



# **UNIVERSIDADE DE ÉVORA**

**Mestrado em Música – Interpretação – Canto**

**Dissertação**

**O Musical em Lisboa (2000-2010)**

**Paulo Fernandes Marques Carrilho**

**Orientador: Professor Doutor José Manuel Bettencourt da Câmara**

**Co-orientadora: Professora Liliana Margareta Bizineche**

**Évora 2011**

**Mestrado em Música – Interpretação – Canto**

**Dissertação**

**O Musical em Lisboa (2000-2010)**

**Paulo Fernandes Marques Carrilho**

**Orientador: Professor Doutor José Manuel Bettencourt da Câmara**

**Co-orientadora: Professora Líliliana Margareta Bizineche**

## **Resumo**

### **Título: O Musical em Lisboa (2000-2010)**

Após uma breve introdução histórica sobre o que ficou designado como o musical, esta dissertação aborda o aparecimento e evolução do género em Portugal.

Incide particularmente na análise e recepção deste tipo de espectáculo musical em Lisboa entre os anos de 2000 e 2010, incluindo o levantamento dos espectáculos realizados na cidade nessa década.

É através de alguma experiência pessoal, da recolha de opiniões e testemunhos de artistas relacionados com o musical que se procura perceber o desenvolvimento do género em Lisboa no período proposto, problematizando os factores desse desenvolvimento e as questões da formação dos artistas e do mercado de trabalho à sua disposição.

## **Abstract**

### **Title: The Musical in Lisbon (2000-2010)**

After a brief historical introduction regarding what has become known as the musical, this dissertation approaches the upcoming and evolution of the genre in Portugal.

It mainly focuses on the analysis and reception of this kind of musical event between the years 2000 and 2010, including the listing of shows that took place in the city during that decade.

It is through some personal experience, the research of opinions and testimonies of artists that work with musicals, that one tries to understand the development of this genre in Lisbon in the proposed period, considering the factors of such development and the issues of formation of the artists and of the work market that is available.

# Índice

<b>Prefácio</b>	<b>5</b>
<b>Introdução</b>	<b>7</b>
<b>1. O espectáculo musical na sociedade contemporânea</b>	
<b>1.1. Globalização e espectáculo</b>	<b>9</b>
<b>1.2. O musical na sociedade actual</b>	<b>12</b>
<b>2. O musical em Lisboa</b>	
<b>2.1. Breve enquadramento histórico</b>	<b>14</b>
<b>2.2. Produções em Lisboa</b>	
<b>2.2.1. Primeiras produções</b>	<b>26</b>
<b>2.2.2. Produções na década de 2000 a 2010</b>	<b>30</b>
<b>3. A arte musical enquanto profissão</b>	
<b>3.1. O musical e as condições de trabalho em Lisboa</b>	<b>36</b>
<b>3.2. Formação, mercado de trabalho e públicos</b>	<b>38</b>
<b>Conclusão</b>	<b>47</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>48</b>
<b>Webgrafia</b>	<b>50</b>
<b>Sítios de proveniência das imagens</b>	<b>51</b>
<b>Anexo: Excertos das entrevistas realizadas</b>	<b>53</b>

## **Prefácio**

Decorria o ano de 1996 quando, ainda no início da minha carreira de cantor profissional, fui convidado a integrar os Sons em Cena, conjunto de jovens cantores que, por iniciativa própria e devido à sua paixão pelo musical, decidiram formar um grupo performativo nesta área. Nos Sons em Cena descobri esse género musical, que depressa se converteu no meu género performativo de eleição.

Rapidamente os Sons em Cena se tornaram num dos primeiros grupos em Portugal a difundir este género através de espectáculos por todo o país, em teatros, casinos, eventos e programas de televisão, em que reproduziam excertos dos musicais mais conhecidos, através de números cantados ao vivo e coreografados, com figurinos apropriados.

Com o tempo, fui adquirindo mais experiência e maior agilidade física e vocal, o que me permitiu participar em diversos eventos, concertos e mesmo grandes produções.

Em 2009, decidi candidatar-me ao Mestrado em Música, na especialidade de Interpretação em Canto, na Universidade de Évora e, não sendo ainda o musical um género comum nos planos de estudo da disciplina de Formação Específica (Canto), propus à Professora Liliana Bizineche a abordagem deste género nas aulas de Canto. Foi imediata a sua aceitação, tendo-me incentivado convictamente nesse sentido, conseguindo desenvolver e aperfeiçoar as minhas capacidades vocais com um trabalho técnico exemplar, rigoroso e preciso.

É de referir que na disciplina de Sociologia das Artes do Espectáculo, leccionada pelo Professor Dr. José Bettencourt da Câmara, abordei este tema, com o intuito de realizar uma pesquisa preparatória para esta dissertação.

Foram os Professores Liliana Bizineche e José Bettencourt da Câmara que desde cedo me apoiaram na escolha deste tema. A este último exprimo o meu reconhecimento pelo constante apoio na elaboração desta dissertação.

Agradeço igualmente aos restantes professores que leccionaram as unidades curriculares deste Mestrado, concretamente aos Professores Diana Vinagre, João Pedro

Alvarenga, Massimo Mazzeo e Miguel Jalôto, assim como ao pianista Mauro Dilema que me acompanhou, de forma exemplar, nas aulas de Canto e nos exames de final de semestre.

O meu obrigado, também, ao Diogo Oliveira, à Inês Madeira, ao Mário Redondo, ao Pessoa Júnior, ao Rui Baeta, à Sofia de Castro e ao Tiago Sepúlveda, que gentilmente se disponibilizaram para as entrevistas, partilhando as suas opiniões acerca dos vários temas abordados nesta dissertação.

Finalmente, aos meus Pais devo a permanente motivação e o apoio crítico com que souberam suscitar em mim desde muito cedo o gosto pela música, acompanhado de uma sólida formação musical – preciosa ferramenta para a minha vida profissional, adquirida em simultâneo com outros estudos académicos.

## **Introdução**

A razão da escolha do tema deste trabalho prende-se com o crescente acolhimento que, recentemente, o género que ficou conhecido como “o musical” tem recebido do público da capital portuguesa, bem como daqueles que ali se deslocam, por vezes em excursões, para assistirem a estes espectáculos, que escasseiam na província. A rádio e a televisão têm-se revelado insuficientes para satisfazer as necessidades do público neste domínio, quer pelas suas próprias limitações tecnológicas, quer pela orientação da programação, que sempre teve dificuldade em conciliar a preocupação pelos níveis de audiência com a da qualidade.

Talvez por isso, embora se tenham verificado grandes progressos a nível técnico, e porque não consegue proporcionar uma convivência efectiva entre os espectadores, a televisão tem favorecido hábitos de isolamento, contrários à própria natureza humana, não conseguindo, felizmente, diminuir o impacte que o espectáculo musical ao vivo provoca em largas camadas do público. Nesta dissertação, incluímos referências históricas relativas à evolução deste espectáculo nalguns países e cidades de referência e ocupamo-nos de outros aspectos de um determinado género de espectáculo musical do ponto de vista das artes performativas, da Sociologia das Artes do Espectáculo.

Num primeiro capítulo, constatámos que a chamada globalização tem influenciado a expansão sociocultural, possibilitando o alargamento do leque de escolhas, por vezes a elevação da fasquia da qualidade, a abertura a géneros provenientes de outras culturas. Na segunda parte desse capítulo, dedicada já ao musical, abordamos o nível de adesão do público, referindo-nos a programas de espectáculos em Londres e Nova Iorque, procurando evidenciar a dimensão deste fenómeno na sociedade contemporânea.

Iniciamos um segundo capítulo com uma resenha histórica da evolução da música no contexto de civilizações diversas, preparando a apresentação de aspectos essenciais da história do musical em Nova Iorque e Londres, os quais influenciaram certamente a construção do Parque Mayer em Lisboa (1922), que se tornou no grande espaço de teatro de revista à portuguesa e de outros que se lhe seguiram. A segunda parte desse capítulo é dedicada ao desenvolvimento do musical em Lisboa, nos seus diversos aspectos, ao longo da década de 2000 a 2010.



Entrevistas a actores focam aspectos diversos do género, assim visto por dentro, incluindo referências à sua importância, à adesão do público, aos meios financeiros, aos apoios e às entidades que os concedem, aos critérios de escolha das peças, etc.

Um terceiro capítulo ocupa-se dos problemas inerentes às profissões de músico e de actor no âmbito desta arte performativa em Lisboa – mercado de trabalho, *cachets*, etc., reunindo as opiniões dos entrevistados sobre as aspirações, as incertezas, as dificuldades próprias da profissão. Concluimos expressando a esperança de que o musical se desenvolva no país quer quantitativa quer qualitativamente, mau grado o contexto de preocupante crise económica em que nos encontramos.

Cientes de que algumas produções nacionais atingiram o nível das boas produções estrangeiras, apesar da diferença de verbas disponíveis, inferimos a qualidade dos profissionais que, com entusiasmo, continuarão seguramente a produzir bons espectáculos e a induzir nas novas gerações as emoções que este género é capaz de despertar. Não pretendendo uma abordagem exaustiva do assunto, pensamos no entanto haver contribuído para o conhecimento de um género de espectáculo musical que em Portugal prosseguirá decerto a dinâmica de desenvolvimento que revelou no período que aqui escolhemos tratar.

# 1. O espectáculo musical na sociedade contemporânea

## 1.1. Globalização e espectáculo

O fenómeno chamado globalização pode ser encarado sob múltiplos aspectos: ecológicos, económicos, sociais, políticos, culturais e outros. Desde sempre, diversos acontecimentos naturais tiveram repercussão em todo o planeta, bastando recordar que uma das teorias que pretende explicar a extinção dos dinossáurios advoga a queda, há milhões de anos, de um meteorito cujo impacte e consequente explosão, no Golfo do México, formaram uma nuvem opaca e global de poeiras que, obstruindo a passagem da luz solar, arrefeceu o planeta e levou à extinção de muitas espécies provocando uma diminuição drástica da biodiversidade. Naturalmente, quando hoje falamos de globalização referimo-nos a fenómenos determinados pela própria evolução da humanidade no tempo.

Consideramos que a expansão sociocultural inerente ao que chamamos globalização arrancou há pouco mais de quinhentos anos, na época dos Descobrimentos, quando os navegadores portugueses e espanhóis reuniram o saber que lhes permitiu entrar em contacto com povos de outros continentes, a que impuseram a sua pretensa superioridade cultural.<sup>1</sup> O que então se verificou não tem precedente histórico: pela intervenção, sobretudo, das duas nações ibéricas, a humanidade europeia foi ao encontro das outras humanidades, de que nalguns casos não tinha qualquer conhecimento.

---

<sup>1</sup> “Le Portugal, petit pays marginal par rapport aux foyers économiques de l’Europe, voit son heure arriver. Sous l’impulsion de son prince, Henri le Navigateur, il met à profit sa place charnière et combine l’architecture navale de l’Europe de l’Ouest (le Ponant) avec des innovations véhiculées par les marins de la Méditerranée (le Levant) : gouvernail d’étambot, voile triangulaire, boussole. Les marins disposent de techniques de navigation et d’un vaisseau océanique qui leur permettent de prendre le large, de perdre de vue les côtes sans perdre le nord, et de remonter le vent au lieu de se laisser porter par lui. Pour la première fois, ils peuvent revenir des côtes d’Afrique de l’Ouest au lieu d’y rester bloqués par les vents alizés. Entre 1450 et 1500, les Portugais contournent toute l’Afrique, atteignent les Açores, puis le continent américain, et réalisent d’un coup la globalisation des transports et des communications maritimes. L’Occident s’assure à échéance une hégémonie mondiale, qui dure encore. Des univers socioculturels qui n’étaient en contact les uns avec les autres que par masses continentales interposées, et par des liaisons maritimes côtières et lentes, sont mis brusquement en face-à-face. Le choc est sidérant de part et d’autre.” Jean-Pierre Warnier, *La Mondialisation de la Culture*, Paris, Éditions La Découverte, 2004, pp. 27.

O recente aparecimento da rádio e da televisão constituiu um grande passo dado pela humanidade no sentido da globalização cultural apenas igualado, ou mesmo ultrapassado, pelo advento da *Internet*. A vastidão dos efeitos, tão diversificados, não isentos de neutralidade relativamente a interesses económicos estabelecidos, orientados exclusivamente pelo princípio do lucro, torna difícil um entendimento seguro deste novo fenómeno que altera profundamente o comportamento e os hábitos das sociedades humanas de hoje.<sup>2</sup>

A facilidade com que as poderosas ferramentas da *Net* disponibilizam o contacto àqueles que a utilizam no sentido da obtenção de formação e informação tem operado o milagre da troca de conhecimento, da compreensão e da amizade entre indivíduos muitas vezes separados por enormes distâncias, quer físicas quer culturais. Esta facilidade é igualmente uma ferramenta poderosa nas mãos de quem a pretende utilizar no sentido contrário ao da livre manifestação das mentes, da elevação do gosto e mesmo para fins criminosos.

Há, efectivamente, aspectos negativos inerentes à globalização. Aliás, até à data, o homem não tem mostrado saber administrar segura e exclusivamente em seu favor as notáveis criações da sua mente. No que respeita à cultura, a facilidade com que se assimilam muitos aspectos de outras, em detrimento da própria, muitas vezes mais rica e diversificada, importando linguagens redutoras da riqueza expressiva, e consequentemente da memória colectiva ancestralmente construída, tem levado à morte muitas formas culturais tradicionais.

Trata-se de uma realidade que se vai agravando, apesar do aparecimento de instituições tendentes a contrariar este fenómeno. A globalização existe. Temos de aprender a viver com ela aproveitando os seus benefícios e evitando os danos que lhe são inerentes.

---

<sup>2</sup> “Les nouvelles technologies posent des problèmes inédits et encore non résolus de contrôle de la propriété artistique, scientifique et littéraire à l’échelle planétaire. Elles renforcent l’inégalité devant l’information et la culture, puisqu’un dixième de l’humanité au maximum est concerné par ces technologies coûteuses. (...) Les nouvelles technologies, en saturant une fraction de l’humanité avec des marchandises en vrac et en grandes quantités, créent une demande forte pour des « éditeurs » ou des « assembleurs » d’un nouveau genre. En effet, l’individu confronté au déferlement de contenus culturels en vrac par des canaux multiples (TV, *Internet*, télécopie, etc.) ne dispose pas des capacités qui lui permettraient de trier, de hiérarchiser et d’ordonner ces contenus.” Jean-Pierre Warnier, *La Mondialisation de la Culture*, Paris, Éditions La Découverte, 2004, pp. 54.

O espectáculo, nas suas múltiplas formas e géneros, tem sido fortemente influenciado pela globalização. Um dos principais aspectos positivos destas transformações tem a ver com a divulgação de produtos de qualidade, que impõem padrões àqueles que se iniciam nas artes do espectáculo pois, se souberem procurar e escolher, poderão aceder de algum modo às grandes actuações a nível mundial, por elas aferindo a sua própria qualidade como artistas. Ao impacte das novas tecnologias na própria produção artística, refere-se a citação seguinte: “While performers shape their interpretations in relation to recent performance traditions, the study of older recordings, often available in archives and library sound collections, can provide startling alternative presentations.”<sup>3</sup> Também uma vasta camada do público, permeável a um alargamento do leque de escolhas, tem beneficiado do desenvolvimento tecnológico, que lhe permite assimilar estéticas estranhas à sua cultura de origem, sem que isso os leve a enjeitá-la.

Por outro lado, a “guerra de audiências”, sobretudo no domínio da televisão, tende a alimentar e a conservar um público fracamente exigente, gerando uma profusão de espectáculos doentamente ruidosos que, sem escolher idades, como que mutilam o aparelho auditivo, impedindo geralmente a prática ou a fruição de géneros musicais mais exigentes, assentes noutros valores expressivos. Trata-se, seguramente, de exemplos que não dignificam as conquistas tecnológicas do género humano.

Felizmente, alguns géneros de maior qualidade têm furado esta trama de dificuldades e de interesses, conseguindo, em expansão constante, ser apreciados em vastas áreas. Os musicais conseguiram-no devido ao contributo de verdadeiros criadores que souberam cativar um vasto público – inicialmente em Londres e Nova Iorque – por via de produções acessíveis às massas populares, pela maior exigência da música, pelo brilho das emoções que despertam, que não pela descida da fasquia da qualidade.

Para tal facto contribuíram particularmente os diversos elementos de proveniência africana – a sincopa, as inflexões e o timbre da voz dos negros, as “blue notes” ... – trazidos pelos escravos e infiltrada no *jazz*, a partir dos *blues*, enriquecendo quase toda a música americana com novidades que não tardaram a globalizar-se, recebendo uma aceitação verdadeiramente planetária.

---

<sup>3</sup> Tina Ramnarine, *Music Studies*, Edited by J.P.E. Harper-Scott & Jim Samson, New York, Cambridge University Press, 2009, pp. 222.

Evidentemente, esta globalização só foi possível graças aos meios técnicos que, começando pelo disco, pela rádio e pelo cinema, têm sido postos ao nosso dispor numa catadupa vertiginosa que nos colocam cada vez mais próximos uns dos outros, encurtando os caminhos que nos separam dos centros de produção artística mais importantes do planeta. Este facto mostra como não podemos, apressadamente, arrumar numa perspectiva pessimista o fenómeno da globalização.

## **1.2. O musical na sociedade actual**

Com efeito, nunca se produziu tanto, nem talvez com tanta qualidade, como nos nossos dias. Todo o trabalho de formação para as artes performativas encetado há dezenas de anos pelos conservatórios, universidades e mesmo escolas privadas tem dado os frutos que estamos hoje a colher. Formaram-se músicos, actores, com as aptidões e competências polifacetadas que o musical exige. O público adere, vibra e aplaude, face a uma boa actuação; troca frequentemente o aconchego da sala de televisão pela cumplicidade interactiva da sala de espectáculos, do café-concerto, da sociedade recreativa ou de outro espaço que lhe permita a fruição de uma actuação ao vivo.

As incidências sociais de fenómenos deste tipo são evidentes se recordarmos o seguinte: “(...) musical performances do not merely reflect social life. Musical performances shape it.”<sup>4</sup> Não fosse a crise económica que se adivinha, poderíamos garantir uma crescente presença do público que assiste a estes espectáculos, quer em toda a Europa quer em muitos países de outros continentes.

Consultando alguns dos programas dos teatros do West End, em Londres, e da Broadway, de Nova Iorque, conseguimos perceber a dimensão do fenómeno que é o espectáculo musical na sociedade contemporânea. Os exemplos que a seguir destacamos demonstram certamente a importância que o musical representa no universo contemporâneo das artes performativas, mobilizando o entusiasmo de um vasto público.

---

<sup>4</sup> Ramnarine, Tina, *Music Studies*; Edited by J.P.E. Harper-Scott & Jim Samson, New York, Cambridge University Press, 2009, pp. 223.

*Les Misérables* foi composto em 1980 por Claude-Michel Schönberg sobre libreto, francês, de Alain Boublil, baseado no romance homónimo de Victor Hugo. A adaptação para língua inglesa de Herbert Kretzmer, estreou em Londres em 1985, permanecendo actualmente em cena no Queen's Theatre, onde já teve mais de dez mil representações. Traduzido para vinte idiomas, já foi visto por mais de cinquenta e cinco milhões de pessoas em quarenta países!

*The Phantom of the Opera*, a obra-prima de Andrew Lloyd Webber obteve vários prémios em 1988, incluindo o de melhor musical. Bateu o recorde absoluto de permanência em cena na Broadway e foi o mais lucrativo musical de todos os tempos. Continua em cena na Broadway e no West End, bem como em muitas outras cidades do mundo.

Baseado na novela homónima de Gaston Leroux, que conta a história romântica de uma personagem fantástica, Erik, génio desfigurado saído dos subterrâneos da Ópera de Paris - Académie Nationale de Musique (também conhecida, do nome do arquitecto que projectou o edifício, como Opéra Garnier). Este musical foi produzido em 1986 para o West End, tendo sido adaptado várias vezes ao teatro e ao cinema. Foi em 1925 que esta novela surgiu como filme de terror do cinema mudo.

*Chicago* é um musical baseado na peça escrita, em 1926, pela jornalista Maurine Dallas Watkins, do Chicago Tribune. Tem libreto de Fred Ebb e Bob Fosse e música de John Kander. Picante, *sexy*, divertido, contém mesmo cenas de alguma violência. A acção recria o ambiente *jazz hot* dos anos 20, e conta a história de Roxie Hart, dançarina de um clube nocturno, que assassina o amante. Inclui trechos musicais como *All That Jazz*, *Funny Honey*, *Mr. Cellophane*, *Nowadays*, *Razzle Dazzle*, etc. Está em cena no Cambridge Theatre no West End (Londres) e no Ambassador Theatre (Nova Iorque, entre a Broadway e a 8<sup>th</sup> Avenue).

Outros musicais serão quase tão famosos como estes. Cremos que esta amostragem, tal como os *iceberg* em que o volume descoberto, ainda que menor do que o submerso, denuncia realmente outras dimensões, nos dá uma noção da importância da aceitação popular do fenómeno que é o musical nas sociedades contemporâneas desenvolvidas.

## **2. O musical em Lisboa**

### **2.1. Breve enquadramento histórico**

Quando, para uma audiência, uma ou mais pessoas se reúnem e encenam uma história ou recriam momentos reais e/ou imaginários, sentindo e transmitindo sensações, mensagens diversas, pode dizer-se que se está a fazer teatro.

Assim, não é excessivo propor que, de certa forma, desde o período pré-histórico o teatro musical está implícito na natureza humana, manifestando-se em rituais praticados por clãs e tribos, através de danças e cantos. Ainda hoje subsistem sociedades ditas primitivas que conservam música de carácter religioso, aliada a danças e ritmos exaltantes que, repetidos obstinadamente, causam um efeito de fascinação hipnótica, com o fito de provocar um estado de transe, tanto nos intervenientes como nos restantes elementos da tribo. Estas cerimónias envolvem aspectos que hoje em dia se verificam de algum modo no teatro musical, como a caracterização, a utilização de indumentária própria, coreografia e música vocal acompanhada, ou não, por tambores e outros instrumentos, cuja execução se processa segundo os preceitos de uma tradição imemorável.

Milhares de anos após a Era Pré-Histórica, deparamos com as civilizações da Antiguidade. Mesopotâmia, Egipto, Grécia e China são exemplos de civilizações que nos cedem sinais de uma cultura musical integrada, sujeita a uma ordem social, religiosa ou ética – dois a três mil anos antes de Cristo.

No séc. V a. C., em Atenas, cidade-estado próspera, um dos primeiros pólos de desenvolvimento cultural da zona mediterrânica, foi construído o primeiro teatro em pedra – o Teatro de Dionísio. Neste teatro, em semicírculo ao ar livre, situado na encosta sul da Acrópole de Atenas, com lugar para catorze a dezassete mil pessoas sentadas, foram apresentadas as célebres tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. As obras teatrais da Grécia antiga integravam diálogo, canções e danças como elementos de desenlace da história, tornando a peça num género de teatro musicado em que o canto

era também utilizado na narração da história, ajudando a contextualizar a acção dos actores. Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, além de dramaturgos, eram também compositores, o que de um certo ponto de vista nos permite afirmar que escreviam musicais!<sup>5</sup>

Os Romanos integraram formas teatrais da Grécia, adaptando-as ao seu próprio gosto. Tal como os Gregos, produziram peças de teatro para festivais em honra dos deuses, em que a coexistência do diálogo, do canto e da dança foi igualmente praticada. Também construíram teatros permanentes ao ar livre embora, numa grande parte do período do Império Romano, as obras teatrais fossem representados em palcos provisórios de madeira que podiam ser montados em pouco tempo, nos locais escolhidos. Por vezes, os actores acoplavam placas de metal aos sapatos para tornar audíveis os passos de dança no palco de madeira, produzindo efeitos de percussão. Criaram, assim, uma primeira versão dos sapatos de sapateado dos nossos dias.

Com a queda do Império Romano no Ocidente, com as Invasões Bárbaras, entramos na Idade Média – caracterizada pela forte influência da Igreja em toda a sociedade europeia. Com a desintegração do Império, o teatro romano foi progressivamente esquecido, considerado pela Igreja meio de influência pecaminosa. Mais tarde, contudo, a Igreja inflecte a sua posição, passando a ver o teatro como uma forma de transmissão da própria mensagem cristã, encorajando e desenvolvendo apresentações para-litúrgicas de temas bíblicos, tais como as peças sobre o rei Herodes e sobre o profeta Daniel. Estes dramas, inseridos em cerimónias religiosas, eram concebidos com o propósito de ensinar e transmitir noções cristãs mas, alterados, deram origem a formas de teatro musicado de natureza mais ou menos secular. Estas alterações consistiam na modificação e transformação de partes do texto em formas poéticas não litúrgicas, assim como na alteração ou inserção de novas composições musicais.<sup>6</sup>

Durante a Idade Média, saltimbancos e companhias ambulantes de teatro proliferam. Percorrendo a Europa com as suas comédias simples, divulgam canções populares pelos

---

<sup>5</sup> “Call their works *lyric theatre* if you like; that’s just another way of saying that they wrote musicals.” John Kenrick, *Musical Theatre*, New York, Continuum, 2008, pp. 19; ao referir-se a Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

<sup>6</sup> “The process was occasionally carried to such extremes that almost the entire text was cast in poetic forms, with little or no dependence on liturgical texts and melodies. The result of this process is nowhere more evident than in *The Play of Daniel*, perhaps the best known because the most widely performed of medieval dramas. Except for two concluding items – one stanza of a hymn and the *Te Deum* – the texts and melodies of this play are entirely nonliturgical.” Rochard H. Hoppin, *Medieval Music*, New York: W.W. Norton & Co, 1978, pp. 180-181.



diversos burgos e cidades. A partir do século XV, surge em Itália um género de teatro de rua improvisado designado *Commedia dell'Arte*, cujos actores usavam máscaras e outros adereços cénicos, caracterizando personagens fixas tais como Arlecchino, Pantalone, Pagliaccio e Dottore. Estas companhias itinerantes, de constituição familiar, espalham pela Europa, durante cerca de quatro séculos, este género de teatro popular cómico, baseado sobretudo em situações mordazes do dia-a-dia.

A afirmação do movimento renascentista em Itália, no séc. XV, revoluciona o pensamento em geral – o teocentrismo medieval dá lugar ao antropocentrismo – e as artes em particular, passando o homem a ganhar importância progressiva como ser racional e autónomo. Verifica-se nesta altura, como é sabido, um redescobrir das fontes filosóficas, literárias e teatrais da antiguidade clássica.

Na música, esta revolução torna-se particularmente evidente por volta de 1600-1650, quando a polifonia – que se desenvolvera ao longo da Idade Média, desde a chamada *Ars Antiqua* até à *Ars Nova* – é descurada em prol da monodia. Em Florença, uma assembleia de pensadores, a Camerata Fiorentina, fascinada pela antiguidade clássica, considera que a polifonia prejudica e, de algum modo, retira força à música devido à simultaneidade das vozes cantando diferentes partes do texto. Entendiam, igualmente, que parte do sucesso do teatro grego era devido à entoação dos textos pelos actores e não à sua declamação, como era frequente nesta altura. Assim surge a monodia acompanhada – melodia para uma só voz com o chamado baixo contínuo, que se limita a fornecer o suporte harmónico. Esta revolução musical serve o aparecimento das primeiras óperas de Caccini (*Euridice*, em 1600), Peri (*Euridice*, em 1600) e Monteverdi (*Orfeu*, em 1607). A ópera surge, deste modo, em Florença como um espectáculo para entretenimento das cortes.

Podemos interrogar-nos sobre a relação entre o musical e a ópera. É um facto que o musical, como o conhecemos hoje em dia, aparece séculos depois das primeiras óperas, mas não devemos esquecer que se trata, em ambos os casos, de formas de teatro musical, tendo o musical maior proximidade às diversas formas de teatro musical mais popular que na Europa se desenvolvem, sempre nas línguas locais, não no erudito italiano da ópera de corte.

Em Londres, no início do séc. XVIII, John Gay escreve a *Ópera do Mendigo* (*The Beggar's Opera*), obra satírica em três actos. De algum modo ridicularizando a ópera

italiana, que na época estava em voga nos estratos superiores da sociedade, usa o próprio formato da ópera, sem recitativos.<sup>7</sup>

Dos sessenta e nove trechos musicais da *Ópera do Mendigo*, quarenta e um utilizam melodias de baladas populares, sendo as restantes melodias retiradas de óperas e outras fontes. A *Ópera do Mendigo*, ao atingir sessenta e duas actuações, quebra todos os precedentes de popularidade, passando a ser, provavelmente, a primeira grande produção musical de longa temporada na história.

Na história da música portuguesa, conhecemos igualmente nos séculos XVIII e XIX, a par da crescente importância da ópera de corte, o desenvolvimento destas formas de teatro musical mais popular, que, em língua vernácula, não deixaram de suscitar o entusiasmo do público dos principais centros urbanos do país.

Com mais de duas centenas de actuações, a primeira opereta em dois actos de Offenbach, *Orphée aux Enfers*, bate o recorde de sete meses de performance em Paris, no ano de 1858. Com o intuito de criar um novo estilo de entretenimento musical mais leve, mais divertido que a grande ópera e mantendo um bom nível de exigência musical, o compositor recusou o convite de Napoleão III para o bem pago cargo de director musical da Comédie Française, alugando em 1855 um pequeno teatro de cinquenta lugares nos arredores dos Champs Élysées, para o qual compôs e produziu inúmeras peças teatrais, obrigatoriamente limitadas a um acto por ser teatro independente.

Este novo género musical, a opereta, teve grande sucesso e rapidamente levou Offenbach a alugar um teatro maior com mais de seiscentos lugares, onde todas diversas classes sociais se deliciavam com as suas melodias. Só no ano de 1856 compôs e produziu sete operetas em um acto. As obras de Offenbach espalharam-se pelos principais centros teatrais na Europa, como Berlim, Bruxelas e Lisboa. *Orfeu nos Infernos* marcou o início de mais uma longa temporada de sucesso, tornando-se o seu *Gallop Infernal* a mais famosa canção de “cancan”, mundialmente reconhecida quase como símbolo da cultura francesa.

É difícil definir qual terá sido o primeiro musical da Broadway. Para uns, *The black crook* é considerada a primeira peça teatral que se adapta ao actual conceito de musical.

---

<sup>7</sup> “The Beggar’s Opera (1728) opens with a beggar explaining that he has written an opera that follows the required forms without being “unnatural, like those in vogue.” John Kenrick, *Musical Theatre*, New York, Continuum, 2008, pp. 31.

Levado à cena em 1866 no Niblo's Garden, um teatro na Broadway de cerca de três mil lugares, atingiu o recorde de mais de quatrocentas apresentações, antes de entrar em digressão pelo país. Todavia, segundo outros, é a ópera cómica *The Archers* (1796) que deve considerar-se o embrião do musical americano. Certo é que em Nova Iorque, então ainda colônia britânica, se verificava uma certa regularidade de espectáculos desde 1732 pelo menos. A *Ópera do Mendigo* de Jonh Gay foi ali apresentada em 1750 por uma companhia residente, num pequeno teatro perto da Broadway, o que constitui o primeiro espectáculo profissional musicado de que se tem registo em Nova Iorque. Mesmo depois da Guerra da Independência (1775-1783), nos primeiros anos de vida do novo país, grande parte dos espectáculos musicados eram de importação britânica.

Em finais do séc. XVIII, desenvolveu-se um género teatral popular tipicamente americano chamado *minstrelsy*, inicialmente integrado nas digressões circenses, reunindo quadros cómicos, de variedades, números de música e dança, originalmente com artistas brancos maquilhados como negros e, depois da Guerra Civil (1861-1865), negros com o rosto maquilhado de preto, olhos e lábios contornados por uma forte linha branca, luvas e meias brancas (*blackfaces*), contraste que produzia um efeito cénico típico deste género.

É a partir dos anos 20 do séc. XIX que o género começa a ganhar notoriedade, rapidamente passando a ser comum verem-se artistas sozinhos (*one-man show*) a protagonizar este género. O *minstrel show*, que começou por conglobar quadros curtos, desenvolve-se a partir de 1843, devido a um grupo de quatro actores (brancos) desempregados que decidem criar uma trupe chamada Virginia Minstrels. Outras companhias de *minstrel* foram nascendo e, num espaço de dez anos, havia mais de vinte companhias residentes na cidade de Nova Iorque. Partindo algumas delas em digressão pelo país, a produção e a estratégia comercial destas companhias marcam o início da indústria de entretenimento americana (o *american show business*), implicando investimento financeiro e também recursos humanos, tais como empresários, produtores e agentes, além da componente criativa – artistas, compositores, encenadores e músicos, entre outros. O espectáculo de *minstrel* evoluiu rapidamente e chegou a um formato em três partes, ou actos, tornando-se o primeiro género de entretenimento musical americano – com anedotas, trocadilhos, canções e danças – livre de influência europeia, ainda que racista, assente na sátira a figuras castiças tais como a do mulato espertalhão ou do soldado negro. Mesmo com a vitória do Norte na Guerra de Secessão, ou Guerra

Civil Americana (1861 a 1865), que determinou a abolição da escravatura, no início do séc. XX o racismo ainda estava imbuído em boa parte da sociedade americana; só aos poucos a sociedade se foi transformando, as atitudes e gostos começaram a mudar, levando à conseqüente extinção das companhias de *minstrel*, por volta de 1910, em favor do *vaudeville*.

Não devemos esquecer outras formas performativas da segunda metade do séc. XIX nos Estados Unidos da América, tais como os espectáculos burlescos que satirizavam, por exemplo, obras de Shakespeare e óperas de Verdi, os espectáculos de pantomima que realçavam a expressão corporal através da mímica e os espectáculos de variedades (*american variety*), comuns em quase todos os bares e *saloons* da cidade, no intuito de cativar e atrair clientes, sobretudo, através das famigeradas bailarinas em roupa interior, que encorajavam a clientela masculina ao consumo de bebidas inflacionadas. Estes espectáculos de variedades, como o próprio nome indica, eram espectáculos variados com *performances* de acrobatas, comediantes, palhaços, números com animais e, por vezes, cantores acompanhados ao piano ou até mesmo por uma pequena orquestra.

Os espectáculos de variedade e *minstresly* tiveram um grande impacto no entretenimento americano e, sem dúvida, no desenvolvimento posterior do teatro musical nos Estados Unidos. Tinham a vantagem de ser bastante moldáveis, devido ao seu formato, que podia ser adaptado a audiências específicas, alterando a ordem dos actos, eliminando ou adicionando partes, consoante a aceitação do público.

Enquanto nos Estados Unidos dominavam espectáculos burlescos e de variedades com canções populares adaptadas e cantoras de “pernas à mostra”, espectáculos musicais denominados *extravaganzas* e *burlettas* (ninguém até à data se tinha lembrado de chamar “musical” a um espectáculo com canções), em Lisboa davam-se os primeiros passos no chamado teatro de revista.

Em 1850, estreou a primeira grande revista portuguesa intitulada *Lisboa em 1850*, no Teatro Gymnásio. Este espaço fora inaugurado, com o nome de Novo Ginásio Lisbonense, quatro anos antes da referida revista, com a apresentação de um espectáculo do género circense cujo elenco era formado, sobretudo, por bailarinos e ginastas.

Foi em 1852 que a Rainha D. Maria II, no intuito de assistir a uma peça de teatro no local e achando que o pequeno espaço não reunia condições dignas da sua presença,

ordenou a demolição do barracão. Assim surgiu o novo Theatro Gymnásio Dramático que durante muitos anos passou a ter uma programação regular, levando à cena variadíssimas peças teatrais. Situado no Chiado, sofreu em 1921 um violento incêndio que o destruiu completamente. Reabriu, moderno e luxuoso, em 1925. O seu declínio começou mais tarde, quando as apresentações teatrais deram lugar a exibições cinematográficas devido à crise gerada pela Segunda Guerra Mundial. Após este período foi vendido como armazém, acabando por, em 1990, ser convertido no actual centro comercial Espaço Chiado.

O teatro de revista é, sem dúvida, a forma de teatro musical mais característica e popular do nosso país, pelo menos até finais do passado século XX, começando a decair em termos de popularidade com a entrada no século actual. Pode dizer-se que este género teatral apareceu em Paris no final do séc. XVIII inserido nos festejos de final de ano – *revue de fin d'année* – e tinha como objectivo recordar e criticar os acontecimentos marcantes do ano transacto, através do canto, dança e declamação. Com o tempo, esta forma de *vaudeville* tornou-se um espectáculo de comédia, ganhando um registo mais humorístico, com recurso frequente a piadas brejeiras e tendo como alvo principal a classe burguesa e a sociedade capitalista. “O *vaudeville* não é um teatro inocente. Também nestes se atacam as imposições de qualquer sociedade dos nossos dias (o armamento, os sistemas ditatoriais, a homofobia, o racismo e a xenofobia). Também no *vaudeville* se pretende resguardar o ser humano, o indivíduo, da opressão.”<sup>8</sup>

Nas últimas duas décadas do séc. XIX, a dupla Gilbert e Sullivan marcou uma Nova Era no teatro musical da Grã-Bretanha. Richard Carte, um reputado empresário, juntou em 1871 o promissor compositor clássico Arthur S. Sullivan e o mais popular dramaturgo da época, William S. Gilbert, na realização de *Thespis*. Visto que, nesta altura, os espectáculos musicais com partitura original se resumiam quase exclusivamente às importações das operetas de Offenbach, e também devido ao fraco sucesso de *Thespis*, Carter convence-se que o país precisa de uma nova forma de opereta cómica nacional que supere e eclipse as versões do continente europeu. Mais tarde, voltou a reunir com Gilbert e Sullivan para expor as suas ideias, e a partir de 1875 produziram em conjunto, desta feita com o merecido sucesso, várias operetas cómicas. Estas viram o seu êxito alargar-se aos Estados Unidos e, devido à ausência de acordos

---

<sup>8</sup> Bruno Schiappa, *Fernando Arrabal – O Paradoxo da Teatralidade*, Coisas de Ler, Lisboa 2010, pp. 51.

internacionais de direitos de autor, eram frequentemente plagiadas. Numa tentativa de combater este tipo de pirataria, Richard Carte levou Gilbert, Sullivan e toda a companhia a Nova Iorque para apresentar a versão original de *H.M.S. Pinafore*, chegando a criar uma equipa para tentar estabelecer critérios legais de direitos de autor nos Estados Unidos e em Inglaterra.

O primeiro espectáculo comercial de *clean variety* aparece em 1881, num teatro de Nova Iorque, por iniciativa de Tony Pastor, um *performer* veterano que apresentava todas as semanas uma nova selecção de actos no seu teatro da 14<sup>th</sup> Street. Este novo género, *clean variety*, mais não é do que um espectáculo de variedades com conteúdo mais cuidado, visando colmatar a falta de entretenimento de um novo tipo de audiência que começava a emergir na sociedade americana: o público feminino. As mulheres estavam a dar os primeiros passos no sentido da integração na sociedade de trabalho, passando assim a estar inseridas na sociedade de consumo. Como tal, procuravam este tipo de entretenimento para os seus tempos livres, podendo até levar os filhos às sessões da tarde, as *matinéés*.

Pouco tempo depois, em 1883, enriquecidos pelos espectáculos não autorizados de Gilbert e Sullivan, Benjamim Keith e Edward Albee, apresentam em Boston um vasto programa de *clean variety* que designam de *vaudeville*. Com uma visão estritamente capitalista, estes dois empresários criam uma rede de teatros e expandem-se pelo Nordeste dos Estados Unidos, levando o *vaudeville* a várias cidades americanas.<sup>9</sup> Depressa surgiram mais empresários a apostar neste género de espectáculo, apresentando-os um pouco por todo o país.

A entrada no séc. XX – altura em que mulheres jovens, determinadas e ambiciosas, tentavam integrar uma das muitas produções musicais nova-iorquinas apercebendo-se de que o palco era a forma mais fácil e directa para chamar a atenção de homens ricos e poderosos, sucumbindo depois aos encantos de jóias e festas glamorosas, bastando para isso um bom aspecto físico e um pouco de talento – traz-nos novos autores, compositores, letristas e produtores nos Estados Unidos. Victor Herbert, Oscar Hammerstein I, George M. Cohan, Jerome Kern e Irving Berlin foram alguns dos compositores que nas primeiras décadas do século XX trabalhavam exaustivamente para

---

<sup>9</sup> “Vaudeville was developed by entrepreneurs seeking higher profits from a wider audience.” Robert W. Snyder in *The Encyclopedia of New York City*, New Haven: Yale University Press, Kenneth T. Jackson, 1995, pp. 1226.

apresentar novas operetas, musicais, canções, grandes óperas, entre outros géneros musicais, consoante o percurso de cada um. Alguns deles eram ao mesmo tempo compositores e empresários, dedicando o seu tempo também à produção de espectáculos, como Oscar Hammerstein I. Cohan foi *entertainer*, compositor, letrista, actor, cantor, bailarino e produtor. Irvin Berlin escrevia as letras das canções que compunha.

Já depois da Primeira Guerra Mundial e da gripe espanhola de 1918, que se espalhou por quase todo o mundo, os anos 20 ficaram conhecidos como a Era do Jazz, estilo musical de criação afro-americana que surgiu em Nova Orleães e alastrou depois a Chicago, Kansas City e Memphis, antes de se espalhar pelo mundo. Embora muitos dos compositores da vertente clássica tenham permanecido cépticos em relação a esta nova linguagem musical, alguns compositores da Broadway assimilaram-na, tornando-a parte do seu vocabulário musical. Em meados dos anos 20, eram produzidos, em média, cinquenta musicais por ano na Broadway, dando origem a inúmeras canções de sucesso, cujo êxito era mundialmente conhecido. Irving Berlin, Cole Porter, Richard Rodgers (nesta altura em conjunto com o letrista Lorenz Hart), George Gershwin e o seu irmão Ira Gershwin (letrista) eram os autores dos musicais de maior êxito da Broadway dos anos 20 e décadas seguintes.

Em Lisboa, essa mesma década de 20 foi marcada pela construção do Parque Mayer. Inaugurado em 1922, este passa a ser o local privilegiado para o teatro de revista à portuguesa. Surgiu para substituir e incorporar a função lúdica da Feira de Agosto, uma das últimas feiras típicas da capital, com petiscos, comércio e diversões. Com o tempo, transformou-se num moderno e popular recinto de diversões e convívio ao ar livre, não só graças às inúmeras barracas de diversões, mas também aos restaurantes, cafés, bares, tascas, casas de fado, *cabarets*, *dancing clubs* e, também, pelos vários teatros que foram sendo construídos ao longo dos primeiros trinta e três anos de existência do Parque Mayer.



Figura 1 – Teatro Maria Vitória, Lisboa, inaugurado em 1922, com a revista *Lua Nova*.



Figura 2 – Teatro Variedades, Lisboa, inaugurado em 1926, com a revista *Pó de Arroz*.





Figura 3 – Teatro Capitólio, Lisboa, inaugurado em 1931, sendo na época um teatro moderno de grandes dimensões.



Figura 4 – Teatro ABC, Lisboa, inaugurado em 1955, com a revista *Haja Saúde*.

Com todos estes teatros, e sendo a revista à portuguesa o género teatral mais acolhido, o Parque Mayer tornou-se na verdadeira Broadway portuguesa, desde os anos 30 até à década de 70. Desde o seu encerramento até aos dias de hoje surgiram, sem efeito, inúmeras propostas e projectos para recuperar este espaço, que aos poucos foi definhando, chegando ao estado de abandono e degradação em que hoje, lamentavelmente, ainda se encontra. Actualmente, o Teatro Maria Vitória é o único teatro de revista, sito no Parque Mayer, que se encontra em funcionamento. Sabemos que o Teatro Variedades será reabilitado, o Capitólio já se encontra, felizmente, em recuperação e o ABC será demolido.

Pelo Parque Mayer passaram, entre muitos outros, alguns dos mais brilhantes e populares actores portugueses: Nascimento Fernandes, Palmira Bastos, Adelina Abranches, Maria Matos, Alves da Cunha, Silvestre Alegim, Teresa Gomes, Luísa Satanela, Amarante, Vasco Santana, Maria Lalande, Armando Machado, João Perry (Pai), Carlos Leal, Villaret, António Silva, Costinha, Henrique Santana, Beatriz Costa, Mirita Casimiro, Hermínia Silva, Laura Alves, Irene Isidro, Humberto Madeira, Ribeirinho, Eugénio Salvador, José Viana, Raul Solnado, Ivone Silva, Camilo de Oliveira, Nicolau Breyner e, mais recentemente, Marina Mota, Carlos Cunha, Fernando Mendes, Rosa do Canto, Maria João Abreu e João Raposo, entre outros.

## 2.2. Produções em Lisboa

### 2.2.1. Primeiras produções

Foi em 1976 que, pela primeira vez em Portugal, se produziu um musical. *Godspell*, um musical caracteristicamente americano foi, sem dúvida, o ponto de partida para o arranque no país deste género performativo, em que representação, dança, canto e música instrumental coexistem, normalmente com um nível artístico elevado, conferindo uma identidade única a este género músico-teatral.

Stephen Schwartz havia estreado *Godspell* em 1971, em Nova Iorque, num dos teatros da Broadway. Cinco anos mais tarde, Sérgio de Azevedo, considerado um dos maiores empresários teatrais, graças aos seus inúmeros projectos dinâmicos e inovadores de diversos géneros teatrais e musicais em Portugal, levou à cena esta ópera *rock* baseada no Evangelho segundo S. Mateus, no Teatro Villaret, em Lisboa. Do elenco faziam parte, entre outros, Carlos Quintas, Vera Mónica e Joel Branco.

Nos anos seguintes, Sérgio de Azevedo produziu ainda no Teatro Maria Matos dois musicais: em 1983 *Annie*, em que participaram, dirigidos por Armando Cortez, Carlos Quintas, Rita Ribeiro, Nicolau Breyner, Manuela Maria, entre outros e, em 1990, *A Severa*, com Lena Coelho e Carlos Quintas (entre outros), sob a direcção de Nicolau Breyner.

Foi com a revista (que não podemos dissociar completamente do musical) *Passa por Mim no Rossio* que em 1991, no Teatro D. Maria II, Filipe La Féria ganhou maior notoriedade como autor e encenador.



Figura 5 – Cartaz do musical *Annie* levado à cena no Teatro Maria Matos em 1983.

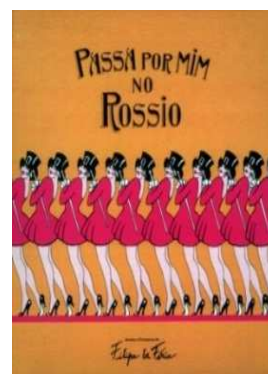


Figura 6 – Cartaz de *Passa por Mim no Rossio*, produzido em 1991.

Segundo um dos nossos entrevistados, “(...) chegava a ter bichas que davam a volta ao quarteirão, para comprar bilhetes”<sup>10</sup> para aquele espectáculo.

Nesse ano, o mesmo La Féria reconstrói o Teatro Politeama, passando a ser este o seu espaço de trabalho onde, ali levando à cena, desde então, inúmeras produções. Findas as obras de remodelação, a sala estreou com o musical *Maldita Cocaína*, em 1992.

Entre outras produções, La Féria produziu ainda e apresentou no Politeama os seguintes musicais: *Amália* no ano 2000, *My Fair Lady* em 2002, *A Canção de Lisboa* em 2005, *Música no Coração* em 2006, *Jesus Cristo Superstar* em 2007, *West Side Story* em 2008, *A Gaiola das Loucas* em 2009 e *Um Violino no Telhado* em 2010.

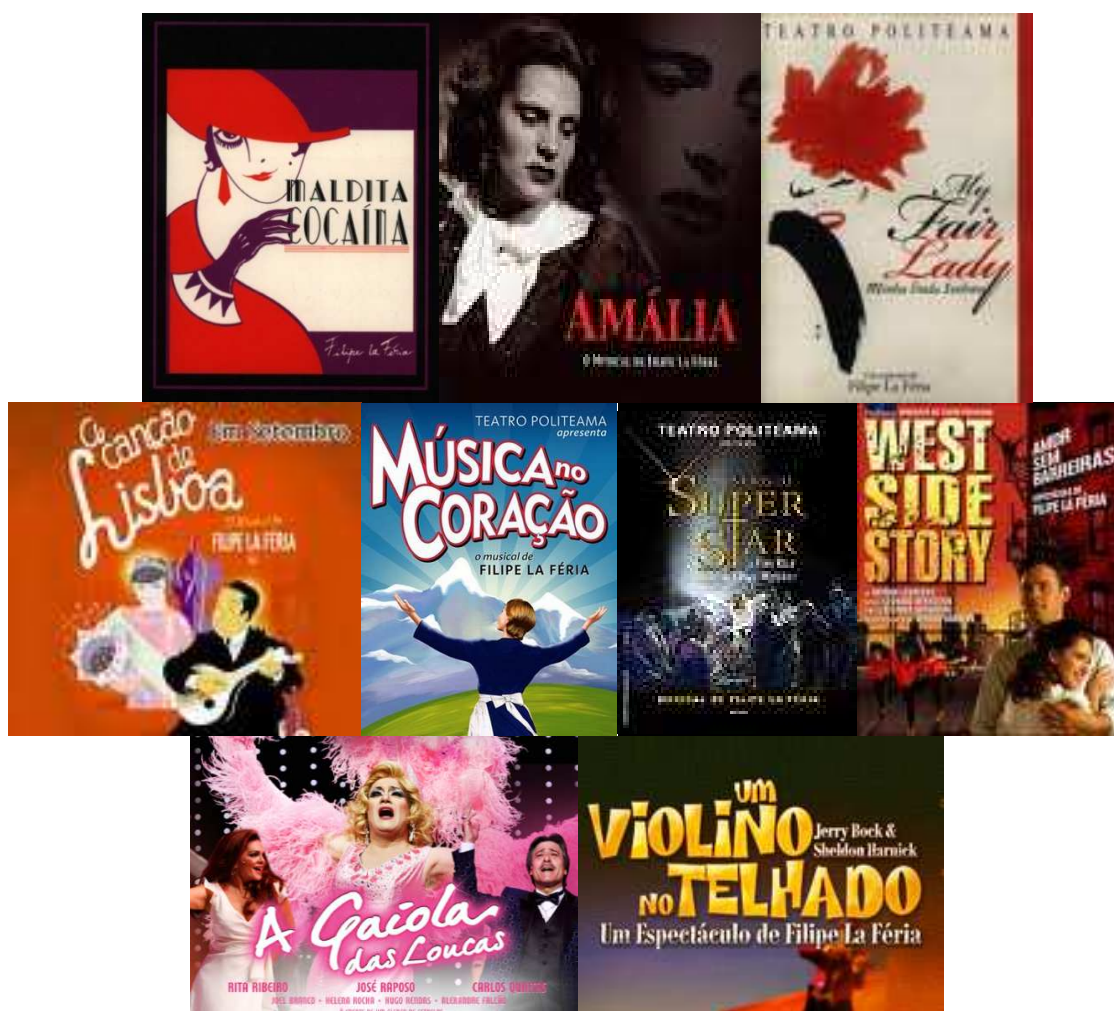


Figura 7 – Cartazes de vários musicais produzidos por Filipe La Féria, no Teatro Politeama.

<sup>10</sup> Tiago Sepúlveda – Cantor lírico natural de Lisboa. Participou nos musicais *Amália* e *Sweeney Todd*. Entrevista realizada em 19-05-2011.

Todos estes espectáculos ficam em cena vários meses e, às vezes, por vários anos, sendo levados também em digressão a várias cidades do país e do estrangeiro. Normalmente, o Politeama tem a “casa cheia” com públicos diversos, vindos de todas as partes do país, o que se explica não só pelos espectáculos produzidos, mas também devido à fama e prestígio que La Féria alcançou ao longo dos anos com as suas produções. “La Féria dá sempre que falar, porque ele investe muito em propaganda e publicidade”<sup>11</sup>, considera um dos entrevistados para este trabalho.

La Féria marca, com um estilo próprio, o género do musical a nível nacional. Estilo que atrai, sem dúvida, multidões ao seu teatro mas que, principalmente no meio artístico (encenadores, compositores, cantores, actores, bailarinos, etc.), gera uma certa divergência de opiniões, devido ao estilo muito próprio que imprime aos seus espectáculos. “Na minha óptica, as produções de Filipe La Féria têm vindo a subir de qualidade e empenho, [por] uma maior atenção inclusive na escolha dos elencos (...). Ele já tem uma estrutura montada e a evolução é algo de espectacular”<sup>12</sup>, explica outro entrevistado. Ainda outro, criticamente, afirma: “A grande parte dos musicais em Portugal é do Filipe La Féria e parecem-me sempre colagens ao original sem grande inovação.”<sup>13</sup>

Além das produções de Filipe La Féria no Politeama, vários outros teatros em Lisboa acolhem este género de espectáculo musical. Como já foi dito, e é sabido, este é um género cultivado pelos mais famosos compositores da Broadway nova-iorquina e do West End londrino, onde proliferam teatros que, exclusiva e permanentemente, têm em cena, por vezes anos a fio, produções teatrais que devemos incluir no género. Constituem como que marca cultural destas duas cidades, bem como dos respectivos países – grande atractivo tanto para as gentes locais e nacionais, como para estrangeiros que para lá se deslocam em turismo, trabalho ou por qualquer outro motivo. Lisboa não pode ombrear com essas cidades nessa matéria, apesar do dinamismo empresarial de um La Féria.

---

<sup>11</sup> Tiago Sepúlveda: Entrevista realizada em 19-05-2011.

<sup>12</sup> Sofia de Castro – Cantora lírica natural de Lisboa. Trabalhou com Filipe La Féria nas galas *Campo Pequeno Outra Vez Em Grande* e *Gala 7 Maravilhas*. Produz há vários anos espectáculos de musicais. Entrevista realizada em 25-05-2011.

<sup>13</sup> Diogo Oliveira – Cantor lírico natural de Lisboa. Na área do musical, participou em diversos concertos/espectáculos e desempenhou o papel de Phantom em *Das Phantom der Oper* (O Fantasma da Ópera) em digressão por toda a Alemanha. Entrevista realizada em 28-04-2011.

É frequente no nosso país haver produções em que teatro, música e por vezes dança fazem parte integrante do espectáculo, sem todavia terem a ver com o formato do musical. Não havendo um nome específico que caracterize estas produções, que podem assumir orientações diversas, devemos-lhes talvez chamar simplesmente peça de teatro ou de teatro musicado para evitar alguma confusão com o musical. Existem casos de difícil classificação, porque a fronteira entre os géneros é muito ténue. “Há muitas peças de teatro musical cá em Portugal que (...) são feitas de raiz (...) com músicas portuguesas (...) e acabam por ser apenas uma sequência de canções, e isso não faz de nenhuma delas um musical. (...) Por exemplo, o caso do *Assobio da Cobra* ou o caso do *Planeta Azul*. (...) Não há uma escola de composição de teatro musical. (...), não há ainda um domínio da técnica da escrita do libreto e da música do teatro musical.”<sup>14</sup>

Normalmente, os musicais da Broadway e do West End de maior sucesso, têm sido “clonados” (claro que com as necessárias autorizações, direitos de autor e afins, aprovados e comprovados) em muitos países de todo o mundo, onde usualmente se recorre à tradução do texto na língua do país em questão. “O fazer versões nacionais, com traduções bem feitas, cria um nicho de mercado à parte que também é importante”<sup>15</sup>, entende um dos nossos entrevistados.

Em Portugal, principalmente em Lisboa e no Porto, esta tem sido a prática crescente nos últimos anos, sendo já usual haver anualmente em Lisboa três ou quatro produções de diferentes musicais, embora este número seja variável e imprevisível de ano para ano. Não sendo ainda habitual, já houve e irá certamente haver num futuro próximo, musicais exclusivamente portugueses, cujos argumentos, texto e música serão criados por compositores e escritores portugueses, como aliás já aconteceu com *O Navio dos Rebeldes*, que esteve em cena no Teatro Trindade em 2002, da autoria de César Viana (música), Margarida Fonseca Santos (texto) e José Fanha (letras).

---

<sup>14</sup> Rui Baeta – Cantor lírico e professor de Técnica Vocal e Interpretação. Natural de Faro. Desempenhou o papel principal em *O Último Tango de Fermat*. Entrevista realizada em 26-05-2011.

<sup>15</sup> Diogo Oliveira; Entrevista realizada em 28-04-2011.

## 2.2.2. Produções na década de 2000 a 2010

Por ordem cronológica crescente, estrearam na cidade de Lisboa as seguintes produções, algumas das quais ficaram vários meses em cena, transitando por vezes de um ano para o outro.

Produções nacionais:

2000 – *Amália* - no Teatro Politeama.

2002 – *My Fair Lady* - no Teatro Politeama;

– *O Navio dos Rebeldes* - no Teatro da Trindade.

2003 – *Grandes Mestres do Musical Americano* - no Teatro S. Luiz;

– *O Último Tango de Fermat* - no Teatro da Trindade.

2004 – *Sondai-me, Sondheim* - no Teatro D. Maria II;

– *José e o Deslumbrante Manto de Mil Cores* - no Centro Cultural de Belém;

– *In Love e Kiss Kiss* - no Teatro Tivoli;

– *De Regresso à Broadway* - no Teatro S. Luiz.

2005 – *A Canção de Lisboa* - no Teatro Politeama;

– *José e o Deslumbrante Manto de Mil Cores* - no Centro Cultural de Belém;

– *Ópera de Três Vinténs* - no Teatro Aberto;

– *Os Sonhos de Einstein* - no Teatro da Trindade.

2006 – *Música no Coração* - no Teatro Politeama;

– *Sexta-feira 13* - na Toyota Box.

2007 – *Jesus Cristo Superstar* - no Teatro Politeama;

– *Sweeney Todd* - no Teatro Aberto;

– *Sonhos de Uma Noite de Verão* - no Teatro D. Maria II;



- *Foot Loose* - no Teatro Tivoli;
- *Cabeças no Ar* - no Teatro S. Luiz.

- 2008 – *West Side Story* - no Teatro Politeama;
- *Cabaret* - no Teatro Maria Matos;
  - *Evil Machines* - no Teatro S. Luiz;
  - *Fame, Sinatra Blue Eyes e High School Musical* - no Teatro Tivoli.

- 2009 – *A Gaiola das Loucas* - no Teatro Politeama;
- *Os Produtores* - no Teatro Tivoli;
  - *Máquina de Somar* - no Teatro da Trindade.

- 2010 – *Um Violino no Telhado* - no Teatro Politeama;
- *O Que Faz Falta* - no Teatro Villaret.

Produções estrangeiras:

- 2004 – *Cats* - no Coliseu dos Recreios.
- 2006 – *Miss Saigon* e *Cats* - no Coliseu dos Recreios.
- 2009 – *Mamma Mia* - no Pavilhão Atlântico.

Na sua maioria, estas produções só foram possíveis devido ao intervencionismo estatal sob a forma de subsídios, apoios e patrocínios de diversas entidades tais como o Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional da União Europeia, o Ministério da Cultura, a Câmara Municipal de Lisboa e o Turismo de Lisboa.

Também outros organismos mais específicos, consoante o musical em questão, deram o seu apoio, sendo disso exemplo o musical *Os Sonhos de Einstein*, levado à cena em 2005, no Teatro da Trindade, só tornado possível devido aos apoios

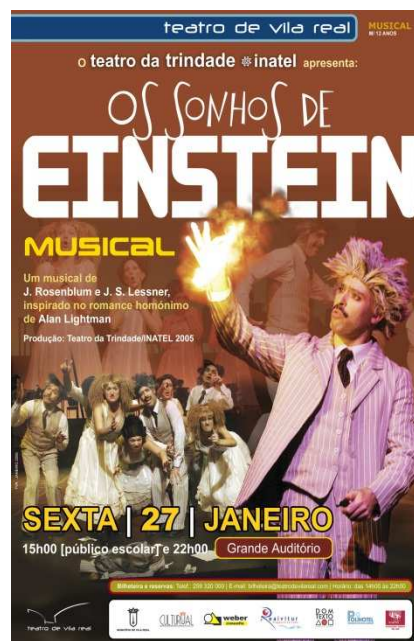


Figura 8 – Cartaz do musical *Os Sonhos de Einstein*.



concedidos pelas seguintes entidades: o Programa Operacional de Ciência e Inovação 2010 do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, a Sociedade Portuguesa de Física e a Comissão para o Ano Mundial da Física 2005.

Muitas outras instituições e empresas de iniciativa privada – centros comerciais, hotéis, rádios, televisões, jornais, revistas, agências de viagens, escolas de música, empresas dos mais diversos ramos, como tintas, indumentária, *bricolage*, cabeleireiros, bebidas, etc., apoiam o teatro em geral. É geralmente o conjunto de todos estes apoios que torna possível a montagem destes espectáculos, pois a receita gerada pelas bilheteiras cobre apenas uma pequena parte dos gastos inerentes à produção.

O problema financeiro é, sem dúvida, uma das principais preocupações dos directores de teatro, produtores e empresários que decidem avançar com a produção de um musical, sendo, muitas vezes, o factor determinante na escolha de uma obra em detrimento de outra. O número necessário de artistas, músicos, cenários, figurinos, equipamentos técnicos, entre outros factores, tem muito peso nesta questão e pode ser também um elemento decisivo na escolha. “Quando se faz o agendamento de espectáculos, é necessário saber de que orçamento se dispõe, tomar conhecimento da oferta proposta, estudar as várias opções existentes e escolher tendo também em conta os custos inerentes.”<sup>16</sup>

Uma conversa de café, um jantar com amigos, um sonho em determinada noite são exemplos dos muitos factores que podem despoletar a ideia de levar a cabo um determinado musical, sendo natural que muitas destas ideias “fiquem na gaveta” devido à falta de uma sólida estrutura de apoios e outras condições necessárias à viabilização do projecto.

“Em 2003 tive a sorte de encenar *O Último Tango de Fermat* de Joshua Rosemblum e Joanne Sydney Lessner.

Carlos Fragateiro, director do Teatro da Trindade, tinha descoberto a peça e continuando com seu interesse em juntar o Teatro e a Ciência, desafiou-me a levá-la à cena depois da estreia nos Estados Unidos da América.

---

<sup>16</sup> Vários Autores, *As Políticas Culturais e Descentralização: Impactos do Programa de Difusão das Artes do Espectáculo*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2002, pp. 233.

Joshua e Joanne vieram a Lisboa ver a estreia e ficaram encantados (ou pelo menos foi isso que nos disseram e sentimos). Foi tal o entusiasmo, que nos confiaram a estreia mundial da sua nova peça *Os Sonhos de Einstein*.”<sup>17</sup>

A adesão do público a determinado musical pode depender também de inúmeros factores, independentemente da qualidade apresentada. Os meios de divulgação, os estratos sociais ou camadas educacionais a que são dirigidos, os nomes mais ou menos conhecidos dos artistas que fazem parte do elenco (cabeças de cartaz), o próprio *design* dos *outdoors* da publicidade, a localização do teatro/espço e mesmo alguns fenómenos inexplicáveis podem ditar uma maior ou menor afluência de pessoas. “É necessário passar a encarar o(s) público(s) como uma estrutura dinâmica e não amorfa, capaz de ser sugestionada, provocando a sua participação e interacção com as propostas de obra e espectáculos culturais. A estratégia de *marketing* é hoje um recurso a que todas as actividades humanas deitam mão. (...) O *marketing* é um conjunto de processos e procedimentos que leva à visibilidade social os factos, as coisas, as pessoas.”<sup>18</sup>

Observa um dos entrevistados para esta dissertação: “No caso de *Os Produtores*, produzido pela Cherry Entertainment, houve uma grande vontade de criar uma produção para estar em cena algum tempo; as coisas feitas como devem ser e sem restrições (...) com nomes sonantes no elenco, como a Rita Pereira, o Miguel Dias e tantos outros..., mas a realidade é que a adesão ao musical não foi grande. Não foi um *flop* de bilheteira, mas também não foi um sucesso.”<sup>19</sup> Sobre o mesmo caso, entende outro entrevistado: “Houve alguns exemplos de grandes produções, como é o caso da Cherry Entertainment, que começaram muito bem, com aquela grande produção de *Os Produtores* que estava fabulosa.”<sup>20</sup>



Figura 9 – Cartaz do musical *Os Produtores*.

<sup>17</sup> Claudio Hochman (encenador), Programa de *Os Sonhos de Einstein* – Teatro da Trindade/Inatel, pp. 8.

<sup>18</sup> J. M. Paquete de Oliveira, “O público não existe. Cria-se.” *Novos Média, Novos Públicos?* – *Públicos da Cultura*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2003, pp. 146.

<sup>19</sup> Sofia de Castro; Entrevista realizada em 25-05-2011.

<sup>20</sup> Tiago Sepúlveda; Entrevista realizada em 19-05-2011.

A Cherry Entertainment, empresa portuguesa de produção de espectáculos, é o exemplo claro da dificuldade de singrar na produção de musicais. Mesmo tendo produzido um dos melhores musicais dos últimos anos em Lisboa, a empresa dissolveu-se pouco tempo depois da sua primeira e única produção deste género devido aos prejuízos explicados pelo elevado custo da produção. “Como é sabido, as actuações ao vivo implicam custos mais elevados do que o espectáculo gravado onde os avanços tecnológicos levam a ganhos de produtividade crescente. Assim, a curto prazo, é o espectáculo ao vivo que constitui um risco financeiro.”<sup>21</sup>

A grande vontade de fazer musicais supera por vezes todas as dificuldades intrínsecas à montagem de um espectáculo deste género. Em 2004, a Associação Acordar História Adormecida e o Museu das Crianças produziram *José e o Deslumbrante Manto de Mil Cores*, um musical que envolveu um elenco principal de vinte e quatro actores/cantores e um total de mais de duzentas pessoas em palco, entre cantores, actores, músicos, bailarinos, coros de crianças e acrobatas. Fadado para o sucesso, não foi possível evitar o prejuízo que deu ao Museu das Crianças. Como por vezes ainda existem valores que se sobrepõem ao dinheiro, o musical foi repetido no ano seguinte, endividando ainda mais o Museu das Crianças, que até aos dias de hoje não pôde levar a cabo mais nenhuma iniciativa desta envergadura.

Como afirmou a Directora do Museu das Crianças, “o musical *José e o Deslumbrante Manto de Mil Cores* foi mais uma iniciativa realizada no âmbito do 10.º aniversário do Museu das Crianças, celebrando este em união com o 10.º aniversário do Ano Internacional da Família.”<sup>22</sup>



Figura 10 – Cartaz do musical *José e o Deslumbrante Manto de Mil Cores*.

<sup>21</sup> Vários Autores, *As Políticas Culturais em Portugal – Relatório Nacional*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 1998, pp. 420.

<sup>22</sup> Margarida de Lancastre (Directora do Museu das Crianças), Programa de *José e o Deslumbrante Manto de Mil Cores* – CCB 2004, pp. 2.

Escreveu a mesma responsável para a reposição do espectáculo em 2005: “Foi tal o sucesso de «José e o Deslumbrante Manto de Mil Cores», em 2004, que sentimos a necessidade de o trazer novamente ao palco do CCB, enchendo-o de música, de festa, de emoção e de magia, proporcionando novamente a centenas de crianças a oportunidade de partilhar com artistas profissionais, músicos, actores, cantores e bailarinos, a magia e o fascínio do palco.

Uma experiência inesquecível vivida pelas crianças, que tem também o objectivo de desenvolver nelas, não só o sentido da responsabilidade, como o gosto pela música e pelas artes de palco.”<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Margarida de Lancastre, Programa de *José e o Deslumbrante Manto de Mil Cores* – CCB 2005, pp. 3.

### **3. A arte musical enquanto profissão**

#### **3.1. O musical e as condições de trabalho em Lisboa**

Como é usual em qualquer capital de um país ocidental, Lisboa tem uma actividade cultural assaz diversificada, podendo muitos artistas apresentar o seu trabalho, se forem atentos às oportunidades ou ocasiões que possam surgir nesse sentido, procurando inserir-se no meio através de instituições, agentes culturais e, principalmente, contactos com artistas do mesmo ramo. Existem em Lisboa manifestações dos diferentes sectores de expressão artística que permitem aos diferentes tipos de público encontrar, apreciar e descobrir produtos culturais que correspondam aos seus interesses. “(...) Foi possível verificar uma grande concentração da actividade artística nos distritos polarizados pelos grandes centros urbanos, especialmente Lisboa, onde trabalha quase metade dos artistas inquiridos, concentração ainda mais elevada para aqueles que exercem a sua actividade artística enquanto profissão. (...) Se as principais razões para se exercer a actividade numa dada região se prendem com a própria estruturação do quadro de vida dos indivíduos (os laços pessoais criados e o facto de já residir na região há muito tempo), não deixa também de ser importante a maior dinâmica da vida cultural que se verifica nos principais centros urbanos, onde existe maior oferta de todo o tipo de apoios e manifestações de carácter cultural.”<sup>24</sup>

Em Lisboa, a arte musical enquanto profissão é, para uma minoria, um meio de subsistência suficiente, podendo proporcionar o que entendemos como “uma vida normal” – com contracto de trabalho, subsídio de férias e de Natal, permitindo adquirir casa, carro, pagar a educação dos filhos, impostos e, entre outras coisas, usufruir de férias com a família. “Confirmou-se também que o desempenho de uma actividade artística está frequentemente associado ao desempenho de uma outra actividade profissional não artística, mesmo para os artistas que afirmam exercer a sua actividade

---

<sup>24</sup> Vários Autores, *Inquérito aos Artistas Jovens Portugueses*, Lisboa, Instituto das Ciências Sociais da Universidade de Lisboa – Estudos e Investigações, 1995, pp. 188.

como profissão, (...) o que parece indicar que a actividade artística não é suficientemente rentável para a exercerem em exclusividade.”<sup>25</sup>

As várias companhias profissionais de teatro, de bailado, os coros profissionais ou semiprofissionais – Coro do Teatro Nacional de S. Carlos e Coro Gulbenkian – e as orquestras existentes na cidade de Lisboa não são, contudo, suficientes para absorver todos os que acabam os estudos no Conservatório ou nas escolas superiores de música, dança e teatro. “Para sustentar uma família, duvido que fosse possível viver só do canto trabalhando apenas em Portugal. Só em ópera, só em musicais ou só em teatro, seria ainda mais difícil”<sup>26</sup>, afirma um dos nossos entrevistados, o que é reiterado por vários outros. “Francamente, acho muito complicado viver só do espectáculo musical, porque apesar de acumular duas vertentes artísticas – actor e cantor – eu não vivo apenas disso.”<sup>27</sup>

Muito raramente são disponibilizados lugares para efectivos nestas entidades e, quando tal acontece, a procura é muito maior do que a oferta. Resta, assim, à grande maioria dos artistas enveredar pela via do ensino ou pelo trabalho independente a recibo verde, o que permite, normalmente, trabalhar durante pequenas temporadas como elemento de reforço ou como protagonista, saltando de produção em produção e, por vezes, sem nada ter garantido no que respeita à próxima oportunidade de trabalho. O que não é entendido negativamente por todos os nossos entrevistados: “Às vezes, saber o que se vai fazer no ano seguinte já é fantástico. (...) É um estado de incerteza a que muitos de nós nos vamos acostumando e, para alguns, até mesmo uma opção de vida. É o viver um futuro próximo; é o viver ano a ano. Até acho que tem uma certa piada. O não tomar nada por certo parece que nunca te dá sossego.”<sup>28</sup>

Ao assumir-se como *freelancer*, o artista pode decidir quais as produções ou grupos que mais lhe interessa integrar, adquirindo assim uma maior experiência ao trabalhar com diferentes pessoas e directores, sem estar à mercê das imposições de uma única

---

<sup>25</sup> Vários Autores, *Inquérito aos Artistas Jovens Portugueses*, Lisboa, Instituto das Ciências Sociais da Universidade de Lisboa – Estudos e Investigações, 1995, pp. 41 e 51.

<sup>26</sup> Diogo Oliveira; Entrevista realizada em 28-04-2011.

<sup>27</sup> Pessoa Júnior – Actor e cantor natural do Brasil. Protagonista em *José e o Deslumbrante Manto de Mil Cores*, participou também nos musicais *Os Sonhos de Einstein*, *Jesus Cristo Superstar* e *Os Produtores*. Entrevista realizada em 18-05-2011.

<sup>28</sup> Inês Madeira - Cantora lírica natural de Lisboa. Participa regularmente em concertos e espectáculos de musicais. Integrou o elenco de *José e o Deslumbrante Manto de Mil Cores*. Entrevista realizada em 11-05-2011.

instituição ou companhia. Por vezes, consegue mesmo mais trabalho e valores de *cachet* mais elevados. Conclui um dos entrevistados: “(...) somos uma prova de que é possível viver exclusivamente da música, mas acho que é difícil sobreviver só de um género. (...) A pessoa tem que ter a mente aberta para poder diversificar os estilos.”<sup>29</sup>

### 3.2. Formação, mercado de trabalho e públicos

Não sendo o musical um género de origem portuguesa, está, aos poucos, a integrar a nossa cultura como arte performativa quase popular, o que não deixa de ser significativo se recordarmos o que refere um dos entrevistados: “(...) Não temos muito a herança do teatro musical. A coisa mais próxima que temos desse tipo de arte performativa em que se canta, dança e representa, é o teatro de revista.”<sup>30</sup>

O público amante deste género tem vindo a crescer, não só devido ao maior número de produções, mas também devido a outros factores, tais como: o menor custo das viagens através das companhias *low cost* para Londres, que tem habituado ao género uma parte desse público, a maior quantidade de jovens que frequentam programas Erasmus em países onde o espectáculo musical se encontra enraizado, a maior facilidade em ver, gravar e/ou ouvir vídeos através da *Internet*, nomeadamente através do YouTube, a crescente inclusão de excertos de musicais em galas e programas televisivos com artistas nacionais, a recente aposta em séries televisivas juvenis em que são patentes os clubes ou escolas de música, representação e dança, como as séries americanas *Glee* e *Fame*, ou a portuguesa *Morangos com Açúcar*, além do investimento da indústria cinematográfica em filmes musicais. “Antigamente pagava-se muito mais do que se paga hoje em dia com as companhias *low cost*, que facilitam a vida. (...) Um voo para Londres não custa o mesmo que outrora. (...) Hoje, as pessoas já começam a abrir um bocado mais os horizontes, por terem mais acesso (a musicais) via *Internet*.”<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Inês Madeira; Entrevista realizada em 11-05-2011.

<sup>30</sup> Pessoa Júnior; Entrevista realizada em 18-05-2011.

<sup>31</sup> Pessoa Júnior; Entrevista realizada em 18-05-2011.





Figura 11 – Capas dos mais recentes filmes musicais lançados no cinema.

O crescimento exponencial do conhecimento e do interesse por parte dos jovens relativamente a este género, fez aparecer nos últimos anos alguns espaços que promovem cursos anuais em que se podem preparar musicais completos ou excertos de outros interligados dramaturgicamente, para serem apresentados ao público em espectáculos de fim de curso pelos alunos inscritos e seleccionados. O que se explica pelo facto seguinte: “Sem dúvida nenhuma, há uma procura muito grande deste género por parte das camadas mais jovens (...) e há muita gente talentosa!”<sup>32</sup>

Não existindo, contudo, nenhuma escola oficial ou particular de musicais em Lisboa, tentam estes espaços colmatar esse vazio numa área artística cada vez mais procurada. Reconhece um dos entrevistados: “(...) Vai-se buscar um bocadinho do que cada pessoa tem, vê ou conhece, mas não há uma escola de musicais. Nesse aspecto, podíamos ter

<sup>32</sup> Rui Baeta; Entrevista realizada em 26-05-2011.



crescido mais em qualidade, se tivéssemos mais formação nesse nível.”<sup>33</sup> Afirma outro: “(...) É que apesar de tudo lá fora têm acesso a uma formação bivalente ou trivalente nesse tipo de arte performativa; qualquer pessoa, lá fora, já teve acesso ao canto, à dança e à representação no ensino básico ou no secundário, coisa que nós não temos com tanta facilidade, principalmente no que toca aos rapazes, devido a alguns preconceitos.”<sup>34</sup>

Considera ainda outro entrevistado: “Em Portugal há uma carência muito grande na formação de profissionais para o teatro musical. As escolas de música neste país criam concertistas, criam músicos, criam bailarinos, criam actores, para a área clássica da representação, do canto, da instrumentação e da dança. A área do musical, sendo aquela zona cinzenta entre o erudito e o ligeiro, não tem escolas especializadas a formar pessoas nesta área. (...) Vão surgindo agora algumas escolas com a pretensão de dar formação na área do musical, a criar aquilo a que se chama “artista 3 em 1”, que canta, dança e representa.”<sup>35</sup>

Os dois espaços que em Lisboa, de momento, promovem este tipo de actividade são a Academia Artist e a EDSAE - Escola de Danças Sociais e Artes de Espectáculo.

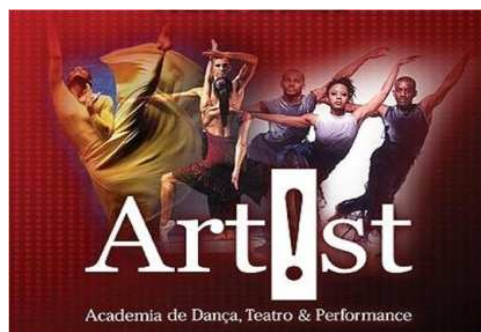


Figura 12 – Logótipos dos espaços Artist e EDSAE.

<sup>33</sup> Inês Madeira; Entrevista realizada em 11-05-2011.

<sup>34</sup> Pessoa Júnior; Entrevista realizada em 18-05-2011.

<sup>35</sup> Sofia de Castro; Entrevista realizada em 25-05-2011.

Estes cursos são normalmente repartidos nas três áreas principais que compõem o teatro musical – canto, dança e representação – sendo estas leccionadas por diferentes professores que separadamente e/ou em conjunto trabalham e preparam, na área respectiva, os alunos para uma apresentação final. Devido ao grande número de inscritos, recorre-se à homogeneização das turmas por idades e talentos para maior flexibilidade de horários. Estas turmas trabalham separadamente e, só perto do final do curso, poderão entrosar umas com as outras para dar vida ao espectáculo final.

Estas escolas/academias continuarão seguramente a desenvolver e a aperfeiçoar os seus cursos nos próximos anos, com a preciosa ajuda dos professores envolvidos, dada a sua formação e experiência na área.

No que respeita a credenciais, a EDSA E propõe aos seus melhores alunos que façam o exame do Trinity Guildhall, no final das actividades lectivas. Esta prova é executada por examinadores do Trinity College de Londres – entidade reconhecida internacionalmente por providenciar qualificações referenciadas no mundo das artes performativas – examinadores que se deslocam a Lisboa, conferindo diplomas de vários graus. É de referir que estes diplomas apenas são reconhecidos em Inglaterra, no País de Gales e na Irlanda do Norte. “Trinity Guildhall graded examinations are accredited by the Office of Qualifications and Examinations Regulation (Ofqual) in England, and its respective partners in Wales and Northern Ireland. Grades 6-8 are formally recognised within the UCAS Tariff for entry to UK higher education. Various arrangements are in place with education authorities worldwide.”<sup>36</sup>

No que diz respeito a escolas, é conhecida a intenção manifestada por Filipe La Féria, após a aquisição do Cinema Olympia, de abrir uma escola de musicais naquele antigo cinema.

Sem os alicerces para uma formação completa nesta área, a única companhia dedicada aos musicais em Lisboa está sediada no teatro de Filipe La Féria. Este é um facto que denuncia quão atrasados estamos em relação a alguns outros países, onde os musicais têm uma presença sólida no panorama cultural e, conseqüentemente, é disponibilizada uma maior variedade de espectáculos e existe um maior número de

---

<sup>36</sup> Informação no sítio do Trinity College London.

companhias. Compreendemos, em todo o caso, o optimismo de uma das entrevistas: “A realidade é que o musical em Portugal ainda tem muito que andar!”<sup>37</sup>

Em Madrid por exemplo, capital do país contíguo, há uma avenida, a Gran Via, onde têm sede vários teatros, cujas companhias apresentam diferentes musicais, oferecendo ao público local e aos turistas uma oferta variada e contínua. Tal não acontece em Lisboa. Não havendo ainda uma actividade forte neste género performativo que, no entanto, está em lenta e progressiva expansão no mundo, não existe ainda na capital portuguesa um local característico com vários teatros, companhias e produções diversas, ficando o público confinado aos contínuos espectáculos de La Féria no Teatro Politeama e aos musicais apresentados e produzidos noutros teatros espalhados pela cidade, como o Teatro Aberto, Trindade, Villaret, Tivoli, Nacional e outros. “Por um lado o Filipe La Féria (...) faz uma aposta muito mais assumida nos musicais nesta década. (...) Há o La Féria como uma grande força produtora e de regularidade (...), com regimes de produção (...) muito próximos (...), com aquilo a que nós normalmente associamos ao musical do West End e da Broadway, que são as carreiras longas e dependentes do público. (...) Depois há dois outros pólos de produção que, na minha opinião, foram importantes para a diversificação do musical em Lisboa. (...) O Teatro Aberto (...) que fez chegar a ideia de teatro musical a [um] público que de certo modo o recusava completamente, (...) e o Teatro da Trindade que se torna, também pela regularidade, num pólo importante de produção de espectáculos de teatro musical. (...) E depois, claro, produções que saem desses pólos, mas que são extremamente importantes.”<sup>38</sup> Muito esporadicamente, o Coliseu dos Recreios tem recebido produções estrangeiras em digressão pelo nosso país.

Nos últimos anos, alguns directores como Carlos Fragateiro, Jorge Salavisa, Diogo Infante e João Lourenço, têm dado uma especial atenção a este género, incluindo-o nas programações dos principais teatros da cidade, atendendo, naturalmente, a factores diversos como o gosto do público residente, as políticas de reestruturação programática, os subsídios e patrocínios. “Esses teatros dependem muito da direcção, ou seja, sempre que há um novo director, esse director propõe uma linha de desenvolvimento programático. (...) O João Lourenço (...) gosta muito do género, e faz coisas com um

---

<sup>37</sup> Sofia de Castro; Entrevista realizada em 25-05-2011.

<sup>38</sup> Mário Redondo – Actor e Cantor natural de Lisboa. Na área do musical, destacam-se as suas participações em *O Rapaz de Papel*, *O Último Tango de Fermat*, *Os Sonhos de Einstein*, *Ópera de Três Vinténs*, *Sweeney Todd* e *Evil Machines*. Entrevista realizada em 02-06-2011.

bocadinho de mais densidade, como foi o caso do musical *Sweeney Todd*. (...) O Diogo Infante (...), sei que ele gosta muito de musicais, porque no Maria Matos fez peças de teatro musical. (...) No Teatro da Trindade, (...) com o *Fragateiro*, havia muito teatro musical, (...) e também com a direcção da Cucha Carvalheiro, que abriu a sua temporada com o musical *A Máquina de Somar*, o que revela apetência para esse género.”<sup>39</sup>

Ao contrário dos musicais de Filipe La Féria que ficam habitualmente um ano em cena, outras produções costumam permanecer muito menos tempo em cartaz. O que não deriva apenas da qualidade atingida, dependendo sobretudo de factores como a adesão do público, a disponibilidade da sala (caso se trate de um teatro alugado pela produção) e subsídios atribuídos, variando a permanência em cena de duas semanas até três ou quatro meses.

Os elencos são normalmente constituídos através de convites directos e/ou através de *castings*, devendo os interessados prestar provas para obter um papel. Os convites são dirigidos aos artistas cujo perfil se adequa ao papel e cujo trabalho, dedicação e talento é (re)conhecido por parte da produção, de encenadores e directores musicais. Nesta matéria, considera um dos entrevistados: “No que toca aos intérpretes, acho que há cada vez mais gente capaz de fazer peças de teatro musical com grande qualidade!”<sup>40</sup>

Quando se trata de produções bem organizadas existe habitualmente uma pré-selecção através do currículo e/ou de outras características físicas dos que se propõem ao *casting*, tornando este um pouco mais restrito. Evita-se assim um maior desgaste tanto da parte do júri como dos artistas seleccionados para a audição, e torna-se este processo menos penoso relativamente a outros onde reina a falta de organização. Nestes casos há, por vezes, centenas de pessoas para serem avaliadas, muitas das quais sem qualquer talento, o que pode tornar esta fase da selecção num autêntico dia de desespero e pura perda de tempo.

Devido à falta de escolas direccionadas para este género artístico no nosso país, são poucos os que têm uma formação completa e simultânea na dança, no canto e na representação, sendo frequente a opção por *castings* diferenciados, consoante a formação e/ou aptidão de cada candidato numa ou mais áreas artísticas. Afirma um

---

<sup>39</sup> Rui Baeta; Entrevista realizada em 26-05-2011.

<sup>40</sup> Rui Baeta; Entrevista realizada em 26-05-2011.

entrevistado: “Há pessoas que dançam muito bem, que cantam muito bem, que representam muito bem, mas o facto é que muito poucos conseguem unir essas três áreas juntas com alguma destreza.”<sup>41</sup> O que leva outro a concluir: “(...) Daí achar que cada artista em Portugal tem de multiplicar as suas valências e fazer um trabalho multidisciplinar para poder ir buscar trabalho às áreas todas.”<sup>42</sup>

Para isso, a solução tem sido procurada, por vezes, fora do país: “Os artistas desenvolveram por si só as suas capacidades nessas áreas e, por iniciativa própria, começaram a investigar, a estudar e a interpretar. Ou então procuraram escolas no estrangeiro e foram lá fazer formação, como é o caso de alguns profissionais da nossa praça.”<sup>43</sup> Do que resulta, segundo outro entrevistado: “Há um enorme desenvolvimento na preparação dos intérpretes de teatro musical; há muitos actores a investir na parte da voz cantada, e há muitos cantores que estão a investir na expressão corporal e na representação.”<sup>44</sup>

É muito frequente a escolha de cantores de música ligeira, por possuírem vozes e timbres mais adequados aos personagens, mesmo não dispendo de qualquer formação musical. Estes cantores são muitas vezes dotados de um talento natural, que pode ou não estar trabalhado.

São em menor número os musicais para os quais se apresenta como requisito a capacidade de ler partituras. Este factor foi, no entanto, tido em conta em *Máquina de Somar*, *Os Sonhos de Einstein* e em *O Último Tango de Fermat*. Também são menos os que requerem o uso de vozes líricas, como foi o caso de *Sweeney Todd* e *Evil Machines*, por exemplo. Mesmo nestes casos, dá-se muito pouca importância às habilitações musicais do artista, sendo essa importância direccionada, por parte de directores e criativos, para o currículo artístico apresentado e sobretudo para o desempenho na prova prestada no dia do *casting*. De momento as habilitações académicas e musicais contam para a formação individual do artista e para a inserção noutros mercados de trabalho, como o ensino por exemplo.

Paralelamente, temos também em ascensão um mercado específico centrado unicamente num público muito importante: as crianças. Os musicais infantis têm-se

---

<sup>41</sup> Pessoa Júnior; Entrevista realizada em 18-05-2011.

<sup>42</sup> Diogo Oliveira; Entrevista realizada em 28-04-2011.

<sup>43</sup> Sofia de Castro; Entrevista realizada em 25-05-2011.

<sup>44</sup> Rui Baeta; Entrevista realizada em 26-05-2011.

multiplicado nos últimos anos devido, sobretudo, à grande procura destes eventos por parte das escolas que todos os anos organizam excursões a uma ou mais produções deste género. “(...) Tudo o que se faz para crianças, hoje em dia, é fadado ao sucesso”<sup>45</sup>, diz um dos entrevistados.

Entre outros, temos o exemplo da produtora Plano 6 que, nos últimos anos, tem produzido musicais infantis no Teatro Tivoli. Também La Féria tem apresentado musicais para crianças no Politeama. Aqui é frequente ver actores e cantores simultaneamente no elenco do musical infantil e no musical “da noite”, actuando estes de manhã, à tarde e à noite em alguns dias da semana, o que se traduz em temporadas extremamente duras e cansativas. A compensação cinge-se apenas à dupla remuneração devida a um óbvio aumento da receita de bilheteira.

Também o Teatro Infantil de Lisboa (TIL) encanta, com os seus musicais, um vasto número de crianças (e adultos), que em excursões da escola ou com os respectivos pais, se deslocam ao Teatro Armando Cortês. É uma das mais antigas companhias de teatro infantil em Lisboa. Produzem um musical diferente todos os anos, mantendo-se este em cena durante o período lectivo, e perfazendo cerca de duzentas e cinquenta apresentações anuais, a uma média de nove espectáculos por semana.

Na opinião crítica de um entrevistado, “(...) o TIL tem feito um óptimo trabalho (...) funciona como uma espécie de plataforma de lançamento. Há pessoas que começam no TIL, (...) ficam com uma formação prática bastante desenvolvida (...) e depois evoluem para outras produções, com outro tipo de exigências. Conheço muitos actores que começaram no TIL e que agora estão mais estabilizados na sua carreira profissional.”<sup>46</sup>

Não mencionamos muitas outras companhias ou grupos de teatro infantil, que merecem louvor, assim como os que nela intervêm, pelo trabalho exercido em prol das crianças (que são o futuro da nossa nação!), proporcionando-lhes momentos mágicos, inesquecíveis, e contribuindo fortemente para o seu desenvolvimento afectivo/cognitivo.

---

<sup>45</sup> Sofia de Castro; Entrevista realizada em 25-05-2011.

<sup>46</sup> Rui Baeta; Entrevista realizada em 26-05-2011.

O musical ainda tem um longo caminho a percorrer em Portugal, mas importa salientar que esse percurso já foi iniciado com algumas produções de excelente qualidade e com bons intérpretes.

Anualmente, entidades como a Sociedade Portuguesa de Autores e, mesmo, a revista *Caras*, começam a reconhecer produções de teatro musical e os seus artistas, com nomeações e entregas de prémios em galas televisivas. Embora não exista uma categoria específica, foram recentemente atribuídos dois destes prémios a intérpretes de teatro musical. José Raposo foi galardoado com um Globo de Ouro para o Melhor Actor de Teatro de 2008, pela sua interpretação no musical *Um Violino no Telhado*; Henrique Feist foi nomeado no mesmo ano pela sua participação no musical *Cabaret* e foi distinguido com o Prémio Autores da SPA, como Melhor Actor de 2009, pela interpretação do Sr. Zero no musical *Máquina de Somar*; Mário Redondo foi nomeado em 2008 para o Globo de Ouro de Melhor Actor de Teatro, devido ao seu protagonismo no musical *Sweeney Todd*. O que é de relevar, se lembrarmos o seguinte: “Eu acho muito difícil ganhar um prémio de teatro musical porque não há uma categoria para teatro musical. (...) Um actor que ainda não seja consagrado, mesmo que tenha feito um óptimo papel de teatro musical, dificilmente ganha esse prémio.”<sup>47</sup>

“O facto de eu ter sido nomeado, o facto da Ana Ester ter sido nomeada, o facto de o La Féria ter espectáculos nomeados, (...) é uma valorização e reconhecimento de que o teatro musical tem tanta validade como qualquer outro tipo de teatro. (...) é uma prova da maturidade que o musical adquiriu em Portugal nos últimos seis, sete anos.”<sup>48</sup>

O reconhecimento de artistas portugueses vai mesmo além-fronteiras, com exemplos de intérpretes que singraram em grandes produções estrangeiras devido à sua enorme qualidade interpretativa. É o caso de Ricardo Afonso, que em Londres integra o elenco de *We Will Rock You* num dos papéis principais, de Sofia Escobar, que na mesma cidade protagoniza Christine no *Fantasma da Ópera*, e de Madalena Alberto, que já integrou vários musicais no West End e recentemente interpretou o papel de Fantine na produção do 25.º aniversário da estreia de *Les Misérables*.

---

<sup>47</sup> Rui Baeta; Entrevista realizada em 26-05-2011.

<sup>48</sup> Mário Redondo; Entrevista realizada em 02-06-2011.

## Conclusão

Estando as artes de palco em constante evolução, é de esperar que o musical cresça quantitativa e qualitativamente, nas vertentes da criação, produção e interpretação. Algumas produções nacionais da década de 2000 a 2010 já provaram que é possível produzir espectáculos deste género musical ao nível das melhores produções estrangeiras.

*O Último Tango de Fermat, Grandes Mestres do Musical Americano, Os Sonhos de Einstein, Sonhos de Uma Noite de Verão, Sweeney Todd, West Side Story e Os Produtores* foram algumas das produções que primaram pela qualidade. Demonstraram que dispomos de excelentes profissionais, tanto no campo da produção como na parte criativa, técnica e interpretativa.

Apesar dos sucessivos cortes orçamentais na área da cultura, nos últimos anos, por parte do governo, o contínuo aumento de pessoas receptivas a este género, a vontade inabalável daqueles que o fomentam, o vasto leque de artistas, competentes e talentosos – compositores, encenadores, coreógrafos, intérpretes, libretistas, letristas, tradutores, directores musicais e vocais, figurinistas, cenógrafos, técnicos de som, luz, audiovisuais – garantem continuidade ao género no país, através de novas encenações de musicais de grande qualidade.

Sem o aprofundamento que as dimensões desta dissertação não permitiriam, traçou-se aqui um panorama do musical na cidade de Lisboa, ao longo da primeira década do século XXI. Foi possível focar alguns aspectos relevantes a partir de conhecimento prático adquirido ao longo dos anos, da experiência profissional neste tipo de espectáculo e do resultado de entrevistas a alguns amigos e colegas ligados a este género performativo. O resultado pretende ser apenas um contributo, que trabalhos futuros seguramente desenvolverão.



## Bibliografia

Bloom, Ken & Vlastnik, Frank, *Broadway Musical – The 101 Greatest Shows of All Time*, Black Dog & Leventhal Publishes, Inc., New York, 2004.

Borba, Tomás e Graça, Fernando Lopes, *Dicionário de Música*, Mário Figueirinhas Editor, Porto, 1999.

Hauser, Arnold, *Arte e Sociedade*, Editorial Presença, Lisboa, 1984.

Hoppin, Rochard H., *Medieval Music*, W.W. Norton & Co, New York, 1978.

Inatel, Teatro da Trindade, *Programa “Os Sonhos de Einstein”*, Teatro da Trindade, Lisboa, 2005.

Kenrick, John, *Musical Theatre*, Continuum, New York, 2008.

Oliveira, J. M. Paquete de, “*O Público não existe. Cria-se.*” In Vários Autores, *Novos Media, Novos Públicos? – Públicos da Cultura*, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa, 2003.

Ramnarine, Tina, *Music Studies*, J.P.E. Harper-Scott & Jim Samson, Cambridge University Press, New York, 2009.

Schiappa, Bruno; Fernando Arrabal, *O Paradoxo da Teatralidade*, Coisas de Ler, Lisboa, 2010.

Snyder, Robert W., *The Encyclopedia of New York City*, New Haven: Yale University Press, Kenneth T. Jackson, 1995.

Stehman, Jacques, *História da Música Europeia*, Enciclopédia de Bolso Bertrand, Lisboa, 1964.

Vários Autores, *As Políticas Culturais em Portugal – Relatório Nacional*, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa, 1998.

Vários Autores, *Inquérito aos Artistas Jovens Portugueses*, Instituto das Ciências Sociais da Universidade de Lisboa – Estudos e Investigações, Lisboa, 1995.

Vários Autores, *Políticas Culturais e Descentralização: Impactos do Programa de Difusão das Artes do Espectáculo*, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa, 2002.

Warnier, Jean-Pierre, *La Mondialisation de la Culture*, La Découverte, Paris, 2004.

## **Webgrafia**

Baptista, Ana, Parque Mayer: A Times Square Portuguesa 88 Anos depois, [http://economico.sapo.pt/noticias/parque-mayer-a-times-square-portuguesa-88-anos-depois\\_88695.html](http://economico.sapo.pt/noticias/parque-mayer-a-times-square-portuguesa-88-anos-depois_88695.html), acedido em 02-07-2010.

EDSAE, Escola de Danças Sociais e Artes de Espectáculo, Sa <http://www.edsae.com/?st=3>, acedido em 28-05-2011.

Gymnasium, Cine – teatro, História do Cine Theatro Gymnásio, <http://www.graopara.pt/PT/modules/reuniondetail.php?id=11&idartigo=371>, acedido em 02-07-2010.

Infopédia, Teatro de Revista, [http://www.infopedia.pt/\\$teatro-de-revista](http://www.infopedia.pt/$teatro-de-revista), acedido em 02-07-2010.

Melo, Daniel, Parque Mayer: História dos 80 Anos da Broadway Portuguesa, <http://www.jf-sjose.pt/slpape.php?page=39>, acedido em 02-07-2010.

Politeama, Teatro, As Peças, <http://www.teatro-politeama.com/pecas.asp>, acedido em 02-07-2010.

Trinity College London, <http://www.trinitycollege.co.uk/site/?id=1997>, acedido em 27-05-2011.

## Sítios de proveniência das imagens

- <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://4.bp.blogspot.com>
- [http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://www.cm-lisboa.pt/archive/img/Teatro\\_Variadas\\_Foto\\_Lu\\_s\\_Ponte\\_1.jpg&imgrefurl=http://www.cm-lisboa.pt](http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://www.cm-lisboa.pt/archive/img/Teatro_Variadas_Foto_Lu_s_Ponte_1.jpg&imgrefurl=http://www.cm-lisboa.pt)
- <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://suggia.weblog.com.pt/arquivo/capitolio.jpg&imgrefurl=http://suggia.weblog.com.pt>
- <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://2.bp.blogspot.com>
- <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://i152.photobucket.com>
- <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://www.freewebs.com>
- <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://www.teatro-politeama.com>
- <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://www.cm-marvao.pt/noticias>
- <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://1.bp.blogspot.com>
- <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://2.bp.blogspot.com>
- <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://canelaehortela.com/home/wp-content/uploads>
- <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://www.rostos.pt>

- <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://cinemacomrapadura.com.br/filmes/poster/>
- <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://www.impawards.com>
- <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://2.bp.blogspot.com>
- <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://1.bp.blogspot.com>
- <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://www.wickedmovietrailers.com>
- <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://www.shockya.com>
- <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://fotos.sapo.pt>
- <http://www.edsae.com/?st=3&m=3>

# **Anexo**

## **Excertos das entrevistas realizadas**

## **Anexo**

### **Excertos das entrevistas realizadas**

#### 1. Entrevista realizada a Diogo Oliveira em 28 de Abril de 2011.

Nascido em Lisboa, Diogo Oliveira é licenciado em Engenharia da Linguagem e do Conhecimento pelas Faculdades de Ciências e de Letras da Universidade de Lisboa. Frequentou o Curso de Canto da Escola de Música do Conservatório Nacional na classe de José Carlos Xavier. Participou em cursos de aperfeiçoamento com Sarah Walker, Rudolph Knoll, Low Siew-Tuan (2003-2005) e Ernesto Palácio (2009). Desempenhou o papel de Phantom em *Das Phantom der Oper* (O Fantasma da Ópera) em digressão por toda a Alemanha onde cantou em mais de 100 salas sob as direcções de Dalibor Tuz e Petr Chromčák.

Em 2005 foi vencedor do primeiro prémio do Concurso Nacional de Canto Luísa Todi.

Desempenhou, recentemente, o papel de Fallito em *l'Opera Séria* de Florian Gassman com a New European Opera em França no festival Printemps des Arts sob a direcção de Raphael Pichon, o papel de Accionista em *Banksters* de Nuno Corte-Real no TNSC sob a direcção de Lawrence Renes e o papel de Doido Rei Clown em *A Morte do Palhaço* de José Mário Branco e João Brites sob a direcção musical de Jorge Salgueiro.

#### **Como artista, cantor profissional, qual é a tua opinião em relação à viabilidade de viver só da arte performativa em Portugal?**

O mundo dos espectáculos é e sempre foi um pouco cruel. Normalmente são aqueles que têm um conjunto de talento e sorte que conseguem aproveitar as oportunidades que lhes aparecem, que conseguem singrar neste mundo.

É possível viver-se da música. Conheço pessoas que o fazem mas têm de procurar muito. Se fosse solteiro, penso que conseguiria viver só do trabalho que faço. Para sustentar uma família, duvido que fosse possível viver só do canto trabalhando apenas em Portugal. Só em ópera, só em musicais ou só em teatro, seria ainda mais difícil, daí achar que cada artista em Portugal tem de multiplicar as suas valências e fazer um trabalho multidisciplinar para poder ir buscar trabalho às áreas todas. Mas os musicais, na verdade, são exactamente isso; são a junção de todas as áreas artísticas – a música, o

canto, a dança, o teatro, as artes plásticas, e a escrita; portanto tens uma série de artes todas unidas no espectáculo.

**Sei que já assististe a algumas produções estrangeiras dentro e fora de Portugal. Que achas das produções portuguesas?**

O fazer versões nacionais, com traduções bem feitas, cria um nicho de mercado à parte que também é importante. A grande parte dos musicais em Portugal é do Filipe La Féria e parecem-me sempre colagens ao original sem grande inovação.



## 2. Entrevista realizada a Inês Madeira em 11 de Maio de 2011.

Inês Madeira nasceu em Lisboa e estudou canto no Conservatório Nacional de Lisboa com a Professora Manuela de Sá. Fez uma pós-graduação na Flandres Opera Studio em Gent (Bélgica) como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian. Participou em várias *masterclasses* com Richard Miller, Mercè Obiol, Elisabete Matos, Loh-Siew Tuan, Ameral Gunson, Sarah Walker, Graham Johnson e Ronny Lauwers.

Foi uma das três vencedoras do prémio Temple Square Concert Award na Summer School of OPERAPLUS na Bélgica em 2004, apresentando-se em recital na Leighton House em Londres.

Em oratória apresentou-se como solista na *Ode for the Birthday of Queen Anne* de Händel, *Jonas* de Carissimi, *Te Deum* de Charpentier, *1st and 3rd Messe Solennelle* de Hanssens Júnior e *Salve Regina* de Martin-Joseph Mengal. Fez parte do coro da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1999 e 2004, tendo trabalhado com diversos maestros, tais como Fernando Eldoro, Michel Corboz, Christoph Eschenbach, Laurence Foster, Frans Brüggen, Simone Young, Zoltán Peskó e Michael Zilm. Recentemente trabalha com o pianista Hein Boterberg e tem-se apresentado em recitais na Bélgica e em Londres.

### **Tens sentido algum tipo de evolução nos musicais apresentados em Lisboa?**

Sim, mais em termos de quantidade; de qualidade também, mas mais em termos de quantidade.

### **Será que a qualidade está a crescer?**

Acho que sim, embora continue a haver pouca formação para quem os faz. Vai-se buscar um bocadinho do que cada pessoa tem, vê ou conhece, mas não há uma escola de musicais. Nesse aspecto, podíamos ter crescido mais em qualidade, se tivéssemos mais formação nesse nível.

### **Como cantora profissional, crês que é possível viver só desta actividade?**

Do que vejo pela minha própria experiência, como da experiência de quem conheço, é que não se consegue fazer uma só coisa. Se és cantor lírico, fazes ópera mas também fazes musicais; dás aulas; sempre no mesmo âmbito mas com estilos diferentes. Eu e muita gente somos uma prova de que é possível viver exclusivamente da música, mas acho que é difícil sobreviver só de um género, porque mesmo quem não é cantor lírico faz musicais e, se calhar pertence a grupos que fazem concertos em bares e noutros sítios. É difícil viver só de uma vertente da música. A pessoa tem que ter a mente aberta para poder diversificar os estilos dentro do que faz.

**O ser trabalhadora independente a recibo verde, a teu ver, é uma vantagem ou desvantagem?**

Acho que pode ser uma vantagem, depende muito do que a pessoa gosta ou quer; é uma vantagem porque se pode escolher aquilo que se quer fazer. Não seria um problema se as condições fossem idênticas; o facto de uma pessoa ser trabalhador independente e trabalhar a recibos verdes, desde que desconte e pague os seus impostos, deveria ter as mesmas regalias das pessoas que têm um contracto, e por vezes isso não acontece. Só nesse aspecto é que eu acho que pode ser menos vantajoso trabalhar a recibos verdes.

Para mim, pessoalmente, não vejo problema, e gosto assim exactamente porque me dá possibilidade de escolher. Às vezes, saber o que se vai fazer no ano seguinte já é fantástico. É o viver um futuro próximo; é o viver ano a ano. Até acho que tem uma certa piada. O não tomar nada por certo parece que nunca te dá sossego. É um estado de incerteza a que muitos de nós nos vamos acostumando e, para alguns, até mesmo uma opção de vida.

### 3. Entrevista realizada a Mário Redondo em 02 de Junho de 2011

Mário Redondo nasceu em Lisboa em 1971. Licenciou-se em Direito pela Faculdade de Direito de Lisboa, completou o Curso de Formação de Actores na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) e frequentou o Curso de Canto do Conservatório Nacional, com Manuela de Sá. Frequenta actualmente o Mestrado em Teatro - Encenação na ESTC.

No Teatro Nacional de S. Carlos interpretou: Geronimo, em *Il Matrimonio Segreto* de Cimarosa (2000), Pietro, em *Simon Boccanegra* (2004), Ivan Iakovlevitch, em *O Nariz* (2006), Angelotti, em *Tosca* (2008), D. Fernando, em *Fidelio* (2008); no Teatro Aberto: Sid, em *Albert Herring* (2002), Lockit, em *The Beggar's Opera* (2005); no Teatro da Trindade: Roberto, em *Os Fugitivos* de J. E. Rocha (estreia mundial, 2004), Conde, em *As Bodas de Fígaro* (2006); Escrivão, em *Metanoite* de João Madureira, na Fundação Calouste Gulbenkian (2007), e Sam, em *Trouble in Tahiti* de Bernstein, em Amiens (2003).

Apresenta-se regularmente em concerto e em recital, tendo interpretado *Os Sete Pecados Mortais* de Kurt Weill (2000), *Swing, Dig The Rhythm*, com música de Leonard Bernstein, em Royaumont (2003), *Histórias Americanas – A Música de Leonard Bernstein* (Antena 2, 2003), *Missa em Si Menor* de J. S. Bach, em Belfast (2006), *Night Waltz – A Música de Paul Bowles* (2007), e *In Terra Pax* de Frank Martin (2008).

Na área do teatro, destacam-se os espectáculos *Migalhas de Um Deus Intratável* (encenação de Carlos Pessoa, CCB, 2001), *A Verdadeira História da Gata Borralheira* (enc. de Jorge Listopad, Sintra, 2002), *Kvetch* (enc. de Eduardo Condorcet, Teatro da Trindade, 2004), e *O Misanthropo* (enc. de Ana Támen, Palácio Marquês de Tancos, 2009).

Na área dos musicais destacam-se os espectáculos *O Rapaz de Papel* (1998), *O Último Tango de Fermat* (2004) e *Os Sonhos de Einstein*, (2005/2006), no Teatro da Trindade, a *Ópera de Três Vinténs* (2005) e *Sweeney Todd*, (2007), no Teatro Aberto, e *Evil Machines* (2008), no Teatro S. Luiz.

No domínio do audiovisual, destacam-se as suas participações nos filmes *Sinais de Fogo* de Luís Filipe Rocha (1994), *Capitães de Abril* de Maria de Medeiros (1999), *Amália* de C. Coelho da Silva (2008), e *A Audição*, curta-metragem de Francisco Campos e Henrique Bagulho (2009), além de inúmeras participações em séries e programas de televisão.

#### **Qual a tua opinião sobre a evolução do musical em Lisboa?**

Eu acho que o período de tempo que escolheste é muito bem escolhido. Porque acho mesmo que esse foi o período que se assistiu à grande transformação. Não quer dizer que não houvesse espectáculos de teatro musical ou daquilo a que nós chamamos de musical antes do ano 2000. Penso que foi um período que houve uma grande transformação em todos os níveis, quer da quantidade quer da qualidade, naturalmente.

Estes anos de que estás a falar, assistem a vários fenómenos que contribuíram para isso. Primeiro, três pólos de produção diferentes que acabaram por ganhar uma certa consistência, que foi por um lado o Filipe La Féria, que já tinha feito musicais mas faz uma aposta muito mais assumida nos musicais nesta década. Mas a insistência em ir

buscar os êxitos da Broadway e West End começa de facto nestes últimos dez, quinze anos. Portanto há o La Féria como uma grande força produtora e de regularidade, com regimes de produção e regimes de chegada ao público muito próximos, ou aparentados com aquilo a que nós normalmente associamos ao musical do West End e da Broadway, que são as carreiras longas e dependentes do público, que é uma coisa que tu não tens nos outros teatros.

Depois há dois outros pólos de produção que, na minha opinião, foram importantes para a diversificação do musical em Lisboa. O Teatro Aberto por um lado, a fazer um determinado tipo de espectáculos musicais que estavam completamente fora do cânone do West End/Broadway, mas que conseguiu impor espectáculos que por um lado abriam a possibilidade de alguns públicos considerarem o musical como um tipo de teatro aceitável, passe a redundância, com espectáculos como a *Ópera dos Três Vinténs*, o *Sweeney Todd...*, isso foi importante. Fazer chegar a ideia de teatro musical a [um] público que de certo modo o recusava completamente. De repente surge um público para teatro independente, surge um público para determinado tipo de teatro que se apercebe também que o espectáculo de teatro musical pode igualmente ser interessante e, isso é extremamente importante para essa revolução inicial, toda essa abertura, toda essa explosão que houve nestes últimos anos. E depois, na mesma senda mas se calhar com outro público-alvo, o Teatro da Trindade que se torna, também pela regularidade, num pólo importante de produção de espectáculos de teatro musical, uma coisa que começa um bocado com o *Rapaz de Papel* em 1998 e depois passa pelo *Fermat*, o *Navio dos Rebeldes*, *Os Sonhos de Einstein*, etc. De facto estes últimos anos são diferentes dos anteriores; são diferentes dos anos 90 e dos anos 80.

E depois, claro, há coisas fora destes três grandes pólos que a reboque, depois de se tornarem aceitáveis e abertas a outros tipos de público, aproveitam então para fazer produções, algumas importantes como foi, por exemplo, *Os Produtores*. Produções que saem desses pólos, mas que são extremamente importantes.

Claramente acho que houve uma enorme expansão, uma explosão de quantidade, variedade e qualidade.

**Há pouco referiste-te aos Globos de Ouro. Sei que já tiveste uma nomeação para melhor actor no musical *Sweeney Todd*. Julgas que os cantores/actores de musical começam a ser mais reconhecidos, mesmo não havendo uma categoria própria para este género?**

A tendência dos Globos de Ouro nestes últimos cinco, seis anos tem sido a de reduzir o número de prémios ou número de categorias. Mais não seja por uma questão prática, não os vejo a criar subgéneros senão teriam também de criar um subgénero para o cinema e depois aquilo nunca mais acabava.

O facto de eu ter sido nomeado, o facto da Ana Ester ter sido nomeada, o facto de o La Féria ter espectáculos nomeados, naquele que é um prémio de espectáculos de teatro, de actores e atrizes, acho que isso não é uma menorização do teatro musical, antes pelo contrário, é uma valorização e reconhecimento de que o teatro musical tem tanta validade como qualquer outro tipo de teatro. Há o bom, o mau e há o excelente que deve ser reconhecido como tal o que é também uma prova da maturidade que o musical adquiriu em Portugal nos últimos seis, sete anos.

#### 4. Entrevista realizada a Pessoa Júnior em 18 de Maio de 2011.

Pessoa Júnior nasceu no Brasil. Frequentou o 2.º ano do Curso de Canto do Conservatório Nacional de Lisboa. Possui o Curso de Técnica Vocal e Interpretação leccionado pela Mezzo-Soprano Mercé Obiol.

Na área dos musicais destacam-se os espectáculos *José e o Deslumbrante Manto de Mil Cores* (2005) no CCB, *Os Sonhos de Einstein* (2005/2006) no Teatro da Trindade, *Jesus Cristo Superstar* (2007) no Teatro Politeama e *Os Produtores* (2009) no Teatro Tivoli.

Como actor trabalhou com os encenadores Fernando Gomes, Francisco Parreira e Filipe La Féria, entre outros. Participou em vários eventos com repertório misto - musicais e ópera. Participou ainda nos seguintes programas televisivos: Super Model of the World, Globos de Ouro, A Outra Face da Lua e Praça da Alegria.

**Gostaria de saber algumas opiniões tuas acerca do musical nos últimos anos em Lisboa, tais como, se tens sentido alguma evolução, se achas que as pessoas estão mais receptivas a este género e se sentes que há mais ou menos espectáculos. Sendo tu professor na EDSAE (Escola de Danças Sociais e Artes de Espectáculo), achas que o pessoal mais jovem está a aderir mais?**

Acho que há uma evolução enorme. Um salto incrível nos últimos dez anos, quer pelas novas tecnologias, quer pelo acesso directo nas questões das viagens.

Como sabes, nós não temos muito a herança de teatro musical. O mais próximo que temos nesse tipo de arte performativa em que se canta, dança e representa, é o teatro de revista. Não desmerecendo um nem sobrevalorizando o outro, há um preconceito exagerado sobre a estética da revista.

Por não terem essa cultura, as pessoas, assim como eu há uns doze anos atrás quando se começou a abordar um bocadinho mais este género e, apesar de alguns privilegiados terem a hipótese de ir a Londres ou a Nova Iorque ver os musicais, as coisas não chegavam cá com a mesma facilidade que chegam hoje. É uma questão de consciencialização. Hoje, as pessoas já começam a abrir um bocado mais os horizontes, por terem mais acesso (a musicais) via *Internet*; há mais facilidade nesse sentido.

E abrangendo ainda mais a questão, é que hoje em dia um voo para Londres não custa o mesmo que outrora. Antigamente pagava-se muito mais do que se paga hoje em dia com as companhias *low cost*, que facilitam a vida. Eu tenho visto alguns em Madrid, por exemplo. Começa a ser um pouco mais acessível.

**Como actor e cantor, pensas que já temos actividade suficiente para que um artista possa viver só do espectáculo musical?**

Francamente, acho muito complicado viver só do espectáculo musical, porque apesar de acumular duas vertentes artísticas – actor e cantor – eu não vivo apenas disso. E tendo a pouca defesa como nós temos como artistas em Portugal, abrangendo a Segurança Social, abrangendo todas essas questões mais formais, sabes que nós não temos protecção nenhuma neste sentido. Claro que um dia [em] que o mar não esteja para peixe, a pessoa tem que se virar para outras valências, quer no ensino, quer na hotelaria, num café, sei lá, seja o que for.

**Como são escolhidos os elencos para as produções de musicais?**

Em termos de elenco, e do ponto de vista de um produtor, se puderes unir talento e fama no mesmo palco, tanto melhor. Há pessoas que dançam muito bem, que cantam muito bem, que representam muito bem, mas o facto é que muito poucos conseguem unir essas três áreas juntas com alguma destreza.

O facto é que infelizmente, independentemente de ser cá dentro ou lá fora, o que eu acho é que apesar de tudo lá fora têm acesso a uma formação bivalente ou trivalente nesse tipo de arte performativa; qualquer pessoa, lá fora, já teve acesso ao canto, à dança e à representação no ensino básico ou no secundário, coisa que nós não temos com tanta facilidade, principalmente no que toca aos rapazes, devido a alguns preconceitos. Um rapaz ter acesso ao canto, à dança e à representação é um achado. Agora começa a haver escolas... há que começar.

## 5. Entrevista realizada a Rui Baeta em 26 de Maio de 2011.

Rui Baeta nasceu em Faro em 1975 e estudou no Conservatório Nacional de Lisboa com Filomena Amaro, na Escola Superior de Música de Lisboa com Luís Madureira, na Mozarteum Internationale Sommerakademie na Áustria, com Richard Miller e na Academie Francis Poulenc em França, com François Le Roux,

Semifinalista do Festival e Concurso Internacional de Canto do Canal Mezzo (2008) e 1.º Prémio do Concurso RDP Jovens Músicos (1999) na classe de Música de Câmara - Nível Superior - com o pianista Paulo Pacheco. Tem realizado recitais de Lied e Melodie também com os pianistas Jeff Cohen, João Vasco de Almeida e João Paulo Santos.

Com concertos e recitais realizados nos Estados Unidos da América, França, Suíça, Espanha, Malta e Cabo-Verde, mantém a sua actividade artística em Portugal em salas como o Grande Auditório Gulbenkian, Centro Cultural de Belém, Auditório Europarque, Teatro Rivoli, Teatro da Trindade, Teatro Municipal de S. Luiz, Teatro Nacional S. João, Teatro Nacional D. Maria II e Teatro Nacional de S. Carlos.

Apaixonado pela pedagogia da técnica vocal e pela representação, já leccionou no Conservatório Regional de Beja (1999/2000), no Conservatório Regional de Setúbal (2001), na Universidade de Évora (2005/2006) e foi professor residente no Teatro Nacional D. Maria II (2004/2006). É frequentemente convidado para director vocal de espectáculos teatrais, musico-teatrais e televisivos. Como actor aceita ocasionalmente alguns convites para representar, como em *Hamlet*, de William Shakespeare, encenado por Ricardo Pais.

### **Qual a tua opinião sobre a evolução do musical em Lisboa nos últimos anos?**

O que eu tenho notado em Lisboa é o seguinte: tem havido muita produção de teatro musical, e eu acho que tem estado a aumentar, mas sinto falta de boa matéria-prima no que é feito por cá, não há uma escola de composição de teatro musical. Então há peças de teatro musical que são feitas de raiz, por exemplo, o caso do *Assobio da Cobra* ou o caso do *Planeta Azul*, que foram feitas cá, com músicas portuguesas, só que a estrutura não é feita como se fosse um musical, e depois aquilo não correu muito bem. Outro exemplo é o *Portugal Musical*. Uma peça de teatro musical tem regras, não é só uma sequência de canções. Há muitas peças de teatro musical cá em Portugal que acabam por ser apenas uma sequência de canções, e isso não faz de nenhuma delas um musical. E isso é um bocadinho equívoco.

Vejo também que há um enorme desenvolvimento na preparação dos intérpretes de teatro musical; há muitos actores a investir na parte da voz cantada, e há muitos cantores que estão a investir na expressão corporal e na representação. Porque a componente do intérprete de teatro musical tem de ter essas três valências muito desenvolvidas. E isso



ainda não está completamente enraizado. As pessoas que dirigem ou que encenam não são especialistas em teatro musical, e isso é ainda um bocadinho ambíguo.

O que eu noto que faz falta, não é da parte dos intérpretes, mas sim da parte dos encenadores, dos escritores, dramaturgos, e compositores.

O que eu sinto é que, nas produções que são feitas de raiz para Portugal, não há ainda um domínio da técnica da escrita do libreto e da música do teatro musical. Por exemplo, quando eu estive a fazer o *Cabaret* com o Diogo Infante no Maria Matos, ou quando estive a fazer a *Máquina de Somar* no Trindade..., são tudo peças que têm uma coerência de estilo fortíssima. São musicais em que a música e a peça de teatro estão fundidos, e [isso] dramaturgicamente faz todo o sentido.

Um espectáculo com sequência de canções não é uma peça de teatro musical. No que toca aos intérpretes, acho que há cada vez mais gente capaz de fazer peças de teatro musical com grande qualidade!

**Sentes uma maior procura deste género performativo por parte das camadas mais jovens?**

Sem dúvida nenhuma, há uma procura muito grande deste género por parte das camadas mais jovens. Antes havia só teatro... e o canto era, ou música ligeira ou canto lírico. E agora, também por causa dessas produções que estão a surgir, as pessoas estão a perceber que, de facto, podem dar largas a esse gosto; e então investem e procuram ter formação para depois estarem aptas a fazer com distinção esse tipo de funções, como actor, cantor e bailarino. E há muita gente talentosa!

**Em relação aos musicais infantis, tens por exemplo uma companhia que existe há mais de trinta anos, o TIL (Teatro Infantil de Lisboa) que tem feito os chamados “musicais para toda a família”. Achas importante a existência deste género de trabalho mais voltado para as crianças?**

O TIL funciona como uma espécie de laboratório, ou seja, algumas pessoas que estão lá, trabalham durante um quanto tempo, ficam com uma formação prática bastante desenvolvida, e depois é um género de uma plataforma de lançamento para outras produções com outro tipo de exigências. E o TIL tem feito um óptimo trabalho assim.

Conheço muitos actores que começaram no TIL e que agora estão mais estabilizados na sua carreira profissional. E o que é giro é que, por exemplo, as produções do La Féria também funcionam muito como formação prática porque há muita gente que entra para o La Féria e que não tem muita experiência, mas não se assiste a esse salto; Há pessoas que começam no TIL e depois evoluem para outras produções, com outro tipo de exigências, mas no La Féria não vejo tanto isso no pessoal que começa, claro.

**Ao contrário do que muita gente pensa, não é só La Féria que produz musicais em Lisboa. Achas que os teatros em Lisboa estão a apostar mais neste género?**

Esses teatros dependem muito da direcção, ou seja, sempre que há um novo director, esse director propõe uma linha de desenvolvimento programático para esses teatros, o Trindade, o Nacional, etc., ao contrário de La Féria que é o dono daquilo. Até mesmo o Teatro Aberto também tem feito peças de teatro musical em que o encenador, João Lourenço, também gosta muito do género, e faz coisas com um bocadinho de mais densidade, como foi o caso do musical *Sweeney Todd*. Acho que no Nacional, desde que o director é o Diogo Infante, a programação não passa pelo musical. Eles não têm feito. Ele quer fazer mesmo um repertório clássico, o teatro declamado. Mas sei que ele gosta muito de musicais, porque no Maria Matos fez peças de teatro musical. No Teatro da Trindade, agora com a direcção da Cucha e já também na direcção de Carlos Fragateiro, dava de facto tudo, porque têm uma programação mais ecléctica, porque o público do Trindade é muito heterogéneo e por isso querem tornar a programação mais ecléctica, mais abrangente. Com o Fragateiro, havia muito teatro musical, inclusivamente ele trabalhava muito com o Cláudio Hochman. Quando lá fiz o *Fermat*, era o Fragateiro director e o Hochman o encenador. E também com a direcção da Cucha Carvalheiro, que abriu a sua temporada com o musical *A Máquina de Somar*, (onde eu era professor de voz), o que revela apetência para esse género.

**Achas que tem havido um maior reconhecimento dos actores/cantores de musical por parte do público através, por exemplo, das galas de atribuição de prémios na área do teatro?**

Eu acho muito difícil ganhar um prémio de teatro musical porque não há uma categoria para teatro musical. E em Portugal este género não é tão consagrado, ou consagrante, como as outras peças de teatro mais sério. E isso, apesar de haver um

reconhecimento da qualidade, faz com que eles ganhem a nomeação, já acho muito mais difícil ganharem o prémio. Um intérprete de teatro musical ganhar sobre outros actores que normalmente são consagrados, que fazem de protagonistas no teatro de repertório declamado. Porque o musical está muito associado ao entretenimento, não é tão artístico, não é considerado arte; mas isto são visões completamente conservadoras.

Por exemplo, o Raposo na *Gaiola das Loucas* é que ganhou um prémio qualquer. Se calhar quando há um actor que já tem um estatuto e é nomeado com um bom trabalho, se calhar pode ganhar; mas se um actor que ainda não seja consagrado, mesmo que tenha feito um óptimo papel de teatro musical, dificilmente ganha esse prémio. É a minha opinião pessoal!

## 6. Entrevista realizada a Sofia de Castro em 25 de Maio de 2011.

Sofia de Castro é natural de Lisboa. É licenciada em Engenharia Informática. Terminou em 2004 o Curso de Canto da Escola de Música do Conservatório Nacional na classe do Professor José Manuel Araújo. Da sua formação mais relevante fazem ainda parte *masterclasses* e cursos de técnica e interpretação vocal com vários professores, de entre os quais se destacam: Internationale Sommerakademie na Universidade Mozarteum (Salzburgo) com Rudolph Knoll, uma *masterclass* com Sarah Walker e um curso de canto organizado pelo Festival de Ópera de Avenches (Suíça) com o maestro Nicola Giusti. Trabalha actualmente com a maestra Enza Ferrari e a soprano Elvira Ferreira.

Em 2003 iniciou a actividade de produtora de espectáculos e, em 2009, a de professora de canto e técnica vocal, que mantém até aos dias de hoje em paralelo com a actividade de cantora.

### **Que opinião tens sobre a evolução do musical em Lisboa nos últimos anos?**

É indiscutível que quando se pensa em musicais em Portugal, somos logo remetidos para as produções do Filipe La Féria. Ele começou por fazer produções que eram integralmente revista, mas uma revista já com uma óptica tendencialmente para uma abordagem mais séria, menos politizada. A revista é sempre muito associada à política e à crítica social, e o Filipe La Féria já tentava que a sua revista fugisse um pouco disso e abordasse uma óptica mais próxima do musical.

Quando a passagem para o musical efectivamente se deu, e não querendo ser imprecisa, foi por altura do *Passa por Mim no Rossio*, ali nos anos 90, a realidade é que as produções de Filipe La Féria, na minha óptica, têm vindo a subir de qualidade, tendo vindo a abordar progressivamente o musical digamos clássico, o musical *standard*, desde o *Jesus Cristo Superstar*, *West Side Story* e outros que sabemos que ele tem em carteira. Na minha óptica, as produções de Filipe La Féria têm vindo a subir de qualidade e empenho, [por] uma maior atenção inclusive na escolha dos elencos, e aí sim, verifica-se essa evolução natural, portanto tem a ver com a questão da instituição em si, pois ele já tem uma estrutura montada e a evolução é algo de espectável.

Em relação a outras entidades que têm vindo a fazer musicais em Portugal, que têm tentado entrar no mundo do musical, tenho observado [que], por exemplo no caso de *Os Produtores*, produzido pela Cherry Entertainment, houve uma grande vontade de criar uma produção para estar em cena algum tempo; as coisas feitas como devem ser e sem restrições digamos, mas eu não sei se o público português está preparado para isto já; não sei se mesmo com nomes sonantes no elenco, como a Rita Pereira, o Miguel Dias e

tantos outros..., mas a realidade é que a adesão ao musical não foi grande. Não foi um *flop* de bilheteira, mas também não foi um sucesso. Muito mais sucessos têm os musicais de Filipe La Féria. A realidade é que o musical em Portugal ainda tem muito que andar! Não só para se instituir na mentalidade das pessoas, para que estas não se sintam obrigadas a ir ao musical, mas sim com naturalidade, como faziam quando iam à revista noutros tempos, noutras décadas. Mas há uma vontade de fazer essa institucionalização do musical em Portugal, embora não me pareça que o mercado ainda esteja preparado para ele.

**Em relação aos musicais infantis, achas que temos muitas ou poucas produções?  
O que achas da qualidade destas produções?**

Eu acho que há muita qualidade nas coisas que se fazem para crianças em Portugal, mas também há muita coisa que não presta. Mas acho que a qualidade tem vindo a crescer, porque é muito difícil agradar às crianças; ainda é mais difícil agradar às crianças e aos pais. Portanto, das duas uma, quando temos um espectáculo musical para crianças, um musical infantil, ou temos as crianças a sair razoavelmente satisfeitas mas, passadas duas horas, já não se lembram do que viram, ou temos os paizinhos a sair satisfeitos porque gostaram do espectáculo, mas as crianças não lhe ligaram nenhuma. Ou então tens um espectáculo com música da Disney e agradas a toda a gente!

Digamos que não temos um grande leque para trabalhar. A Disney é um imaginário privilegiado e que atravessa gerações: tanto avós, como pais, como crianças, vivem com a Disney, desde sempre viveram. Qualquer espectáculo que esteja subordinado a uma temática Disney está garantido ao sucesso, em qualquer parte do mundo. Mais difícil são aqueles que se atrevem a ir mais longe do que isso e a montar espectáculos musicais como o TIL, que o fazem desde há muitos anos com muita qualidade, e [a] que as crianças continuam a ir e [de que] continuam a gostar; na minha perspectiva, acho que eles agradam às crianças mais velhinhas, ali pelos oito ou nove anos. Acho que se faz muita coisa boa em Portugal, e quanto mais se fizesse mais sucesso teria, porque tudo o que se faz para crianças, hoje em dia, é fadado ao sucesso.

É importante que não se descure a qualidade na produção de um musical infantil, porque por vezes pensa-se que, desde que haja alguma cor, algum movimento, já agrada à criança que está a ver, mas não é bem assim; as crianças também são apreciadoras,

pois sabem ver onde é que há qualidade e onde não há, e cada vez mais, com o acesso à informação que têm, com tudo o que vêem e tudo o que sabem, cada vez mais serão críticos em miniatura. É importante que se continue a apostar na qualidade do musical infantil, e o Filipe La Féria, nesse aspecto, entre outros, têm vindo a trabalhar nesse sentido muito bem.

**Em termos de futuro, achas que o musical em Lisboa vai continuar a evoluir, ou achas que a crise que se vive não vai permitir essa evolução?**

Acho que, em momentos de crise, é quando se revela a criatividade de cada um de nós, e é essa criatividade que nos faz ultrapassar os momentos maus. É nestes momentos que se revela a capacidade de cada um de nós e a criatividade e o empreendedorismo, e eu acho que sim, que vai haver uma evolução muito grande, porque a verdade é que em Portugal há uma carência muito grande na formação de profissionais para o teatro musical. As escolas de música neste país criam concertistas, criam músicos, criam bailarinos, criam actores, para a área clássica da representação, do canto, da instrumentação e da dança. A área do musical, sendo aquela zona cinzenta entre o erudito e o ligeiro, não tem escolas especializadas a formar pessoas nesta área. Das duas uma, ou os artistas desenvolveram por si só as suas capacidades nessas áreas e, por iniciativa própria, começaram a investigar, a estudar e a interpretar. Ou então procuraram escolas no estrangeiro e foram lá fazer formação, como é o caso de alguns profissionais da nossa praça, como o Henrique Feist. O que acontece é que em Portugal não há nada disso. Vão surgindo agora algumas escolas com a pretensão de dar formação na área do musical, a criar aquilo a que se chama “artista 3 em 1”, que canta, dança e representa.

Eu acho que com o advento dessa formação no nosso país, não havendo necessidade de a pessoa se deslocar ao estrangeiro para obter essa formação específica, não há razão para que não se evolua em termos quantitativos e qualitativos no nosso país também.

Mesmo com a crise, eu vejo uma boa perspectiva para o futuro, porque a formação tem vindo a procurar desenvolver-se; e isso eu acho que é o primeiro passo para tudo.

## 7. Entrevista realizada a Tiago Sepúlveda em 19 de Maio de 2011.

Tiago Sepúlveda é natural de Lisboa. Estudou canto a nível particular com Elizette Bayan e também na Escola de Música do Conservatório Nacional onde fez os seus estudos musicais e trabalhou com José Carlos Xavier. Fez *masterclasses* em Portugal e em Inglaterra com Adrian Thompson, Gundula Yanowitz, Enza Ferrari, entre outros. Em 1994 faz a sua estreia como cantor lírico num espectáculo realizado no Teatro Maria Matos em Lisboa e desde então já cantou em Espanha, França, Alemanha, Suíça e Cabo Verde. Em 1997 faz a sua estreia operática na ópera *Aida* de Verdi sob a direcção de Giuseppe Raffa.

No campo do teatro musical, trabalhou com os melhores encenadores nacionais, nomeadamente Filipe La Féria em *Maria Callas Master Class*, de Terrence McNally e *Amália*; e com João Lourenço no Teatro Aberto em *Sweeney Todd* de Stephen Sondheim.

Traduz musicais de inglês para português e é o autor do libreto de dois musicais ainda não estreados. Aparece frequentemente nos vários canais televisivos, seja em anúncios, novela ou programas artísticos. Fez parte do Coro do Teatro Nacional de S. Carlos. Participa anualmente em dezenas de espectáculos líricos, de musicais e de fado de Coimbra de Norte a Sul do país. Dá actualmente aulas na escola de música O Lugar da Música.

**Como achas que tem estado o musical em Lisboa? Tem havido muitas produções? Tem havido alguma evolução?**

Obviamente, tem evoluído muito, e muito por influência do La Féria; começou talvez... vamos considerar a *Maldita Cocaína*, que poderá ser considerado o primeiro musical da época moderna. Quase se pode considerar que a revista é o musical à portuguesa, apesar de ter umas regras um bocadinho rígidas que nada têm a ver com o musical, mas o conceito é mais ou menos semelhante. Mas nos tempos modernos podemos considerar a *Maldita Cocaína* como sendo o primeiro grande musical; foi logo um sucesso. E depois, a seguir, no *Passa por Mim no Rossio*, que chegava a ter bichas que davam a volta ao quarteirão, para comprar bilhetes.

Depois têm aparecido outras produções, [de que] algumas por vezes nem se ouve falar. O La Féria dá sempre que falar, porque ele investe muito em propaganda e publicidade mas às vezes há outras produções mais pequenas até fora de Lisboa.

Acho que é um género artístico que está em expansão. Houve alguns exemplos de grandes produções, como é o caso da Cherry Entertainment, que começaram muito bem, com aquela grande produção de *Os Produtores* que estava fabulosa. O complicado do musical é que é um género que implica uma grande colaboração, vive muito de uma grande colaboração entre autores, entre maestros, entre actores, cantores, bailarinos; é

preciso uma máquina que esteja a funcionar bem. Temos de distinguir entre duas coisas: produções de musicais que já existem – *Os Produtores*, por exemplo, é sucesso garantido em qualquer parte do mundo, porque é considerado o melhor musical de sempre – ou tentar criar o seu próprio musical; e isso é que é verdadeiramente difícil. E acho que essa parte é que ainda não arrancou em Portugal.