broadway musical theater. New York: W.W. Norton & Company Inc., 2010.

STERNFELD, Jessica; WOLLMAN, Elizabeth. After the “Golden Age”. In: KNAPP,

Raymond; MORRIS, Mitchell; WOLF, Stacy. (Ed.). **The Oxford handbook of The American Musical**. New York: Oxford University Press, 2011, p. 111-126.

STEVES, Gerson da Silva. **A Broadway não é aqui** – Teatro Musical no Brasil e do Brasil: uma diferença a se estudar. 2014, 302p. Dissertação (Mestrado Comunicação) – Linha de pesquisa: Produtos midiáticos: jornalismo e entretenimento, da Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2014.

_____. **A Broadway não é aqui**: Panorama do Teatro Musical no Brasil. São Paulo: Giostri, 2015.

STRATHERN, Marilyn. **Partial connections**. Savage: Rowman and Littlefield, 1991.

SÜSSEKIND, Flora. **As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Casa de Rui Barbosa, 1986.

SUSSMAN, Mark. New York's Facelift. **The Drama Review**: The MIT Press, v. 42, n. 1, p. 34-42, Spring 1998.

SYMONDS, Dominic. Orchestration and arrangement: creating the Broadway sound. In: KNAPP, Raymond; MORRIS, Mitchell; WOLF, Stacy (Ed.). **The Oxford handbook of The American Musical**. New York: Oxford University Press, 2011, p. 266-280.

SZTUTMAN, Renato. Natureza & Cultura, versão americanista – um sobrevoo. **Ponto Urbe** – Revista do núcleo de antropologia urbana da USP, São Paulo, v. 4, p. 1-19, 2009. Disponível em <<https://journals.openedition.org/pontourbe/pdf/1468>> Acesso em 22 out. 2018.

TAUSSIG, Michael. **The nervous system**. New York/ London: Routledge, 1992.

TAVEIRA, Leonardo de Mesquita. **A mulata e o malandro**: aspectos vocais do personagem-tipo na música do teatro de revista brasileiro, entre as décadas de 1880 e 1930. 2009, 183p. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

TELLES, Edward Eric. **Race in another America**: the significance of skin color in Brazil. Princeton: Princeton University Press, 2004.

_____. **Pigmentocracies**: ethnicity, race and color in Latin America. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2014.

TIRIBA, Thais. **Uma atraente esposa brasileira ou seu dinheiro de volta**: uma análise de agências de casamento especializadas em unir mulheres brasileiras a homens alemães. 2017, 167p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

TOGNI, Paula. **A Europa é o Cacém**. Mobilidades, gênero e sexualidade nos deslocamentos de jovens brasileiros para Portugal. 2014, 318p. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2014.

TOLA, Florencia. “Eu não estou só(mente) em meu corpo”: a pessoa e o corpo entre os Toba (Qom) do Chaco argentino. **Mana**, v.2, n. 13, p. 499-519, 2007.

TOLEDO, Magdalena Sophia de. **Antropologia e teatro**: o grupo Ói Nós Aqui Traveiz e(m) Kassandra in process. 2007, 150p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

TORRES, Fernanda. **A glória e seu cortejo de horrores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TORRES, Walter Lima. Os ensaiadores e as encenações. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (Org.). **História do teatro brasileiro**. Volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012, p. 479-496.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor**: americanização do Brasil na época da segunda guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TURNER, Victor. **The drums of affliction**: a study of religious processes among the Ndembu of Zambia. Oxford: Oxford University Press, 1968.

VANCE, Carole. Anthropology rediscovers sexuality. **Social Science & Medicine**, v. 33, n. 8, p. 875-884, 1991.

VELHO, Gilberto. **A utopia urbana** – um estudo de antropologia social. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

_____. O espelho de Morse e outros espelhos. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 94-101, 1989.

_____. **Nobres e anjos**: um estudo de tóxicos e hierarquias. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, [1975] 1998.

_____. **Projeto e Metamorfose**: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

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

_____. **Não Adianta Chorar**: Teatro de Revista Brasileiro... Oba! Campinas: Editora Unicamp, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In: _____. **A inconstância da alma selvagem** – e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 345-400.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Tradução Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, [1975] 2010.

WALLERSTEIN, Emmanuel. **The modern world system**. New York: Academic Press, 1976.

WASILEWSKI, Luis Francisco. **Isto é Besteiro!**: A obra dramatúrgica de Vicente Pereira no âmbito do Teatro Besteiro. 2008, 629p. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

WATERMEIER, Daniel J. Actors and acting. In: WILMETH, Don B.; BIGSBY, Christopher. **The Cambridge History of American Theater**. Volume 2 – 1870-1945. New York: The Cambridge University Press, 1999, p. 446-486.

WEEKS, Jeffrey. **Sex, Politics and Society** – the regulation of sexualit since 1800. New York: Longman Group, 1981.

WEFFORT, Francisco; SOUZA, Márcio (Org.). **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Associação de Amigos da Funarte, 1998.

WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela de Castro (Org.). **Rotas de teatro**: entre Portugal e Brasil. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

WEST, Shearer. **The image of the actor** – verbal and visual representations in the age of Garrick and Kemble. London: Pinter Publishers, 1991.

WHITE, Timothy. **Blue-Collar Broadway**: the craft and industry of American Theater. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015.

WILSON, Elizabeth. The context of “Between pleasure and danger”: the Barnard Conference on Sexuality. **Feminist Review**, n. 13, p. 35-41, Spring 1983.

WOLLMAN, Elizabeth. The economic development of the “New” Times Square and its impacts on the Broadway musical. **American Music**, v. 20, n. 4, Winter 2002, p. 445-465.

WOLF, Stacy. **Changed for good**: a feminist history of the Broadway musical. New York: Oxford University Press, 2011.

ZELIZER, Viviana. **A negociação da intimidade**. Petrópolis: Vozes, 2011.

PERIÓDICOS NACIONAIS

ALEIXO, Ana Cristina. De aula de inglês para os palcos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 11 fev. 2000, p. D8.

ALMEIDA, Miguel de. Videoclip, um sarampo televisivo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 ago. 1984. Ilustrada, p. 39.

BRASIL, Ubiratan. Uma década ao som dos musicais. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 abr. 2011. Caderno 2, p. D4.

_____. “O Rei Leão” encerra temporada no Brasil com recorde de público. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 dez. 2014. Caderno 2, p. C8.

CAMARGO, José Carlos. Cariocas elegem a “gostosona” Cláudia Raia atriz do verão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 jan. 1989. Ilustrada, p. E3.

CASTELO, José. Falabella busca os sentimentos comuns. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 28 mar. 1995. Caderno 2, p. D1.

CASTRO, Ruy. Fazendo “Company” na presença de Sondheim. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 abr. 2001. Caderno 2, p. D7.

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

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

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

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

FREE-LANCER para a Folha. Rodrigo Pitta Reúne Musicais Americanos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 nov. 1996. Ilustrada, n. p. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/11/20/ilustrada/9.html>> Acesso em 29 jan. 2018.

GAMA, Júlio. Falabella dá adeus ao besteiro com nova peça. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 jan. 1998. Caderno 2, p. D1.

_____. Sonho de ser ator movimenta a estréia de “Rent” – quase mil pessoas tentam vaga na versão nacional do musical, que estréia em outubro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 ago. 1999. Caderno 2, p. D1.

GUIA DO CADERNO 2. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 out. 1998. p. D27.

LANCELLOTTI, Silvio. Este programa pode ser uma opção à rua. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 ago. 1982. Ilustrada, p. 58.

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

MARTINS, Gustavo. Do teatro de revista às adaptações da Broadway, musicais se tornaram milionários no Brasil. **Uol Entretenimento**. 15 abr. 2008. Disponível em <https://noticias.bol.uol.com.br/_futuro_bol456998711321/2008/04/15/do-teatro-de-revista-as-adaptacoes-da-broadway-musicais-se-tornaram-milionarios-no-brasil.jhtm> Acesso em 23 out. 2018.

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

_____. “Grupo mexicano domina mercado de show biz”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31 mar. 2001. Caderno de Economia, p. B30.

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

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

NUNES, Lucélia. “O Beijo da Mulher Aranha” ganha super produção. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 03 out. 2000a. Caderno 2, p. D3.

_____. Mulher Aranha arma a sua teia em São Paulo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 13 nov. 2000b. Caderno 2, p. D5.

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

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

_____. Coluna. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 jul. 1994. Ilustrada, p. E-5.

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

PENTEADO, Sílvia. Esta lourinha vai pintar o sete – ex-paquita Andréia Veiga, capa da “Playboy” de setembro, vai comandar as quatro horas de programação infantil vespertina da emissora. Na direção, Billy Bond. **O Estado de São Paulo**, 20 nov. 1988. Caderno 2, p. 4.

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

PITTA, Rodrigo. Tudo igual como sempre na Broadway – a região que exhibe musicais não apresenta novidades, mas ainda atrai muito público. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 20 mar. 2001. Caderno 2, p. D7.

REPORTAGEM LOCAL. Estréia no dia 6 “My Fair Lady” no Teatro Paramount. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 jul. 1963a, p. 12.

_____. 500 récita de “Minha querida lady” no Brasil. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 02 out. 1963b, p. 12.

_____. Vencedores de 1963 recebem o Prêmio Saca em “O Estado”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 jun. 1965. p. 10.

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

_____. Os homens e suas panelas. **Revista da Folha**, São Paulo, 18 out. 1992. p. 23.

_____. Casa ganha “upgrade” e vira “hall”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 jul. 2000. Ilustrada, p. E8

_____. Desgaste é “sobre-humano”, diz o Fantasma brasileiro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 abr. 2005. Ilustrada, p. E3.

ROCHA, Janaína. Grupo leva toda a emoção de Cazuza à Tom Brasil. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 03 fev. 2000. Caderno 2, p. D7.

_____. A Modernidade vem aí. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 11 jan. 2001. Caderno 2, D1.

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

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

T4F ENTRETENIMENTOS. Relatório da Administração. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 28 mar. 2018. Economia, p. B12.

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

WEISS, Ana. Artistas promovem debate sobre arte e política. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 07 mai. 1999. Caderno 2, D3.

BARBANEL, Josh. A Nether world: a block of 42st. **The New York Times**, New York. 06 jul. 1981. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1981/07/06/nyregion/a-nether-world-a-block-of-42st.html?pagewanted=1>> Acesso em 08 mai. 2017.

BASLER, Barbara. 5000 Join Feminist Group's Rally in Times Sq. Against Pornography. **The New York Times**, New York. 21 out. 1979. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1979/10/21/archives/5000-join-feminist-groups-rally-in-times-sq-against-pornography.html?_r=0> Acesso em 06 mai. 2017.

BIESADA, Alexandra. Pace on Earth – Huston megapromopter pace Entertainment has built an empire stretched from Texas to Broadway, altering what we see onstage – and what we pay to see it. **Texas Monthly**, Texas. Dez. 1996. Disponível em: <<https://www.texasmonthly.com/articles/pace-on-earth/>> Acesso em: 18 mar. 2018.

BILLINGTON, Michael. Cameron Mackintosh: I'm a billionaire, but I've never forgotten queuing for the cheap seats'. **The Guardian**, London. 30 mai. 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/2014/may/30/cameron-mackintosh-interview>> Acesso em 12 abr. 2017.

CROYDEN, Margaret. The box-office boom. **The New York Times**. 10 mai. 1981. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1981/05/10/magazine/the-box-office-boom.html>> Acesso em 21 out. 2018.

DOWD, Maureen. Childhood in “Hell”: Growing up in Times Sq. **The New York Times**, New York. 25 jun. 1984. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1984/06/25/nyregion/childhood-in-hell-growing-up-in-times-sq.html>> Acesso em 08 mai. 2017.

GAMERMAN, Ellen. Exporting Broadway: The business of sending musicals abroad has never been bigger—Disney has brought in more than \$2 billion overseas from “The Lion King” alone. But navigating the global stage can be tricky. Why Germans love “Tarzan” and “Fiddler” is big in Japan. **The Wall Street Journal**, New York. 23 jul. 2010. Disponível em: <<https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704220704575367132050234118>> Acesso em 21 fev. 2017.

GAPPER, John. Interview: Cameron Mackintosh. **Financial Times**, London. 15 jan. 2015. Disponível em: <**Erro! A referência de hiperlink não é válida.**<https://www.ft.com/content/af6b04f6-ba34-11e5-bf7e-8a339b6f2164>> Acesso em 12 abr. 2017.

GRIMES, William. On Stage, and off. **The New York Times**, New York. 07 mar. 1997. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1997/03/07/theater/on-stage-and-off.html>> Acesso em 03 abr. 2017.

GUSSOW, Mel. Bernard B. Jacobs, a pillar of American theater as Shubert Executive, dies at 80. **The New York Times**, New York. 28 ago. 1996. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1996/08/28/theater/bernard-b-jacobs-a-pillar-of-american-theater-as-shubert-executive-dies-at-80.html>> Acesso em 01 fev. 2018.

IOVINE, Julie. Robert Stern to be Yale's Architecture Dean. **The New York Times**, New York. 23 set. 1998.

KENNEDY, Mark. James M. Nederlander, theater impresario, dies at 94. **The Washington Post**, Washington. 26 de julho de 2016. Disponível em: <

https://www.washingtonpost.com/entertainment/james-m-nederlander-theater-impresario-dies-at-94/2016/07/26/6e876228-5353-11e6-bbf5-957ad17b4385_story.html?noredirect=on&utm_term=.2f7dea319c7c> Acesso em 01 fev. 2018.

KUNTZMAN, Gersh. Rudy to hone anti-porn rule in Wake of court ruling. **New York Post**, New York. 22 dez. 1999. Disponível em: <<http://nypost.com/1999/12/22/rudy-to-hone-anti-porn-rule-in-wake-of-court-ruling/>> Acesso em 09 mar. 2017.

LYMAN, Rick. 2 powehouses of the theater meld Broadway and the road. **The New York Times**, New York. 9 jun. 1997. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1997/06/09/theater/2-powerhouses-of-the-theater-meld-broadway-and-the-road.html>> Acesso em 03 mar. 2017.

ROTHSTEIN, Mervyn. The musical is money to his ears. **The New York Times**, New York. 9 Dez. 1990. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1990/12/09/magazine/the-musical-is-money-to-his-ears.html?pagewanted=1>> Acesso em 06 abr. 2017.

SCHONBERG, Harold. The Schuberts and the nederlanders have a revival. **The New York Times**, New York. 14 mar. 1982. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1982/03/14/theater/the-schuberts-and-the-nederlanders-have-a-revival.html>> Acesso em 01 fev. 2018.

WEBER, Bruce. In Times Square, keepers of the Glitz; 3 women overseeing block's rebirth promise to return its splendor. **The New York Times**, New York. 25 jun. 1996. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1996/06/25/nyregion/times-square-keepers-glitz-3-women-overseeing-block-s-rebirth-promise-return-its.html>> Acesso em 04 mar. 2017.

DOCUMENTOS

BUREAU OF LABOR STATISTICS. **Usual weekly earnings of wage and salary workers, second quarter 2018**. U. S. Department of Labor. 17 jul. 2018, p. 5.

CORPORACIÓN INTERAMERICANA DE ENTRETENIMIENTO, S.B.A de C.V. – **Información sobre las acciones de CIE**. Disponível em: <<https://cie-ri.com.mx/pdf/anual/anual2016.pdf>> Acesso em 22 out. 2018.

DiPAOLA, Steven. **2015-2016 Theatrical season report: an analysis of employment, earnings, membership and finance**. Actors Equity Associations, 2016.

HAUSER, Karen. **The audience for touring Broadway 2009-2010**. The Broadway League. New York, 2001.

_____. **The Demographicis of the Broadway Audience 2013-2014**. The Broadway League. New York, 2014.

HAUSER, Karen; LANIER, Catherine. **Broadway's economic contribution to New York City 2000-2001 Season**. The League of American Theaters and Producers, inc., mai. 2002.

PROGRAMA DA PEÇA **A madrinha embriagada**: uma comédia musical. Direção: Miguel Falabella. Peça Original: The Drowsy Chaperone. Música e Letras: Lisa Lambert e Greg Morrizon. Texto: Bob Martin e Don McKellar. Produção: Atelier de Cultura. Realização: Fiesp/ Sesi-SP Teatro, 2013

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES (MRE). **Brasileiros no Mundo** – Estimativas. Subsecretaria-Geral das Comunidades Brasileiras no Exterior (SGEB), Departamento Consular e de Brasileiros no Exterior (DCB); Divisão de Assistência Consular (DAC), 2014.

NYC & COMPANY. U. S. **History of international travel to NYC, 2005 to 2014**. Department of Commerce. NTTO Tourism Economics, set. 2015.

PACHON, Harry, et al. Still Missing in Action: **Latinos in and out of Hollywood**. Los Angeles: Tomás Rívera Policy Institute and Screen Actors Guild, 2000.

SELKIRK, Neil. **1000 on 42nd Street**. PowerHouse Cultural Entertainment, Inc., New York, 2000.

U. S. CENSUS BUREAU. **Fact Finder**. 2000. Disponível em: <http://factfinder.census.gov/servlet/DTable?_bm=y&-geo_id=01000US&-ds_name=DEC_2000_SF3_U&-lang=en&-mt_name=DEC_2000_SF3_UPCT019&-format=&-CONTEXT=dt> Acesso em 25 out. 2018.

_____. **American Community Survey (ACS)**. 2014. Disponível em: <https://factfinder.census.gov/faces/tableservices/jsf/pages/productview.xhtml?pid=ACS_14_5YR_B05006&prodType=table> Acesso em 24 out. 2018.

ANEXO 1 – MAPA DE TEATROS NA BROADWAY, EM 2010

Fonte: Kantor e Malson (2010, p. 479).

ANEXO 2 – PROJETO DE REFORMA URBANA, ELABORADO PELO 42ND STREET DEVELOPMENT PROJECT

Mapa da área do projeto de reforma urbana desenhada e definida pelo *New York State Urban Development Corporation*.

Figure 1. Map of the project area as defined by the New York State Urban Development Corporation. (42nd Street Development Project, from Reichl, p. 93)

Fonte: Imagem extraída do artigo de Miller (2002), p. 141.

ANEXO 3 – TABELA DOS MUSICAIS CUJA ESTREIA EM SÃO PAULO OU RIO DE JANEIRO OCORREU ENTRE 2001 E 2016³⁹⁴

A seguir, elaborei uma lista de espetáculos musicais traduzidos e produzidos no Brasil; a maioria são originais da Broadway. Estão apresentados em ordem cronológica de estreia nos palcos brasileiros.

Nº	Musical	Produção na Broadway ³⁹⁵	Versão no Brasil	Estado em que estreou ³⁹⁶	Produtora	Direção
1	Les Misérables	1986 - 2003	2001-2002	SP	CIE Brasil (T4F Entretenimento)	Mariano Detry
2	Company	1970	2001	SP	Cláudio Magnavita / Jorge Takla	Charles Möller e Claudio Botelho
3	A Bela e a Fera	1994-2007	2002-2003 / 2009	SP	CIE Brasil (T4F Entretenimento)	Robert Joss Roth
4	Chicago	1975-1977	2004	SP	CIE Brasil (T4F Entretenimento)	Scott Faris
5	Lado a Lado com Sondheim	1976-1977	2005	RJ	Axion Produtores Associados (Aventura Entretenimento)	Charles Möller e Claudio Botelho/
6	Sweet Charity	1966-1967	2006 ³⁹⁷	SP	CIE Brasil (T4F Entretenimento)	Charles Möller e Claudio Botelho
7	O Fantasma da Ópera	1988 até o momento	2005 - 2007	SP	CIE Brasil (T4F Entretenimento)	Miguel Briamonte
8	My Fair Lady	1956-1962	2007	SP	Takla Produções Artísticas	Jorge Takla
9	Os Produtores	2001-2007	2007	SP	Chaim XYZ Produções, Comunicação e Eventos	Miguel Falabella

³⁹⁴ A lista de musicais não é exaustiva e indica parcela das peças produzidas nas duas capitais. Como critério, aponto as mencionadas, ao menos uma vez, ao longo do texto.

³⁹⁵ Nesta tabela, há musicais que estrearam inicialmente na Broadway e depois foram produzidos no Brasil. Há também alguns espetáculos com estreia em West End, Londres, mas que depois foram produzidos na Broadway. Poucos iniciaram o seu percurso no circuito off-Broadway para, em seguida, irem para os grandes teatros da Big Apple. Raríssimos foram aqueles que estrearam em *West End* para, após, serem produzidos diretamente no Brasil, sem que tenham sido realizadas temporadas na Broadway.

³⁹⁶ As datas dizem respeito ao local de estreia dos musicais – alguns em São Paulo e outros no Rio de Janeiro. Invariavelmente, as peças realizaram temporadas em ambas as capitais.

³⁹⁷ A primeira versão, no Brasil, estreou em 1993, no *Teatro Ginástico*, no Rio de Janeiro, mas foge ao recorte da análise.

10	West Side Story	1957-1960	2008	SP	Takla Produções Artísticas	Jorge Takla
11	Gloriosa – A vida de Florence Foster	2005	2008	RJ	Chaim Produções	Charles Möller e Claudio Botelho
12	Aida	2000-2004	2008	SP	Master Produções Artísticas e Culturais / Break a Leg! Produções e Eventos	Fabiano Vannucci
13	Miss Saigon	1989-1999	2007-2008	SP	CIE Brasil (T4F Entretenimento)	Fred Hanson
14	A Noviça Rebelde	1959-1963	2008	RJ	Axion Produtores Associados (Aventura Entretenimento)	Charles Möller e Claudio Botelho
15	Avenida Q	2003-2009	2009	RJ	Bottega D'Arte Comércio de Artes	Charles Möller e Claudio Botelho
16	O Despertar da Primavera	2006-2009	2009	RJ	Aventura Entretenimento/ Divina Comédia Produções Artísticas	Charles Möller e Claudio Botelho
17	Hairspray	2002-2009	2009	RJ	Sandro Chaim	Miguel Falabella
18	Cats	1982-2000	2010	SP	T4F Entretenimento	Richard Stafford
19	O Rei e Eu	1951-1954	2010	SP	Takla Produções Artísticas	Jorge Takla
20	Jekyll & Hide – O médico e o monstro	1997-2001	2010	SP	Kabuki Produções	Paulo Nogueira
21	Gypsy	1959-1961	2010	RJ	Axion Produtores Associados (Aventura Entretenimento)	Charles Möller e Claudio Botelho
22	Hair	1968-1972	2010	RJ	Aventura Entretenimento	Charles Möller e Claudio Botelho
23	A Gaiola das Loucas	1983-1987	2010-2011	RJ	Sandro Chaim	Miguel Falabella
24	Mamma Mia!	2001-2015	2010-2011	SP	T4F Entretenimento	Robert McQueen (geral) Floriano Nogueira (local)
25	Um Violinista no Telhado	1964-1972	2011	RJ	Aventura Entretenimento/ Conteúdo Teatral	Charles Möller e Claudio Botelho
26	As Bruxas de Eastwick	2000-2001 ³⁹⁸	2011	SP	T4F Entretenimento	Charles Möller e Claudio Botelho
27	Judy Garland	2012 ³⁹⁹	2011	RJ	Aventura	Charles

³⁹⁸ Musical nunca apresentado na Broadway. Estreou em West End, Londres.

	– O fim do arco-íris				Entretenimento	Möller e Claudio Botelho
28	Evita	1979-1983	2011 ⁴⁰⁰	SP	Takla Produções Artísticas	Jorge Takla
29	Cabaret	1966 –1969	2011	SP	Sandro Chaim e Claudia Raia	José Possi Neto
30	O Mágico de Oz	2011-2012 ⁴⁰¹	2012	RJ	Aventura Entretenimento	Charles Möller e Claudio Botelho
31	A Família Addams	2010-2011	2012	SP	T4F Entretenimento	Vânia Pajares (residente)
32	Priscila, Rainha do Deserto – O Musical	2011-2012 ⁴⁰²	2012	SP	GEO Eventos	Simon Phillips
33	Alô Dolly	1964-1970	2013 ⁴⁰³	RJ	Sandro Chaim	Miguel Falabella
34	Quase Normal	2009-2011	2013	SP	Eduardo Bakr e Tadeu Aguiar	Liliane Secco
35	Como vencer na vida sem fazer força	1961-1965	2013 – Só no RJ	RJ	Möller & Botelho Produções Artísticas/ GEO Eventos	Charles Möller e Claudio Botelho
36	Shrek – O Musical	2008-2010	2013	SP	Kabuki Produções	Diego Ramiro
37	A madrinha embriagada	2006-2007	2013-2014	SP	Atelier de Cultura / Sesi	Miguel Falabella
38	O Rei Leão	1994 até o momento	2013-2014	SP	T4F Entretenimento	Julie Taymor
39	Jesus Cristo Super Star	1971-1973	2014	SP	T4F Entretenimento	Jorge Takla
40	Crazy For You	1992-1996	2014	SP	Chaim XYZ Produções, Comunicação e Eventos / Claudia Raia / COARTE	José Possi Neto
41	Nas Alturas	2008-2011	2014	SP	4Act Performing Arts	André Dias
42	O Homem de La Mancha	1965-1971	2014-2015	SP	Atelier de Cultura / Sesi	Miguel Falabella
43	Urinal – O musical	2001-2004	2015	SP	Núcleo Experimental	Zé Henrique de Paula
44	Mudança de Hábito	2011-2012 ⁴⁰⁴	2015	SP	T4F Entretenimento	Jerry Zaks (original) Fernanda Chamma (residente)
45	Antes tarde	2012-2013	2015	SP	T4F Entretenimento	José Possi

³⁹⁹ Musical originalmente australiano, cuja estreia ocorreu em 2005. Foi para a Broadway, em 2012.

⁴⁰⁰ No Brasil, a peça teve uma primeira produção em 1983, cuja estreia ocorreu no *Teatro João Caetano*, no Rio de Janeiro.

⁴⁰¹ Musical nunca apresentado na Broadway. As datas correspondem à estreia em West End, Londres.

⁴⁰² A produção original é australiana e ficou em cartaz entre 2006 e 2008.

⁴⁰³ No Brasil, a peça teve uma primeira produção em 1964, com Bibi Ferreira, no *Teatro João Caetano* no Rio de Janeiro.

⁴⁰⁴ A produção original é de Pasadena, na Califórnia, cuja estreia ocorreu em 2006.

do que nunca						Neto
46	Nine – Um Musical Feliniano	1982-1984	2015	SP	Möller & Botelho Produções Artísticas	Charles Möller e Claudio Botelho
47	Chaplin – O musical	2012-2013	2015	SP	Raia Produções Artísticas e Culturais / Chaim XYZ Produções, Comunicação e Eventos	Mariano Detry
48	Kiss me Kate – o beijo da megera	1948-1950	2015	RJ	Möller & Botelho Produções Artísticas	Charles Möller e Claudio Botelho
49	Wicked	2003-até o momento	2016	SP	T4F Entretenimento	Lisa Leguillou
50	We will rock you	2013-2014 ⁴⁰⁵	2016	SP	Almali Zraik	Uwe Petersen

Fonte: Elaboração nossa.

⁴⁰⁵ A produção original é de West End (2002), tendo sido importado diretamente para o Brasil, sem que ter realizado temporada na Broadway.

**ANEXO 4 – PROJETOS BENEFICIADOS PELA LEI DE FOMENTO AO
TEATRO DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO (LEI MUNICIPAL N.
13.279/2002)**

Período do Edital	Projeto Beneficiado de Maior Valor		Número Total de Projetos Beneficiado pelo Edital	Valor Total Despendido pelo Edital	
	Valor Histórico	Valor Atualizado para Setembro 2018*		Valor Histórico	Valor Atualizado para Setembro 2018*
2 semestre 2002	R\$286.000,00	R\$778.736,79	23	R\$5.881.183,00	R\$16.013.613,83
1 semestre 2003	R\$322.451,25	R\$803.196,91	10	R\$2.492.250,81	R\$6.207.971,47
2 semestre 2003	R\$284.625,00	R\$708.975,14	17	R\$ 3.841.400,80	R\$8.972.800,46
1 semestre 2004	R\$335.218,00	R\$763.950,73	11	R\$2.951.747,00	R\$6.726.933,71
2 semestre 2004	R\$337.973,90	R\$744.337,12	18	R\$4.422.907,09	R\$9.740.793,41
1 semestre 2005	R\$337.973,90	R\$ 715.824,09	9	R\$2.326.167,00	R\$4.926.789,84
2 semestre 2005	R\$372.770,00	R\$765.347,21	15	R\$3.786.940,00	R\$7.775.099,81
1 semestre 2006	R\$278.313,23	R\$557.730,22	18	R\$3.768.614,89	R\$7.552.175,73
2 semestre 2006	R\$304.544,25	R\$610.296,29	12	R\$2.788.822,49	R\$5.504.068,31
1 semestre 2007	R\$410.400,15	R\$797.376,18	11	R\$3.443.957,10	R\$6.691.345,87
2 semestre 2007	R\$573.984,44	R\$1.092.510,16	19	R\$6.467.254,69	R\$12.309.639,35
1 semestre 2008	R\$387.538,46	R\$720.827,97	20	R\$4.866.504,00	R\$9.051.778,22
2 semestre 2008	R\$504.733,72	R\$905.808,36	10	R\$3.296.956,04	R\$5.916.803,69
1 semestre 2009	R\$476.329,31	R\$836.601,56	14	R\$4.918.723,95	R\$8.639.006,71
2 semestre 2009	R\$493.400,00	R\$844.898,26	16	R\$5.808.652,56	R\$9.946.737,81
1 semestre 2010	R\$589.292,10	R\$992.219,10	20	R\$7.199.420,13	R\$12.122.005,65
2 semestre 2010	R\$635.875,64	R\$1.038.592,92	10	R\$4.959.728,20	R\$8.100.858,48
1 semestre 2011	R\$552.870,46	R\$878.956,17	19	R\$7.248.931,91	R\$11.524.387,47
2 semestre 2011	R\$697.641,02	R\$1.067.798,95	11	R\$5.599.567,46	R\$8.570.614,52
1 semestre 2012	R\$695.909,84	R\$1.038.806,19	17	R\$7.625.253,35	R\$11.382.452,06
2 semestre 2012	R\$656.815,60	R\$958.208,77	13	R\$7.023.579,62	R\$10.246.491,71
1 semestre 2013	R\$684.559,35	R\$965.492,03	15	R\$7.593.862,90	R\$10.710.268,05
2 semestre 2013	R\$729.058,54	R\$996.857,20	15	R\$8.300.179,48	R\$11.349.011,37
1 semestre 2014	R\$677.561,83	R\$902.290,12	18	R\$8.808.211,87	R\$11.729.649,12
2 semestre 2014	R\$735.434,18	R\$943.992,28	12	R\$6.576.786,85	R\$8.441.864,95
1 semestre 2015	R\$693.862,00	R\$868.355,66	16	R\$7.955.060,80	R\$9.955.613,81
2 semestre 2015	R\$813.872,76	R\$959.346,33	14	R\$7.931.388,42	R\$9.349.063,82
1 semestre 2016	R\$744.099,21	R\$841.417,94	17	R\$9.072.554,04	R\$10.259.128,89
2 semestre 2016	R\$931.003,50	R\$1.008.239,92	13	R\$8.542.492,01	R\$9.251.180,56

*Para fins de atualização dos valores, foi adotado o índice IPC-A (IBGE) e como data-base o primeiro mês do semestre de competência do edital

Fonte: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/?p=7213>

ANEXO 5 – MUSICAIS PRODUZIDOS PELA T4F ENTRETENIMENTO (CIE BRASIL) EM SÃO PAULO

Musical	Ano de Estreia do Espetáculo em São Paulo	Valor Captado Original	Valor Captado Atualizado para Setembro 2018*
Les Misérables	2001	R\$1.331.541,00	R\$4.018.740,94
A Bela e a Fera	2002	R\$1.640.000,00	R\$4.596.967,56
Chicago	2004	R\$3.952.000,00	R\$9.006.477,19
O Fantasma da Ópera	2005	R\$6.267.126,91	R\$13.273.688,94
Sweet Charity	2006	R\$1.446.245,00	R\$2.898.225,66
Miss Saigon	2007	0,00 (Projeto Arquivado)	R\$-
Mamma Mia	2010	R\$12.623.000,00	R\$21.253.944,69
Cats	2010	R\$5.426.500,00	R\$9.136.855,81
As Bruxas de Eastwick	2011	R\$4.795.763,49	R\$7.624.328,90
A Família Addams	2012	R\$13.170.000,00	R\$19.659.267,27
O Rei Leão	2013	R\$14.594.000,00	R\$20.583.154,31
Jesus Cristo Super Star	2014	R\$2.455.000,00	R\$3.269.254,76
Mudança de Hábito	2015	R\$14.300.000,00	R\$17.896.189,74
Antes Tarde do que nunca	2015	R\$5.617.287,00	R\$7.029.932,45
Wicked	2016	R\$18.056.529,19	R\$20.418.093,89

*Para fins de atualização dos valores, foi adotado o índice IPC-A (IBGE) e e como data-base o mês de janeiro de cada ano