



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES

FLÁVIO DIOGO DA SILVEIRA CABRAL

MAIS UM PASSO PARA A SUPER-REALIDADE:
A TRAJETÓRIA DO GRUPO VIDA, DE UMA ESCOLA DE DANÇA
PARA UM CENTRO DE FORMAÇÃO EM TEATRO MUSICAL

Recife

2023

FLÁVIO DIOGO DA SILVEIRA CABRAL

MAIS UM PASSO PARA A SUPER-REALIDADE:
A TRAJETÓRIA DO GRUPO VIDA, DE UMA ESCOLA DE DANÇA
PARA UM CENTRO DE FORMAÇÃO EM TEATRO MUSICAL

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do grau de licenciado em teatro. Orientação: Roberto Lúcio Cavalcante de Araújo.

Recife

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Cabral, Flávio Diogo da Silveira.

MAIS UM PASSO PARA A SUPER-REALIDADE: a trajetória do Grupo Vida, de uma escola de dança para um centro de formação em teatro musical. / Flávio Diogo da Silveira Cabral. - Recife, 2023.

108 p.

Orientador(a): Roberto Lúcio Cavalcante de Araújo

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Teatro - Licenciatura, 2023.

Inclui referências, apêndices.

1. Teatro. 2. Teatro Musical. 3. História do Teatro. 4. Pedagogia do Teatro. 5. Grupo Vida. 6. Recife. I. Araújo, Roberto Lúcio Cavalcante de. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

FLÁVIO DIOGO DA SILVEIRA CABRAL

MAIS UM PASSO PARA A SUPER-REALIDADE:
A TRAJETÓRIA DO GRUPO VIDA, DE UMA ESCOLA DE DANÇA
PARA UM CENTRO DE FORMAÇÃO EM TEATRO MUSICAL

Monografia apresentada ao curso de
Licenciatura em Teatro da Universidade
Federal de Pernambuco como requisito parcial
para obtenção do grau de licenciado em teatro.
Orientação: Roberto Lúcio Cavalcante de
Araújo.

Aprovada em 28 de abril de 2023.

Banca Examinadora

Prof. Me. Roberto Lúcio Cavalcante de Araújo (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof. Me. Inacio Alves Dantas Neto (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

AGRADECIMENTOS

Para começar, preciso agradecer a dois membros da minha família. Primeiramente, à minha mãe, Jacileide Soares da Silveira ou, como a chamam, Leidinha. Ela me deu condições para que toda minha trajetória até aqui fosse possível, sempre apoiou minha relação com as artes e permitiu que eu dedicasse meu tempo integralmente à minha graduação. Obrigado, mainha. Agradeço também a minha avó materna, Josefa Soares da Silveira, também conhecida como Dona Zefinha. Na minha infância, ela cuidou de mim, enquanto minha mãe trabalhava para prover o que fosse necessário e até hoje é presente em minha vida. Obrigado, vovó.

Sou grato também pela minha escola primária, Faculdade Educacional da Criança (FEC), onde participei de meus primeiros espetáculos, sendo esses, em maior parte, as peças anuais de São João em que dancei. Sou grato também a todos professores que, ao cruzarem meu percurso, alimentaram meu eu artista, contribuindo para que, dessa forma, hoje, meu eu pesquisador de artes exista também. Em especial: Ivan de Oliveira Melo, meu professor de português, que me incentivou a escrever meus primeiros poemas e minha primeira ficção. Paulo André Mafra, meu professor de artes, que me iniciou enquanto ator, em um curta que infelizmente foi perdido. Amanda Sotero Caio, minha professora de literatura, que incentivou minha produção textual. Por causa dela, escrevi diversos gêneros textuais e, em especial, minha primeira dramaturgia, em que também atuei. Emmanuel Matheus, diretor das aberturas dos jogos que participei, em que atuei e dancei. Gizele Brito, minha professora de inglês, que em seus festivais anuais de língua estrangeira pude escrever e dirigir três peças, em que também atuei e dancei.

Obrigado também a meus primeiros professores de teatro, que conheci na Escola Municipal de Arte João Pernambuco, e me fizeram desenvolver minha paixão por essa arte: a Luís de França Ferreira, meu primeiro, que encontrei na oficina de teatro da escola; à Tatiana Pedrosa, Patrícia Barreto, Fred Nascimento e Givaldo Tenório, do curso básico de teatro, juntos aos estagiários Junior Foster e Mayza Dias de Toledo, que foram tão professores quanto. Agradeço também a Pedro Rodrigues, meu professor de teatro no curso de teatro avançado do SESC Santo Amaro. Vocês foram essenciais para o início dessa jornada. Agradeço também aos meus professores da Lalu Academia de Artes, que me iniciaram no teatro musical. Com

eles, aprendi que não há habilidade artística que não possa ser desenvolvida se estudada. Em especial: Alberto Venceslau, que me ensinou muito sobre disciplina e, também, a perceber e valorizar a história na dança. Sueudo Fernandes, que infelizmente já nos deixou, que acreditou em mim e me mostrou algo que até então eu não tinha percebido: que também sou capaz de cantar. Descanse em paz, mestre. E a Inacio Dantas, que tornou-se um amigo, uma referência e uma inspiração para o professor de teatro que desejo me tornar. Anastácia Rodrigues, que também era da escola, mas que veio a ser minha professora somente em outro espaço. Ela foi muito importante para a relação que tenho hoje com minha voz e, também, é um exemplo e inspiração de docente que quero seguir. Sou grato à Marília Maia, por ter fundado a Lalu Academia de Artes, oferecendo cursos de teatro musical, onde conheci essa equipe de professores e acendi essa paixão que hoje resulta em uma monografia com esse tema.

Os professores da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) também desempenharam um papel muito importante em minha formação, e, por isso, imensa gratidão a todos dessa equipe do Centro de Artes e Comunicação: Bruno Siqueira, Carlos Newton, Igor de Almeida, Kalyna de Paula Aguiar, Luís Reis, Marianne Cosentino, Roberto Lúcio, Rodrigo Dourado, Rose Mary Martins e Virgínia Schabbach. Assim como os professores do Centro de Educação, que também agregaram nessa formação: Adalgisa Leão, Estevam Machado, Luciana Cavalcanti, Joana Dark Andrade e, principalmente, Sidney Rocha. Aqui, em especial, agradeço também à Maria Clara Camarotti, que foi professora substituta no curso, mas que, no pouco tempo que troquei pedagogicamente com ela, essa também se tornou outra referência e inspiração para mim enquanto professor.

Agradeço também a todos os envolvidos diretamente nesta monografia: à Rita Vieira, criadora do Grupo Vida, que foi minha professora de *jazz* e sapateado pelos dois anos em que participei da escola, por permitir que essa pesquisa fosse realizada. Agradeço também a Rodrigo Damo e Analice Croccia que, juntos à Rita Vieira, disponibilizaram seu tempo para a realização das entrevistas que usei para a construção desse trabalho. Retomo alguns nomes já citados e agradeço novamente a: Rodrigo Dourado, meu ex-orientador, que direcionou meu olhar ao encontro desse tema e objeto de pesquisa, e que colaborou também com inúmeras referências; Roberto Lúcio, meu atual orientador, que aceitou assumir essa posição quando o

anterior não estava mais disponível, me ajudou a compreender o que eu gostaria de alcançar com essa monografia e como estruturá-la para isso, além de me ajudar também com referências e com correções; Luís Reis, com quem aprendi muito sobre história do teatro e escrita inteligível. Buscando seu olhar, o convidei como meu avaliador interno; e Inacio Dantas, que considero um exemplo na formação de intérpretes para teatro musical. Por isso, o convidei como avaliador externo. Obrigado também a Igor de Almeida e Virginia Schabbach, que também foram meus professores de TCC.

Sou imensamente grato também àqueles que fizeram parte desse processo, me apoiando e me incentivando, se disponibilizando, estudando comigo, me fornecendo material e/ou revisando algum trecho: Aquiles, Camila Bastos, Daniel Ferreira, Ewerson Phelipe, Elizandra Maria, Gabriela Luiza, Gabriel Cabral, Isabela Dantas, Isabelly Borges, Luciana Atanásio, Maria Eduarda Diniz, Matheus Machado, Natália Gomes, Rebeca Santos, Romero Mendes, Rodrigo Arraes e Rodrigo Rodrigues.

RESUMO

Reflexão sobre a relação pedagógica do Centro de Artes Grupo Vida com o teatro musical, buscando documentar a história da escola recifense, sob a ótica da realização de espetáculos do gênero, analisar a formação de ator para teatro musical na instituição e propor estratégias de aproximação da escola com a formação de intérpretes para teatro musical. Pesquisa relevante, diante da carência historiográfica do teatro musical do Recife. Foram aplicadas três metodologias de pesquisa qualitativa: a pesquisa de campo, através de entrevistas; a pesquisa documental, através de *sítes* e páginas *onlines*; e a pesquisa bibliográfica, através de livros e pesquisas científicas. O estudo realizado evidencia que o Grupo Vida já é um espaço de formação para atores de teatro musical, ofertando cursos para cada técnica necessária e processos de montagem de espetáculos do gênero, contudo é necessário integrar as aulas de teatro, canto e dança a esses processos e buscar a implementação de um curso profissionalizante para intérpretes de teatro musical.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Musical. História do Teatro. Pedagogia do Teatro. Grupo Vida. Recife.

ABSTRACT

Reflection about the pedagogical relation of the Centro de Artes Grupo Vida with musical theater, seeking to document the history of this Recife's school, from the perspective of performing shows of the genre, analyze the training of actors for musical theater at the institution and propose strategies to bring the school closer to the training of interpreters for this genre. Relevant research, given the historiographical lack of musical theater in Recife. Three qualitative research methodologies were applied: field research, through interviews; documentary research, through websites; and bibliographic research, through books and scientific studies. The study carried out shows that Grupo Vida is already a training space for musical theater actors, offering courses for each necessary technique and assembly processes of shows of the genre, however it is necessary to integrate theater, singing and dancing classes to these processes and seek the implementation of a professional training course for musical theater performers.

KEYWORDS: Musical Theater. History of Theater. Theater Pedagogy. Grupo Vida. Recife.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A ORIGEM	13
1.1 De Rita Vieira	17
1.2 Do Grupo Vida	19
1.3 Do teatro musical no Grupo Vida	21
2. A PRODUÇÃO DE TEATRO MUSICAL	23
2.1 Por Rita Vieira	27
2.2 Por Emmanuel Matheus	29
2.3 Por Rodrigo Damo	32
3. A FORMAÇÃO DE ATOR	36
3.1 Nos processos de montagem	37
3.2 Nos cursos de teatro	43
3.3 Nos planejamentos da escola	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS	69
APÊNDICES	72
ENTREVISTA COM ANALICE CROCCIA	72
ENTREVISTA COM RITA VIEIRA	84
ENTREVISTA COM RODRIGO DAMO	105

INTRODUÇÃO

Escolhi como assunto falar sobre a história do teatro musical, atentando para a formação de intérpretes nesse gênero como tema. Para delimitar isso, elegi como meu objeto de pesquisa uma instituição que produz espetáculos de teatro musical no Recife, o Grupo Vida, e registro sua trajetória, desde seu surgimento, em 1982, até o ano de 2022, investigando como foi a participação do teatro, ao longo dos anos, e como acontece atualmente a formação de intérpretes nesse gênero na sede do grupo. Nesta pesquisa, busco responder à seguinte pergunta: Como acontece a formação para intérpretes de teatro musical no Centro de Artes Grupo Vida?

Meu objetivo geral é:

- Refletir sobre a história do Grupo Vida, na sua relação pedagógica com o teatro musical.

E tenho como objetivos específicos:

- Documentar a história do Grupo Vida, sob a ótica da realização de espetáculos de teatro musical.
- Analisar a formação de intérpretes para teatro musical no Grupo Vida.
- Propor estratégias de aproximação do Grupo Vida com a formação de intérpretes para teatro musical.

Em meus primeiros encontros de orientação de pesquisa, com meu ex-orientador Rodrigo Dourado, apresentei diversas possibilidades para esta monografia. Ele, percebendo o musical como meu maior campo de interesse no teatro, me aconselhou fazer essa escolha como assunto deste trabalho. Ele me apontou também a importância de direcionar o olhar para algum objeto de pesquisa recifense pois, enquanto muito se pesquisa sobre este gênero no recorte Rio de Janeiro e São Paulo, o mesmo não acontece aqui. Conversando sobre a ideia para essa monografia com o professor Luís Reis, em uma das aulas de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), ele me apontou também que, apesar de Pernambuco ser um dos estados com uma das bibliografias mais extensas sobre seu teatro, quando se fala em teatro musical, há uma lacuna muito grande.

A escassez de pesquisas sobre esse gênero reflete o preconceito do qual ele foi alvo ao longo de toda sua história e ainda é. Apesar do grande alcance popular, o

teatro musical tem um histórico de não ser bem recebido pelos críticos. É comum ouvir que o teatro musical é meramente mercadológico, um produto feito unicamente para agradar, divertir e entreter, esvaziado de teor político, fugindo do "papel real" do teatro, que seria o de transformar as pessoas e tensionar as estruturas sociais. Essas afirmações absolutistas são facilmente discutíveis, mas o alcance social desse gênero não. Ele é evidente e abundante. Diante de sua popularidade, é importante reconhecer que o teatro musical desempenha um papel muito importante para nós profissionais do teatro, de qualquer gênero. O musical é um grande formador de público e responsável por uma numerosa circulação monetária no mercado teatral brasileiro.

Devido a esse alcance, o musical é, muitas vezes, o primeiro passo na relação de muitas pessoas com o teatro, tanto para espectadores como para profissionais da área, como foi, relativamente, para mim. Ele consegue atrair o olhar daqueles que, em seu cotidiano, não consideram frequentar os palcos de sua cidade. É graças ao teatro musical que, muitas vezes, algumas pessoas decidem apreciar outros gêneros, inclusive aqueles considerados mais politizados. No entanto, o próprio teatro musical já debate temas importantes também, como *Hairspray* discutindo racismo, *Hair* discutindo drogas e sexo, *Rent* discutindo vulnerabilidade social e *Aids*, entre outros. Discussões essas que, graças ao alcance do gênero, foram apresentadas para grandes plateias, circulando o mundo.

Diante disso tudo, justifico essa pesquisa através das seguintes perspectivas: pessoalmente, porque é um tema e recorte de meu interesse, e que desejo continuar pesquisando em minha jornada acadêmica; historicamente, perante a falta de registros historiográficos sobre o teatro musical recifense; academicamente, diante da escassez de pesquisas científicas sobre esse gênero; artisticamente, apontando o poder desse gênero em iniciar, formar e fidelizar público; socialmente, pois, diante de grandes plateias, essa arte amplifica seu papel social de influência civil, o que merece ser estudado, discutido e debatido; politicamente pois, os coletivos, escolas e produtoras, fora do eixo Rio de Janeiro - São Paulo, como o Grupo Vida, também merecem ser valorizados e incentivados; e pedagogicamente, pois a formação para esse gênero no Brasil ainda é pouco estudada e pode ser mais refletida e desenvolvida.

Este trabalho é realizado em sua totalidade através de uma metodologia de pesquisa qualitativa, o que significa que não encontraremos aqui discussões baseadas em dados de exatidão matemática, como números, métricas e cálculos, mas em dados de caráter subjetivo e humano, que serão observados através de uma ótica reflexiva.

São utilizadas três metodologias qualitativas nessa monografia: a pesquisa bibliográfica, a pesquisa de campo e a pesquisa documental. A primeira é indispensável em qualquer trabalho de teor qualitativo. Através dela realizei uma busca de dados já existentes em livros, artigos, dissertações, etc., para sustentar meus argumentos e apontamentos. Um pouco da pesquisa bibliográfica já é encontrado no embasamento teórico, mas pode ser vista em sua totalidade nas referências bibliográficas da monografia.

Com a pesquisa de campo, levantei dados que só encontraria dentro do meu campo de pesquisa, que é o Grupo Vida. Para isso, fiz entrevistas com três pessoas muito importantes: a fundadora, Rita Vieira; o diretor dos espetáculos de teatro musical, Rodrigo Damo; e a professora de teatro, Analice Croccia. Com essas entrevistas, podemos entender a história do grupo e sua relação com a pedagogia do teatro e o teatro musical.

Todavia, por ter uma história de quarenta anos, é compreensível que os entrevistados não sejam capazes de dar informações tão precisas. Com isso, entra a terceira e última metodologia qualitativa selecionada, que é a pesquisa documental, onde busquei dados em sites, blogs, páginas, jornais, com informações mais precisas sobre algumas datas e outras informações do Grupo Vida.

Esta monografia é dividida em três capítulos:

O primeiro, no qual conto as origens do Grupo Vida. Na introdução, apresento e reflito sobre alguns conceitos para “teatro”, “teatro musical” e “teatro musicado”. No primeiro subcapítulo, relato a trajetória da fundadora do Grupo Vida, contando como aconteceram seus primeiros contatos, seus estudos, sua formação e sua carreira na arte. No segundo, relato como nasceu o Grupo Vida, contando em qual momento da trajetória de Rita Vieira isso acontece, o porquê do nome e como o grupo funcionava no início. E, no terceiro, relato como a escola passou a produzir espetáculos de teatro musical, contando em que momento da escola isso aconteceu e como aconteceu.

No segundo capítulo, conto a história da produção de teatro musical do Grupo Vida. Na introdução, sintetizo a história desse estilo no Brasil, falando sobre a prática dos povos originários, o teatro de catequização, a ópera, a opereta, o teatro de revista, o teatro político e o formato *Broadway*. No primeiro subcapítulo, relato as décadas iniciais do Grupo Vida, em que Rita Vieira dirigia a maior parte dos espetáculos da escola, contando e refletindo de que maneira isso acontecia. No segundo subcapítulo, relato o período de Emmanuel Matheus no Grupo Vida, contando e refletindo de que maneira isso acontecia, em relação à formação de intérpretes de teatro musical. No terceiro subcapítulo, relato o período de Rodrigo Damo no Grupo Vida, também contando e refletindo de que maneira isso acontecia, em relação à formação de intérpretes de teatro musical.

No terceiro capítulo, relato, analiso e proponho estratégias de aproximação para a formação de intérpretes em teatro musical no centro de artes. Na introdução, sintetizo a história desta formação no teatro musical do Brasil e do Grupo Vida, apontando também as principais escolas para esse tipo de formação no país. No primeiro subcapítulo, relato e analiso como acontece a formação para intérpretes de teatro musical no formato atual de processo de montagem da escola. No segundo, relato e analiso como acontece essa formação nos cursos de teatro do Grupo Vida. No terceiro, relato e analiso como o planejamento da instituição favorece essa formação em seu centro de artes. Proponho também estratégias de aproximação para que isso seja aprimorado.

Nas considerações finais, respondo a minha questão norteadora, concluindo que o Centro de Artes Grupo Vida, apesar de ter os cursos necessários para uma formação em teatro musical, ainda não tem um curso voltado para isso, garantindo apenas uma especialização não formal. Aponto também lacunas na pesquisa acadêmica sobre o teatro musical, incentivando a realização dessa produção científica.

1. A ORIGEM

Quando se fala em teatro musical, é provável que, num primeiro instante, seja acessada na mente de qualquer pessoa uma alusão à *Broadway*. Essas referências, na maioria das vezes, são coletadas através do contato com gravações amadoras na internet, adaptações de obras para o cinema, referências em programas de TV, em conversas e até em peças locais que tentam reproduzir o modelo americano. No entanto, apesar dessas produções nova-iorquinas serem a primeira informação no imaginário coletivo, inclusive do povo brasileiro, essa não é a única forma de se fazer musicais. Podemos entendê-las como apenas um subgênero dentro do gênero que é o teatro musical. É muito importante compreendermos isso, para não limitarmos o gênero em torno de um modelo que não é o único existente.

Antes de nos preocuparmos em nos apegar a uma definição do que seja teatro musical, entenda: tanto para “teatro” quanto para “musical”, apesar de haver uma compreensão social comum do que cada um desses dois termos representam, não existe um consenso conceitual entre os pesquisadores da área. Isso acontece porque a conceituação é uma atividade frequentemente rigorosa que, por vezes, impõe limites, dizendo onde algo começa ou deixa de ser alguma coisa e, noutros momentos, tenta definir qual a essência do objeto representado pela palavra a ser conceituada. Contudo, a arte está sempre se transformando e o teatro está constantemente desafiando limites, inclusive os próprios. O que resulta eventualmente em reconceituações na área e discussões a respeito de conceituações antes amplamente difundidas. Os conceitos são importantes para nos assegurarmos que estamos discutindo sobre algo através de uma mesma compreensão, mas é igualmente importante entender que essas definições são discutíveis e que há outros referenciais conceituais possíveis.

A exemplo disso, Sábato Magaldi (1994, p. 7) afirma que a palavra teatro “abrange ao menos duas acepções fundamentais: o imóvel em que se realizam espetáculos e uma arte específica, transmitida ao público por intermédio do ator”. Sobre a segunda acepção, Magaldi essencializa essa arte em três elementos: o ator, o texto e o público (1994, p. 8). Magaldi apresenta uma conceituação simples e direta, o que pode ter sido fundamental para a adesão significativa por parte da população, considerando que sua tríade teatral é constantemente usada como

referência para explicar o que é teatro. Em contrapartida, o conceito estabelece limites muito rígidos, facilmente discutidos. Sobre o público, ele é específico quando diz que no teatro “o público e ator estão um em face do outro, durante o desenrolar do espetáculo” (1994, p. 7) e que “implica a presença física de um artista, que se exhibe para uma audiência” (1994, p. 7). As afirmações de Magaldi a respeito da presença física do artista e do público, apontadas no século anterior, foram constantemente debatidas durante a quarentena ocasionada pela pandemia da COVID-19, quando a produção de espetáculos teatrais foi interrompida, devido ao distanciamento social obrigatório, e novas estratégias se tornaram necessárias para viabilizar a continuidade dos estudos e trabalho dos artistas da cena, o que resultou em uma prática que ficou conhecida como teatro online.

Apesar desses debates recentes, já existe, há um tempo, outra conceituação que considero imprimir a essência do teatro de maneira mais ampla. Refiro-me à tríade apresentada por Jorge Dubatti, que essencializa o teatro em três termos também. São eles: o convívio, a *poiésis* e a contemplação (CARREIRA; BIÃO; TORRES NETO, 2012, p. 18). Esses termos podem não ser tão simples e diretos, de rápido entendimento, para a maioria das pessoas, como os que Magaldi apresenta, mas são evidentemente mais flexíveis. Estudando-os, podemos entender que o texto é uma forma de *poiésis*, mas não é a única. Da mesma forma, o convívio não se resume a um público reunido observando o que acontece em cena: para Dubatti, convívio trata-se da co-presença física e temporal entre artistas e espectadores durante um acontecimento teatral. Assim como a rigidez de Magaldi, a flexibilidade de Dubatti também dá margem a muita discussão, nos dois casos a respeito da validação ou invalidação de alguma expressão enquanto teatro. Usando os termos apontados por ele, podemos, por exemplo, começar a considerar o circo, o balé e a ópera como um acontecimento teatral.

Se com o termo “teatro” já não há um consenso entre os teóricos, o mesmo pode acontecer com seus gêneros e subgêneros. No *Dicionário do Teatro Brasileiro*, temos uma diferenciação de teatro musicado para teatro musical, em que o primeiro “inclui todos os gêneros previamente escritos com canções” (GUINSBURG; FARIA; LIMA (org.), 2006. p. 190), e o segundo “todas as formas dramáticas que utilizam a música como expressão.” (GUINSBURG; FARIA; LIMA (org.), 2006. p. 191). À primeira vista, a diferença entre os dois pode passar despercebida, contudo,

analisando a citação e estudando todo o verbete desenvolvido para cada um dos termos, podemos entender o teatro musicado como um gênero teatral em que há uma grande presença de canções, e o teatro musical como um subgênero dentro desse gênero, onde a música vai ser utilizada de uma maneira mais específica, para expressar os diálogos, monólogos e conflitos das personagens.

Já Tiago Elias Mundim conceitua teatro musicado diferente. Ele diz que, nesse gênero, “a história é contada pelas cenas e a música agregaria informações ou ambientaria o espetáculo, de modo que o enredo não perderia o entendimento caso a música fosse retirada ou substituída” (2014, p. 47). Já para o teatro musical, ele diz que “a música, a dança e a interpretação estariam em constante diálogo, com o objetivo de contar a história que está sendo encenada (...) Neste caso, a história estaria sendo contada tanto pela interpretação quanto pela música e pela dança” (2014, p. 47). Podemos perceber que as conceituações apresentadas para teatro musical, apesar de explicadas de formas diferentes, são essencialmente iguais. Já o mesmo não acontece para teatro musicado que, enquanto para o *Dicionário do Teatro Brasileiro* é um termo que engloba todas as formas de se fazer teatro com música, para Mundim é uma forma de se fazer teatro com música. Ou seja, com o primeiro referencial podemos entender teatro musical como uma forma de teatro musicado, já com o segundo referencial podemos entendê-los como gêneros que, apesar de sua semelhança, não possuem uma relação de pertencimento entre si pois, enquanto no teatro musical a música é que conta a dramaturgia, no teatro musicado a música é um elemento dentro da dramaturgia.

A semelhança entre as duas conceituações de teatro musical apresentadas pode gerar uma falsa impressão de que há um consenso maior para o entendimento deste gênero, contudo, através delas podemos facilmente entender a ópera como uma forma de teatro musical, por exemplo. Há quem aponte diferenças na técnica vocal e na falta de diálogos e de dança, mas existem óperas com diálogo e dança e também existem peças de teatro musical sem diálogo falado, sem dança e com a técnica de canto erudita. É comum também que algumas obras que facilmente seriam classificadas como teatro musicado, através das conceituações apresentadas, sejam popularmente conhecidas e estabelecidas como obras de teatro musical. Isso acontece frequentemente com obras biográficas e *jukebox*. As conceituações existem e elas são importantes, mas apesar de algumas obras

encaixarem perfeitamente dentro de alguns conceitos, elas têm seu lugar socialmente estabelecido em outros espaços. A exemplo disso, *Carmen* não é apontada como uma peça de teatro musical também, apenas de ópera, enquanto *Mamma Mia* é vendida e conhecida como uma peça de teatro musical e não de teatro musicado.

Gerson Esteves, em sua dissertação de mestrado, desenvolve um capítulo inteiro para a conceituação dos gêneros teatrais que fazem uso da música, sem a preocupação de classificá-los como teatro musical ou não. Ele faz um subcapítulo para cada, na ordem: Ópera, Opereta Francesa, Burlesque, *Cabaret* Francês, *Kabarett* Alemão, *American Entertainment*, *American Musical*, Burleta, Mágica, Zarzuela, Teatro de Revista, Biografias e *Jukebox*. Dentre estes, podemos destacar o *American Musical*, o que ele diz:

Nesse gênero, que é um verdadeiro caldeirão de influências, é possível encontrar comédias e dramas – com muito, pouco ou nenhum diálogo falado, embora todas obedeçam a um tema e a uma dramaturgia. O musical dependerá sempre de um plot (ponto de partida e sucessão de acontecimentos da história) e um libreto – mesmo em obras inteiramente cantadas, como é o caso de *O Fantasma da Ópera* ou *Evita*, de Andrew Lloyd Weber. Sobre essas obras, vale dizer que fazem parte de um lote de produções inglesas que aportou em Nova Iorque por ocasião de uma crise da Broadway (como apontou Jamil Dias). (2014, p. 28).

Ele está falando do formato que a *Broadway* desenvolveu, que não se contenta com nenhuma tríade essencial, mas que busca a extravagância em todos os sentidos: ocupação de grandes teatros, numeroso elenco, figurinos ricos em detalhes, cenografias imponentes, trocas de roupas e de cenários durante o espetáculo. O formato *Broadway* também “mescla com elementos do audiovisual, cinema, pinturas, esculturas, além de técnicas circenses, mágica, artes marciais e até mesmo de ginástica olímpica” (MUNDIM, 2014, p. 29). O ator e atriz de teatro musical que se propõem a trabalhar com esse gênero precisam, de modo geral, além de atuar, saber cantar em belting e dançar *balé*, *jazz* e *sapateado*. É muito comum que outras habilidades sejam exigidas, a depender do espetáculo, como o canto lírico em *O Fantasma da Ópera*; o hip-hop em *Hamilton*; habilidade com o violão, como em *A Noviça Rebelde*; habilidades circenses, como em *Pippin*; entre outras.

Atualmente, o formato *Broadway* de fazer teatro musical é um dos estilos que mais atrai público. Segundo Mundim, isso acontece “pela preocupação com a estética, com a técnica e com o virtuosismo” (2014, p. 48), qualidades que juntas trazem excelência para qualquer obra artística, possibilitando seu sucesso como consequência. Considerando o nível de rigor das produções da *Broadway*, é compreensível sua adesão pelo público de maneira fácil e rápida. O sucesso gerado acarreta em um retorno financeiro que permite um investimento maior, que gera mais sucesso e cria um eterno fluxo de crescimento. Desde muito tempo, as obras da *Broadway* já extrapolam os Estados Unidos, com reproduções ao redor de todo mundo e tendo seu formato como modelo replicado em muitos outros países. Foi esse tipo de produção que Rita Vieira conheceu e a encantou na adolescência, fazendo disso mais tarde a sua profissão, ao criar o Grupo Vida, que replica as obras da *Broadway* há cerca de quarenta anos.

Finalmente compreendidos alguns conceitos, podemos adentrar nessa história com mais segurança e entendimento sobre o assunto. E para começar, é necessário também reconhecer e valorizar as origens dessa trajetória. Entender quando, como, por que, de onde e de quem o Grupo Vida surgiu é essencial, e tudo isso é revelado com a jornada de sua fundadora.

1.1 De Rita Vieira

Em 25 de novembro de 1964 nasceu Rita de Cássia Vieira, na cidade do Recife, Pernambuco. Ainda muito nova, já despertou interesse em praticar ginástica, todavia, ao compartilhar isso com sua família, não obteve apoio. Não conformada, Rita Vieira decidiu realizar seu desejo, mesmo sem o incentivo financeiro de seus pais. Então, iniciou aulas de ginástica rítmica no Ginásio de Esportes Geraldo Magalhães, também conhecido como Geraldão, órgão municipal inaugurado em 1970 e em funcionamento até hoje, onde ela pôde estudar de graça. Para se locomover de Areias, bairro onde morava, até o Imbiribeira, sem dinheiro nenhum, Rita Vieira contou com caronas de uma vizinha, cuja filha também estudava no Geraldão.

Aos seus 10 anos de idade, devido ao trabalho da sua mãe na Coca-Cola, mudou-se com ela para a cidade de Brasília, no Distrito Federal, ocasionando um

afastamento temporário da ginástica rítmica. Por muitas dificuldades na adaptação, sentindo falta da sua cidade natal e dos seus irmãos, voltou um ano depois para Recife. Rita Vieira aponta que foi esse período sem praticar ginástica rítmica que lhe deu uma sede muito grande pelo esporte e a motivou a voltar com dedicação total. Novamente no Recife, começou a treinar dobrado, o que lhe permitiu uma evolução muito rápida. Como resultado, beirando os 12 anos de idade, foi convidada para a Seleção Pernambucana de Ginástica Olímpica.

Rita Vieira aceitou a proposta, mas conta que foi um pouco assustador trocar a ginástica rítmica pela ginástica artística, que passou a ser a sua modalidade dentro da seleção. Isso porque os instrumentos eram diferentes e lhe causavam medo, principalmente a ideia de ter que realizar saltos neles. O único aparelho que ela se afeiçãoou foi a barra, pois nele ela conseguia envolver bem os seus pés. Ela acredita que isso pode ter sido, sem perceber, seus passos iniciais para despertar o desejo de se tornar uma bailarina, já que a barra é um equipamento em comum com as aulas de balé. Pouco tempo depois, o balé passou a fazer parte de sua grade de atividades na seleção, já que possui os mesmos passos técnicos necessários para a ginástica, o que ajudava a equipe a pegar a mecânica e a técnica correta dos movimentos. Esse foi o seu primeiro contato direto com a dança.

Aos 13 anos de idade, Rita Vieira expandiu seu contato com a dança conhecendo também o *jazz*. Isso porque, nesse período, foi para uma competição representando a seleção pernambucana na modalidade de número solo, o que havia se tornado sua especialidade. Para isso, a seleção chamou Tony Vieira, coreógrafo de *jazz* da época, para construir o número. Ela afirma que, foi nesse momento, contagiada pelo entusiasmo e paixão do professor no processo de construção da coreografia, que ela percebeu que era isso que queria fazer. Escolheu então não encerrar seu contato com o *jazz* naquela competição, e a convite de Tony Vieira começou a frequentar suas aulas para, aos 14 anos, decidir deixar a ginástica e dedicar-se totalmente à dança, integrando oficialmente o grupo de *jazz* do Tony Vieira.

Ainda aos 14 anos, complementou sua relação com a dança se matriculando no Colégio ESUDA, onde havia aulas de *jazz* oferecidas pela própria instituição. Isso facilitava muito sua rotina considerando que, pelo menos nos dias de ensaio na escola, não precisava se preocupar com grandes deslocamentos pela cidade.

Somando as aulas do ESUDA com os ensaios do grupo de Tony Vieira, ela pôde se dedicar e evoluir bastante no *jazz*. No ano seguinte, sua professora pediu demissão, ao passar em um concurso público, levando a coordenadora do colégio a contratar Rita Vieira como substituta, como medida para não suspender as aulas. Isso foi uma grande felicidade para Rita Vieira, que estava realizando aquilo que havia percebido que queria fazer no contato com Tony Vieira. Ela dedicou-se muito em suas aulas e, aos seus 16 anos, oficializou sua carteira assinada como professora.

Ou seja, já aos 16 anos, Rita Vieira alcançou uma condição financeira que, segundo ela, com um salário muito bom, comparado ao da época, a possibilitou de, desde muito cedo, investir em sua carreira e formação, com cursos e especializações. Considerando que ela estava ganhando seu próprio dinheiro ainda morando com os pais, como ela mesma diz, não precisava se preocupar com despesas de casa e podia investir unicamente em sua formação. Apesar de não ser um privilégio de classe, considerando sua condição familiar, mas uma conquista pessoal, na jornada profissional de Rita Vieira fica evidente como o poder aquisitivo pode colaborar diretamente no desenvolvimento do artista.

A contratação pelo ESUDA foi só o começo de sua jornada como professora. Dali em diante, ela nunca deixou de dar aulas. É formada pela UPE em Educação Física, onde defendeu seu primeiro musical como trabalho para obtenção do título de formanda. Tem especialização pela Unicamp. Passou por alguns professores como: Luigi (Luigi's Jazz Centre, NY), Ruth Rozenbaum (PE), Jane Dickie (PE), Lennie Daile (NY), Deborah Colker (RJ), Regina Sauer (RJ), Steven Harper (RJ), Caio Nunes (RJ), entre outros. Fez diversos cursos de balé na *Bolshoi*, *Broadway* e já ministrou aulas na Suíça, a convite do amigo e coreógrafo Marcelo Pereira. Atualmente, é fundadora, diretora e professora de *jazz* e sapateado no Centro de Artes Grupo Vida.

1.2 Do Grupo Vida

Após ser contratada pelo ESUDA, Rita Vieira começou a trabalhar também no Colégio Lázaro Zamenhof. Aos 17 anos, sua rotina passou a ser estudar e trabalhar, consequentemente deixou de fazer parte do grupo de *jazz* de Tony Vieira. Mesmo assim, Rita Vieira ainda queria praticar a dança não somente como uma profissão.

Então, decidiu participar de uma competição em um dos ciclos anuais de dança do Recife, com um número solo, pois não tinha mais tempo hábil para se articular com outras pessoas. Nas coxias do Teatro Santa Isabel, pronta para entrar no palco com seu número solo, ao som de *Another Brick in the Wall* de *Pink Floyd*, lembra-se do apresentador perguntar seu nome e outras informações para lhe apresentar e, dentre elas, de qual grupo fazia parte. Rita Vieira não fazia parte nem estava se apresentando em nome de nenhum grupo, contudo o apresentador disse que não poderia lhe apresentar sem um grupo e, sob pressão, a única coisa que conseguiu pensar foi em como o palco e a dança foram sua vida há anos. Por isso, atravessada pela palavra “vida”, pediu para ser apresentada em nome do “Grupo Vida”, que nascia ali, naquela apresentação solo, em 1982.

Artisticamente, o Grupo Vida e Rita Vieira foram muitas vezes, por cerca de cinco anos, uma coisa só. Era como ela se apresentava nos eventos que participava, como um grupo de uma única integrante. Mas, ao mesmo tempo, ao longo desse período, por ela ser o grupo, muitas vezes seus alunos e os locais onde dava aulas acabavam sendo associados ao Grupo Vida, e essa integração de uma coisa com a outra foi acontecendo naturalmente. Algo que ela acolheu e, então, começou a apresentar seus alunos também como integrantes do Grupo Vida. Isso aconteceu pela primeira vez aos seus 18 anos, em 1983, quando começou a dar aula na Academia Lúcio Lins, que foi o primeiro espaço a ser entendido como a sede do Grupo Vida e o primeiro corpo de alunos a ser entendido como seus integrantes. Ou seja, em seus anos iniciais, o Grupo Vida funcionou de duas maneiras distintas: em alguns momentos, representando Rita Vieira em suas apresentações solo e, em outros, representando seus alunos e escolas.

Após a Academia Lúcio Lins, o Grupo Vida mudou de sede diversas vezes, passando também em seus anos iniciais pela Academia Corpo Livre e Academia Performance, e nos anos mais recentes pelo Studio de Danças e o Ballet Maysa, sendo esses apenas alguns dos espaços em que a escola esteve. Durante algum tempo, se estabilizou apenas no Studio de Danças para, durante a pandemia, após um período de aulas remotas, criar a sua própria sede. Assim, deixou de ser um grupo escola de *jazz* moderno e sapateado americano, que realizava espetáculos de teatro musical, para se tornar um centro de artes, com aulas também de teatro, canto, balé clássico, dança popular, dança contemporânea, dança de salão, yoga e

tai chi chuan. Sua sede oficial, finalmente aberta em 2021, foi batizada de Centro de Artes Grupo Vida.

1.3 Do teatro musical no Grupo Vida

O Grupo Vida muda-se da sua primeira sede em 1984, passando da Academia Lúcio Lins para a Academia Corpo Livre. Posteriormente, Rita Vieira tenta deixar a Corpo Livre para entrar na Academia Performance, o que ela fez por um ano, todavia a Corpo Livre negociou a volta da professora garantindo, em troca, a reforma da sala de dança, deixando-a do jeito mais adequado para as aulas de jazz. O que fez Rita Vieira acabar aceitando a proposta. Em sua volta, Rita Vieira estava grávida e, devido a isso, não pretendia se ocupar com a realização de nenhum espetáculo, contudo acabou mudando de planos, pois, no mesmo ano, em 1986, montou seu primeiro espetáculo de teatro musical: *Gatos*.

Rita Vieira conta, em sua entrevista, que foi assistindo aos filmes do Elvis Presley (1935-1977) na Sessão da Tarde, programa televisivo de exibição de filmes da TV Globo, que sua paixão por musicais começou. Algum tempo depois, aos seus 14 anos de idade, em 1979, sua paixão pelo gênero foi alimentada quando o filme musical *Hair* foi lançado. Ela recorda ter assistido 14 vezes no Cinema Veneza, antigo cinema de rua, localizado na Rua do Hospício. *Hair* a fascinou tanto que, em seguida, criou sua primeira coreografia original, ao som de *Aquarius*, para o festival de dança da abertura dos jogos do Colégio ESUDA. Foi depois que ela conheceu *Cats*, musical da *Broadway*, através de uma gravação da peça em fita VHS, que um amigo lhe emprestou. *Cats* superou *Hair* para Rita Vieira, conseguindo cativá-la ainda mais que o anterior. Ela perdeu a conta de quantas vezes assistiu e até brinca dizendo que assistiu quinhentas mil vezes.

Em minha entrevista, não perguntei por que Rita Vieira, entre tantas possibilidades de espetáculos de dança, escolheu uma obra de teatro musical para ser apresentada pelo Grupo Vida naquele ano. Sabendo da afeição que ela desenvolveu por musicais nos anos anteriores, em um breve raciocínio lógico, entendemos que a paixão a moveu bastante para essa escolha. Contudo, acredito que este não foi o único critério para essa decisão, pois ao longo da entrevista Rita Vieira compartilhou também seu descontentamento com o modo que muitas escolas

de dança costumam escolher para montar seus espetáculos. Segundo ela, se trata basicamente de uma apresentação com vários números musicais descontextualizados, sem uma relação entre si, sem formar uma unidade, se aproximando muito mais da ideia de um festival do que de um espetáculo. Através desses pensamentos, conseguimos entender a escolha da montagem de um musical como resposta e solução para esse descontentamento que ela não queria reproduzir. Uma vez que, um musical, apesar de ter diversas coreografias, todas estão contextualizadas dentro da história da obra. Além disso, como o *jazz* e o sapateado, danças que Rita Vieira ensina, não têm a mesma cultura de reproduzir peças de repertório, como o balé ou o teatro, por exemplo, optar por fazer peças de teatro musical, considerando que a grande maioria dos musicais da *Broadway* têm o *jazz* Bob Fosse e o sapateado americano como suas técnicas de dança principais em suas coreografias, torna isso uma ideia ainda mais plausível. Outros elementos ficaram evidentes como razões de muitas das suas decisões na jornada do Grupo Vida e, por isso, acredito que desta escolha também. Refiro-me ao desejo de Rita Vieira de -reproduzindo os termos que ela mesma utilizou- “fugir do tradicional e do que já está sendo feito”, de “abrir portas”, de ser “desbravadora”, “pioneira” e “audaciosa”.

2. A PRODUÇÃO DE TEATRO MUSICAL

Com o início das expedições marinhas europeias começaram, os portugueses chegaram ao território brasileiro no ano de 1.500. Estes se depararam com os povos originários que já faziam uso da música e da dança (MAGALDI, 2015). Algumas décadas depois, reconhecendo a sensibilidade dos indígenas para as expressões artísticas. Os jesuítas começaram um processo de conversão de fé desses povos, através de autos religiosos, um teatro que promovia, para os indígenas, as figuras cristãs, fazendo cenas que misturavam as línguas, músicas, danças e cantos nativos e portugueses. Estratégia para aproximar os indígenas da fé europeia, através do sincretismo e da identificação (BUDASZ, 2008). As primeiras missões jesuíticas chegaram ao Brasil no ano de 1549, mas em Pernambuco só em 1551, onde fundaram o Colégio de Olinda, palco das primeiras encenações portuguesas no estado (FIGUEIRÔA, 2002).

Manifestações de teatro com música já eram comuns em Portugal. Contudo, foi só por volta de 1730 que as óperas chegaram ao país (BRANDÃO, 2012). Ao longo desses dois séculos, o Brasil, que não teve um desenvolvimento significativo da sua atividade teatral, observava o teatro jesuíta, que permanecia em operação, ainda misturando música com texto. Mas, sob o domínio de Portugal, logo foram projetados os primeiros edifícios teatrais públicos do país, conhecidos como Casas de Óperas, que foram construídos na Bahia, Rio de Janeiro, Vila Rica (hoje, Ouro Preto), São Paulo, Porto Alegre e, também, no Recife (Pernambuco) nas últimas décadas do mesmo século (PRADO apud ESTEVES, 2014). A Casa de Ópera recifense foi construída no ano de 1772, no bairro de Santo Antônio (FIGUEIRÔA, 2002). E vale ressaltar que, no contexto nacional, naquele período, ópera era um termo usado para denominar qualquer peça que intercalasse trechos falados com números de canto (FIGUEIRÔA, 2002).

Como resposta às óperas, surgiram as operetas, buscando trazer espetáculos mais leves, cômicos e divertidos, tanto nos temas abordados quanto na musicalidade (ESTEVES, 2014). O gênero se difundiu pela Europa e, conseqüentemente, foi importado para as terras que estavam sob seu domínio. Logo, a opereta se tornou fundamental para o desenvolvimento do teatro musical estadunidense e brasileiro (ESTEVES, 2014). A primeira opereta foi produzida em

1847, na França (NEVES apud FERRAZ, 2021). Com a inauguração do Teatro Alcazar Lyrique, no Centro do Rio de Janeiro, em 1859 as operetas francesas chegaram ao Brasil. Apesar de uma boa recepção, as obras representavam a cultura francesa no idioma francês. Só em 1868, no Teatro Fênix Dramática, que estreou a primeira opereta trazendo a cultura e o idioma brasileiro, *Orfeu na Roça*, parodiando as operetas francesas, aproximando-se mais do público e resultando num enorme sucesso, com mais de cem apresentações consecutivas (MOREIRA, 2015). Em Pernambuco, a primeira opereta apareceu só em 1867, com a chegada da companhia estrangeira *Bouffes Parisiennes*, no Recife (FERRAZ, 2021).

Mais de um século antes do surgimento das operetas, em 1715, nasce o teatro de revista, na França (MOREIRA, 2015). O gênero tinha como objetivo “fazer uma espécie de “revisão” satírica e burlesca dos acontecimentos teatrais do ano.” (VENEZIANO apud. MOREIRA, 2015, p. 14). No Brasil, o movimento foi inverso: as revistas foram importadas depois das operetas. Mas, por revisitar os acontecimentos da França, não foram bem recebidas pelo povo brasileiro (MOREIRA, 2015). A primeira revista, de fato, brasileira, aconteceu em 1859, com a obra “As Surpresas do Senhor José da Piedade”, de Figueiredo Novaes. Inspirada no gênero francês, a peça não possuía uma linha narrativa, contando através de cenas curtas os acontecimentos ocorridos no ano anterior (MUNDIM, 2014). Contudo, foi fracasso de público e proibida pela censura. Em 1875, houve outra tentativa de introduzir o gênero, agora com um teor de sátira política, que os brasileiros não estavam acostumados. Porém, mais uma vez, não obteve sucesso. Em 1877, quando Arthur Azevedo escreveu *O Rio de Janeiro de 1877*, o público de teatro começou a se interessar pelo gênero, mas foi com sua outra obra, *O Mandarim*, de 1884, que o teatro de revista foi finalmente instaurado no país (MOREIRA, 2015). A partir disso, aconteceram três fases de teatro de revista no Brasil.

A primeira fase se iniciou em 1884. Aqui, os espetáculos do gênero eram conhecidos como revistas do ano, pois apresentavam, ao início de cada ano, os principais acontecimentos do anterior. Consistia em cenas curtas e episódicas, que se conectavam através de alguma solução narrativa, geralmente por um grupo de personagens que passeava pelos acontecimentos. Essas peças misturavam texto, música, canto e dança (MOREIRA, 2015).

A segunda fase é consequência da Primeira Guerra Mundial, que prejudicou a relação do Brasil com o mundo, dificultando que companhias nacionais saíssem ou que estrangeiras chegassem. Esse cenário ocasionou a nacionalização do gênero e a valorização dos artistas locais (MOREIRA, 2015), gerando espetáculos que ficaram conhecidos como revistas carnavalescas, que popularizaram as marchinhas de Carnaval (MOREIRA, 2015). Aqui, o texto passou para segundo plano, e a música e a dança ficaram em protagonismo. (MOREIRA, 2015).

A terceira fase se iniciou em 1922, alguns anos após ao fim da Primeira Guerra Mundial, que possibilitou novamente a chegada de companhias e espetáculos estrangeiros ao Brasil, internacionalizando o teatro de revista novamente (MOREIRA, 2015). Agora, sob influência americana, essa fase passou a investir em grandes espetáculos, elencos numerosos, grandes coreografias, com muitos cenários e figurinos. Já não existia mais um fio narrativo conectando as cenas, funcionava como um show de variedades conduzidos pelo mestre de cerimônia (MOREIRA, 2015).

Em Pernambuco, houve um movimento interessante de teatro de revista nos anos de 1920 e 1930, tendo uma retomada nos anos de 1950 (FERRAZ, 2019). Assim como no Rio de Janeiro e São Paulo, suas revistas também passaram por uma regionalização. Na década de 1920, muitas companhias estrangeiras se apresentavam no Recife (FERRAZ, 2019), mas, em dado momento, Pernambuco começou a ter suas próprias companhias e com espetáculos que representavam a cultura local também (FERRAZ, 2019). Ao longo desses anos, Valdemar de Oliveira compôs para diversas operetas e teatro de revista. Através do *Grupo Gente Nossa*, de Samuel Campelo, apresentou diversos gêneros de teatro musicado, como burletas, revistas, operetas, realizando espetáculos quase todo dia no Teatro Santa Isabel (FERRAZ, 2020).

Em 1963, o teatro de revista já havia praticamente desaparecido do contexto nacional (GOMES, 2014). Com a censura política da ditadura e a popularização do cinema, da televisão e do teatro dramático, isso se agravou, empurrando o gênero para a periferia (VENEZIANO apud MUNDIM, 2014). Mas, enquanto o teatro de revista definhava, uma outra corrente estava emergindo, o gênero que ficou conhecido como teatro político. Em 1960, no Rio de Janeiro, estreava a *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, que pode ser considerado o primeiro musical

desse gênero no Brasil (MUNDIM, 2014). Mas foi no ano de 1965, em São Paulo, durante o início da ditadura militar, quando o Teatro de Arena lançou *Arena Conta Zumbi*, que o teatro político nacional se popularizou. Essas obras eram inspiradas diretamente pelas encenações dos alemães Bertolt Brecht e Kurt Weill, que buscavam fazer o espectador refletir criticamente sobre a sociedade (GOMES, 2014). Os artistas de teatro daquele período, como estratégia para politizar a população, fizeram uso dos musicais, pois notava-se que esse era um gênero muito popular, capaz de levar mensagens para um maior número de pessoas. Isso fez com que uma quantidade considerável dos espetáculos políticos desse período fosse em formato de teatro musical (FREITAS FILHO, 2014).

Assim como tudo que chegava em Portugal era importado para o Brasil, tudo que chegava na Inglaterra era importado para o Estados Unidos. Desse modo, logo a ópera, a opereta, o *cabaret* e a revista também aterrissaram em solo norte-americano, entre outros gêneros diversos. Toda essa mistura resultou no desenvolvimento do teatro musical estadunidense, conhecido como *american musical*, que nada mais é que o formato da *Broadway* de produzir teatro musical (ESTEVES, 2014). Considera-se por muitos que *The Black Crook*, de 1866, é a primeira obra de teatro musical, pois esta deu os primeiros passos para que o gênero se desenvolvesse. Mas foi só em 1927, com *Show Boat*, que o gênero se configurou da forma que conhecemos hoje, pois aqui a história foi valorizada, trazendo um enredo que se integrava com as músicas de forma coerente. Depois disso, a Broadway passou a se preocupar com que suas obras musicais estivessem também contando uma boa história, com um roteiro crível e boas atuações, sem abandonar o canto ou a dança, mas evidenciando o texto (CARDOSO, FERNANDES e CARDOSO-FILHO, 2016).

O primeiro musical da *Broadway* encenado no Brasil foi *My Fair Lady*, em 1962 (CARDOSO, FERNANDES e CARDOSO-FILHO, 2016). Apesar do sucesso de público e crítica, que possibilitou algumas outras obras aparecerem logo depois, isso não foi suficiente para instaurar o formato no país naquele momento (GOMES, 2014). É a partir de *A Chorus Line*, montada em 1983, que o formato começa a desenvolver alguma regularidade no país (MOREIRA, 2015). Em 1990, Cláudio Botelho e Cláudia Netto firmam uma parceria, que resultou em uma regularidade de produções. Mas é em 1999, com Botelho em conjunto com Charles Möeller, que

estreia *Rent* (MOREIRA, 2015). Essa montagem é considerada um marco no Brasil pois, no mesmo ano, são criadas as leis de incentivo à cultura, como a Lei Rouanet, que permitiu uma regularização e profissionalização maior do setor (MOREIRA, 2015). Consequentemente, após os anos 2000, esse tipo de produção começou a ter um crescimento constante (CARDOSO, FERNANDES e CARDOSO-FILHO, 2016). Vale ressaltar que, não foi somente os produtos da Broadway que se popularizaram no país, mas também o formato. Ao longo do tempo, obras originais foram surgindo, como os musicais biográficos, que buscam contar a vida dos grandes nomes da música brasileira, costurando a história através de suas canções. Em encenações com um formato claramente influenciado pela *Broadway*, num modelo de dramaturgia que se assemelha ao teatro de revista (GOMES, 2014).

O teatro político em Pernambuco, em certo grau, também seguiu os mesmos passos do Rio de Janeiro e São Paulo, visando à politização através dos musicais. O grupo Expressão, por exemplo, montou o musical “João, Amor e Maria” em 1978 (SILVA, 2015). O Grupo Vivencial Diversiones também se destacou com seus espetáculos políticos de cabaré durante os anos de 1980 (SANTOS, 2018). Contudo, foi só em 1986, segundo Rita Vieira, que Recife teve sua primeira montagem próxima do formato da *Broadway*, quando o Grupo Vida estreou *Gatos*.

2.1 Por Rita Vieira

Foi em 1986 que o Grupo Vida, com os seus alunos da Academia Corpo Livre, estreou *Gatos*, sua primeira peça de teatro musical, uma reprodução não licenciada de *Cats*. Segundo seu relato, a apresentação foi um sucesso e, depois da estreia, foi convidada a apresentar *Gatos* diversas vezes ao longo dos anos, por propostas que iam surgindo. O que levou o espetáculo a ter uma certa regularidade de apresentações de 1986 à 1990, incluindo não somente novas apresentações, mas também remontagens. Contudo, *Gatos* não foi esquecido em 1990, contando com novas montagens em 2006, 2007 e 2009, quando o Grupo Vida volta a ter uma regularidade em apresentar musicais. Mas é em 2009 que eles começam a experimentar novas obras, tentando variar a cada ano, mas jamais abandonando *Gatos*, que teve novas montagens em 2012 e em 2014. Depois, em 2021, alguns números da peça foram resgatados, para um musical especial do Grupo Vida que,

como numa metalinguagem, contou sua própria trajetória. É difícil dizer quantas montagens diferentes de *Gatos* e, principalmente, quantas apresentações o Grupo Vida executou, mas, sem dúvida, é sua relação mais longa com um mesmo musical.

Cats conta a história de um grupo de gatos que se reúnem anualmente em um evento, onde um deles será escolhido pelo líder do bando, para ser levado a um lugar no qual poderá ter uma vida melhor. A produção é uma adaptação inspirada nos poemas escritos por Thomas Stearns Eliot, em seu livro “*Old Possum’s Book of Practical Cats*”, de 1939, que foram transformados em músicas pelo compositor Andrew Lloyd Webber. O musical estreou em Londres, em 1981, e na Broadway no ano seguinte, ficando por 21 anos em cartaz no primeiro e por 18 anos no segundo, ocupando o quarto lugar como a obra da Broadway em exibição por mais tempo. Em 1983, participou do Tony Awards, a premiação mais relevante do Estados Unidos para obras teatrais, onde ganhou 7 prêmios e, dentre eles, o de melhor musical.

Em base do meu repertório de obras, reconheço *Cats* como uma das escolhas mais acertadas que o Grupo Vida poderia fazer para iniciar essa jornada com teatro musical, e que qualquer outro grupo de dança poderia fazer, quando está buscando iniciar no teatro. Por ser uma adaptação de vários poemas distintos, resulta em uma estrutura diferente de outros musicais: não possui uma linha narrativa tão evidente e, por isso, não há uma jornada tão evidente ou personagens que se desenvolvem, mas uma coletânea de números solos que, apesar de todos falarem sobre a realidade dos felinos da peça, não possuem uma relação de desencadeamento entre si. A peça, inclusive, possui raros diálogos entre as personagens. *Cats* acaba parecendo muito com um híbrido, já que se aproxima bastante da estrutura de um festival de dança, como Rita Vieira aponta, por exemplo. É uma peça de teatro musical, que dá um destaque maior para o canto e a dança, em vez do desenvolvimento da história e das personagens, e essa atenção maior para as coreografias pode, evidentemente, torná-lo mais atrativo para um grupo de dança, em comparação a muitos outros musicais que não têm ou quase não têm coreografias, sendo também um ótimo exercício para um dançarino trabalhar sua interpretação, considerando que ele experimentará uma corporalidade e expressividade não cotidianas, já que estará interpretando um gato. Além disso, considerando a pouca presença de diálogos e desenvolvimento de personagens, o dançarino que entra em contato pela primeira vez com *Gatos* terá um trabalho de

ator com uma quantidade de funções menores do que o usual, o que pode facilitar seus primeiros passos nessa arte. Parece uma ótima introdução para, em seguida, buscar peças dramaturgicamente mais complexas, assim como o Grupo Vida fez.

É relevante afirmar que outros musicais foram montados nesse período, o Grupo Vida montou também seu primeiro musical original chamado de *Musicais*, que contava cronologicamente a história da *Broadway*, no formato de teatro de revista, que foi muito popular nos anos 1980. Depois nasceu também o *Corpo e Vida*, musical que foi escrito para Rita Vieira. O nome foi uma junção da Academia “Corpo” Livre com o Grupo “Vida”, considerando que o Grupo Vida tinha sua sede na Corpo Livre, e a Corpo Livre se apresentava sob o título de Grupo Vida.

Por 30 anos foi Rita Vieira que, além de coreografar as danças de seus espetáculos, montava, dirigia e produzia a maioria das peças, com exceção das obras originais. Durante as três primeiras décadas da escola, todos os espetáculos de teatro musical do Grupo Vida parecem ter o mesmo formato: diversos números musicais contextualizados, mas sem uma linha dramática tão presente, com o corpo de baile dançando os números, mas sem cantar, apenas dublando. Após a apresentação de *Gatos* em 2007, Rita Vieira decide contratar pela primeira vez um diretor teatral para montar seus espetáculos, permitindo dar novos passos na trajetória da relação com o teatro.

2.2 Por Emmanuel Matheus

Completados 29 anos após o nascimento do Grupo Vida, em 2011, Rita Vieira decide contratar, pela primeira vez, um diretor de teatro para fazer parte da equipe fixa do Grupo Vida, colocando-o como responsável pela montagem dos seus espetáculos. Buscando por profissionais da cidade, encontra Adriano Portela, atualmente fundador da Portela Produções e responsável pelo Recife Assombrado. Ele estreia o primeiro musical do Grupo Vida coordenado por um diretor de teatro: *Hairspray*.

No processo de construção do musical, Rita Vieira sentiu a necessidade de procurar duas novas pessoas, fora do seu grupo de alunos, para integrar o espetáculo como protagonistas. Portela, após Rita Vieira lhe pedir ajuda com a missão, afirmou conhecer os atores ideais para os papéis e, por isso, combinaram

de realizar um teste para avaliar as sugestões. Contudo, algum tempo antes desse encontro, Rita Vieira já havia descoberto dentro do próprio Grupo Vida um bailarino que acreditava ser capaz de assumir um dos personagens. Mas como o teste já estava marcado, decidiu mantê-los. Graças a isso, conheceu Emmanuel Matheus, aluno e sugestão de Adriano Portela, por quem ficou admirada. Querendo trazê-lo para o Grupo Vida, mas ainda preferindo dar o papel ao aluno que já era do espaço, buscou uma forma de não desperdiçá-lo. O que resultou na chegada de Emmanuel Matheus à escola como auxiliar de direção. Essa sugestão foi uma estratégia de Portela, que sabendo que não poderia estar em todos os encontros, achou interessante manter o olhar de um profissional de teatro em todos os ensaios do Grupo Vida. Devido a isso, o próprio Emmanuel Matheus também assumiu a posição de diretor no espetáculo algumas vezes.

Juntos, então, montaram *Hairspray*, que foi apresentado no Teatro do Centro de Convenções da UFPE, em 2011. Esse foi um passo a mais na relação do Grupo Vida com o teatro porque, além dos números de dança, essa obra tem uma linha dramatúrgica mais evidente que o espetáculo anterior, com uma quantidade maior de diálogos e personagens que se desenvolvem. Todavia, o espetáculo ainda era dublado. Rita Vieira ainda não considerava o grupo preparado o suficiente para largar esse recurso. Também não via necessidade, uma vez que essa era a forma que observava ser reproduzida nas peças de teatro musical para crianças na cidade. Além disso, para realizar algo ao vivo, com qualidade, seriam necessários mais recursos do Grupo Vida, como microfones, aulas de canto e mais ensaios com os diretores.

Portela manteve-se no Grupo Vida por apenas um ano, saindo depois de *Hairspray*. Como Emmanuel Matheus, que veio como auxiliar, teve a oportunidade de conduzir os ensaios sozinho em alguns momentos, de maneira que agradou à Rita Vieira, ela o convidou para ser o diretor de seus próximos espetáculos. O Grupo Vida seguiu com Emmanuel Matheus e manteve o mesmo formato de reproduzir musicais nos anos seguintes, em 2012 com uma remontagem de *Gatos*, a primeira com a ótica de um diretor de teatro, e também com uma montagem de *Beatles Forever*, em 2014, com outra remontagem de *Gatos* e a criação de um original chamado *Rita*, um musical biográfico, contando e comemorando os 50 anos de trajetória da fundadora do grupo.

Emmanuel Matheus, em 2015, convenceu Rita Vieira que o Grupo Vida já tinha capacidade de realizar o primeiro espetáculo sem utilizar o recurso da dublagem, contando com artistas que atuam, cantam e dançam. Rita Vieira diz que, a princípio, teve certa resistência em fazer tudo ao vivo, o que é compreensível, considerando que seus alunos estavam no Grupo Vida estudando dança, e não canto e teatro. Contudo, Emmanuel Matheus se dispôs a buscar professores, atores e cantores na cidade, o que a fez aceitar a proposta. Foi assim que Madson de Paula, coreógrafo e preparador vocal, por indicação de Emmanuel Matheus, agregou ao corpo docente da escola. Nesse momento, pela primeira vez, foi completada a triade de profissionais necessários na escola para o desenvolvimento das expressões de um ator de teatro musical: Emmanuel Matheus no teatro, Madson de Paula no canto e Rita Vieira na dança.

Já que o canto era uma expressão ainda mais distante que o teatro para os alunos do Grupo Vida, e essa seria a primeira vez que seria incluído, Rita Vieira achou mais seguro que Emmanuel Matheus convidasse para a escola novos alunos que ele conhecia por atuar e cantar na cidade. Com isso, pode-se dizer que, a partir desse ano, o Grupo Vida deixa de ser apenas uma escola de dança que apresenta peças de teatro musical e dá seus primeiros passos como um espaço de formação para atores de teatro musical.

Além desse crescimento na qualidade técnica, com a contratação de um professor de canto, o espetáculo também contou com uma estética mais próxima do original da *Broadway*, isso porque, em contato com a Academia Vera Passos (escola de dança de Fortaleza que tinha montado *Rei Leão* no ano anterior) Rita Vieira alugou os figurinos, máscaras e acessórios que eles mantiveram armazenados. Graças ao poder aquisitivo deles, era uma representação fiel do original. Isso foi possível também porque Rita Vieira conseguiu patrocínio para o transporte e o armazenamento do material.

Em seguida, foi produzido *Mamma Mia*, uma montagem mais simples, segundo Rita Vieira, pois não contaram com os mesmos recursos que *Rei Leão*. Logo após, Emmanuel Matheus se despede do Grupo Vida. Graças às suas sugestões e condução, permite a escola entrar em uma outra fase, agora fazendo teatro musical de uma forma mais próxima do formato *Broadway*, sem dublagens, com atores que cantam e dançam. Segundo Rita Vieira, esse crescimento técnico

proporcionado por ele e o crescimento estético proporcionado por ela, com os materiais transportados, foi o que iniciou a formação de grandes plateias através dos anos, com um público que se tornou fiel, acompanhando as produções do grupo. Os espetáculos passaram também a ganhar patrocínios, divulgação na televisão, sendo convidados para retomar apresentações no ano seguinte, ainda no primeiro semestre, para, só depois disso, começar um novo processo com um novo espetáculo.

2.3 Por Rodrigo Damo

Rita Vieira explica que, até 2016, a forma de fazer teatro musical no Grupo Vida era pela imitação. Como nenhum membro da equipe tinha formação ou especialização no gênero, eles assistiam às gravações das peças desejadas e tentavam reproduzi-las no palco. Por insistência, errando, corrigindo e tentando evitar de repetir os erros, foram se aperfeiçoando com o tempo. Com a saída de Emmanuel Matheus, Rita Vieira decidiu contratar um diretor de teatro com experiência e formação na área dos musicais.

Em setembro de 2016, em São Paulo, após assistir a montagem de *Shrek* pela *Teen Broadway*, escola de teatro musical, Rita Vieira se interessou em trazer aquela produção para Recife. Por já ter experiência em transportar materiais de uma obra de um estado para o outro, graças ao *Rei Leão*, conversou com Maiza Tempesta, diretora da escola, e também com os produtores do espetáculo, para negociar a montagem no Grupo Vida. Todavia, por se tratar de uma obra oficial, licenciada pelo *Music Theatre International (MTI Shows)*, -uma das principais agências de licenciamento de peças de teatro musical no mundo, responsável pelos direitos autorais das obras da Broadway, Disney e Dreamworks- era necessário comprar os direitos de reprodução para poder levar o material original, o que tornava o custo mais alto do que Rita Vieira esperava. Decidiu então abrir mão de uma poupança de três anos, que usaria para fazer uma graduação de *jazz* e *sapateado* no *Studio Broadway Center* de Nova Iorque, para trazer *Shrek* ao Grupo Vida.

Com o aspecto financeiro resolvido, conversou com Marcelo Kablin, diretor da montagem, para acertar sua vinda ao Recife. Contudo, indisponível para o mês da apresentação, por estar na direção de outros espetáculos, Kablin indicou Rodrigo

Damo, seu assistente que, segundo ele, conhecia muito mais a obra do que ele mesmo. Rita Vieira acertou tudo com Damo por telefone, mas só o conheceu presencialmente na semana de estreia do espetáculo, quando ele uniu todas as coreografias, que nesse momento já estavam prontas, na narrativa da peça. Ela aponta que, mesmo em um processo de montagem de uma semana, ela já pôde sentir a diferença em ter alguém especializado no gênero, em vez de, ao longo de um ano, ficar tentando descobrir como se faz teatro musical. Interessante pontuar que Damo conta que o *Shrek* do Grupo Vida foi seu primeiro trabalho solo como diretor, colocando em prática a bagagem adquirida em anos pela parceria com Marcelo Klabin para, após isso, se tornar diretor residente da companhia onde antes trabalhava apenas como ator.

Segundo Rita Vieira, *Shrek* foi a primeira produção do Grupo Vida e do Recife a ser licenciada pela *MTI Shows*. Ela afirma que a compra da licença foi um grande rombo financeiro, somado ao custo da locomoção de todo o material que precisou bancar. Tudo foi armazenado em alguns *containers*, garantidos por Lizandra Maria, que ingressou no Grupo Vida como produtora em 2017, dando suporte a essa demanda. Contudo, Rita Vieira enxerga tudo como um grande investimento, convertido positivamente em um enorme destaque para a escola, ampliando seu público e apoiadores. Rita Vieira acredita que a compra de licença, junto à qualidade de suas montagens e ao público grande e fiel, permitiu que apresentassem pela primeira vez no Teatro RioMar. Segundo seu depoimento, o shopping só cedia o espaço para espetáculos não locais. A peça teve três sessões, ao longo de três dias, em dezembro de 2017. Contudo, não voltou no ano seguinte, como havia se tornado hábito com os espetáculos anteriores. Isso aconteceu pois, se tratando de uma peça licenciada, teriam que comprar os direitos novamente. O que Rita Vieira considerou inviável e que não valia a pena. Apesar de *Shrek* não retornar, Rita conta que, devido a uma estreia muito positiva no Teatro RioMar, a escola passou a ser convidada a se apresentar no mesmo local com seus novos espetáculos.

No ano seguinte, em 2018, o Grupo Vida estreou *A Família Addams*. Escolha de Rodrigo Damo que, como estratégia, sugeriu também que voltassem a apresentar como escola, sem licença, para facilitar o retorno do espetáculo posteriormente. Foi a primeira vez que a escola abriu audições para pessoas de fora do corpo de alunos, sem convites ou indicações, como acontecia anteriormente. O

que Rita Vieira acredita ter ajudado a abrir o olhar dos atores recifenses interessados na carreira de teatro musical, e a ver a escola como uma possibilidade de espaço de formação. Foi quando surgiram também coreógrafos de teatro musical, que Rita Vieira aponta ter uma forma de trabalhar diferente, pensando em deixar os passos de dança envolvidos com a questão cênica e da interpretação, não somente expressando um sentimento, mas também contando uma história.

No ano seguinte, em 2019, com *Tarzan*, Rita Vieira decidiu experimentar novas expressões artísticas no Grupo, trazendo um coreógrafo de dança afro para algumas coreografias do musical. Convidou também membros da Escola Pernambucana de Circo, para agregarem em algumas cenas do espetáculo, com a utilização cênica do movimento no tecido. *Tarzan* exigiu um estudo mais aprofundado na corporeidade dos atores, que interpretaram macacos. Rita Vieira afirma que em *Gatos* foi feito um laboratório parecido, mas como ainda estavam no começo do grupo e em uma relação distante com o teatro, não foi nada tão aprofundado como dessa vez. *Tarzan* foi convidado a voltar no ano seguinte ao teatro RioMar, contudo, devido à quarentena ocasionada pela pandemia da COVID-19 em 2020, isso não foi possível.

A pandemia também ocasionou uma interrupção nas atividades da escola. Ainda em 2020, Rita Vieira decide, então, iniciar aulas *on-line*, para manter os alunos ativos. Contudo, sem a possibilidade de se encontrar presencialmente, não montaram nenhum espetáculo. Nesse período, com a flexibilização do isolamento, Rita Vieira se desassociou do Studio de Danças, que vinha sendo sua sede por anos, e colocou em prática algo que já estava há muito tempo em seus planos, a criação de seu próprio espaço, que ela batizou de Centro de Artes Grupo Vida. A inauguração do centro marcou também a volta das atividades presenciais da escola, em 2021. Todavia, com dificuldades de trazer a equipe de São Paulo, Rita Vieira contratou Quiercles Santana, diretor teatral do Recife, para fazer um espetáculo especial, um autoral chamado “*Grupo Vida: A Nossa História*”, um resgate cronológico de números de teatro musical que o Grupo Vida havia feito, ao longo dos anos. Essa retomada ao estudo da escola foi proveitosa também para a criação de colônias de férias, com os musicais da escola como tema, o que trouxe novos estudantes para o espaço. No ano seguinte, em 2022, com uma flexibilização maior,

Rodrigo Damo pôde voltar para o Grupo Vida, dirigindo novamente um espetáculo de repertório da *Broadway*, o musical *Frozen*.

Frozen ainda não havia sido montado no Brasil oficialmente e, devido a isso, foi necessário Rita Vieira encomendar a produção de uma trilha sonora. O mesmo aconteceu com os bonecos. Rita Vieira conta que, apesar de Recife ser uma cidade de bonequeiros, foi necessário pedir a confecção especializada em bonecos para teatro musical em São Paulo. A princípio, vinham quatro atores convidados de São Paulo para fazer os personagens protagonistas de *Frozen*. Contudo, com a audição recordista de 100 inscritos, foi feita a opção por descartar dois que viriam de São Paulo, considerando que haviam encontrado outros capazes, o que permitiu um elenco recifense maior, comparado aos espetáculos anteriores. Ao longo dos anos, o elenco convidado de São Paulo foi reduzido em quantidade cada vez mais. Em *Frozen*, também, Rita Vieira decidiu voltar com o diálogo com as artes circenses, mas dessa vez por membros do próprio Grupo Vida.

3. A FORMAÇÃO DE ATOR

A formação em teatro musical no Brasil é algo consideravelmente recente. É só em 1991, com a criação da Lei de Incentivo à Cultura, também conhecida como Lei Rouanet, que os musicais tiveram condições de crescer, como aconteceu no eixo Rio de Janeiro e São Paulo (ESTEVES, 2014). Diante de um cenário de menor instabilidade, foi possível o surgimento de espaços formativos para esse mercado e, em duas décadas, o Brasil já havia se tornado o terceiro maior produtor de teatro musical do mundo, movimentando milhões de reais, milhares de espectadores e viabilizando a contratação de diversos profissionais da área, como atores, músicos, dançarinos, cantores, entre outros (GOMES, 2014).

Tiago Elias Mundim, na sua dissertação de mestrado, em 2014, apresenta uma tabela com um levantamento das escolas e cursos livres de teatro musical no Brasil, voltadas para formação de atores e atrizes, até aquele ano. A Oficina dos Menestréis, de 1986, é apontada como a primeira escola, seguida de Catsapá – Escola de Musicais, em 1993, e da OperÁria, em 1993, sendo as duas primeiras do Rio de Janeiro e a última de São Paulo. É só em 1996 que a *TeenBroadway*, uma das maiores referências de formação em teatro musical no país, vai ser fundada. A Escola de Atores Wolf Maya, de 2001, em São Paulo, já nasce ofertando cursos de teatro musical. Na tabela de Mundim, a ETMB, de Brasília, que surgiu em 2007, aparece como a primeira escola fora do eixo RJ-SP. Alguns anos depois, referenciais muito importantes na formação em teatro musical surgem também, como a *4Act*, em 2009, em São Paulo, e a CEFTEM, em 2013, no Rio de Janeiro (MUNDIM, 2014). Em Porto Alegre, no ano de 2013, a Escola Estação Musical e a Cômica Produtora Cultural também passaram a ofertar cursos de teatro musical. Alguns órgãos governamentais também fizeram o mesmo, como SENAC e Sesi de São Paulo (GOMES, 2014).

É importante destacar que, apesar do Grupo Vida produzir peças de teatro musical desde 1986, foi necessário um tempo maior para Rita Vieira reconhecer o potencial da escola em relação à formação de atores e atrizes de teatro musical. As primeiras peças aconteciam como resultados de fim de ano das turmas de dança da escola, a princípio sem a presença de um diretor ou professor de teatro. Foi em 2011 que o Grupo Vida passou a ter um profissional da área incluído na equipe, dirigindo

os espetáculos, o que possibilitou que, além dos ensaios e montagem com um diretor, *workshops* voltados para a temática da peça fossem realizados. Em 2021, o Grupo Vida torna-se uma instituição autônoma, criando seu próprio espaço, o Centro de Artes Grupo Vida, expandindo-se de um grupo-escola de *jazz* e sapateado que realiza espetáculos de teatro musical para um centro de artes que oferece também curso de teatro, canto, balé, entre outros.

Com a construção do centro, surgem, também em 2021, as colônias de férias, que podem ser consideradas os primeiros cursos de teatro musical da escola que, em formato de curso livre e em curta duração, ensaiava e apresentava números musicais de peças já montadas pela escola. O formato retoma nos anos seguintes: em janeiro de 2022, com *Os Saltimbancos*, e em janeiro de 2023, com *Escola do Rock*, *Legalmente Loira* e *Rent*, agora chamados como cursos de férias. Dessa forma, pode-se afirmar que, em 2021, o Grupo Vida se oficializa como uma escola de teatro musical. Contudo, até o momento da realização da entrevista, a escola ainda não tem um curso regular de teatro musical, apenas um curso em formato livre, que não há uma relação direta ou dependência dele com as produções de teatro musical da escola. Rita Vieira aponta que isso ainda está em planejamento.

3.1 Nos processos de montagem

O processo de construção de um espetáculo pode ser pedagógico. Robson Carlos Haderchpek (2010, p. 287) diz que “o ator tem a oportunidade de aprender sempre com cada novo trabalho realizado, e isso o alimenta projetando-o para o futuro”. Dessa forma, podemos compreender que montagens, como as que o Grupo Vida realiza, podem ir além de um resultado cênico das turmas de dança, mas podem também colaborar para a formação enquanto atores daqueles que delas participam. Com certa autonomia e autodidatismo, os artistas conseguem extrair aprendizado e crescimento em todas as oportunidades, mesmo que em um contexto não-pedagógico. No entanto, considerando que o Centro de Artes Grupo Vida é uma escola com alunos em formação e não uma produtora com artistas profissionais, é interessante que condições sejam criadas para favorecer que esse aprendizado aconteça com facilidade. Como, por exemplo, a valorização dos processos de montagem dos musicais da escola, visando sua qualidade pedagógica, e não o viés

mercadológico do resultado cênico. O produto de boa qualidade pode também ser fruto de um processo funcional, que valoriza a formação dos estudantes.

Célida Salume Mendonça aponta que “cada vez mais são desenvolvidas pesquisas que relacionam o aprendizado teatral a percursos criativos voltados à organização de uma encenação” (TELLES org., 2013, p. 125). Com isso, ela está se referindo à prática de muitas escolas, em contratar um professor de teatro para a preparação de peças em um curto espaço de tempo, visando o produto final. Esse apontamento me remete rapidamente à chegada do Rodrigo Damo ao Grupo Vida, na montagem de *Shrek*, momento em que ele precisou costurar as coreografias ensaiadas por Rita Vieira e montar as cenas do espetáculo na semana de estreia. Sendo justo, é preciso pontuar que aquele foi um momento atípico: com a saída de Emmanuel Matheus no meio do ano, Rita Vieira precisou tomar medidas emergenciais e, naquele momento, isso foi o que ela compreendeu como possibilidade.

Com Damo finalmente estabelecido na escola, iniciando as montagens seguintes já contratado e com tempo hábil para participar da construção do espetáculo desde o começo, as condições parecem favoráveis para uma participação ao longo de todo o processo, de modo mais regular. No entanto, residente em São Paulo, esse tipo de acompanhamento se torna geográfica e financeiramente difícil. Nos anos seguintes, Damo se fez mais presente do que na sua chegada, mas ainda de maneira bem pontual. Como estudante do Grupo Vida, nos dois anos seguintes, após à chegada de Rodrigo Damo, posso relatar como se davam esses encontros, que consistiam em: uma visita no início do processo, para a realização de um *workshop*, onde acontecia uma conversa sobre a obra escolhida para o ano; um laboratório voltado para os arquétipos principais da obra (em *A Família Addams*, a personalidade mórbida, e em *Tarzan*, os corpos macacos); e uma audição para decidir o elenco. Uma ou mais visitas no meio do ano, apresentando o elenco de São Paulo e costurando as cenas nas coreografias, que a esse ponto já estavam construídas. E, por fim, uma visita no final do processo, para costurar todas as cenas e fazer ensaios completos do espetáculo até a estreia.

Outros pensadores falam não só da capacidade pedagógica dos processos, mas também da capacidade pedagógica do encenador, como Robson Carlos Haderchpek diz que “a função do diretor desdobra-se muitas vezes numa função

pedagógica, resultando daí a figura do diretor-pedagogo.” (HADERCHPEK, 2010, p. 288). Quando ele aponta essa função, refere-se à “valorização do percurso, da prática pedagógica voltada para o processo de descobertas” (2010, p. 286). Quando o processo é valorizado, deve haver espaço para que os estudantes possam se experimentar na prática, dando vazão aos erros, fruto de suas insuficiências, possibilitando, assim, caminhar para o aperfeiçoamento de suas técnicas.

Com encontros pontuais ao longo do processo, Damo acaba sendo condicionado à urgência da construção de um produto atraente, que vá satisfazer o público conquistado pelo Grupo Vida. Claro que, assim como o processo é pedagógico por si só, todo contato com um profissional do teatro vai ser enriquecedor em algum nível. Mas é evidente também que, entre uma presença pontual e um acompanhamento regular, na segunda opção há condições para que os estudantes se desenvolvam mais e melhor, tanto no seu processo formativo enquanto artistas do teatro musical, tanto na qualidade a ser alcançada pelo produto cênico. Enquanto que, na primeira, não há tempo para dialogar com práticas predominantemente pedagógicas.

O mesmo tempo curto, que torna urgente o olhar sobre a qualidade do produto, torna também necessária a realização de escolhas seguras, para garantir um resultado de qualidade. Para isso, desde sua chegada, Damo conta com atores e atrizes convidados de São Paulo, contratados pelo Grupo Vida, para fazer parte de suas encenações, realizando os papéis de destaque que os docentes consideram de alto risco e que, naquele momento, não havia nenhum aluno que pudesse dar conta dessa demanda. Damo chega em *Shrek* com uma equipe de quatro convidados. No ano seguinte, traz cinco para *A Família Addams* e retoma em *Tarzan* com quatro. Esses dados podem evidenciar a limitação nesse tipo de processo, impedindo que os estudantes possam assumir desafios maiores e crescer com eles. Mas pode evidenciar também o cuidado do Grupo Vida em não expor seus alunos, impedindo que sejam dados passos maiores do que se consegue dar conta.

Independente da alternativa, como um espaço formativo, é necessário que os alunos possam ser desafiados e, concomitantemente, terem apoio para alcançar um resultado satisfatório. Por isso, “o diretor-pedagogo deve estar disposto a se transformar juntamente com seus atores. Ele deve priorizar o processo de formação do grupo, e isso às vezes o obriga a fazer escolhas que não são fáceis”

(HADERCHPEK, 2010, p. 288). Como a não distribuição de um papel para aquele aluno que acreditamos que poderia representar melhor a personagem, mas para aquele que precisa dela para se desenvolver. “A riqueza de um processo criativo está justamente na sua imperfeição, na busca pelas dúvidas e na tentativa de encontrar as respostas” (HADERCHPEK, 2009, p. 20). Sem o desafio, não é possível errar, e sem o erro, não temos condições de aprimorar nossas técnicas. O medo do erro precisa ser contornado para, dessa forma, se desapegar da ideia de atores convidados e investir no desenvolvimento dos estudantes para os espetáculos.

Na entrevista, Rita Vieira aponta que é um desejo tanto dela quanto de Damo que o número de convidados continue a diminuir, em busca de compor um elenco inteiramente recifense. Para isso, ela afirma que é necessária uma formação mais adequada para os estudantes. Vale pontuar que *Frozen* estreou, em 2022, após a realização da entrevista, com apenas duas convidadas. *Moulin Rouge*, que irá estreiar esse ano, 2023, também está planejado para estreiar com apenas dois convidados. E *Bob Esponja*, que virá em alguns meses logo em seguida, está em um processo com um elenco sem convidados. Isso pode apontar para uma mudança na relação do Grupo Vida com a escolha de elenco. Mas é importante refletir se essa diminuição está ocorrendo em prol da escolha de novos nomes já capacitados, que não estão sendo desafiados, ou se está sendo um espaço de experimentação para alunos se desenvolverem. Uma escola deve sempre priorizar o desenvolvimento de seus estudantes.

Haderchpek (2010) aponta que alguns dos maiores encenadores de teatro moderno, como Brecht, Stanislavski, Grotowski e Meyerhold, ficaram conhecidos por sua prática artístico-pedagógica. Sobre o último citado, Martins (2004, p. 39-40) aponta que “foi um dos primeiros a escrever sobre a competência pedagógica de um encenador de teatro, logo após assistir aos ensaios de Stanislavski, referindo-se ao diretor como um *metteur-en-scène-projesseur* (encenador-professor)”. Mas é importante entender também que, todos esses encenadores destacados, tinham uma relação mais próxima e contínua com o elenco de seus espetáculos, diferente de Rodrigo Damo com as montagens do Grupo Vida. Para que Damo tenha a possibilidade de atuar mais diretamente como um diretor-pedagogo, é necessário

que sua relação com o Grupo Vida se estreite ainda mais, ou que, na impossibilidade disso, outra pessoa cumpra essa função.

Quando perguntado a Rodrigo Damo, em sua entrevista, se ele acha que seria interessante um trabalho teatral mais constante com o elenco do Grupo Vida, ele responde que, não somente é interessante, como também é necessário, e que, inclusive, ele já está buscando fazer isso na produção do *Frozen*. Em parte, contando com Analice Croccia, cuidando do elenco infantil, e em outra parte, contando com Gabriel Cabral, acompanhando o elenco adulto nos ensaios do espetáculo.

Gabriel Cabral foi estudante do Grupo Vida por anos e atualmente desempenha o mesmo papel que Rodrigo Damo desempenhou para Kablin, na produção de *Shrek*, em São Paulo, antes de começar a trabalhar para o Grupo Vida, que também é a mesma função que Emmanuel Matheus desempenhou para Portela, em *Hairspray*, na chegada ao Grupo Vida, tornando-se depois diretor regular da escola. Essa prática se assemelha muito ao estágio de observação e regência praticado nas licenciaturas em teatro: uma solução interessante para manter as idéias de Damo presentes, enquanto ele não estiver por perto. Contudo, seria interessante que esse acompanhamento acontecesse também por uma pessoa licenciada em teatro, trazendo consigo as ferramentas pedagógicas ideais para auxiliar o elenco em suas dificuldades.

Rita Vieira aponta o desejo de trazer Rodrigo Damo à Recife para poder ter sua presença mais constantemente nos processos de construção dos espetáculos, enquanto Damo deseja permanecer em São Paulo, como diretor artístico dos espetáculos da escola, deixando para alguma outra pessoa, que possa estar presente sempre no Recife, o papel de preparador e ensaiador. Haderchpek faz uma ótima metáfora quando diz que:

A grande diferença entre um diretor-pedagogo e um capitão é que, como o primeiro tende a valorizar o processo, nunca se pode ter certeza do lugar onde a viagem vai terminar ou em que porto vai ancorar. Já o capitão, este tem um porto a ser alcançado. Mas, ambos vão estudar seus planos de navegação e idealizar um percurso. (HADERCHPEK, 2009, p. 21).

Dessa forma, podemos entender que, pelo pouco tempo em contato com a turma, Damo acaba assumindo a função de um diretor-capitão, por necessidade,

rumo a um belo produto. Mas, é necessário também que a figura de um diretor-pedagogo seja incluída nessas construções, permitindo que o processo seja valorizado, em função da formação do ator e das escolhas pedagógicas, e não do resultado estético, claro, sem jamais deixá-lo de lado.

Reconheço que destacar essas insuficiências e problemáticas, referentes à formação de atores e atrizes nos processos de montagem de musicais do Grupo Vida, não são apontamentos justos. Isso porque Rita Vieira nunca vendeu suas montagens como um meio de formação para essa área. Ela sempre foi muito honesta e transparente, evidenciando que sempre se tratou de um espetáculo de fim de ano da escola, resultado dos estudos das turmas de *jazz* e sapateado. É preciso reconhecer que os atores e cantores não entram nesse processo como alunos. Os verdadeiros alunos desse processo, os estudantes de *jazz* e sapateado, ensaiam o ano inteiro, no mínimo duas vezes por semana. É um tempo bastante apropriado, que permite a evolução deles ao longo do ano.

É mais apropriado dizer que, na realidade, os atores-cantores de São Paulo e Recife, tanto os profissionais quanto os estudantes, cumprem um papel muito generoso, ao se agregarem nas peças das turmas de dança e torná-las possíveis. Alguns destes são, inclusive, estudantes dessas turmas. É igualmente generoso da parte de Rita Vieira a realização desse tipo de espetáculo, tanto para as turmas de dança, permitindo sua evolução na experimentação em formas não usuais, na criação de uma personagem, na participação em uma narrativa e num formato que é do interesse de muitos estudantes da escola. Generoso também para os outros artistas envolvidos, que encontram um espaço para se experimentarem na prática do teatro musical, numa cidade que não tem mercado para isso. Sempre tomando o cuidado necessário para não realizar um trabalho de baixa qualidade, como, por exemplo, com a contratação do elenco de São Paulo.

Contudo, essa relação com a formação para teatro musical é uma conexão que eu propus, refletindo a capacidade desse processo de dar conta ou não dessa demanda. Evidentemente, por esse não ser o objetivo dessas aulas, algumas insuficiências quanto a isso serão encontradas. Faço essa conexão por algumas razões: percebo que, nos últimos anos, houve uma crescente quantidade de estudantes de teatro interessados numa formação em teatro musical, tendo muitos recorrido ao Grupo Vida. É importante reconhecer essa demanda, investigar com

que qualidade ela está sendo respondida e se adaptar, para melhor atendê-la. Como estudante de uma licenciatura em teatro, busco colaborar para esse cenário, já que tenho conhecimento de que Rita Vieira tem o desejo de tornar o Grupo Vida um espaço de formação para atores e atrizes de teatro musical e de criar um curso regular e modular para isso.

Afirmo que, se esse é o interesse de Rita Vieira, se faz necessária a instauração de um acompanhamento mais regular da figura do diretor de teatro musical em processos de montagem do Grupo Vida. Isso pode acontecer nas montagens anuais das turmas de *jazz* e sapateado, tornando esse processo formativo também para o teatro, através da figura do diretor-pedagogo. Essa demanda pode também ser atendida através da criação de um curso regular para teatro musical, com aulas de interpretação, canto e dança, sendo exercitadas num processo de montagem, onde os estudantes poderão colocar em prática seus conhecimentos. Com a segunda opção, assegurando um processo pedagógico que também resulte em montagens, não haveria a necessidade de alterar o formato dos processos de montagem das aulas de dança, permitindo que, no curso regular de teatro musical, alunos amadores e inexperientes tivessem condições de se experimentar e se desenvolver.

3.2 Nos cursos de teatro

Apesar dos estudos de canto e de dança serem imprescindíveis para o desenvolvimento dos estudantes de teatro musical, as técnicas de interpretação, fornecidas pela educação teatral, são a base dessa formação. Tiago Elias Mundim (2018, p. 108-109) diz que “uma das maiores transformações no século XXI no Teatro Musical está relacionada com a importância que a Interpretação tem recebido no treinamento do ator-cantor-bailarino”. Mundim (2018) aponta também que, essa recente valorização da atuação acontece devido a uma questão histórica referente ao teatro musical, em que, ao longo do tempo, pela priorização apenas das técnicas do canto e da dança, foi muitas vezes rejeitado pelos críticos e intelectuais, sendo apontado como um teatro de má qualidade. Com o tempo, isso foi se modificando. Atualmente, por exemplo, os cursos de teatro musical nas universidades americanas passaram a dar o devido valor à arte dramática. Esses cursos são conhecidos,

inclusive, como “cursos de atuação para teatro musical”. Mesmo possuindo dança e canto como disciplinas, esses cursos acabam conhecidos dessa forma porque já é compreendido no país que a interpretação é a base do profissional desse gênero teatral.

Se analisarmos as universidades cursadas pelos atores e atrizes que estiveram em evidência na *Broadway*, podemos perceber que a formação em teatro está sendo valorizada. Mundim (2014) faz um levantamento desses cursos em sua dissertação de mestrado, onde ele aponta 19 cursos de universidades como os principais. Dentre esses: 10 são de *theatre* (teatro), 4 de drama e 3 de *acting* (atuação), ou seja, dos 19, 17 têm uma relação direta com a arte do teatro. Dos dois últimos: um é de ópera, que também tem uma relação muito grande e direta com o teatro, e o outro é de música, sendo o único que se distancia mais do teatro. Se essa é a formação que fez com que os grandes nomes de teatro musical da *Broadway* fossem contratados, as escolas brasileiras que se propõem a formar atores e atrizes para esse gênero precisam levar isso em consideração, valorizando o teatro e a interpretação nos cursos ofertados em suas instituições.

O Grupo Vida vem caminhando para isso. Com a criação do centro de artes, em 2021, agregou-se também à escola o curso de teatro e as colônias de férias. É com a colônia de férias que o Grupo Vida se oficializa como uma escola de teatro musical, como já apontado na introdução deste capítulo. Contudo, em minha entrevista com Analice Croccia, obtive mais dados a respeito do curso de teatro, do qual ela é professora. Ela diz que foi em 2021, no fim do isolamento social da pandemia de Covid-19, que Rita Vieira a convidou para dar as aulas do curso de teatro no Centro de Artes Grupo Vida. Para inaugurar o espaço, Rita Vieira havia pensado nas modalidades novas que gostaria de incluir, e apontou o teatro como a principal. Croccia comenta que Rita Vieira já percebia que seus alunos eram excelentes bailarinos, mas que faltava uma formação melhor na interpretação, e daí surge a ideia do curso, como resposta a essa deficiência, com o objetivo de agregar esse desenvolvimento específico ao elenco participante dos processos de montagem da escola.

Todavia, o curso foi planejado como um curso livre, aberto para quem quisesse entrar. Nunca foi imposta uma obrigação de estar no espetáculo para poder participar do curso. Também não foi planejada uma estratégia de relação direta do

curso com os processos de montagem. Dessa forma, quando foram abertas as inscrições, muitos alunos novos surgiram no Grupo Vida, crianças que não estavam nas aulas de dança nem nos processos de montagem dos musicais. Consequentemente, as aulas de teatro estrearam totalmente dissociadas dos processos de montagem dos musicais, algo independente, como sempre foi planejado. Contudo, mesmo propondo o curso como uma modalidade independente, havia uma expectativa que uma aderência do curso pelos bailarinos do Grupo Vida acontecesse, o que não se efetuiu. O que considero lamentável, pois:

A interpretação é o elo que sustenta a presença viva do performer no palco. É o que dá sentido ao que está sendo cantado e dançado, sendo o meio pelo qual a música e a dança atingem um estado de envolvimento do público na história e nas emoções que estão sendo contadas durante a performance. (MUNDIM, 2018, p. 99)

A interpretação é essencial não somente para o ator, mas também para o cantor e dançarino. “Se você é um ator, cantor ou bailarino, o mais importante é a interpretação. Mesmo os bailarinos, devem estar pensando ou sentindo algo durante cada movimento coreográfico” (MARSHALL, 2006 apud BRUNETTI, 2006 p. 11 apud MOREIRA, 2015, p. 32) e “Os melhores cantores atuam enquanto cantam; os dois ofícios são inseparáveis. Interpretar uma letra de música exige o mesmo esforço necessário para realizar um monólogo de Shakespeare” (OLIVER, 1995, p. 66 apud MOREIRA, 2015, p. 32). Se é evidente que a interpretação é essencial para os dançarinos e cantores que não são de teatro musical, para aqueles que se propõem a atuar nesse gênero, há então uma necessidade ainda maior. Pois, além da necessidade de passar verdade e sentimento com o canto ou a dança, será preciso também sustentar um personagem e contar uma história.

Para os personagens, eles não estão cientes de que estão cantando ou dançando: na realidade deles, eles estão engajados em uma interação comum com outros personagens ou expressando em voz alta seus pensamentos internos. Então é pela interpretação que o ator-cantor-bailarino transforma toda essa técnica vocal e corporal em elementos da realidade deste personagem, sendo imprescindível a manutenção deste universo mesmo em frente aos possíveis erros que podem acontecer. O importante é o performer estar preparado para não desfazer essa “mágica” desta nova realidade por algum possível erro de afinação ou qualquer outro possível deslize. (MUNDIM, 2018, p. 99-100).

O curso de teatro seria muito enriquecedor para todos os participantes dos musicais da escola, e principalmente importante para aqueles com pouco ou nenhum contato com a área.

Por mais que a nossa base seja dança, por mais que tenha dançado desde que nasceu, pra fazer teatro musical não me importa mais se eu tenho uma perna na cabeça. Hoje em dia todo mundo que quer tem perna na cabeça, todo mundo que quer gira, tem pirueta. É se internar numa escola e fazer. Só que não é isso que o teatro musical pede. Claro, que se você vai pegar um show, glamour e coisas e tal, vai ficar super bacana, te ajuda ter uma perna na cabeça. Mas se você me contar uma história com uma perna a 45° eu vou comprar do mesmo jeito que eu comprei a da pessoa que contou a história com a perna na cabeça. Só que eu não vou comprar uma história de quem não está me contando nada e está só colocando a perna na cabeça. (MALO, 2014, p. 86 apud GOMES, 2014, p. 49)

Essa fala de Malo, resposta à entrevista realizada por Gomes, evidencia que o estudo de teatro e interpretação não encerra seus resultados no desenvolvimento do artista, mas que esse desenvolvimento se expande também para o resultado cênico, criando um produto de maior qualidade e mais cativante.

Croccia começou a dar aulas em março de 2021, com uma única turma de teatro que, devido à diversidade de idades, foi dividida em duas turmas distintas no segundo semestre do mesmo ano. Foi composta assim uma turma de crianças, de 6 a 10 anos, e uma turma de adolescentes, dos 10 aos 18 anos. Nesse ano, Croccia trabalhou com os jogos dramáticos e os jogos teatrais, que foram refletidos no resultado cênico da turma das crianças, que concluiu o ano com 10 alunas, apresentando a montagem *Uma Viagem no Espaço*, que consistia em vários esquetes, com cenas e textos criados pelas próprias alunas. Já a turma de adolescentes, que concluiu o ano com 16 alunos, preferiu apresentar um espetáculo fruto de uma dramaturgia, construída pela própria turma, *Shhh! O Clube Secreto*. Ambas as peças foram apresentadas no Teatro Barreto Júnior e não foram musicais, como de costume do Grupo Vida.

Em 2022, Croccia sentiu necessidade de trabalhar com dramaturgia, pois percebeu que as duas turmas demonstraram autonomia nos processos criativos. Ela considerou interessante o contato com obras de outras pessoas nesse momento. No mesmo ano, *Frozen* começou a ser montado, e aqui as aulas de teatro passam a ter alguma relação, mesmo que indireta, com a montagem. As duas atrizes elencadas para interpretar a Elsa e a Anna crianças, eram também alunas da turma de teatro

de Analice Croccia. A relação das atrizes mirins com as aulas de teatro demonstra resultados: antes de serem classificadas para os papéis, ambas já tinham uma relação com o curso, o que pode ter ajudado a realizar a audição com mais desenvoltura. Fazendo parte da turma de Croccia, foi possível também um acompanhamento regular, com um trabalho de preparação de elenco, paralelo às aulas. Ambas tinham as aulas normalmente com toda a turma, mas em horários próximos tinham sessões particulares, para uma preparação específica para a peça.

Croccia acredita também que o trabalho de preparação de elenco não se dissocia da formação do ator, uma vez que se trata de reconhecer as necessidades daquela pessoa e fornecer ferramentas pedagógicas para que ela possa se desenvolver. Aqui, Croccia se aproxima muito da figura do diretor-pedagogo, apresentada no subcapítulo anterior, papel que ela provavelmente pôde desempenhar também nos dois primeiros processos de montagens das turmas de teatro. Ela aponta como algumas atividades realizadas nessa preparação com as atrizes mirins o trabalho de voz, as intenções do texto, a manipulação de objetos cênicos, o teatro de animação, o íntimo das personagens, como se entender como uma criança reprimida pelos pais, entender como é a sensação desse poder de gelo que sai das mãos, e tudo mais que seria necessário para o espetáculo.

Rita Vieira compartilha, em sua entrevista, que é graças à presença de Croccia na escola, fazendo esse acompanhamento com as atrizes, que foi possível confiar para duas crianças papéis tão importantes do espetáculo. Rita Vieira também acrescenta que esse tipo de acompanhamento e preparação de elenco é algo que ela almeja expandir para todo o grupo futuramente. Isso é interessante, pois permitirá que cada ator possa ser observado na sua especificidade e evoluir de acordo com sua necessidade. Contudo, pontua que num processo formativo para atores e atrizes, as aulas formais de teatro não devem ser deixadas de lado. A preparação de ator deve ser algo que complementa essa formação, mas nunca substituindo outro elemento.

Assim como os processos de montagem do Grupo Vida, também é uma atividade injusta refletir a qualidade formativa para atores de teatro musical do curso de teatro da escola. Apesar do curso surgir como uma medida para tentar contornar a falta de preparação teatral que Rita Vieira apontou perceber no seu corpo discente, esse curso nunca se propôs a mirar numa formação em interpretação para teatro

musical, mas em ser um curso livre de teatro, o que Croccia mostra ter cumprido com excelência desde que foi contratada. Todavia, reconhecendo o anseio de Rita Vieira em criar um curso regular para formação de atores e atrizes de teatro musical, tornando o centro um espaço de referência em formação no gênero, cabe aqui refletir esse formato e sua capacidade de formação nessa área.

É evidente que, para um estudante de teatro musical ou de qualquer outro gênero, é muito importante passar pelas bases do teatro, tais como os jogos teatrais e o jogo dramático. A relação com a dramaturgia é também de extrema importância para um artista de teatro musical, pois este é um gênero muito apoiado no texto. A relação com o teatro de animação e o teatro de objetos é muitas vezes explorada em musicais da *Broadway*. O teatro musical é um gênero ambicioso, que fazendo uso de um pouco de tudo. Aulas de teatro de qualquer vertente, pensamento ou metodologia serão sempre enriquecedoras para um artista de teatro musical. Mas, como aponta Jarbas Homem de Mello, importante figura do teatro musical nacional, é importante que essa relação seja iniciada com o teatro:

Nós temos que tomar muito cuidado para não pular etapas. Temos que começar do começo, porque se não, ficamos com uma carreira manca. A gente tem que sempre entender que o que fazemos é teatro musical, existe a palavra teatro antes do musical. Temos que ser atores. Temos que dançar e cantar com a cabeça do ator, porque temos que comunicar uma história, temos que cantar e dançar uma história. A gente não pode ir lá, se mexer, bater braço e perna, jogar a perna lá em cima e não dizer nada, não se comunicar com o público. O ator é a personagem que está dançando e cantando, isso faz toda diferença. Eu preciso deixar claro que vocês precisam estudar teatro, precisam conhecer os autores, precisam conhecer os estilos, têm que saber o que é uma *commedia dell'arte*, quem é Dario Fo, quem é Peter Brook, quem é Stanislavski. Tem que começar do começo. (LALU ACADEMIA DE ARTES, 2023).

Um curso voltado apenas para o teatro é um ótimo primeiro passo para qualquer um que almeje a formação em teatro musical. É um passo importante. Rubim defende que:

(...) o principal preparo que um ator-cantor deve buscar é o da interpretação. Tenho visto vários alunos cantores sendo reprovados nas audições, por não terem treinamento teatral adequado. Muitos não sabem nem andar, falar, articular. Outros gesticulam de maneira excessiva, equivocada, não sabem o que é base e foco. A maioria não recebe nenhum tipo de instrução nessa direção. O preparo técnico teatral é a base do teatro musical, porque antes de ser musical, é teatro – texto, história, vida. (RUBIM, 2010, p. 47)

Contudo, em algum momento, se torna necessário que novos passos sejam dados, e o teatro e a interpretação comecem a dialogar com a música, a dança e o canto. Para isso, é interessante um curso de interpretação para teatro musical, onde o estudante poderá desenvolver sua capacidade de interpretar enquanto canta e enquanto dança, possibilitando que, em algum momento, possa realizar os três simultaneamente.

Muitos cursos de interpretação para teatro musical têm uma abordagem chamada de *Acting Through Song*, que em uma tradução próxima seria “Atuando Através da Música”, onde é desenvolvida a prática simultânea da técnica vocal, da técnica de atuação e da técnica de dança. Para a realização dessa técnica é recomendado que o artista primeiro domine cada técnica separadamente, para, em seguida, integrá-las (MUNDIM, 2018). Ainda assim, essa integração não encerra o percurso:

Além disso, o ator-cantor-bailarino precisa saber equalizar a interpretação com a técnica para poder cantar independentemente dos eventos emocionais e físicos que ocorrem simultaneamente, sem confundir energia e emoção com tensão (BALK, 1977, p. 64 - 65). Por exemplo, se o performer está cantando uma música triste, mas que exige uma técnica para se atingir determinadas notas agudas, ele precisa equalizar o canto com os impulsos emocionais para conseguir ambas as coisas. A tensão de errar a nota não pode existir, senão a emoção não comunica seu real significado. Da mesma forma, a tristeza não pode embargar a voz tão violentamente a ponto do performer não conseguir mais cantar nada. Ele deve atingir este equilíbrio de, ao mesmo tempo em que mantém a técnica, comunicar a emoção que a história está evocando. (MUNDIM, 2018, p. 100).

Esses últimos apontamentos evidenciam que um curso de teatro que não é voltado para a formação de atores e atrizes de teatro musical não dará conta dessa demanda. Um curso de teatro comum pode ser interessante a princípio, mas um curso de teatro musical se fará necessário em algum momento. Com isso, afirmo que, considerando a projeção de Rita Vieira para o Grupo Vida, de se tornar um espaço de formação em teatro musical, aulas de teatro não são suficientes. Aulas de interpretação para teatro musical são necessárias, pois elas atenderão demandas que um curso de teatro comum não dará conta. Isso pode acontecer de maneira mais simples, com a criação de um novo curso livre de teatro na escola, voltado para esse mercado, com professores especializados na área. Porém, acredito ser mais

interessante a implementação de um curso regular e modular de teatro musical, com disciplinas voltadas à interpretação em teatro musical, dialogando com disciplinas de canto e dança, também para teatro musical.

3.3 Nos planejamentos da escola

Para uma formação completa em teatro musical, é necessário que não somente sejam oferecidas aulas de canto, dança e teatro, mas que seja planejado um curso em que possa ser exercitado o diálogo entre essas técnicas. Isso é importante para que o estudante possa desenvolver a habilidade de realizar as três técnicas simultaneamente, com qualidade. Como diz Tiago Elias Mundim (2014, p. 88): “Para mesclar as habilidades de interpretação, dança e canto, o ator-cantor-bailarino teria de desenvolver um trabalho de aprendizado e união dessas inteligências, a ponto de conseguir executar todas as habilidades simultaneamente.”

Como aponta em sua entrevista, Rita Vieira percebeu que, para se ter uma formação completa no Recife, muitos estudantes de teatro musical precisavam se deslocar por toda a cidade, estudando cada técnica em um lugar diferente. Na cidade, o Grupo Vida, há muito tempo oferece aulas de *modern jazz* e de sapateado americano, tornando-se uma das referências em dança para esse gênero, pois essas duas são muito recorrentes em peças do tipo. Por fornecer montagens de teatro musical para essas turmas, muitos estudantes perceberam a escola também como um espaço onde poderiam se exercitar no gênero, praticando o diálogo dessas expressões. Consequentemente, o olhar de Rita Vieira também abriu-se para a formação em teatro musical e, movida pela dificuldade desses estudantes, decidiu assegurar um espaço onde eles poderiam encontrar tudo que precisam. Para isso, foi planejado o Centro de Artes Grupo Vida.

É notável o que Rita Vieira alcançou, referente a uma formação em teatro musical, com a criação desse espaço. Além das aulas de dança, passaram a ser ofertadas aulas de teatro e de canto, completando a tríade de expressão que um performer de teatro musical precisa. Referente ao canto, a escola oferece aulas individuais e de canto coral, permitindo o desenvolvimento do artista tanto no coro quanto no solo, essencial para os musicais. Referente à dança, além do *modern jazz*

e do sapateado americano, foram incluídas aulas de balé clássico e danças urbanas, outras duas técnicas tão importantes quanto as que já eram ofertadas. O balé clássico, pois, é a base de qualquer dançarino do gênero. As danças urbanas, porque emergiram em muitas produções recentes, tornando-se também essenciais. Além dessas, foram incluídas também aulas de capoeira, dança de salão e dança contemporânea. Eventualmente, o Grupo Vida oferece também *workshops* em outros gêneros, como o lyrical jazz e a dança acrobática. A escola oferece também aulas de música, onde o estudante pode ampliar seu senso de musicalidade e desenvolver técnicas em instrumentos musicais. Assim, quem tiver interesse, poderá encontrar em um único lugar todas as principais técnicas necessárias para sua formação, enquanto artista de palco nesse gênero, além de outras técnicas para expandir sua versatilidade.

Em sua dissertação de mestrado, Mundim, (2014) fala sobre o programa de treinamento da escola técnica *Broadway Dance Center*, que oferece imersões de três meses, seis meses e um ano, em níveis básico, intermediário e avançado. Independente da modalidade escolhida, são ofertadas ao aluno aulas de balé, *jazz*, dança contemporânea, teatro musical, danças urbanas, sapateado, canto, pilates, yoga. Todos esses citados já são ofertados no Centro de Artes Grupo Vida, o que evidencia a aproximação do planejamento do espaço com os programas de treinamento da *Broadway*, algo que deve ser valorizado.

Vale pontuar que foram planejados espaços adequados para o desenvolvimento de cada expressão. Salas de canto com boa acústica e isolamento de ruído, e salas de dança e teatro espaçosas e com pisos adaptados. Analice Croccia aponta também que houve uma preocupação de Rita Vieira em planejar os horários das aulas, permitindo que os alunos possam estudar as três técnicas principais sem se prejudicar. Uma aula de teatro não acontece simultaneamente a uma aula de *jazz* ou de sapateado, por exemplo. E as aulas de canto individual são marcadas de acordo com a disponibilidade dos alunos. Percebi também que essas aulas acontecem no mesmo dia e em horários próximos, favorecendo o estudante, que não precisará voltar para o centro muitas vezes durante a semana nem prolongar seu dia por lá. Outra coisa interessante é que o centro de artes fica localizado no bairro da Madalena, um ponto central do Recife, o que pode facilitar o deslocamento de seus estudantes.

O Centro de Artes Grupo Vida oferece os primeiros passos essenciais para estudantes desse gênero: aulas de canto, dança e teatro, adequadas à maneira que Mundim aponta como correta, quando diz que:

Se faz altamente necessário o treino em separado de todas as habilidades do ator-cantor-bailarino para se automatizar o máximo de informações técnicas de suas aptidões, a fim de que, durante a etapa final de treinamento e ao longo da própria performance, a atuação possa se tornar fluida e viva no palco, especialmente ao ser mesclada com as técnicas e virtuosos de cada outra modalidade artística que estiver sendo executada ao mesmo tempo. (MUNDIM, 2018, p. 99).

O Centro de Artes Grupo Vida, como já evidenciado nessa pesquisa, também oferece essa etapa final que Mundim aponta, através das montagens dos musicais, resultantes das aulas de *jazz* e sapateado. Dessa forma, seus estudantes podem se experimentar também na prática da mescla dessas técnicas. Tudo isso que foi apontado reflete um planejamento projetado e bem executado de um espaço para formação em teatro musical, até o momento. Contudo, para completar a base dessa formação, além dessa etapa inicial e final, é necessário outro elemento no meio desse processo: o estudo do diálogo entre as técnicas de canto, dança e teatro. Como já apontado no capítulo anterior, é de suma importância a habilidade de interpretação na prática do canto e da dança. Esse exercício acontece nas montagens, que também são importantes, mas o desenvolvimento de uma base técnica para isso, acompanhado de um professor ou professora, não deve ser negligenciado. Visando o desejo de Rita Vieira em tornar sua escola uma referência na formação de intérpretes de teatro musical, é necessária a instauração de um curso profissionalizante para esse gênero. Esta tarefa, no entanto, não é fácil. Exige um planejamento para criar condições seguras para que esse curso se torne sustentável.

Como medida de curto prazo, um passo simples e rápido que o centro de artes pode dar é oferecer pacotes de desconto para um estudo segmentado em teatro musical. Considerando que já é possível encontrar nele todas as técnicas necessárias para esse tipo de formação, essa é uma medida que o Grupo Vida já tem condições de realizar. A escola é muito conhecida pela sua produção de peças musicais, porém ela precisa começar a investir mais na sua imagem como um espaço de formação para intérpretes de teatro musical, e não somente como um

centro de artes. Uma divulgação nas mídias sociais da escola, oferecendo pacotes diferentes de desconto para aulas voltadas à formação em teatro musical, poderia atrair o olhar daqueles que buscam se especializar nesse gênero. Essa estratégia pode alcançar o perfil que o Grupo Vida precisa captar e fidelizar, para que, com mais desses alunos no espaço, a instauração de um curso profissionalizante se encontre num cenário mais seguro para surgir. Considerando as aulas ministradas no centro de artes, estruturei e justifiquei algumas propostas de pacotes de descontos que podem ser oferecidos.

O primeiro desconto seria um “pacote introdutório para teatro musical”, totalizando três aulas, que inclui: canto coral, *modern jazz* e teatro. Nesse pacote, o estudante tem acesso às três expressões artísticas essenciais ao desenvolvimento do intérprete de teatro musical: o teatro, o canto e a dança. A escolha do *modern jazz*, no lugar das outras danças, se justifica pela sua predominância, em relação às outras técnicas, nas coreografias dos espetáculos de teatro musical. Participando de alguma turma de *jazz*, o estudante poderá também fazer parte das montagens dos musicais do Grupo Vida que, até o momento, são resultados cênicos das turmas de *jazz* e sapateado. A escolha do canto coral, em vez de aulas individuais de canto, se justifica pelo seu potencial introdutório no desenvolvimento da técnica vocal, interessante para a proposta desse pacote. Ele também traz uma socialização que não acontece nas aulas de canto individuais, tornando-se algo mais atraente para alguns estudantes. Essa modalidade também acaba barateando o pacote, devido à quantidade de alunos atendidos, as aulas em grupo tendem a ter um preço menor que a de um acompanhamento individual. Sendo esse o pacote com menos aulas ofertadas, é interessante também que ele seja barateado ao máximo, pois, aqueles que não querem ou não podem gastar muito, irão direcionar seu olhar sempre para o menor pacote oferecido, e este, com um preço mais acessível, poderá conquistar mais estudantes para a escola. Um pacote barato também torna-se mais atraente para aqueles sem experiência no gênero, e isso precisa ser levado em consideração, pois essas pessoas podem desenvolver afeição pelos musicais na prática. Dificilmente, uma pessoa alheia ao teatro musical contratará pacotes mais caros. Esse pacote favorece a função de *ensemble*, que é a parte do elenco que, em suas personagens, preenchem os números musicais como coro e corpo de baile, contribuindo como coadjuvantes para a cena do elenco protagonista. Esse é um

papel muito importante no teatro musical e é o mesmo que a maior parte dos dançarinos do Grupo Vida ocupam nas peças da escola.

O segundo desconto seria um “pacote essencial para teatro musical”, totalizando cinco aulas, que inclui: canto coral, canto *belting*, *modern jazz*, sapateado americano e teatro. Esse pacote não só oferta as três expressões artísticas essenciais, como também técnicas específicas recorrentes. As aulas de canto coral são essenciais para qualquer intérprete de teatro musical, mas aqueles que almejam papéis de destaque, cantando números solos, serão muito beneficiados com as aulas de canto *belting*. Essa é a técnica de canto predominante nas peças de teatro musical. Diferente do canto coral, esta é mais apropriada em um acompanhamento individual. Um intérprete de teatro musical bem trabalhado no *belting* tem mais chances de passar em uma audição. O estudante desse pacote pode, inclusive, colocar isso em prática nas audições para as personagens dos musicais do Grupo Vida. Além do *modern jazz*, o sapateado americano é outro gênero de dança muito recorrente em diversos musicais, e sempre presente em todas as montagens do Grupo Vida. Isso permite que o estudante possa expandir seu contato com as peças da escola. Esse pacote pode favorecer o desenvolvimento para papéis de protagonismo. Com mais aulas que o anterior, esse, consequentemente, custaria mais.

Caso perceba-se uma adesão relevante dos pacotes apresentados, pode ser experimentada também a oferta de um desconto com mais aulas. Para isso, pensei em um “pacote completo para teatro musical”, totalizando dez aulas, que inclui: canto *belting*, canto lírico, canto coral, música, balé clássico, *modern jazz*, sapateado americano, danças urbanas, dança contemporânea e teatro. O acréscimo das aulas de canto lírico, que devem ser individuais, e do balé clássico constroem uma base técnica mais apurada para os performers do gênero e mostram resultados em cena. Há também peças de teatro musical que fazem uso do canto lírico e de coreografias de balé. O acréscimo das danças urbanas se justifica na crescente aparição do *hip-hop* em encenações contemporâneas, e a dança contemporânea pode ser interessante para desenvolver a versatilidade do ator na dança. Aulas de música também são apontadas como outro elemento que pode trazer diferenças positivas nos resultados dos intérpretes de teatro musical. Um pacote como esse certamente não é barato e é evidente que pode ter uma baixa aderência, contudo, pode ter um

custo benefício interessante, se comparado com a contratação de todas essas aulas individualmente, o que pode ser atrativo para algumas pessoas que tenham condições financeiras e que desejem uma formação em teatro musical. Sugiro a implementação desse pacote, caso os menores funcionem e perceba-se uma demanda de pacotes mais completos.

A oferta desses descontos como medida de curto prazo é uma estratégia que não oferece riscos ao Grupo Vida. A não aderência de qualquer um desses pacotes não resultará em nenhum tipo de prejuízo para a escola e, percebendo-se a falta de demanda, essa medida pode ser descontinuada a qualquer momento, também sem danos. É uma tentativa que vale a pena ser experimentada, pois não há o que perder com sua execução, pelo contrário: com uma divulgação bem sucedida dos pacotes de descontos, o Grupo Vida traz para a escola o público que precisa fidelizar, criando um cenário mais seguro para a implementação futura de um curso profissional de teatro musical. Outros descontos, não necessariamente intitulados como pacotes para teatro musical, podem ser proveitosos, se vinculados também. Como Rita Vieira mesmo aponta, há muitos artistas que precisam deslocar-se de escola em escola, por toda a cidade, para estudar expressões artísticas diferentes. Encontrar todos esses cursos ofertados em um único lugar e com pacotes promocionais pode atrair a atenção de muitas pessoas.

Como medida de médio prazo, um passo mais elaborado que pode ser dado seria a implementação de um curso livre de teatro musical, podendo o formato já encontrado no curso de teatro da escola ser facilmente replicado, contando com: uma carga horária baixa, com até dois encontros semanais; formato não modular, com as aulas se adaptando à necessidade da turma; e conclusões cênicas, que aqui podem ser peças de teatro musical ou esquetes de números individuais. Esse formato de curso livre acaba sendo mais barato, mais rentável e mais seguro de ser investido. Mais barato, considerando que, diferente de um curso profissionalizante com diversas disciplinas, esse não exige a contratação de diversos professores, entre um a três já seria o suficiente, a depender da abordagem do curso. É mais rentável também pois, não sendo modular, não há tantas restrições quanto à entrada de alunos, tornando o fluxo mais aberto à chegada de novos estudantes. E, mais seguro, pois a dinâmica mais leve pode favorecer a permanência de alguns alunos.

Isso pode ser feito através da abordagem *Acting Through Song* (Atuação Através da Música), já apresentada anteriormente, que é “um treinamento do ator-cantor-bailarino para conectar as suas diversas técnicas de atuação, dança e canto, em busca de uma unidade ao se cantar uma canção no teatro musical” (MOORE; BERGMAN, 2008 apud MUNDIM; LIGNELLI; 2019, p. 24). Aqui, é recomendado que o estudante domine cada técnica separadamente, para integrá-las em seguida. Primeiro, deve-se estudar a música escolhida como se esta fosse um texto dramático, que deve ser recitado, e não cantado, buscando compreender seus significados e suas nuances. Em seguida, deve ser feito um trabalho para a canção, buscando decorar a letra, o ritmo, a melodia, a harmonia, a afinação e as notas. Na mesma fase, esse tipo de trabalho deve acontecer também com a coreografia, buscando decorar cada passo e movimento que deve ser realizado. Com tudo devidamente decorado, parte-se para o aperfeiçoamento, em separado, de cada execução. Isso é feito com a limpeza da coreografia e a afinação da canção. Com cada uma bem construída, a prática de ambas deve ser realizada ao máximo, em busca da naturalização de cada técnica. Ao longo de todo esse percurso, já deve ser realizado, simultaneamente, um trabalho de interpretação em ambos os estudos, buscando comunicar as intenções, sentimentos e emoções mais apropriados para cada trecho. Com a canção e a coreografia seguras, confortáveis e automatizadas, deve-se passar para a fase final dessa abordagem, onde essas devem passar a ser executadas simultaneamente. Nesse momento, o estudante deve ser auxiliado nas dificuldades encontradas na integração das técnicas. Uma vez corrigidas e superadas todas as dificuldades, a cena deve ser ensaiada ao máximo, buscando boa presença de palco do estudante, que deve apresentar fluidez com as técnicas, permitindo que a personagem e a história sejam valorizadas (MUNDIM; LIGNELLI; 2019).

Mundim e Lignelli (2019) apontam que essa é uma abordagem comumente aplicada em universidades e cursos técnicos para formação de intérpretes de teatro musical. Eles usam a *Royal Central School of Speech and Drama – University of London* (RCSSD), como exemplo, onde o contato com essa abordagem acontece desde o primeiro semestre da graduação até sua conclusão. Para o Centro de Artes Grupo Vida, essa apresenta-se como uma estratégia de médio prazo mais ágil de ser aplicada, considerando que ela pode ser mais simples, barata e prática. Isso

porque, um único professor de teatro, com conhecimento nas expressões artísticas do intérprete de teatro musical, pode ser suficiente para ministrar o curso.

Contudo, a aplicação dessa abordagem apresenta algumas limitações. Considerando que seu objetivo principal é desenvolver uma boa habilidade de diálogo entre as técnicas de atuação, canto e dança do estudante, e não ensinar cada uma do zero, o ingresso de pessoas totalmente inexperientes pode empacar o processo, desviando-o de seu objetivo. Dessa forma, é recomendável que só ingressem aqueles que não demonstrem severas dificuldades com afinação e ritmo, por exemplo. Caso essa não seja a situação, para estes podem ser sugeridos os cursos livres de teatro, dança e canto que a escola oferece. Esses cursos podem ser realizados antes do ingresso na abordagem *Atuação Através da Música*, ou também simultaneamente, como acontece na RCSSD. Apesar da primeira opção ser a mais recomendável, caso a segunda seja escolhida, esse curso pode ser oferecido incluso nos pacotes de desconto do Grupo Vida. Outra limitação encontrada é que, caso este processo não esteja apoiado em outros cursos, torna-se difícil a realização de montagens de peças de teatro musical. Para atingir o objetivo dessa abordagem, é mais interessante atribuir números musicais para cada estudante, dentro da capacidade técnica de cada um, assim, a realização de uma mostra de números independentes torna-se a conclusão mais prática a ser realizada. No entanto, não é impossível também a realização de uma montagem, mas essa deve ser uma decisão muito cuidadosa, para não defasar os estudos dos alunos. Aqui o processo pedagógico deve ser valorizado, e não o produto.

A aplicação de outra abordagem para um curso livre de teatro musical também é possível. Uma que pode ser mais atraente e abrangente é a proposta de processos pedagógicos em montagens de peças musicais. Esse é o modelo encontrado nas turmas da Escola de Teatro Musical de Brasília (ETMB). Para a turma avançada, são ofertados quatro encontros semanais, onde os alunos terão: uma aula de canto individual, uma aula de teoria musical, uma aula de sapateado, uma aula de dança voltada para musicais, uma aula de teatro, uma aula de canto coral e uma aula de junção de teatro, canto e dança. Para a turma preparatória, é oferecida semanalmente uma hora de aula de canto, uma hora de sapateado e duas horas de aula de grupo, que incluem canto coral, teatro e danças voltadas para teatro musical. A turma infanto-juvenil tem semanalmente uma aula de teatro, uma

de canto e uma de dança (MUNDIM, 2014). Todos esses formatos, o Grupo Vida tem condições de realizar.

O formato mais simples, da turma infanto-juvenil, pode ser usado como abordagem para um primeiro curso livre de teatro musical para todas as idades no Grupo Vida, e com o tempo caminhar para a implementação de formatos mais complexos, como o da turma preparatória e avançada. Diferente da Atuando Através da Música, nessa abordagem acaba sendo necessária a fragmentação em disciplinas, com um professor especializado para cada técnica: uma de canto, onde os alunos devem aprender as canções; uma de dança, onde os alunos devem aprender as coreografias; e uma de teatro, onde os alunos devem trabalhar as personagens que lhe foram atribuídas e as cenas do musical. Com o trabalho realizado em cada uma, as aulas devem dar espaço para que os ensaios aconteçam. Pode ser um curso tanto semestral quanto anual. Ainda que o produto seja um objetivo nesse tipo de abordagem, o tempo dilatado permite que o teor pedagógico também seja valorizado.

Esse formato pode ser mais atraente porque, como percebe-se, a abordagem Atuação Através da Canção não é amplamente conhecida, e se o curso for vendido com esse título, provavelmente muitas pessoas não iriam associá-lo ao teatro musical, acarretando na perda de um possível público em potencial. Vender essa abordagem sob o título de Curso Livre de Teatro Musical também não é uma solução, pois esse pode gerar expectativas irrealistas, como aulas de dança, canto e teatro, e uma montagem de teatro musical como conclusão. Se essa é a proposta, é melhor que seja assumida a segunda abordagem, que pode carregar o título de Curso Livre em Teatro Musical sem perigos. Rita Vieira, em sua entrevista, aponta perceber que, sem um processo de montagem, sem um espetáculo para estreiar, os alunos não têm motivação para fazer as aulas. De fato, processos com construção de uma peça aparentam ter uma tendência de atrair mais público, isso pode acontecer porque, aqueles que ingressam em abordagens muito específicas, geralmente são os próprios artistas, enquanto o público maior, amador e curioso, e muitas vezes até os que já são da área, têm tendência de se interessar por processos que pareçam mais leves e divertidos. Por esses mesmos motivos, essa abordagem é também mais abrangente, pois, nesse formato, é possível não somente atrair todos os públicos, mas, considerando que a prática de cada técnica

artística será mais dilatada, com suas próprias aulas e professores, também não é um problema o ingresso de alunos amadores.

O ponto negativo dessa abordagem é que, com a contratação de mais professores e a realização de espetáculos de teatro musical, se faz necessário um investimento financeiro mais alto do que na anterior. Contudo, apesar do custo, essa abordagem parece apontar para custo-benefício e rentabilidade maiores e mais prováveis, justificando o gasto. De qualquer forma, nenhuma precisa ser descartada, ambas podem ser implementadas, seja simultaneamente ou uma de cada vez. Acredito que seja mais sensato começar implementando a segunda abordagem, considerando o público maior que pode ser alcançado, e como evidencia a pesquisa de Mundim (2014), essa é uma abordagem que já funciona para a ETMB. Caso note-se uma boa aderência e demanda por algo mais específico, um curso com a abordagem Atuação Através da Música pode ser introduzido.

Com o êxito dos cursos, outras estratégias devem ser aplicadas. Para o curso livre de teatro musical focado em montagens, é relevante a divisão de turmas, que pode ser por idade, como acontece nas turmas de teatro já existentes na escola, pelo nível técnico dos estudantes, ou até pelos dois, como Mundim (2014) evidencia que acontece com a ETMB, no momento que sua pesquisa foi realizada, com uma turma infanto-juvenil, uma turma preparatória e outra avançada. É interessante que, pelo menos, a divisão de uma turma para iniciantes e outra para avançados seja feita, mas uma para intermediários também pode ser proveitosa. Isso possibilita uma progressão mais rápida dos alunos que, estudando com colegas de mesmo nível, permitem que a disciplina se desenvolva de maneira mais ágil, atendendo a demandas que serão convenientes para todos da turma, diferente do que acontece em outras muito mistas. Ao longo do que cada aluno evoluir, poderá prosseguir, no seu tempo pessoal, para uma grupo mais avançado, como já acontece com os estudantes de dança da escola. Nesse formato, não há a pressão de avançar para outro estágio em um tempo determinado, como em um curso profissionalizante. Mas, também é possível a realização de um curso regular e modular de teatro musical, com esse formato mais simples, contando apenas com as aulas de teatro, canto e dança, passando por um módulo básico, intermediário e avançado. Para isso, seria necessário estipular a duração de cada módulo e traçar um plano de ensino específico para o curso. Esse formato já se aproxima bastante de um curso

profissionalizante, mas o formato mais leve pode ser mais interessante para algumas pessoas.

Até aqui, foram apresentadas diversas estratégias que buscam, através da apreensão de novos estudantes interessados ou que possam desenvolver interesse pelo teatro musical, criar um cenário seguro no Centro de Artes Grupo Vida para a instauração de um curso profissionalizante de formação de intérpretes para esse gênero. Essas estratégias, contudo, foram traçadas através de minha perspectiva, que é limitada, e, portanto, devem ser avaliadas pela própria equipe da escola. Sendo necessário ponderar quais são aplicáveis à realidade do centro e qual a melhor forma de serem executadas. Independente do plano traçado, quando for percebido um quantitativo seguro de pessoas que demonstram interesse em aderir a um curso profissionalizante, este será o momento ideal para concretizá-lo. Isso porque esse formato pede uma estruturação mais complexa e expandida que os apresentados anteriormente, com mais encontros, carga horária mais alta, quantidade maior de disciplinas e professores. Tudo isso exige muito mais investimento financeiro. O formato de um curso profissionalizante também consiste em turmas fechadas e bem estabelecidas, que devem progredir até a conclusão com o mínimo de desistência possível. A baixa aderência ou a alta evasão de alunos pode comprometer esse investimento financeiro. Como todo curso profissionalizante, é quem realmente deseja uma formação na área que o procura e, dessa forma, se espera estudantes disciplinados que possam acompanhar a estrutura mais rigorosa. A estrutura modular e gradativa não permite tanta flexibilidade para que as disciplinas se adaptem ao tempo dos alunos, estes devem se esforçar para acompanhar as etapas do curso e não reprovar. Tudo isso torna um curso profissionalizante uma aposta que apresenta certo risco, mostrando-se necessária sua implementação em condições seguras para assegurar o seu êxito e sustentabilidade.

É esperado de um curso profissionalizante para intérpretes de teatro musical que seus estudantes saiam com técnicas de atuação, canto e dança para esse gênero bem desenvolvidas, assim como sua capacidade de integrá-las. A abordagem Atuação Através da Música é indispensável na grade curricular deste formato. É importante também que estes estudantes não somente saiam com suas técnicas desenvolvidas, mas com autonomia para continuar praticando e se

desenvolvendo sozinhos, tendo capacidade de se preparar para audições. Para isso, é necessário que o estudante desenvolva consciência sobre seu perfil, naipes e tessitura e construa um repertório versátil, com números condizentes a essas especificidades. É importante também que o formando saiba valorizar suas qualidades e reconhecer e trabalhar suas deficiências. Mundim (2014) aponta que, para essa formação, é importante que o intérprete desenvolva algumas inteligências: a verbal-linguística, interpessoal e intrapessoal, que construirão, predominantemente, sua interpretação; a cinestésico-corporal e visuo-espacial que construirão, predominantemente, sua dança; e a musical que construirá, predominantemente, seu canto. Uso repetidamente a palavra “predominantemente” para destacar que essas inteligências não são exclusivas das técnicas que foram apontadas. Todas as inteligências ajudam na construção das outras habilidades também.

Para possibilitar tudo isso, o curso precisa ser bem planejado e estruturado no que oferece. Encontramos na dissertação de mestrado de Mundim (2014) algumas análises sobre os componentes curriculares de várias formações para intérpretes de teatro musical. Dentre elas, ele apresenta dois cursos de estrutura profissionalizante muito interessantes de serem utilizados como referência para o Grupo Vida: o primeiro é a *4Act Performing Arts*, que é, atualmente, no Brasil, um dos cursos formadores mais importantes da área, e por isso sua abordagem merece ser valorizada. O segundo é o curso superior de teatro musical da *American Musical and Dramatic Academy* (AMDA), referência nos Estados Unidos, com um campus em Nova Iorque e outro em Los Angeles.

A *4Act Performing Arts* oferece, em teatro musical, um curso básico, um intermediário e um de imersão. O curso de imersão é o que mais se aproxima de um padrão de formação profissionalizante. Ele acontece em quatro períodos, ao longo de dois anos, contando com aulas de técnica vocal, coral, interpretação, improvisação, *acting your song*, balé clássico, *jazz musical theatre*, introdução ao sapateado americano, consciência corporal, mímica, *clown*, teoria musical, análise de texto, história do teatro, *backstage*, maquiagem, condução de carreira, disciplina e postura profissional, audição, *stage combat*, figurino e cenário, prática de palco e estágio. Com essa grade curricular fica evidente que o curso não se contenta com o desenvolvimento das aptidões técnicas de seus estudantes, mas também com seu

preparo para o mercado profissional, o que é de extrema importância. Um artista, mesmo que muito bem desenvolvido, que não sabe se portar em uma audição, como conduzir sua carreira e qual a postura profissional necessária, diminui consideravelmente suas chances de êxito. O estágio também se torna uma ponte para a carreira profissional muito importante, mas este pode ser um desafio para o Centro de Artes Grupo Vida que, localizado no Recife, não encontra um mercado próximo para inserir os alunos. Esse estágio poderia acontecer na própria escola, mas essa experiência não seria tão diferente das montagens que os estudantes já teriam realizado, além de que essas montagens são resultados cênicos dos estudantes, e não entram em temporadas. A experiência seria bastante limitada. Recife, assim como a maioria das cidades fora do eixo Rio de Janeiro - São Paulo, tem mais produções oriundas de processos pedagógicos do que de produtoras. Existe, inclusive, uma produtora de teatro musical na cidade, a Nível 241, mas essa, até o momento, não apresenta uma frequência estável na produção de espetáculos. Rita Vieira pode tentar investigar com Rodrigo Damo, que é de São Paulo, possibilidades para realizar uma ponte para esse eixo, que seria o ideal, já que é onde o mercado de teatro musical brasileiro se encontra.

O formato que a *4act Performing Arts* apresenta é muito interessante para o Grupo Vida, pois é uma profissionalização de apenas dois anos, e que consegue abranger os pontos principais necessários que o intérprete formado precisa. Um curso mais longo que esse no Recife provavelmente seria muito arriscado. Portanto, se esse formato de curso profissionalizante fizer sucesso e o centro de artes alcançar notoriedade, tornando-se referência em formação de teatro musical, como Rita Vieira almeja, se desejado, é possível aprimorar ainda mais essa formação. O curso superior de teatro musical da *American Musical and Dramatic Academy* pode ser inspiração para isso. Esse tem o dobro de tempo da *4act Performing Arts*, pois se trata de um bacharelado, dividido em oito semestres, incluindo aulas como: técnicas de atuação, dança e movimento para o ator, estilos do teatro musical, anatomia cinética para o ator, exploração criativa, dramaturgia e roteiro, monólogo, indústria do teatro musical, empreendedorismo nas artes, personagens e leituras, portfólio para audição, entre outras. O currículo deste curso pode ser acessado na dissertação de Mundim (2014) ou no próprio site da AMDA.

Claro, a implementação de uma formação em nível de bacharelado em teatro musical no Recife é um cenário muito ambicioso e otimista, mas tudo é possível. Como Rita Vieira mesmo demonstra, sempre é possível avançar mais, se aprimorar, dar novos passos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No segundo ano da minha jornada de estudos como intérprete de musicais, em 2018, pude ouvir Jarbas Homem de Mello, numa palestra na Lalu Academia de Artes, compartilhar sua visão sobre o teatro musical. Alguns anos se passaram e um momento em específico daquele dia passou a ecoar na minha memória. Eu recordava do termo “super-realidade” ser usado como metáfora e sinônimo para o teatro musical, querendo dizer que, enquanto no teatro declamado e realista, se uma personagem está triste, seu intérprete busca uma representação semelhante à vida real, no teatro musical, se uma personagem está triste, ela canta, e se está feliz, ela dança. O teatro musical cria sua própria realidade, com regras diferentes da nossa.

Após quase um ano pensando em títulos que me deixaram profundamente insatisfeito, num dia muito inspirado, aquela palestra voltou em minha cabeça, acompanhada do título que formou-se ligeiramente em minha mente, como se eu o tivesse lapidado há anos. Procurei o termo exaustivamente na internet e não o encontrei. Procurei essa palestra e não encontrei. Fui atrás de entrevistas de Jarbas Homem de Mello e de Cláudia Raia, na esperança de ouvi-los citar esse termo, também não encontrei. Tinha certeza de já ter ouvido ambos proferirem esta palavra. Jarbas Homem de Mello nesta palestra que eu não tinha mais acesso; e Cláudia Raia em uma entrevista que eu não consegui mais encontrar.

Apelei. Pedi para Marília Maia, fundadora da Lalu Academia de Artes, que me desse acesso ao vídeo, caso ainda existisse. O momento que registrou-se em meu íntimo e ecoou em minha memória por um longo tempo apresentava a seguinte fala:

O musical é uma coisa que brilha muito aos olhos, porque trabalha bastante com o superfantástico, com o mundo de fantasia e o mundo irreal, porque não é real. Uma pessoa tá tão triste que ela vai cantar? A pessoa tá tão feliz que começa a sapatear? Mas a gente trabalha com isso. Quando a gente não tem mais palavras para expressar uma felicidade e começa a bater o pé no chão de tão feliz que está, ou quando não consegue mais, de tão triste, falar uma palavra, então canta uma canção triste daquela situação ou daquela personagem. A gente trabalha com o superfantástico e com o lúdico o tempo inteiro. (LALU ACADEMIA DE ARTES, 2023).

Como pode-se perceber, para minha surpresa, esse termo não é enunciado em nenhum momento, mas algumas palavras muito semelhantes são usadas, o que pode explicar minha confusão. Desconfiei que ouvi ele, ou sua esposa, falar em

outro momento e que, provavelmente, acabei associando a essa lembrança. Mas não havia mais onde procurar, estava sem esperanças de encontrar respostas para isso, até que alguém muito especial me ajudou. Através de Aquiles, um grande amigo que o teatro musical me apresentou, consegui contato com Jarbas Homem de Mello, que muito atenciosamente me respondeu e me revelou que, apesar de fazer muito sentido para ele o termo e sua definição, ele não o conhece, nem lembra de enunciá-lo.

Mesmo com essa resposta, esse contato foi muito importante para mim pois, dessa forma, fico mais seguro em entender que esse termo, provavelmente, foi um delírio de minha cabeça. Mesmo assim, já era tarde demais, me apeguei ao meu título. Não quis descartá-lo, não por orgulho, mas porque ele faz muito sentido para mim. Também, como aprendi nas aulas de TCC com meu professor Luís Reis, deixo para o subtítulo a tarefa de resumir objetivamente meu trabalho. No título, o sintetizo poeticamente. Sendo assim, decidi assumi-lo.

“Mais um passo para a super-realidade” pode significar muitas coisas. Em primeira instância, enxergo como uma síntese da trajetória do Grupo Vida, que começa como uma escola de *jazz* que, de passo em passo, estes de danças e de etapas, se aproximou da super-realidade, que é o teatro musical. Se observados, os passos dessa trajetória ajudam a refletir os passos que ainda podem ser dados. O Grupo Vida, como aponta Rita Vieira, sempre foi desbravador e pioneiro. Sem medo, ela trilhou o necessário para seu crescimento. Nesses mais de quarenta anos de existência, o Grupo Vida deu passos apreciáveis na realização de peças de teatro musical no Recife, mas o futuro pode ser ainda maior, caso passos sejam dados também na formação de atores e atrizes para o gênero.

Respondendo à questão norteadora desta monografia, percebo que, atualmente, o Centro de Artes Grupo Vida, apesar de possuir os instrumentos necessários para uma formação de intérpretes de teatro musical, não garante um curso específico para isso na escola. É através da articulação individual de cada estudante, escolhendo quais aulas irá cursar e se vai ou não participar das montagens de teatro musical, que sua formação acontece. Porém, ainda que o aluno participe de todas as aulas ofertadas pela escola, essa formação ainda não estará completa. Isso devido a algumas razões: as aulas de teatro não são voltadas para a interpretação no teatro musical; as aulas de dança, apesar de serem dos gêneros

ideais para o musical, não dialogam com a interpretação e o canto; e as aulas de canto, apesar da técnica ser escolha do aluno, podendo essa ser voltada para o musical, também não fornecerá um pilar muito necessário para essa formação, o desenvolvimento de técnicas para a prática simultânea dessas três habilidades.

O que mais se aproxima disso são os processos de montagem das peças musicais. Todavia, estes são resultados cênicos das turmas de *jazz* e sapateado. Assim, o processo pedagógico na dança é valorizado, diferente dos processos no canto e no teatro. A forma que os processos de montagem assumem não colabora para isso. Enquanto os alunos de dança passam o ano estudando as coreografias, acompanhados de um docente, os atores ensaiam suas partes só em encontros pontuais com Rodrigo Damo. O tempo não é dilatado o suficiente para o processo ter um teor pedagógico evidenciado, nem para que Damo assuma um papel de diretor-pedagogo. Mesmo com Gabriel Cabral acompanhando os ensaios na ausência de Damo, ainda é necessária a presença de um professor de teatro, possibilitando que, como na dança, os atores tenham além dos ensaios, aulas também. O Grupo Vida oferta também os cursos de férias de teatro musical, mas, por sua proposta, esses acontecem em poucos momentos do ano e de maneira muito breve, não sendo capazes de suprir uma formação na área. Dessa maneira, a formação para intérpretes de teatro musical na escola acontece de maneira não formal e, para que Rita Vieira alcance o desejo de tornar seu espaço uma referência na formação para os performers desse gênero, é necessário caminhar para a implementação de um curso específico.

Para isso, não um ou dois, mas muitos passos se fazem necessários. Caminhar para a instauração de um curso profissionalizante de formação para intérpretes de teatro musical não é uma tarefa fácil. Buscando expressar minha gratidão, em ser tão bem acolhido no período em que estive nesta escola, tento contribuir para os próximos passos, apresentando, no capítulo anterior, várias estratégias que visem alcançar o desejo de Rita Vieira, de forma cuidadosa e sustentável. É necessário que o Grupo Vida mantenha viva a audácia que sempre manifestou e ainda apresenta, se inspire em sua própria história e, assim como não hesitou em aproximar o teatro ao longo de sua trajetória, não hesite em aproximar cada vez mais a pedagogia do teatro de suas práticas.

Rita Vieira, em sua história, mostra que é possível sonhar e realizar. Em uma cidade sem mercado voltado para o teatro musical, encontrou como estratégia realizar peças do gênero em uma escola de dança. Ao longo dos anos, como ela mesma aponta, o Grupo Vida construiu e fidelizou sua própria plateia, que cresce a cada nova produção. Ela, num terreno árido, criou as condições para que seu grupo pudesse produzir, anualmente, musicais numa cidade atípica para isso. Essa história evidencia que Rita Vieira é absolutamente capaz também de tornar seu centro de artes uma referência na área que deseja. Assim como a relação com o teatro enriqueceu o passado do grupo, a aproximação com a pedagogia do teatro pode enriquecer o futuro da escola. O que o teatro engrandece, a pedagogia do teatro pode tornar ainda maior. Esta pode ser aproximada das práticas de montagem, canto e dança. Porém, o mais importante é caminhar para a implementação de um curso profissionalizante de formação para intérpretes de teatro musical.

Mesmo que o Grupo Vida ainda precise dar novos passos para si, em outros, ele já contribuiu para a super-realidade recifense. É importante valorizar todos os que já foram dados até aqui. Por isso, não somente lanço minhas contribuições, como faço questão de documentar essa história. Esse trabalho, inclusive, é um passo num caminho pouquíssimo trilhado, quando se diz respeito às super-realidades na pesquisa científica. Na realização desta monografia, me deparei com uma escassez de fontes. Muitos trabalhos que acessei, inclusive, apontam isso. Em 2023, ainda julgo necessário reiterar esse apontamento: novos passos precisam ser dados na pesquisa sobre teatro musical brasileiro. Muitos passos.

Quando trazemos o olhar para o Recife, essas pegadas se tornam ainda mais escassas. Diante da pesquisa que realizei, encontrei apenas um trabalho que tem como tema e trata assumidamente do teatro musical aqui realizado. Seria esse, então, o segundo passo? Em outros trabalhos que encontrei, o gênero é citado em uma passagem ou outra, sempre sem muito aprofundamento, pois não era o foco de pesquisa. Há também aqueles trabalhos que falam sobre a história de nossas óperas, operetas e revistas que, a depender do conceito utilizado, podem também ser compreendidas como obras de teatro musical.

Diante disso, valorizo aqui o trabalho de Lucas Lopes Sousa (2020), que documentou a existência do Grupo Vida, da Lalu Academia de Artes, da Nível 241, da Onz& Produções Artísticas e do Cênicas Cia de Repertório, que fazem ou fizeram

em algum momento obras de teatro musical na cidade. Citações breves, porém importantes. Um passo pequeno, que pode ser desdobrado em passos maiores. Com isso, incentivo que outros pesquisadores lancem seu olhar sobre os passos dessas outras instituições. Para a Lalu, que há alguns anos vem garantindo cursos de teatro musical na cidade. Para a Nível 241, única produtora do gênero no Recife, que produziu *Aladdin* e no momento está em produção de uma peça autoral. Para *Ritmo Kente - Um Brega de Musical*, produção da Onz& Produções Artísticas, que traz para o formato *Broadway* a musicalidade e a vivência recifenses. A encenação belíssima de *O Despertar da Primavera*, realizada pelo Cênicas Cia de Repertório.

O próprio Grupo Vida pode ser estudado novamente através de outras perspectivas. Como estudante de uma licenciatura em teatro, é por essa ótica que me guio, mas é evidente que um espaço com mais de quarenta anos de existência pode compartilhar muito mais do que registrei. Pensando nisso, na escassez de pesquisas e na importância dessa documentação, decidi incluir também, em apêndice, as entrevistas realizadas. Mesmo que parte considerável do meu trabalho seja recontar o seu conteúdo, deduzo que, com as transcrições diretas das falas dos entrevistados e algumas informações mais detalhadas, porventura, espero que possam ser úteis e reaproveitadas em trabalhos futuros de outros pesquisadores.

Em um pouco mais de quarenta anos de existência, o Grupo Vida de passo em passo mergulhou na super-realidade. Muitos passos ainda serão dados, se aproximando da formação super-real. Em sua trajetória, ele deu, também, passos para a super-realidade recifense. Essa, recentemente, apresenta novos pés, dando passos diferentes, em outras super-realidades, que também merecem ser observadas. Esse trabalho é mais um passo no caminho pouco percorrido que é a pesquisa sobre essas super-realidades. Outros passos precisam ser dados, em todos esses caminhos. Adiante! É mais um passo para a super-realidade.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, J. M. **Ópera no Brasil**: um panorama histórico. Revista Música Hodie, Goiânia, V.12 - n.2, 2012, p. 31-47.

BUDASZ, Rogério. **Teatro e música na América Portuguesa**: convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, 2008.

CARDOSO, Adriana Barea; FERNANDES, Angelo José; CARDOSO FILHO, Cassio. Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos. **Revista música hodie**, v. 16, n. 1, p. 29-44, 2016.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto; BIÃO, Armino Jorge de Carvalho; TORRES NETO, Walter Lima. Da cena contemporânea. Porto Alegre: **ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, 2012.

CROCCIA, Analice. **Analice Croccia**. Entrevista concedida a Flávio Diogo da Silveira Cabral. Apêndice A, p. 71-83. Recife, 2022.

DAMO, Rodrigo. **Rodrigo Damo**. Entrevista concedida a Flávio Diogo da Silveira Cabral. Apêndice C, p. 107-110. Recife, 2022.

DE BRITO, Gisele Ferreira; CHOI, Vania Picanço; DE ALMEIDA, Andreia. **Manual ABNT**: regras gerais de estilo e formatação de trabalhos acadêmicos. 5º Edição. São Paulo: FECAP, 2021.

ESTEVES, Gerson da Silva. **A Broadway não é aqui**: teatro musical no Brasil e do Brasil: uma diferença a se estudar. 2014, 302 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Produtos midiáticos: jornalismo e entretenimento – Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2014.

FERRAZ, Leidson Malan Monteiro de Castro. Do repúdio à aclamação, e o Recife conheceu a "incoerente" opereta. **Revista Aspás**, v. 11, n. 1, p. 23-34, 2021.

_____. **Teatro e política no Recife**: entrelaçamentos dos anos 1930. **Recôncavo: Revista de História da UNIABEU**, v. 10, n. 16, p. 93-112, 2020.

_____. **"O buraco de Otilia"**, um sucesso do teatro de revista pernambucano. **Contraponto**, v. 8, n. 1, 2019.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **O teatro em Pernambuco**. Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco, 2002.

FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. **"Com os séculos nos olhos"**: teatro musical e expressão política no Brasil. 2006. Tese (Doutorado em Literatura

Brasileira) – Programa de Teoria Literária e Literaturas – Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

GOMES, Clarissa Martins. **A dança como preparação corporal do ator de teatro musical**. 2014. 88 f. Monografia (Licenciatura em Dança) – Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; DE LIMA, Mariângela Alves. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. Editora Perspectiva SA, 2020.

HADERCHPEK, Robson Carlos. **A poética da direção teatral**: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos. 2009. 178 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

_____. O diretor-pedagogo. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, n. 5, p. 277-294, janeiro/junho 2010.

LALU ACADEMIA DE ARTES. **Palestra com Jarbas Homem de Mello na Lалу**. YouTube, 24 de março de 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X4NvPJJtyPw>>. Acesso em: 24 de março de 2023.

LUBISCO, Nídia; VIEIRA, Sônia; SANTANA, Isnaia. **Manual de estilo acadêmico**: monografias, dissertações e teses. 3º Edição. Salvador: EDUFBA, 2007.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. 5º Edição. São Paulo. Ática S.A., 1994.

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015.

MOREIRA, Marcelo. **O ator-cantor**: uma abordagem sobre o processo de ensino-aprendizagem técnico-interpretativo de canções de teatro musical. 2015. 62 f. Monografia (Bacharelado em Teatro) - Faculdade Cal de Artes Cênicas do Instituto Cal de Arte e Cultura, Rio de Janeiro, 2015.

MUNDIM, Tiago Elias. **A utilização de tecnologias em processos de aprendizagem, treinamento e performance do ator-cantor-bailarino de teatro musical**. 2018. 358 f. Tese (Doutorado em Arte Contemporânea) – Programa de Pós-Graduação em Arte – Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

_____. **Contextualização do teatro musical na contemporaneidade**: conceitos, treinamento do ator e inteligências múltiplas. 2014. 207 f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Programa de Pós-Graduação em Arte – Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

_____. LIGNELLI, César. Acting through song: a música como norteadora para o desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino no teatro musical. **Rebento**, São Paulo, n. 10, p. 19-45, junho 2019.

ROCHA, Nivea Maria Fraga; LEAL, Raimundo Santos; BOAVENTURA, Edivaldo Machado (Org.). **Metodologias qualitativas de pesquisa**. Salvador: *FastDesign*, 2008.

RUBIM, Mirna. Teatro musical contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional. **Revista Poiésis**, v. 11, n. 16, p. 40-51, dezembro 2010.

SANTOS, Rogério Reis dos. Vivencial Diverciones: teatro como resistência e performance de gênero. **Anais do SEJA**, v. 3, p. 68-71, dezembro 2018.

SILVA, Girlane Cristina Siqueira da. **Atuações e papéis femininos: o corpo a corpo da atriz no teatro pernambucano durante a ditadura militar**. 2015. 220f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

SOUZA, Lucas Lopes. **Projeto de intervenção: “Recife tem encantos mil”** espetáculo musical para divulgar o turismo cultural. 2020. 48 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso Superior de Tecnologia em Gestão de Turismo) - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco, Recife, 2020.

TELLES, Narciso (org.). **Pedagogia do teatro: práticas contemporâneas na sala de aula**. Campinas: Papirus Editora, 2013.

VIEIRA, Rita. **Rita Vieira**. Entrevista concedida a Flávio Diogo da Silveira Cabral. Apêndice B, p. 84-061. Recife, 2022.

APÊNDICES

A seguir, em ordem alfabética, as transcrições das entrevistas com os profissionais selecionados do Centro de Artes Grupo Vida.

ENTREVISTA COM ANALICE CROCCIA

Essa entrevista foi realizada, no dia 25 de março de 2022, no Centro de Artes Grupo Vida, localizado na Rua Real da Torre, 464, no Bairro da Madalena, no Recife (PE). Ela foi registrada por um aplicativo de gravação no celular, transcrito por um programa no computador e tratado pelo entrevistador.

DIOGO CABRAL: Analice, você poderia se apresentar e me falar um pouco da sua formação no teatro?

ANALICE CROCCIA: Tudo bem! Eu sou Analice “Crocía” ou Croccia, depende de como a pessoa preferir pronunciar o italiano do nome. Tem uma galera que me chama também pelo sobrenome. Eu tenho uma formação na federal e no SESC. Eu, primeiro de tudo, caí no teatro do SESC, fiz iniciação, avançado, avançado de novo, núcleo de pesquisa, fiz parte do grupo domínio público, e depois fui fazer o CIT. Então assim, eu passei mais tempo no SESC do que na Universidade Federal de Pernambuco, teve uma hora que eu até fiz as duas coisas. Eu estava no SESC e estava na federal, inclusive atrasei o curso da federal para dar conta do SESC, pois uma hora o negócio ficou confuso. Então foi assim, eu saí da escola aos dezessete anos e fui bater no SESC, fiquei lá e fui emendando uma coisa com a outra. Então essa é um pouco da minha história, começo a fazer teatro na escola, depois eu vou pro SESC, depois faço uma outra formação em Publicidade e Propaganda, chego a me formar, mas não chego a trabalhar na área porque eu já emendo numa Licenciatura em Teatro. Já estou com trinta e dois anos, e comecei nessa pegada com teatro aos dezessete, fora da escola, mas na escola foi com onze, doze anos. Então há muito tempo eu venho fazendo essa jornada. Nunca entrei nessa questão do teatro musical, nunca fui uma pessoa do teatro musical. Embora nos espetáculos tenham canto, tenham movimento, nunca fiz nada denominado teatro musical. Passei um tempo também, nesse meu início do SESC,

fazendo coisas para infância e juventude. Talvez venha daí essa questão de me envolver com a pedagogia do teatro, porque hoje também sou professora da rede pública, na rede estadual. Eu também sou professora do ensino fundamental dois. Então, é... mirei em ser artista, mirei em ser atriz, depois mirei em ser diretora, e no final das contas sou tudo isso e professora. Venho lidando com meus amores e meus ódios pela sala de aula. A sala de aula é essa coisa, principalmente no início, que a gente se coloca muito em dúvida. Eu acho que eu abracei mais ainda a sala de aula devido a pandemia, porque, com os projetos todos parados, aquela coisa, foi quando a gente estava nesse movimento de sair do isolamento que Rita me convidou pra estar aqui no Grupo Vida, ali, março de 2021. Agora está fazendo um ano das aulas no Grupo Vida que eu estou dando.

DIOGO CABRAL: Isso quando as aulas da escola começaram a ser presencial novamente?

ANALICE CROCCIA: Quando começou a ser presencial! Porque ela montou o centro de artes, e ela queria pensar nessas modalidades que iam ter na escola, e o teatro foi a primeira delas. Assim, pelo que ela me conta, ela observava esse desejo de “caramba, as pessoas dançam muito bem, são excelentes bailarinos, mas na hora da cena eles não têm essa formação”, então ela sentia essa necessidade de ter aulas mais regulares de teatro. Com a criação do curso, acabou que muita gente nova apareceu para fazer teatro, e não necessariamente pessoas que dançam. Existe um público aqui do teatro do Grupo Vida, que é diferente do público de dança. O legal é que as adolescentes fazem as duas coisas, digo as adolescente porque é majoritariamente feminino a turma, então, elas são meninas que dançam, já dançam desde pequeninhas com Rita, porque as mães já fizeram, porque as mães fazem e tal. Agora elas estão fazendo teatro, então elas conseguem fazer as duas coisas, mas foi aparecendo uma galera que a gente não sabia nem que conhecia o Grupo Vida, que está fazendo teatro aqui agora.

DIOGO CABRAL: Tem alguém do elenco protagonista, da produção atual, frequentando as suas aulas?

ANALICE CROCCIA: Não. Nas minhas aulas não. O que aconteceu foi o seguinte: ano passado, quando eu fui convidada por Rita, eles estavam pra montar o espetáculo que estreou em julho, eles estavam ensaiando desde o início da pandemia, em 2020. Ela convidou Quiercles Santana pra fazer uma preparação de

elenco e uma direção, e então essa galera do elenco assistiu aulas com Quiercles, nessa preparação de julho. Mas agora, *Frozen*, eu não estou envolvida. Quer dizer, mentira! Eu sou a ensaiadora das crianças.

DIOGO CABRAL: Da Elsa e da Anna?

ANALICE CROCCIA: É! Elas foram minhas alunas. Lili na colônia de férias e Gabi foi minha aluna na turma infantil. Elas passaram na audição pra fazer Elsa e Anna, e hoje têm um trabalho regular comigo.

DIOGO CABRAL: Toda semana?

ANALICE CROCCIA: Toda semana. Elas ensaiam mais que tudo. Eu acho que elas ensaiam mais que o elenco inteiro. Porque elas regularmente estão comigo pra gente fazer trabalho de voz, fazer trabalho de intenção, de interpretação do texto, fazer manipulação dos objetos de cena delas, para as cenas com o Olaf. Não dá pra ser um ensaio somente com Rodrigo Damo, elas têm que ter uma regularidade. Então elas são super disciplinadas e a gente se encontra regularmente. Eu faço esse papel com essa preparação de elenco e ensaiadora. A gente sempre conversa com o Rodrigo de São Paulo, sempre me atualizando com o que ele está querendo com a montagem dele, mas a gente tem feito esse trabalho e tem sido bem interessante pra mim.

DIOGO CABRAL: Você acha que pode acontecer de, além desse trabalho com as duas meninas, você acabar participando do *Frozen* de alguma forma?

ANALICE CROCCIA: Assim, pode ser que sim. É porque existe uma questão também com os horários. O Grupo Vida é uma escola, então existem os horários de aula, existe a carga horária de aula de professores, esse trânsito. Os ensaios demandam muito tempo, e existe muita exigência desses ensaios. Então assim, o elenco, de uma maneira geral, passa um pouco por mim, pelo menos todo mundo que tem relação com Anna e Elsa pequena. Então eles acabam passando por mim por causa da relação com as meninas. Mas eu não sei, assim, tudo está aí disponível. O processo vai se desenvolvendo. Acho que se Rodrigo sentir alguma necessidade disso, pode ser que aconteça.

DIOGO CABRAL: Você acha que seria interessante um trabalho com o elenco de *Frozen* mais voltado para a pedagogia do teatro?

ANALICE CROCCIA: Eu acho que é uma questão muito de direção. Acho que se Rodrigo sentir necessidade disso, ele comunica a Rita. Vai mais do desejo

deles e desse encontro de agendas. Tem que ter esse encontro de agenda. É complicado porque, por mais que o Grupo Vida se posicione como um lugar onde é possível ser feito teatro musical de qualidade, e a qualidade é de fato impecável, ainda assim é um perfil de escola. Existe uma delicadeza desse mecanismo escolar que é preciso pensar. Por exemplo, hoje as meninas chegaram pra ensaiar comigo de quatro horas da tarde às cinco, e elas depois subiram pro ensaio às seis pra ficar até oito e meia da noite. E são crianças. Então, elas vão ter mais outro horário de ensaio, mais outro momento? Tem toda uma logística que não dá pra ser uma exigência igual a de um profissional, de ter um laboratório, uma preparação de elenco, milhões de horas pra fazer uma coisa. E eu acho que o teatro musical também tem uma agilidade, né? Assim, não sei, eu posso estar falando besteira, porque eu não sou muito entendida do teatro musical, mas ele tem uma agilidade, mais nessa questão de montar. Não é uma coisa Grotowski de “vamos ficar horas aqui, e vamos encontrar a Elsa”, é uma coisa mais técnica de vamos aprender a cantar, as intenções, a dificuldade de entrar na música, a relação sua com coro, a sua relação com a luz, o posicionamento cenário. É uma outra lógica, que é diferente das coisas que a gente que é da pedagogia, da licenciatura, vai aprendendo. É um pouco diferente o mecanismo do teatro musical. Pelo que eu percebo, a não ser que você vá fazer seu musical, do seu grupo, das suas coisas, mais autoral, aí é possível você fazer as suas viagens, mas eu acho que, nesse caso que é o *Frozen*, já tem uma expectativa, já existe o musical, é uma coisa que vai ser uma referência de algo que já tem na Broadway. Então tem toda uma agilidade que é diferente do que a gente está acostumado nos outros processos.

DIOGO CABRAL: Quais linhas pedagógicas você decide trazer para o Grupo Vida? Quais necessidades você enxerga de serem trabalhadas aqui, tanto com sua turma de teatro, quanto com essas meninas?

ANALICE CROCCIA: O que eu posso dizer é que eu acho Rita muito ambiciosa, no sentido melhor e mais luminoso dessa palavra. Um sentido de uma pessoa que quer crescer sempre, e quer levar todo mundo junto. Ela tem isso, ela não cresce sozinha, ela quer levar todo mundo nesse crescimento. E é em uma velocidade da luz, ela é muito ágil também, ela tem essa coisa. E eu percebo um desejo de Rita de fazer isso aqui crescer muito ainda. É muito legal ver uma figura com uma trajetória já tão extensa, tão luminosa, que quer ainda mais. Ela não para

aqui. Então ela tem no futuro um desejo de que tenha-se realmente uma formação de teatro musical. Agora, no momento, o teatro está mais isolado ainda nesse lugar do teatro que eu trago, por exemplo, hoje eu acabei de dar uma aula pros adolescentes sobre tragédia grega. Eles aprenderam sobre coro, corifeu. Leram *As Troianas* de Eurípedes. Ano passado, essa turma de adolescentes trabalhou comigo jogos, improviso, jogo dramático, Viola Spolin. Trabalharam comigo toda essa pegada de improviso, da iniciação teatral, do jogo teatral, do jogo dramático, e, no final do ano, a gente fez uma conclusão lá no Teatro Barreto Júnior, com a dramaturgia que elas próprias escreveram. E foi muito massa, porque elas escreveram um texto que era *A Instituição, O Clube Secreto*, falando de uma instituição super rígida, rigorosa, em que elas fazem uma revolução dentro desse lugar. Tudo ficou incrível. Elas escreveram um texto maravilhoso. Criação delas. A gente fez figurino, a gente fez iluminação e então apresentaram lá, uma turma de dezesseis meninas no Barreto Júnior, foi muito massa essa experiência delas. E as crianças fizeram uma baseado nos jogos teatrais, que também criaram, mas foram apenas *sketchs*. Cenas curtas, sobre uma viagem no espaço. Viagem total que as crianças fizeram, e foi tudo criação delas. Então esse ano, eu estou sentindo necessidade de trabalhar com elas dramaturgia, já que elas fizeram a criação delas, criaram a própria dramaturgia. Quero esse ano, elas trabalhando com a dramaturgia dos outros, que não são mais elas falando, dando a voz para as falas dessas outras pessoas. Por isso eu trouxe pras maiores, pras adolescentes, a tragédia grega. Vou falar com elas também sobre a comédia, depois a gente vai falar um pouquinho sobre *Commedia Dell'art*, até chegar em Shakespeare, porque elas estavam com vontade de encontrar Shakespeare, então esse é o primeiro assunto do primeiro semestre, porque eu fico procurando saber o quê que elas querem. É uma turma com muito sangue nos olhos, que querem muito, tem muita sede. É muito legal dar aula pra elas, porque elas chegam com uma vontade muito grande, elas já chegam com um imaginário do que é o Grupo Vida, elas já tem uma paixão ali nelas, então elas chegam com muita vontade de ter essas aulas. Com as crianças eu estou trabalhando teatro de animação.

DIOGO CABRAL: Você tem quantas turmas?

ANALICE CROCCIA: Eu tenho duas turmas. Infantil e adolescente. A infantil vai dos seis aos dez, e a mais velha vai dos dez aos dezoito. Na realidade, só tem

duas de dez anos que não podem no horário das quatorze, então elas vão para as dezessete. Mas, na realidade, é do nosso desejo em separar dos doze aos dezoito anos, e as mais novinha seis aos doze, mas a gente ainda não conseguiu porque às vezes tem uma criança que o horário não bate. Então são dois trabalhos, com as adolescentes e com as pequenas.

DIOGO CABRAL: Essa é a que tem as meninas do *Frozen*?

ANALICE CROCCIA: Que tem as meninas do *Frozen*! Que agora saíram das aulas e estão comigo somente nessa preparação de elenco. As meninas do *Frozen* estão vendo agora teatro de objeto, mas eu quero que no final do semestre elas consigam manipular uma forma animada de um boneco, mas, para isso, a gente começou com os objetos. Então eu vou vendo pela necessidade da turma qual é o conteúdo, porque essa turma ela já estava comigo no ano passado, então não dá mais para ficar somente na iniciação teatral, elas já subiram mais um degrauzinho. A expectativa é que, por exemplo, no futuro, a gente tenha uma montagem juvenil, uma montagem de teatro musical que tenha essas turmas. Que a gente separe adulto de juvenil e não mais a escola inteira na mesma, pra poder dar espaço pra todo mundo brilhar.

DIOGO CABRAL: Entendi. Coisas muito interessantes que tu falou é sobre essa questão da ambição de Rita, eu conversei com ela e, pelo que eu sei, ela tem a intenção de transformar aqui uma escola de teatro musical, não é?

ANALICE CROCCIA: Ela vai dar essa virada.

DIOGO CABRAL: O teatro vai se integrar com a dança e com o canto? Eu pensei que já seria assim atualmente, te entrevistando entendi que não. Mas a gente falou das duas meninas de *Frozen*, e isso é muito interessante também para o meu trabalho, porque eu tô vendo que tá tendo um acompanhamento pelo menos para essas duas atrizes.

ANALICE CROCCIA: Eu acho que eu tenho pelo menos seis crianças e adolescentes que fazem aulas de teatro regularmente desde o ano passado e estão fazendo parte do *Frozen*. Como parte do *ensemble*, do coro, da dança. Poxa, seis adolescentes, seis jovens, têm um interesse de estarem lá e aqui também, de fazer a audição. Só tinha dois personagens crianças, então é por isso também que Rita quer que a gente divida. Para assim, pode ter uma montagem infanto-juvenil e a dos adultos, para poder valorizar um elenco que tenha protagonistas mais jovens.

DIOGO CABRAL: Então são seis no total?

ANALICE CROCCIA: Oito. Contando com as que fazem a Elsa e a Anna.

DIOGO CABRAL: Sobre as duas meninas que estão no *Frozen*, você diria que elas estarem com papéis tão importantes, seja possibilidade diante do fato de que a escola agora tem uma professora que pode auxiliar com isso?

ANALICE CROCCIA: Eu acho que isso é uma pergunta mais pra Rita, que ela poderia responder melhor. Mas eu acho que se pensar um musical que tivesse um elenco de crianças, eu acho que sim, foi uma questão de pensar nesse Grupo Vida, nessa entrada das crianças no Grupo Vida. Eu acho que, sem dúvidas, não teria se pensado num musical como esse, se não tivesse esse currículo infantil mais forte dentro da história. E aí o fato de serem essas duas meninas... quase toda a turma fez a audição, todas fizeram audição, pouquíssimos alunos não fizeram audição, então assim, várias pessoas poderiam ter passado, mas que legal que foram duas pessoas que tinham contato com o Grupo Vida, né?

DIOGO CABRAL: Esse trabalho prévio no teatro musical pode ter ajudado.

ANALICE: É, Lilly foi da colônia de férias. Lilly já tinha estado na colônia de férias e Gabi nas turmas regulares.

DIOGO CABRAL: Além das meninas você teve alguma participação nesse processo de *Frozen* em algum momento?

ANALICE CROCCIA: Não, eu só fiquei na parte das preparações de elenco, nessa parte de ensaiadora das meninas.

DIOGO CABRAL: Você consegue algum diálogo com os adultos também?

ANALICE CROCCIA: Com os adultos que estão com elas nas cenas delas. Tipo a mãe, o pai. Aí a gente conversa. É uma questão bem horizontal. Um ensaio bem tranquilo.

DIOGO CABRAL: Você acha que essa preparação de elenco apresenta um teor pedagógico?

ANALICE CROCCIA: Com certeza!

DIOGO CABRAL: Como você acha que isso acontece nessa preparação?

ANALICE CROCCIA: Pra mim é a observação delas, do que elas estão precisando naquele momento. Então assim, posicionamento de palco, a respiração, a articulação, dicção, elas entenderem as falas delas, como é que elas podem falar

melhor, como é que elas podem dar as intenções do texto, como é que elas podem interpretar aqueles sentimentos. Porque, pras crianças, têm coisas que são muito complexas, elas são mais racionais, às vezes mais do que a gente. Assim, às vezes você não pode ser muito abstrato com a criança. Então existe todo um trabalho com elas em tentar alcançar as personagens. É muito engraçado tipo, a Gabi, ela está descobrindo o gesto da Elsa, como é esse gelo que sai, assim como é esse sentimento de ser uma criança rejeitada pelos pais, porque não poder ser do seu jeito. É engraçado porque tem que existir realmente essa conversa com elas, e ao mesmo tempo elas têm que se divertir, elas tem que estar felizes fazendo aquilo ali, porque também senão, não vale a pena. Elas são crianças poxa, elas têm que rir, elas têm que se divertir, elas têm que brincar, então é muito legal elas terem esse contato de se relacionar com os pais dela, que é o Rodrigo Lins e a Mari. Então, nesse horário das quatro horas eles vem, a gente faz um trabalho para elas se relacionarem melhor com eles. Não é só um movimento em si, mas é toda uma lógica de aula de teatro, mesmo pra elas. Realmente funciona mais como uma preparação, porque você vai estar mais focado no espetáculo, mas gente, é muito bonita a descoberta delas, como elas vão se descobrindo atrizes mirins, dentro da responsabilidade delas. Tão bonitinho quando elas chegam com o texto todo marcadinho. A responsabilidade delas é muito grande, a noção de “estou defendendo um papel” que o adulto perde muito fácil, pra elas não, é muita vida. Então eu acho que é muito legal esse trabalho que está sendo feito com as crianças e acho que, quando no futuro realmente tiver essa provocação de um musical pra infância e juventude, pensando nessa turma de teatro musical mesmo, porque agora a pessoa pode ter acesso às aulas de forma separada, ela chega aqui, ela tem aula de *jazz*, de sapateado, de danças urbanas, de não sei o que, de coro, de dança, de canto individual e aula de teatro. Se a pessoa quiser chegar aqui e dizer assim, eu quero entender o teatro musical, ela vai ter essas coisas separadas pra ela. Vai ser várias informações. No futuro, Rita pretende fazer um plano pedagógico que vai unir os profissionais que ela já tem, ela precisa ter esse encaixe. Mas isso é tempo, e ela não quer fazer de qualquer jeito, ela não quer chegar e dizer pra cidade “ofereço teatro musical” e aí chega e tem uma professora que não tem experiência, ela não quer vender gato por lebre. Então ela quer ver como é que ela vai ter essa postura, então a pessoa chega aqui e vai ter aulas direcionadas para o teatro musical

especificamente no futuro, ela não quer algo que seja separado, então a pessoa vai fazer um curso completo. Ela está pensando nessa questão de, no futuro, ter uma formação profissional que não seja só uma formação amadora. Então ela tem muitos planos. E agora com a estrutura física, tudo vai ficar mais fácil, porque agora ela tem uma estrutura física para que isso aconteça. Tem salas estruturadas para isso. Ela tem toda uma lógica. Ela tem esse contato direto com o Rodrigo Damo, que é a figura que tem a experiência em teatro musical, assim como Madson de Paula. Ela tem esse plano agora. Assim... ela está de olho.

DIOGO CABRAL: Voltando para sua chegada no Grupo Vida: Rita já conhecia você? Foi uma recomendação?

ANALICE CROCCIA: Foi uma recomendação. Ela foi atrás de alguém aqui em Recife que trabalhasse com teatro musical. E aí ela chegou ao baile do menino Deus. Que é aquele evento que acontece todo ano ali no Recife Antigo. E quem é o assistente de direção do diretor, agora eu não lembro se é assistente de direção ou assistente dos diretores... é o Quiercles. Então ela foi na figura de Quiercles, e aí trouxe Quiercles para, em julho do ano passado, estar com eles nesse espetáculo. Sendo que, Quiercles não podia assumir as turmas de criança e de adolescente, e ela pediu uma indicação para Quiercles. Como eu já trabalhei com Quiercles em várias assistências de direção, inclusive *Alguém Pra Fugir Comigo* e *Espera o Outono*, Alice, fui aluna dele no SESC, fui estagiária dele no Santa Isabel, ele disse, “ah, uma pessoa que eu conheço, que pode dar essas aulas é Analice”. Inclusive, eu fui assistente também da Bandeira do Divino, que é o evento musical do Conservatório Pernambucano de Música. Aí ele disse “uma pessoa que pode dar essas aulas é Analice” e eu cheguei pra dar essas aulas pra criança e pros adolescentes. Sendo que aí eu fui ficando, ficando, ficando... fiquei! Mas foi assim tipo, Rita decidiu ir na recomendação que tinham dado a ela, e aí nem ela me conhecia nem eu conhecia o Grupo Vida também, falavam assim “ah, quarenta anos” mas eu não conhecia, depois é que eu fui juntando umas coisinhas e fui lembrando que alguns amigos meus já tinham feito parte dos elencos, porque se contratava atores profissionais para fazer parte dos elencos. Eu lembro de ter amigos da universidade, ter colegas, Emmanuel, gosto muito dele, então, aí eu fui sempre ouvindo, mas assim, referente a me dizer o que era o Grupo Vida eu não tinha. Porque eu não circulava dentro dessa coisa do teatro musical e muito menos

na dança. Então era uma referência que, pra mim, não era tão conhecida, foi só aqui que fui começando a atender a grandeza do rolê aqui, como é que se estrutura. Inclusive a gente ofereceu um curso de férias em julho. E foi muito massa porque foi assim, passeando pelos musicais. Então foi uma perspectiva histórica pra mim, pra entender o que era o Grupo Vida. Porque a gente levou pras crianças cada dia um musical que o Grupo Vida já tinha feito. As músicas, as cenas... a gente ia contando pras crianças ao longo da semana, pra mim foi uma aula de história do Grupo Vida, esse lugar que estou. A colônia de férias mesmo é uma onda, é muito legal esse contato com a infância, é massa. Agora o Grupo Vida vai pro Eleva, vai dar as aulas lá, de teatro e de música, se eu não estou enganada, então Rita também está querendo fortalecer essa questão das crianças mais presentes na escola.

DIOGO CABRAL: Você já começou com duas turmas de teatro?

ANALICE CROCCIA: Foi no segundo semestre. A gente quebrou a turma. Mais ou menos em junho. Aí teve a colônia de férias também, já teve duas colônias de férias. Muitos desses adolescentes e crianças entram através da colônia de férias, e também o perfil da turma é muito variado, tem muita gente que faz as outras modalidades, tanto é que a aula de canto coral é estrategicamente às dezesseis horas, porque pega tanto a turma de criança como a turma de adolescente. As crianças começam duas horas até às dezesseis e entram em canto coral, as adolescentes começam às dezesseis com canto coral e depois o teatro. Então por mais que não tenha um curso próprio de teatro musical, tudo leva elas para isso. Já está se levando pra isso. E a aula de canto coral é com Madson. Acho que tem uma coisa muito legal, as aulas elas não chocam. Então, por exemplo, se a criança, o adolescente quiser ter aula de *jazz*, sapateado, coro, teatro, as aulas delas não vão chocar, elas podem fazer tudo. É pensado estrategicamente para que eles possam fazer tudo. Não é assim, tipo, está tendo aula de *jazz* agora enquanto estou dando aula de teatro. Não. O infantil ele segue uma linha dentro da escola, o juvenil segue uma linha dentro da escola e o adulto também. As aulas não chocam. Então se a pessoa quiser ter aula de todas as modalidades, de todas as coisas pra se preparar para o teatro musical, ela pode ter. E agora vai ter a de adulto. Vai ser a terceira turma. A gente vai ter uma aula experimental acho que semana que vem, pra abrir a turma de adultos. A turma de criança foi a primeira que a gente abriu ano passado. Elas têm entre seis anos a dez anos de idade. No ano passado montaram o

espetáculo *Uma Viagem no Espaço*, que foi texto delas, invenção delas, tudo delas, e foi lá no Barreto Júnior como uma conclusão do curso, o curso começou em março e terminou em dezembro e tinham acho que umas dez alunas. Já o curso das adolescentes, que é o que a gente chama do juvenil, acontece de uma divisão da turma, porque teve uma procura muito grande das crianças, de adolescentes, então a gente viu que uma criança de seis anos e um adolescente de quinze na mesma turma não era legal, então foi uma divisão natural, tanto é que o horário ficou muito próximo, é também na sexta-feira, sendo que uma turma começa às quatorze e uma turma começa às dezessete. Dos adolescentes, finalizaram dezesseis pessoas, também no Teatro Barreto Júnior, com o espetáculo *Shhh! O Clube Secreto*.

DIOGO CABRAL: Começou em março também?

ANALICE CROCCIA: Algumas estavam desde março, depois teve a quebra.

DIOGO CABRAL: Perfeito. Tem mais alguma coisa que você ache interessante acrescentar? Acho que a coisa mais rica para o meu trabalho, no momento, tá sendo a sua relação com as meninas. Porque de fato a convocação do teatro no grupo começou com os espetáculos musicais. E aí começou com uma coisa dublada, depois veio com atores convidados, depois a quantidade de atores protagonistas de Recife aumentou, e agora tá tendo essa questão das meninas.

ANALICE CROCCIA: E é isso, o futuro é que Rita realmente quer que a gente tenha um musical que tenha um elenco mais jovem, que elas possam estar protagonizando mais. Elas sejam mais protagonistas. Então é isso que ela está se estruturando para fazer. Porque precisa, né? Ontem era investir para se fazer em um só. Então imagina ela inventar dois? Então precisa se ter uma estrutura que ela está estruturando para isso. Mas assim, os adolescentes são muito empolgados. São turmas muito boas de dar aula. Eles chegam aqui muito afim de fazer as coisas. Então isso é muito legal. E por isso que te envolve com mais de uma modalidade, com mais de uma coisa. Então é assim, estamos no meio de um momento que vai rolar e você está prospectando no seu TCC, de Rita colocar um curso voltado para teatro musical aqui. Você tá no meio do que vai rolar, Rita está fazendo o terreno, se preparando para que as coisas aconteçam.

DIOGO CABRAL: Perfeito! Pois é, eu pensei que esse momento já tinha chegado, mas agora, depois de conversar com você, vejo que estamos chegando lá ainda, mas isso é ótimo também!

ENTREVISTA COM RITA VIEIRA

Essa entrevista foi realizada, no dia 26 de março de 2022, na Padaria Artesanal Vila Amizade, localizada na Rua da Amizade, 54, no Bairro das Graças, no Recife (PE). Ela foi registrada por um aplicativo de gravação no celular, transcrito por um programa no computador e tratado pelo entrevistador.

DIOGO CABRAL: Antes de falar como surgiu o Grupo Vida, precisamos entender como surgiu e como se formou Rita Vieira. Eu gostaria que você falasse um pouco da sua trajetória, onde e quando você nasceu, quais foram seus primeiros contatos com a arte, seus estudos, formação, sua carreira.

RITA VIEIRA: Tá bom! Então, meu nome é Rita de Cássia Vieira, e eu nasci em vinte e cinco do onze de sessenta e quatro, em Recife, Pernambuco, Brasil. A minha infância, passei uma parte aqui em Recife, e uma parte em Brasília, Distrito Federal. Antes de ir pra Brasília, que eu fui aos dez anos, eu fazia ginástica rítmica no Geraldão, o Ginásio de Esportes Geraldo Magalhães. Aos dez anos minha mãe foi morar em Brasília, ela trabalhava na Coca-Cola, e eu fui com ela. Meus irmãos ficaram com minha vó e eu passei apenas um ano em Brasília, que eu não me adaptei. Tinha saudade da minha terra, tinha saudade dos meus irmãos, eu tinha saudade de tudo. Então, quando eu voltei eu tinha passado um ano sem a ginástica, e aí voltei pro Geraldão e foi uma dedicação total, porque esse um ano que eu passei parada me deu uma sede muito grande. Quando eu voltei, que reencontrei a ginástica, os amigos, aquilo tudo, eu comecei a treinar dobrado e minha evolução foi rápida. Então, aos onze anos eu, do onze pra doze anos, fui convidada para a Seleção Pernambucana de Ginástica Olímpica. Como eu era ginasta rítmica, a minha especialidade passou a ser solo. E eu tinha medo de saltos, os aparelhos me davam muito medo. Eu só gostava da barra, porque eu sentia que o meu pé abraçava a barra. Eu acho que isso foi um dos meus primeiros passos na dança sem eu saber que queria ser uma bailarina, na verdade. Lá nós tínhamos psicólogos, que fazem uma diferença enorme para o atleta, a construção da sua autoestima, da perseverança, acho que isso é primordial para um bailarino, e eu tive isso na minha formação de atleta. Como eu era da seleção pernambucana, minha vida foi só ginástica e competição. Durante a semana eu estudava, ia para os

treinos e finais de semana era competição. Então assim, eu não tive infância, tive treino. Foi um treino físico e mental, porque a gente além das sessões de psicologia, de terapia, passamos a ter aulas de balé, na seleção pernambucana, porque ele tem os passos técnicos, os *grand jeté*, os *fouettés*, tudo isso que tem na ginástica rítmica e na ginástica olímpica. Então a gente tinha que fazer a aula de balé pra aprender a mecânica do movimento, e não era só a mecânica que o professor dava, a gente precisava mais, precisava da técnica, da linha, da dança, pra colocar no solo. Esse foi o meu primeiro contato com a dança. E daí eu fui pra uma competição aos treze pra quatorze anos, e minha especialidade era solo, e eu fui representando Pernambuco no solo, mas era preciso criar uma coreografia pra mim, e foi assim que eu tive o primeiro contato com Tony Vieira. A seleção chamou Tony Vieira, que era um professor de *jazz* renomado aqui na época, que infelizmente foi assassinado no auge da carreira dele, pelo namorado, foi um escândalo em Recife e uma perda muito grande para a dança. Eu tive a honra de ter ele como meu primeiro contato com o *jazz*. Foi através de Tony Vieira me coreografando. Ele ficou tão entusiasmado e eu gostei tanto quando ele começou a fazer a coreografia que eu pensei “é isso que eu quero, eu quero fazer isso”. Ele me chamou pra escola dele, onde ele tinha um grupo de *jazz* e tal, e eu fui pra escola dele, e comecei a ter mais aulas e cada dia eu ia me encantando mais e me envolvendo mais. Chegou um ponto que, depois de um ano do meu contato com o *jazz*, eu estava então com quatorze anos, eu deixei a ginástica olímpica e me dediquei completamente à dança, e fui pra escola dele. Aos quinze anos eu estudava no Esuda, que foi o primeiro colégio e faculdade daqui. Lá foi o primeiro colégio que tinha aulas de *jazz*, então eu comecei a fazer aula de *jazz* no colégio, eu estudava de manhã e à tarde logo em seguida. Era como se fosse um integral de hoje. O Esuda já era um colégio muito avançado ao seu tempo, porque além dele ter sido o primeiro colégio e faculdade do Recife, ele também já investia nas artes, então você não precisava sair da escola pra fazer aula de dança. Lá tinha uma professora de *jazz* e aí eu fui fazer a aula de *jazz* do colégio, fiz dos quatorze aos quinze anos. E foi assim que eu me dediquei mais e mais ao *jazz*. No meio do ano, eu com quinze anos, minha professora passou num concurso público e pediu demissão do colégio. A minha coordenadora, vendo que eu era a mais talentosa da turma, me chamou para substituir minha professora. Isso deu tão certo, foi uma coisa tão legal pra mim, eu gostava tanto, eu me dediquei

tanto que eu fui contratada aos dezesseis anos pelo colégio Esuda. Já tinha a carteira assinada pelo colégio, agora oficializada como professora. Então, aos dezesseis anos, eu já era independente financeiramente da minha família, isso imagina numa época que... se hoje é muito difícil uma adolescente independente financeiramente, viver do seu trabalho, eu acho que isso foi um salto enorme na minha vida, porque até hoje eu vivo integralmente da dança, e começou assim.

DIOGO CABRAL: Achei muito interessante uns pontos que tu colocou que é: o balé foi introduzido pra você na tua ginástica, foi uma coisa que foi trazida, e aí, o *jazz* já era parte da escola que você estava. Isso é muito interessante porque de certa forma essas coisas chegaram até você, e houve uma facilidade pra você entrar em contato com elas, né?

RITA VIEIRA: Por incrível que pareça, nessa época a dança era muito forte aqui em Recife. Eu acho que hoje parou no tempo, sabe? Não surgem mais tantos talentos como surgiu na minha na minha época, e não era uma época assim tão distante, é uma época recente. Então, em vinte anos, vamos dizer, acho que estagnou. As escolas se repetem, certo? E por muito tempo num formato que já tá desgastado, e os professores, como em todo seguimento, não se reciclam. Isso porque não têm apoio pra sair, viajar, fazer cursos... eu tive essa oportunidade de fazer isso desde sempre porque, como eu já falei, aos dezesseis anos eu já era independente e o que eu ganhava, por exemplo, de quando eu comecei a dar aula no Esuda, já era um bom salário pra época. Eu morava com os meus pais, com a minha mãe e tal, então eu não tinha despesa em casa, era todo dinheiro pra mim. E tem mais, eu ainda tinha uma bolsa do colégio. Então assim, o dinheiro era pra mim, porque como eu era professora, eu virei bolsista. Então a coisa foi, e aí eu fui investindo. Eu tive como investir em aulas, em cursos que vinham. Eu não tinha ainda idade pra viajar, fazer outras coisas, não tinha ainda, mas vinham muitas coisas pra cá, o Recife promovia muitos ciclos de dança na época, e eu conheci vários dos maiores professores do Brasil que vinham pra esses ciclos de dança. Hoje, o governo não dá incentivo nenhum, não traz nada, não traz. Então eu tive muita oportunidade de conhecer professores e bailarinos de altíssimo nível porque existiam projetos, por exemplo, o ciclo de dança do Recife. Houveram vários ciclos de dança. Na época, a Capezio veio pra Recife, então Shiro Dance, que era representante da Capezio aqui em Recife, começou a promover festivais de dança

pela Capezio e a trazer grandes profissionais pra cá. Então eu conheci os maiores nomes do *jazz* na época, como Lenne Dale, como Vilma Vernon, como os coreógrafos do Grupo Raça, Valéria, aí tantas... Débora Colker! Que na época era muito forte, e continua, né? Mas assim, ela tava surgindo para a dança no Brasil como um nome nacional da dança, então eu tive essa oportunidade graças aos festivais que eram regulares. Em julho tinha festival de dança, em janeiro tinha festival de dança, eu não precisava sair da minha cidade pra ter acesso a isso. Hoje pra você ter acesso você tem que sair. O governo hoje não incentiva a cultura. Você tem que correr muito atrás para ter essas oportunidades.

DIOGO CABRAL: Você diria que foi a partir dos dezesseis anos, quando você ficou independente financeiramente, que seu profissional deu uma guinada, ou antes dos dezesseis anos o apoio dos seus pais foi importante também?

RITA VIEIRA: Eu não tive apoio dos pais.

DIOGO CABRAL: A ginástica, a escola, eram coisas que você fazia de graça?

RITA VIEIRA: Sim, era também estadual. E eu não tinha incentivo da minha família. Porque minha mãe era costureira em uma confecção e não tinha tempo de me levar pra canto nenhum. E aí é isso que eu falo, quando você quer realmente uma coisa você tem como buscar, se você realmente quiser. Porque eu passei por isso. Como é que eu conseguia ir pro Geraldão se eu morava em Areias? Tinha uma vizinha minha que a mãe levava pra o Geraldão, aí eu fiz amizade e eu ia de carona e voltava de carona. Só que eu entrei na seleção e essa minha amiga não, então ficou complicado pra mim, mas mesmo assim eu arrumei outra carona. E eu era novinha, eu tinha doze anos mas eu me virava.

DIOGO CABRAL: Após isso eu sei que você teve uma formação na UPE, que você foi pra Suíça. Você pode falar um pouco sobre essa formação mais adulta e explicar em que momento surgiu o Grupo Vida?

RITA VIEIRA: O Grupo Vida surgiu num ciclo de danças, ainda nos primórdios.

DIOGO CABRAL: Os ciclos de dança que você fala é o quê? Um festival?

RITA VIEIRA: Era um ciclo de dança do Recife, que todo ano tinha. Onde você tinha uma mostra coreográfica e você inscrevia uma coreografia e tinha premiação: primeiro, segundo e terceiro lugar. Era simbólico e era um troféu, mas

todo mundo queria. Você luta tanto por uma medalha, até quando joga na escola e aí tem uma medalha nos jogos, você quer aquela medalha, né? Então eu não tinha grupo, eu dava aula e dançava, e aí me inscrevi nessa amostra de coreografia.

DIOGO CABRAL: Com sua turma?

RITA VIEIRA: Não. Eu sozinha. Um solo. Eu não tinha grupo, eu não tinha como ensaiar. Eu estudava, trabalhava. Nessa época eu já ensinava em dois colégios, ensinava no Esuda e ensinava no Lázaro Zamenhof, que ficava perto da minha casa. Então era uma forma de eu ter dinheiro e fazer curso. Aí eu já fui fazer curso de inglês, fui fazer mais aulas em outras escolas. Na época, tinha Arte e Movimento, que era em Boa Viagem, e eu fui fazer aula com os professores mais renomados, entrei no balé e Cuca foi meu professor, um dos grandes nomes do balé, depois eu fui pro Studio de Danças. Eu precisava ter uma formação clássica pra ser uma professora de *jazz* qualificada, diferenciada, porque senão eu seria só mais uma bailarina que virou professora, e eu não queria isso. E eu sabia que eu só poderia ter esse diferencial se eu tivesse uma formação diferenciada.

DIOGO CABRAL: E como chegou esse momento o Grupo Vida?

RITA VIEIRA: Então, o Grupo Vida ele surgiu exatamente no ciclo de danças, como eu estava falando. Eu me inscrevi no solo e, na coxia do Teatro Santa Isabel, o apresentador, com a minha ficha, antes de me apresentar, ele perguntou “Nome, etc., etc., Grupo?”, aí eu disse “eu não tenho grupo”, e ele “Mas não, você tem que vir de algum lugar”, e eu disse “Mas eu não tenho grupo.” e ele “Então me diga um nome de um grupo, que eu tenho que anunciar o nome de um grupo.”. E o palco sempre foi a minha vida, e a dança se tornou a minha vida possível, flexível, mágica, poderosa. Eu me sentia assim, com o poder aos dezesseis anos, né? Por me sustentar da dança. Então, era a minha vida. Então, quando ele me perguntou “Você tem que botar o nome de um grupo. Você pertence a que grupo?” Eu disse, “bota aí, Grupo Vida.” E assim surgiu o Grupo Vida.

DIOGO CABRAL: Em que momento que vai se agregando outras pessoas no Grupo Vida e o Grupo Vida se torna uma escola? É imediatamente quando novas pessoas chegam? Ou tem um momento que é só grupo e depois vira escola?

RITA VIEIRA: Não. O Grupo Vida a princípio fui eu, sozinha,

DIOGO CABRAL: E aí por quanto tempo foi você sozinha no Grupo Vida?

RITA VIEIRA: Foi bastante tempo. Bastante tempo. Acho que uns cinco anos.

E aí, como eu dava aula em dois colégios, eu chamava os alunos de “o grupo do colégio Esuda” e “o grupo do Lázaro Zamenhof”, e aí eu fui convidada aos dezoito anos pra dar aula numa das academias mais mais chique da cidade da época, que era Lúcio Lins, Lúcio Lins era um cardiologista que tinha uma academia, e a mulher dele tomava conta, e era assim a academia chique de Boa Viagem. Eu fui lá, levei meu currículo, conversei, cara de pau mesmo, eu sou cara de pau, é autoconfiança. Então eu fui lá e disse “você não tem aula de *jazz*, eu sou professora de *jazz*, me dê a oportunidade que eu vou dar uma aula”.

DIOGO CABRAL: E aí nasceu os primeiros integrantes?

RITA VIEIRA: Exatamente. Então eu fui dar aula na Lúcio Lins e a minha turma começou a crescer. A coisa começou a tomar uma proporção. E era sempre assim “Lúcio Lins, Grupo Vida. Grupo Vida, Lúcio Lins.” e aí foi surgindo o Grupo Vida, ele foi crescendo. De Lúcio Lins eu fui pra Corpo Livre, que existe até hoje, e aí levei o *jazz* para Corpo Livre e foi um sucesso, porque eles acreditaram, e foi quando eu fiz o primeiro *Cats*.

DIOGO CABRAL: Você lembra o ano do primeiro *Cats*?

RITA VIEIRA: ...Não. Oitenta e dois? Foi por aí. Oitenta e dois...

DIOGO CABRAL: Nos anos seguintes voltou a ser espetáculos de dança ou continuou sendo musical?

RITA VIEIRA: *Cats* é porque eu precisava fazer uma apresentação. A academia que eu dava aula, a Corpo Livre, depois que eu fui pra Performance, negociou minha volta, e eu disse “Se você fizer a sala de dança como eu quero eu volto” e ela fez. Eu estava grávida de Marcele, e aí eu fui pra Corpo Livre grávida e dizendo que não ia montar nenhum espetáculo. Eu estava gravando.

DIOGO CABRAL: Isso em?

RITA VIEIRA: Foi em noventa. Entre esse tempo, eu na Corpo Livre fiz *Cats* mais uma vez. E na época tinha uma boate, onde eram os cinemas. Eu não sei se era *Fun House*. Era uma boate e tinha matinê. E aí nessa matinê o produtor me convidou pra colocar o *Cats* na abertura. Então uma hora antes a gente abria a matinê com o *Cats* e depois que começava a boate. Então o *Cats* foi remontado várias vezes por convites que foram surgindo. E aí depois do *Cats*, ainda na Corpo Livre, eu montei um espetáculo que se chamava *Musicais*, e era uma coletânea dos principais musicais da Broadway. Até hoje tem aquele livro lá na escola, *A História*

da *Broadway*, aquele livro eu adquiri aqui na Livro7. E foi ali, daquele livro que, contando a história da *Broadway*, eu escolhi musicais para contar a história dos musicais. Então a *Broadway* sempre esteve na minha vida. Permeando tudo, sabe?

DIOGO CABRAL: Como começou essa paixão por musical, pela *Broadway*?

RITA VIEIRA: Na verdade começou com Elvis Presley, Sessão da Tarde eu vendo filmes dele cantando, e tinha danças também e outras coisas. Na época, alguém me deu uma fita VHS, algum amigo meu tinha um musical gravado, que era *Cats*, e com isso eu vi *Cats* quinhentas mil vezes. Logo depois, ou antes, acho que antes, teve também o musical *Hair*. *Hair* na época eu assisti quatorze vezes no Veneza, no cinema. Eu ficava uma sessão atrás da outra. Sabe? Então aquilo me fascinava. Então *Hair* foi assim, foi antes do *Cats*. Eu tinha quatorze pra quinze anos e foi a primeira coreografia que eu fiz. Foi com *Aquarius*.

DIOGO CABRAL: Sua primeira coreografia que você dirigiu?

RITA VIEIRA: Que eu montei. A primeira coreografia que eu fiz foi *Hair*. Com a música *Aquarius*. Depois de *Aquarius* foi que eu tive contato com *Cats*. E aí comecei a fazer o *Cats*. O *Hair* eu fiz na abertura de jogos, no festival de dança, na verdade. No Esuda, porque eles tinham um festival de dança interno. Estavam muito à frente, o dono gostava de dança e investia na música.

DIOGO CABRAL: Então você se apaixonou por musicais e, por essa paixão, você fez um espetáculo de *Cats*, que voltou a ser convidado diversas vezes, e aí em um certo momento, tentando encontrar esse ponto dos doze anos atrás, chega um período que você começa a fazer *Cats* seguidamente por alguns anos, né? Acho que é em dois mil e dez cê começa a fazer *Cats* novamente?

RITA VIEIRA: Foi bem antes, foi no começo, certo? Acho que de oitenta e seis a noventa eu fiz *Cats*, depois eu fiz *Musicais*, contando a história da *Broadway*, depois eu fiz um musical autoral que se chamou *Corpo e Vida*, esse musical foi escrito para mim, tanto que o nome do musical era *Corpo e Vida*, e era o Grupo Vida que fazia. Foi um mega espetáculo, mas eu ainda estava no Corpo Livre, então era um espetáculo da Corpo Livre, não era um espetáculo do Grupo Vida, o Grupo Vida estava na Corpo Livre, por isso “corpo” e “vida”.

DIOGO CABRAL: Não teve uma montagem *Cats* só do Grupo Vida?

RITA VIEIRA: Não. Eu sempre estava ligada às academias e promovendo as academias pela professora delas.

DIOGO CABRAL: E você lembra mais ou menos quando foi a última montagem, a montagem mais recente de *Cats*?

RITA VIEIRA: Então, aí já foi um resgate da nossa história, né? Foi quando Emmanuel entrou, quando a gente fez *Hairspray*, e aí a gente já vai, ó... lá pra frente.

DIOGO CABRAL: Emmanuel chega com *Hairspray* como auxiliar de Portela?

RITA VIEIRA: Auxiliar do diretor Portela. Na verdade, Emmanuel era aluno de Portela. Eu disse a Portela que precisava de dois atores, pra fazer dois papéis de destaque. Ele disse “Eu já tenho os personagens. Eu já tenho o ator pra fazer esses personagens.” e aí nós fomos para o Teatro Valdemar Oliveira e eu fui ver esse teste desses atores, só que nessa semana, dentro do próprio Grupo Vida, eu descobri outro talento do grupo, que ficou com esse papel que seria de Emmanuel. E eu preferi que fosse um bailarino do Grupo Vida. Mas assim mesmo eu fui ver o teste que tava marcado e tudo mais. Então, vi o teste dele, gostei, só que a vaga já estava preenchida, e aí eu cheguei pra Portela e falei “Portela, este menino é bom, eu queria que ele tivesse no Grupo Vida, mas não tem mais papéis, não tem alguma coisa que ele pudesse fazer junto com a gente?” E aí ele disse, “Bom, eu não posso estar em todos os ensaios e ele pode, ele pode entrar como meu assistente.” Eu disse “Ótimo, então nos dias que você não puder ir, seu assistente vai pros ensaios” e foi assim que Emmanuel Matheus entrou no Grupo Vida.

DIOGO CABRAL: Nesse tempo de Portela os ensaios eram semanais, constantes, ou a preparação de elenco parecia com a preparação mais atual?

RITA VIEIRA: Não. Não. Nós ensaiávamos assim: fazíamos a aula e ensaiávamos pós aula. E depois começamos os finais de semana. Mas ainda não se cantava ao vivo, não tinha diálogo, começou a ter no *Hairspray* realmente, assim, pouca coisa.

DIOGO CABRAL: Esse primeiro com Portela foi qual?

RITA VIEIRA: *Hairspray*! Quando começou a ter direção cênica, mas ainda não era... era musical porque a gente assistia ao musical e a gente copiava, na verdade. Mas foi assim que a gente começou a formatar o teatro musical pra gente.

DIOGO CABRAL: Portela só ficou um ano, né?

RITA VIEIRA: Só ficou um ano.

DIOGO CABRAL: Então sobre esses anos com Emmanuel Mateus. Você pode me explicar mais ou menos como o teatro foi mudando de espetáculo pra espetáculo? Tipo, primeiro teve *Hairspray*, aí depois teve qual, depois teve qual, e se cada ano surgir alguma coisa nova talvez.

RITA VIEIRA: Nós conseguimos alguns patrocínios. Poucos.

DIOGO CABRAL: Desde o começo? Já em *Hairspray*?

RITA VIEIRA: Desde *Hairspray* a gente já conseguiu. E depois do *Hairspray* eu acho que foi *Cats* que a gente montou, aí montamos *Beatles Forever*... não estou lembrando na ordem exata, mas o *Rei Leão* foi a grande virada de chave.

DIOGO CABRAL: O que aconteceu no *Rei Leão* para isso?

RITA VIEIRA: A virada de chave foi quando Emmanuel chamou Madson, e foi quando ele me convenceu que a gente poderia fazer tudo cantando ao vivo. E eu tive muita resistência quanto a isso, porque eu não achava que a gente tava preparado pra tanto, e eu insistia que “A gente agora pode fazer dublado”, porque era assim que se faziam aqui os teatros, os musicais tipo *A Bela e a Fera*, os teatros infantis, né? Então eu dizia “A gente está preparado pra isso, pra cantar ao vivo. Isso vai demandar microfones, muito mais ensaios, uma direção musical, um diretor artístico, coreógrafos. Pra ficar uma coisa de qualidade, sabe?”

DIOGO CABRAL: E como foi encontrar essas pessoas que, além dos dançarinos que já estavam no grupo, estavam também nesse lugar do ator e do cantor. Eram pessoas que já estavam no grupo ou foi aberta alguma audição?

RITA VIEIRA: Não, não teve audição. Foram pessoas indicadas. Como Emmanuel era do meio, eu era do meio da dança, ele era do meio do teatro, então ele conhecia muita gente de teatro e de canto. Então ele convidou já as pessoas certas para cada papel. Ele já fez essa triagem, não teve audição.

DIOGO CABRAL: Como era a preparação de elenco de Emmanuel? Você lembra se era exclusivamente uma preparação de elenco, se tinha um viés pedagógico, como era o tempo dilatado nisso, se era ao longo de todo ano, se eram em episódios que ele vinha?

RITA VIEIRA: Era assim, nós marcávamos os ensaios primeiramente das coreografias. Então assim, os nossos espetáculos tinham o ano inteiro da gente montando, mas a primeira fase da montagem dos musicais eram as coreografias. Então feito as coreografias, e foi aí que eu comecei a trazer coreógrafos renomados,

então veio Leandro Neto do sapateado, veio Marcelo Pereira, que estava aqui, e outros outros foram entrando no grupo e ajudando nesse formato que nós temos hoje. Mas o *Rei Leão* já foi a virada mesmo porque inclusive todos os figurinos do elenco principal, as máscaras, os acessórios eu trouxe de Fortaleza. Vera Passos, que é a maior escola de dança de Fortaleza, tinha montado o *Rei Leão*, e todo material ainda estava lá. Fui atrás de um patrocínio e consegui trazer tudo pra cá pela TAM. Aí a gente começou a fazer um espetáculo num nível. Sabe? Porque ela fez *ipisis litteris* igual ao do *Broadway*. Então a gente já trouxe os figurinos que eram iguais aos de lá. Então ela fez um investimento muito grande, por ser uma super peça, da maior escola, a mais renomada, mais premiada inclusive em Joinville, tudo. Então ela tinha um poder enorme pros espetáculos, e muito bem cuidados. Quando ela fez o *Rei Leão*, e que logo no outro ano eu fiz, ela tinha todo o material, então aluguei tudo, trouxe pra cá e fizemos os outros figurinos aqui e foi lindo, incrível.

DIOGO CABRAL: Após esse período com Emmanuel Matheus, a gente tem o período mais recente que é o período com Rodrigo Dam. Eu queria entender como a chegada de Rodrigo Damo mudou e transformou a relação do teatro com o Grupo Vida. E se você quiser falar sobre essa transição também, pode falar.

RITA VIEIRA: Então, é importante falar dessa transição, porque foi exatamente quando nós saímos de um diretor de teatrão, como chamam, né? Para um diretor de teatro musical. Porque, até então, a gente vinha aprendendo por insistência, por fazer, mas a gente não tinha formação. *Rei Leão* foi incrível, a gente foi convidado para voltar com o *Rei Leão*, então o *Rei Leão* volta. Foi aí quando começou também outra fase do Grupo Vida, que a gente não sabia que ia se consolidar com todos os outros espetáculos, que agora não bastava mais a gente fazer no final do ano, a gente tinha voltar com o espetáculo no meio do ano, porque a gente começou a formar platéia gigantes, o Grupo Vida começou a ter uma plateia que espera pelos nossos eventos, pelos nossos musicais, porque era um coisa que não se fazia aqui na cidade, então isso foi um burburinho. Então o Grupo Vida realmente abriu as portas do teatro musical, sabe? E é claro com muito trabalho, com muita luta, com muitos erros e muitos acertos, mas todo desbravador é assim. Tem que ser audacioso. Então a transformação com a chegada de Rodrigo Damo foi essa, quando sai o diretor de teatrão excelente, mas não era um diretor de teatro

musical, e entra um desses, aí nós vimos a diferença enorme. Mas como foi que eu cheguei a Rodrigo? Eu já tinha tido a experiência no *Rei Leão* de trazer toda a parte de figurino de fora, e era a última semana do *Shrek* em São Paulo, e eu vi na internet que era a última apresentação, então imediatamente eu peguei um avião e fui assistir a última apresentação do *Shrek*. O diretor era Marcelo Kablin, e quando terminou a sessão eu fui falar com a produção que era da *Teen Broadway*, então conheci Marisa, diretora da *Teen Broadway*, que me apresentou a Marcelo Kablin, que é um dos grandes diretores de São Paulo de teatro musical, é uma referência, certo? E era ele que viria, então eu conversei com ele. Fui falar com os produtores do *Shrek* pra trazer esse material pra cá, esse material foi outra loucura, mais um avanço do Grupo Vida, porque trouxemos a montagem original de São Paulo pra cá de carreta. E teve patrocínio pra isso? Não. Nós tiramos tudo da bilheteria.

DIOGO CABRAL: A bilheteria pagou o espetáculo?

RITA VIEIRA: Então, nós já tínhamos um público consolidado. Deu prejuízo, mas na época eu tinha uma poupança grande, que eu ia pra *Broadway*. Eu ia fazer curso em Nova Iorque, meu currículo já tinha sido aprovado no *Studio Brother Center* e eu ia fazer uma graduação de *jazz* e sapateado americano, eu ia passar um mês em Nova Iorque e eu já vinha juntando um dinheiro por três anos pra fazer esse curso. E foi quando surgiu essa oportunidade de *Shrek*, então eu não fiz esse curso, não fiz essa graduação, investi no *Shrek*. E deu um prejuízo, sim, mas eu não vejo como um prejuízo, foi um grande investimento, porque foi a virada total do Grupo Vida, porque entrou Rodrigo Damo na história, que era o assessor de direção de Marcelo Kablin, Marcelo não podia vir porque era em dezembro, ele tava com outros musicais em São Paulo, e indicou Rodrigo Damo, porque Rodrigo na verdade em todas as apresentações quando quando o Marcelo não podia ele estava dirigindo o espetáculo. Então ele me disse, “ele conhece mais o espetáculo do que eu. Porque ele que fazia os ensaios com os atores, as marcações, passava as cenas.” isso que Gabriel está fazendo hoje. E eu conheci Rodrigo por telefone, acertamos tudo por telefone e eu só conheci Rodrigo quando ele veio pra cá, na semana do espetáculo. Ele montou o *Shrek* todinho numa semana. Então eu vi a grande diferença do que nós fazíamos, que passávamos o ano todinho construindo cenas, ensaiando, e vem um diretor de teatro musical, com uma vasta experiência e montou tudo em uma semana. Então foi assim, incrível. Trouxe toda a produção de São

Paulo de carreta, consegui que o Atacado dos Presentes desse um suporte, nós botamos tudo no container e ficou tudo guardado. Eu trouxe em julho esse material pra cá. E quem tem amigos tem tudo, né? Na época foi Lizandra com a irmã, que tinham lojas, elas tinham um container lá no Atacado dos Presentes, e toda parte de figurinos licenciados e era tudo licenciado...

DIOGO CABRAL: O *Shrek* foi o primeiro licenciado?

RITA VIEIRA: Foi o primeiro, porque pra eu trazer ele eu tinha que comprar a licença internacional, e foi onde entrou a *MTI Shows*. Porque esse material só vinha com a licença. E foi assim que nós entramos no RioMar, também outra porta que nós abrimos, porque até então, eles não tinham interesse em botar nenhum espetáculo local, só vinham as grandes produções de fora e nós abrimos essa porta, porque conta de uma licença internacional. Então mesmo sendo daqui não teve como a gente não entrar.

DIOGO CABRAL: O *Shrek* foi o primeiro a entrar no Janeiro de Grandes Espetáculos? Teve algum que foi convidado?

RITA VIEIRA: Todos já foram convidados, mas é as férias do grupo, aí a gente já está trabalhando com o pessoal de São Paulo, os curtos não cobrem, a técnica da gente é muito cara, então o que o Janeiro de Grandes Espetáculos paga, não paga nem as passagens e hospedagem do nosso elenco.

DIOGO CABRAL: Depois do *Shrek* veio o *Addams* e o *Tarzan*, que foram os pré-pandemia. O *Addams* e o *Tarzan* trouxeram algo de novo também em relação a relação do grupo com o teatro, a relação do grupo com a sua visibilidade?

RITA VIEIRA: Sim, aí no *Shrek* nós já fizemos três apresentações. E aí veio *A Família Addams* que foi incrível, e aí nós já fomos convidados pra voltar com *A Família Addams*. No *Shrek* a gente não voltou porque todo esse material tinha que ser devolvido, era um custo enorme, então remontar o *Shrek* era inviável, totalmente inviável. E comprar licença de novo e tudo mais pra gente usar não valia a pena, então a gente não voltou com o *Shrek*. Quando nós fizemos *A Família Addams* já fizemos como escola, como Grupo Vida, só que até então eu era professora do Studio de Dança, então entrava o CNPJ do Studio de Danças e o Grupo Vida entrava como uma marca, era uma marca aliada ao Studio de Danças, porque a nossa casa era o Studio de Danças. Então a gente começou a se transformar, se potencializar com *A Família Addams*, porque aí já foi uma sugestão de Rodrigo

Damo, que conhecia o grupo, e que também já foi uma outra estratégia do Grupo Vida que deu certo. Como é que você tem um diretor em São Paulo, traz pra cá, as coisas são montadas aqui e de repente a gente consegue encaixar tudo. Não é? Então foi assim uma grande descoberta, sabe? E na *Família Addams* a gente conseguiu fazer isso. Então na *Família Addams* já teve audição.

DIOGO CABRAL: Foi a primeira vez que fez audição?

RITA VIEIRA: Foi. A primeira vez que teve a audição para um musical com Rodrigo Damo. Nós já tínhamos tido audição para o *Mamma Mia*. Ah, no *Rei Leão* a gente fez a audição também. Mas audição com canto, sabe, com tudo, foi realmente no *Addams*. Aí já foi outra coisa porque a gente já se conhecia, Rodrigo já sabia o que nós conseguíamos fazer, já tínhamos tido a experiência do *Shrek* de linkar uma direção de fora com um balé daqui. Já tinha entrado outros coreógrafos, aí já tinha entrado Arthur Marques, que atuou nos grandes musicais de São Paulo, então coreograficamente já fazia coreografias para musicais, que é outro diferencial, certo? Não são coreografias que vão se encaixar no musical, não, já é feito com uma cena. Então a grande sacada de você ter um coreógrafo de musicais e um diretor de musicais. Então você aprende muito rápido.

DIOGO CABRAL: Então aí houve a integração de um coreógrafo de musical pela primeira vez, no *Shrek*, e aí depois de o *Addams* pro pro *Tarzan*, cê pensa que o *Tarzan* também trouxe algo novo em relação à visibilidade, à forma de fazer teatro do grupo?

RITA VIEIRA: Trouxe, porque no *Tarzan* a gente já usou coisas que a gente ainda não tinha usado, já usou coisas circenses, a gente teve que contratar pessoas de circo porque a gente não tinha esse material dentro do grupo, agora a gente já tem, a gente já vai usar agora no *Frozen*, dessa vez gente do grupo fazendo coisas circenses. Porque antes a gente trazia do Circo Mágico, do Circo Pernambucano, Escola Pernambucanas de Circo. Então, para o *Tarzan* a gente precisou desses circenses. E o *Tarzan* já foi um um um grande desafio, porque eram todos macacos, a gente já teve que fazer um estudo mais aprofundado de comportamento de macaco, como anda, como age. No *Cats*, a gente teve laboratório de gatos, mas não como a gente fez com *Tarzan*, porque tinha outra maturidade cênica. A gente começou também a fazer as cenas com o balé todo em cena, as cenas acontecendo e o balé fazendo parte da cena, e principalmente você estar em cena como bailarino,

mas como macaco. Você está interpretando, você não é um ser humano fantasiado de macaco, você tem que acreditar no seu personagem para que os outros acreditem. Então foi outro aprendizado. Então o Grupo Vida vem se mantendo, se renovando, e se reciclando, através dos seus trabalhos audaciosos, inovadores, desbravadores. Então Recife, junto com o Grupo Vida, eu tenho certeza que a gente abriu um mercado que ninguém acreditava que existisse, e a gente prova hoje que esse mercado existe, não existia produções, não existia audácia. Entende? Não existia um sonho maior do que a dificuldade. E isso o Grupo Vida é sonhador desde sempre, ele já nasceu nas coxias, ele já nasceu campeão.

DIOGO CABRAL: E aí depois do *Tarzan* foi quando aconteceu a pandemia...

RITA VIEIRA: E que nós íamos voltar. Íamos voltar com o *Tarzan*, mas foi quando teve a pandemia. E nós íamos para o RioMar. Porque o primeiro *Tarzan* tinha sido no Dona Lindu e nós tínhamos sido convidados pelo RioMar. Olha outra virada, antes o RioMar não queria a gente porque a gente era local, depois o RioMar convida a gente porque sabe que a gente tem plateia. Sabe que a gente enche casa, que a gente pode ir sexta, sábado e domingo pra qualquer teatro e botar duas sessões por dia, entende? Isso é fruto de um grande trabalho.

DIOGO CABRAL: E eu percebo, que depois da pandemia teve transformações gigantescas, porque o Grupo Vida finalmente agora tem a sua casa, a sua sede, que é o Centro de Artes do Grupo Vida e que não é apenas uma escola de dança mais, é uma escola de teatro, tem outras modalidades artísticas também, além de que vocês fizeram um em homenagem a história de vocês ano passado, tá montando o *Frozen* no atual momento. Algo que eu achei muito interessante foi a entrada da aula de teatro na escola, que apoia alguns alunos do elenco, como as duas atrizes mirins do *Frozen*. Eu gostaria que você falasse um pouco sobre tudo isso que aconteceu devido a pandemia, essas transformações que aconteceram nesse período, como é que chegou nessa questão de “vamos ter uma sede agora, é importante termos isso, vamos transformar isso num num centro de artes, porque agora não é mais suficiente ser só uma escola de dança.” Queria entender essas transformações da pandemia pra cá.

RITA VIEIRA: Mais uma vez... loucura, loucura, loucura. O Grupo Vida é audacioso, né? Essa audácia eu acho que é o que nos move. O Grupo Vida ele precisa tá assim, sabe? Eu acho que eu não conheço nenhum grupo que ensaie

tanto e se dedique tanto a um musical, a um projeto, como nós. E todos compram esse sonho. Eu estava falando, a gente termina um espetáculo e já tem que anunciar outro. Porque ele não pode parar, é a roda do grupo. Se não tá montando o espetáculo eles não tem motivação pra fazer aula, pra fazer canto, pra fazer teatro, pra fazer tudo que agora o Centro de Artes oferece. Bom, quando a gente terminou o *Tarzan* que o grupo tomou uma outra visibilidade, e que surgiu também já o convite de voltar, então nossos espetáculos não bastam mais uma temporada, ele tem que voltar, porque existe essa carência no mercado, e a gente já enxergou isso, desde o *Rei Leão*. Então todos os nossos espetáculos voltam, eles vão, faz o final do ano, como a gente fazia, e no meio do ano a gente volta, porque não tem nada na cidade. Então, as academias fazem os espetáculos de final de ano, não voltado para um grande público, é isso que eu sinto, elas fazem voltados pra um encerramento de final de ano, e nós não fazemos o encerramento final de ano, nós montamos um espetáculo não para os pais, nem amigos, é para o grande público. Então hoje nós somos formadores de plateia sim. Nós formamos a plateia de teatro musical daqui da cidade. Então, se nós chegamos até a esse ponto, foi graças a nossa audácia de não repetir o que já estava sendo feito. E o Grupo Vida eles compram essa ideia, quem entra no Grupo Vida quer participar daquilo. Hoje os nossos espetáculos é a maior porta de entrada para alunos. A gente não precisa ir pra festivais, como nós já fomos. Já fomos pra Joinville porque a gente queria mais uma vez provar que a gente podia, então nós fomos o primeiro grupo a ir para Joinville, o único representante até hoje, certo?

DIOGO CABRAL: de Recife?

RITA VIEIRA: De Recife! De *jazz* e *sapateado* nós somos os únicos que foram. Porque você tem que fazer uma filmagem, mandar a coreografia. A coreografia vai passar por uma banca examinadora pra você ser aprovado. Quando nós fomos aprovados em Joinville, por exemplo, foram quinhentos e trinta grupos para cem aprovados, e nós fomos nesse cem. E não era só do Brasil não, era do Brasil, do Chile, da Argentina, etc... E poder fazer parte disso, em duas modalidades difíceis. Hoje a gente vê que a gente não tinha um nível como a gente tem hoje, sabe? E mesmo assim nós fomos.

DIOGO CABRAL: E sobre a construção do centro, foi o primeiro passo de vocês na pandemia? Como é que aconteceu a criação do Centro de Artes?

RITA VIEIRA: Eu achava que já tinha passado a pandemia, né? Que a gente já estava nos finalmente. Como a gente já tinha passado um ano, que a gente esperava que ia ser um mês, passou dois, passou dez, passou um ano. Eu disse não, agora não é possível. Ninguém esperava que fosse novamente um ano. E aí eu já estava decidida a não continuar mais no estúdio. Porque depois do *Tarzan*, a gente cresceu e já não cabia mais ali, o meu pensamento em relação ao grupo, com o contexto da escola. Não que a escola estivesse errada, não, é porque eu queria alçar novos voos.

DIOGO CABRAL: E como surgiu essa vontade de expandir o Grupo Vida para além das aulas de dança e acrescentar as de teatro, *Tai Chi*, música...

RITA VIEIRA: Como eu disse a você no princípio, esse formato de escola já existe em vários países, então nós é que estamos atrasados aqui, nesse formato de escola de dança, só dança, não. Não é que esteja errado, é que para o segmento que nós estamos fazendo, existe a necessidade real de, dentro da nossa escola, ter o diferencial, porque nós somos, nós fazemos o diferencial. Então, como é que a gente vai produzir um diferencial com uma escola tradicional. Não, a escola precisa seguir a mesma nomenclatura do que nós estamos fazendo. Então eu não posso ter uma escola tradicional.

DIOGO CABRAL: Como você espera que o Grupo Vida cresça e se transforme nos próximos anos? Quais suas projeções?

RITA VIEIRA: Ele já vem se transformando ao longo dos anos. E a gente, agora com a nossa escola, que também vai ser uma referência, se tornando o primeiro centro de artes integrado com tudo que um profissional dos musicais precisa. Então o próximo passo é a gente realmente formar uma escola de teatro musical. Para isso precisamos trazer os profissionais que o Recife ainda não tem.

DIOGO CABRAL: E como você espera que a relação com o teatro se transforme. Por exemplo, você tem o desejo de que em algum momento a gente consiga fazer um espetáculo com um elenco inteiro de Recife?

RITA VIEIRA: Já estamos caminhando pra isso. O Grupo Vida ele veio se modificando, se aperfeiçoando, ele veio crescendo em todos os segmentos. Por isso que a escola tem os formatos, porque o grupo foi se transformando, a escola apenas se adequou a ele. Então é o formato do Grupo Vida, não é o Grupo Vida que foi criado para o Centro de Artes, não, o Centro de Artes foi criado para o Grupo Vida. É

uma escola que foi adequada às nossas necessidades reais... voltando na pergunta que você fez?

DIOGO CABRAL: Como você espera que essa relação com o teatro se modifique nos próximos anos e se tinha essa expectativa de fazer um elenco completo daqui.

RITA VIEIRA: Pois é. Nós estamos montando o maior espetáculo do Grupo Vida, que vai ser *Frozen*, o musical. *Frozen* ele já começou grande, ele já é muito audacioso porque ele não foi montado no Brasil oficialmente. A trilha sonora do *Frozen* não existe pra gente comprar, a gente teve que mandar fazer em São Paulo. E os bonecos, apesar de Recife ser uma cidade de bonecos, de bonequeiros, mas são bonecos totalmente diferentes, então eu tive que fazer com a produção de São Paulo também, que tá acostumada a fazer teatro musical, entende? Então a gente também teve que construir lá e trazer pra cá. Isso prova que a gente tá desbravando e é por isso que a gente tem que trazer esses profissionais pra cá. Porque aí a gente não vai perder tempo, e o crescimento vai ser gigante. Porque se a gente está conseguindo crescer fazendo esse *link*, imagine com esse pessoal aqui. A ideia é que realmente nós sejamos escola de musical da cidade.

DIOGO CABRAL: Quando cê fala escola de teatro musical, cê tem alguma referência, alguma inspiração pra isso? E que formato é esse que você fala?

RITA VIEIRA: Tenho. Desde sempre. A *Broadway*. A minha fonte de inspiração. A gente não tem que inventar nada, já tá pronto, o sucesso tá aí, veja como é que eles fazem, o que é que fazem eles ter sucesso, primeiro a emoção, trabalho de emoção com qualidade, emoção não tem idade, quem vai pra um espetáculo musical da *Broadway* vai adulto, criança e se emociona igual. Então a gente não faz um espetáculo para adulto e criança. É um espetáculo. É um musical. É a emoção falando mais alto. Todo ser vivo tem emoção. Então é essa a fórmula mágica. É isso que o Grupo Vida aprendeu a fazer. A contar a história através do movimento através da emoção. O elenco do Grupo Vida para o *Frozen* já foi assim, a audição já foi uma coisa incrível. Porque nós fizemos cem inscritos para audição. Cem pessoas. A princípio vinham quatro atores de São Paulo, mais o diretor, com a audição daqui nós descartamos dois que viriam de São Paulo.

DIOGO CABRAL: Você acha que está próximo esse momento de conseguir fazer com um elenco totalmente recifense?

RITA VIEIRA: Sim. Total.

DIOGO CABRAL: E agora algumas questões da sua visão e opinião. Como você percebe a contribuição do Grupo Vida para o cenário de teatro musical em Recife e para o cenário da pedagogia, da arte, da dança, do teatro?

RITA VIEIRA: Nós, como desbravamos, nós aprendemos com os nossos erros, quem vier agora vai encontrar o caminho mais aberto, porque a gente já provou que pode ser feito. Aí volto, só falta coragem pro pessoal fazer coisas bem feitas, e é isso que a gente quer. É difícil? É difícil. Mas o fácil todo mundo faz. Vamos fazer uma coisa mais audaciosa, né? E o teatro o teatro musical no Grupo Vida, o que é que eu vejo como vai se projetar é cada vez melhor. Porque nós não vamos repetir os erros primários que nós cometemos, já sabemos que caminho trilhar, as pessoas certas estão cada vez vindo, o grupo está se desenvolvendo cada vez mais, aprendendo rápido. No encerramento do *Addams*, no palco, eu falei “Nada mais importante do que a gente aprender com quem sabe.”, não é? Então nós estávamos aprendendo, estamos aprendendo muito claro, com o pessoal de São Paulo, mas já estamos em outra dimensão, outro patamar, já avançamos as fases preliminares.

DIOGO CABRAL: Eu queria saber se você acha que as escolas de teatro, de dança e de música daqui de Recife, e até incluindo o Grupo Vida, já são o suficiente para ocupar esse espaço na formação de atores de teatro musical ou se estão caminhando para isso ou se tem potencial para isso?

RITA VIEIRA: Estamos engatinhando pra isso. Porque quando você ver que ainda precisa trazer profissionais de fora porque você não encontra aqui, para fazer teatro musical, você ainda precisa trazer, então a gente ainda não está andando. Né? A gente nasceu, a gente já tá engatinhando, mas ainda falta um tempo pra andar. E isso vai levar, eu acredito, que pouco tempo. É como um bebê, ele já foi gerado, e de engatinhar, pra andar é bem mais rápido.

DIOGO CABRAL: E aí interessante você falar que estamos engatinhando pra isso, né? Porque estamos numa escassez de uma formação cem por cento adequada para intérpretes de teatro musical. E aí ao longo dos anos, em contato com muitos alunos que desejam e anseiam a carreira teatro musical, o que você percebe sobre isso? Se esses alunos procuram uma formação aqui em Recife mesmo, informalmente, pescando uma coisinha em cada lugar ou se eles tendem a

ir pra São Paulo, Rio ou até outro país?

RITA VIEIRA: É. Aqui eles tendem sim a buscar cursos de teatro, cursos de canto. Ainda está muito muito separado, é essa a intenção do Centro de Artes, juntar tudo isso. Você não precisa estar correndo pra fazer aula de teatro não sei aonde, não sei com quem, aula de canto não sei aonde, não sei com quem, não precisa. Tem bons professores aqui em Recife? Tem. Então você traga para dentro, centralize isso. É onde está a força de fazer um grupo consolidado. Enquanto estiver espalhado não tem força. Só tem força quando você conseguir concentrar.

DIOGO CABRAL: Quais dificuldades você viu nessa trajetória de trazer o teatro musical para Recife? Nesse começo principalmente, nesses anos mais recentes que você começou a fazer teatro musical um atrás do outro. Cê percebe certas dificuldades, certas facilidades?

RITA VIEIRA: Bom, de antes a dificuldade era exatamente porque era todo mundo espalhado, isso que eu tô falando pra você, que é a grande dificuldade, continua sendo. Então, nós estamos nos fortalecendo num só lugar. Bebendo da mesma água. Aí sim. Aí existe crescimento. Enquanto você estiver se deslocando pra fazer aulas diversas, você na verdade está se desgastando. Cê não precisa fazer isso. Se as escolas entenderem que mesmo pra elas fazerem festival de final de ano eles precisam de um diretor de teatro. Pra fazer a junção de um festival, pra ter um contexto. Porque o formato de festival, não é pra uma escola de dança. Não é. Já se foi esse tempo. Então nós já progredimos. É isso que os diretores de escola precisam entender. Que ninguém faz tudo, então você precisa de um teatro, de coreógrafos, e não só um coreógrafo porque não pode ter um estilo só dentro do espetáculo, então você precisa de coreógrafos. Você precisa até pra o seu material ficar enriquecido. O seu aluno ele ter um crescimento de vários profissionais. Isso aqui ainda não acontece. Você não vê isso. Você vê no Grupo Vida.

DIOGO CABRAL: Eu terminei todas as perguntas que eu planejei pra você, só sobrou uma que surgiu depois da minha entrevista com a Analice, que é sobre as meninas do *Frozen*. Eu fiquei curioso porque eu descobri que essas duas meninas do *Frozen* fazem um acompanhamento semanal com Analice, de preparação de elenco, e aí eu queria saber se é graças ao fato de que, agora, no Centro de Artes do Grupo Vida, possuindo uma aula teatro semanalmente, que se criou condições mais seguras pra vocês confiarem esses papéis a essas atrizes mirins?

RITA VIEIRA: É. Sim. Sim, com certeza. Imagina, se não tivesse aí nós teríamos que correr como a maioria das pessoas fazem, né, pra fazer uma aula de teatro lá fora, aula de canto lá fora, uma aula de dicção, não, nós temos isso. Então, o próximo passo é a gente botar um fono. Nós temos essa necessidade. São todos os alicerces que a gente vai montando, que esse prédio vai ficar incrível, e forte, porque a gente está fazendo uma base bem feita. É isso que vai fazer a diferença.

DIOGO CABRAL: E esse acompanhamento que as meninas têm que é ao longo do ano, semanal. Você tem vontade de expandir isso, talvez futuramente, pra todo o elenco ter ao longo do ano um trabalho com teatro constante?

RITA VIEIRA: Sim. O próximo passo é a gente ter a companhia Grupo Vida. E aí vai ter uma seleção. Essa companhia precisa existir assim que nós sairmos desse turbilhão que nós estamos vivendo, e isso já é uma ideia, já existe o projeto para a companhia, o Centro de Arte já foi pensado para ter a companhia, desde os primórdios, e vai haver essa seleção. E essa companhia vai ter aula de teatro, vai ter aula de canto, vai ter aula de dança, vai ter um trabalho diferenciado que vai ser um espetáculo para a companhia, e um espetáculo para o Centro de Artes.

DIOGO CABRAL: Vai ser um espetáculo profissional não somente no sentido da qualidade técnica, mas no sentido de ser profissionais contratados para realizar aquilo?

RITA VIEIRA: Não, vão ser profissionais que fazem parte do Grupo Vida. Que são estudantes do Grupo Vida também. Vai poder entrar gente de fora? Vai. A gente vai abrir um percentual de bolsas, para que outros talentos cheguem, e que a gente não fique só fechado, porque a gente quer abrir, mas existem pontos pra entrar. Então a gente quer compor uma companhia que eles tenham subsídios, porque senão não é uma companhia, esse negócio de abrir uma companhia assim, mas tem alguma ajuda de curso? Tem alguma coisa? Não?! Então não é uma companhia.

DIOGO CABRAL: Então o interessante é que, tem o centro de artes que tem várias disciplinas que os alunos vão poder pagar de forma independente, mas na companhia obrigatoriamente os integrantes estarão pagando dança, música, teatro, né? Terá essa primeira junção? Esse primeiro passo da junção?

RITA VIEIRA: Isso! E construir um espetáculo para eles, porque esse espetáculo vai ser itinerante e vai rodar o Nordeste. Isso já está construído desde que eu pensei no centro de arte, é o próximo passo. Pra gente consolidar o Centro

de Artes Grupo Vida e continuar crescendo, amadurecer mais, trazer novos profissionais. Essas pessoas aqui a gente parte realmente pra abrir a companhia. E o projeto da companhia, o espetáculo já existe. Vai ser um musical autoral. E quê que eu posso adiantar? O Grupo Vida vem tendo como referência a *Broadway*, sempre, a gente vai usar agora isso regional.

DIOGO CABRAL: Vai trazer a cultura de cá pra esse musical?

RITA VIEIRA: Uma estrutura Broadway para um musical local. Esse projeto já está em andamento para Lei Rouanet. Então não é uma coisa chutada. A gente vai crescendo, mas a gente já tá pensando lá na frente. Isso tudo já foi pensado.

DIOGO CABRAL: Eu tô satisfeito, se tiver alguma coisa que você queira acrescentar se sinta à vontade.

RITA VIEIRA: Que bom que finalmente a gente pode falar de um grupo local, eu fiquei muito honrada com isso, principalmente por você fazer parte do Grupo Vida e saber da nossa história e contar a nossa história. Porque você viveu.

DIOGO CABRAL: Estou muito feliz de verdade. Eu também me sinto honrado de você ter aceitado. Eu fico muito feliz que você aceitou. Eu estou muito feliz. Estou muito animado para o futuro da escola após escutar tudo isso..

RITA VIEIRA: É um futuro próximo.

ENTREVISTA COM RODRIGO DAMO

Essa entrevista foi realizada por trocas de mensagens pelo aplicativo de comunicação whatsapp. As perguntas foram enviadas no dia 31 de março de 2022 e as respostas obtidas no dia 6 de abril de 2022.

1. Você pode falar um pouco sobre sua trajetória enquanto diretor de musicais? Qual sua formação e trabalhos relacionados a essa área antes de chegar no Grupo Vida? E durante também caso tenha havido especializações paralelas.

Eu sinceramente não esperava me tornar diretor. Meu primeiro contato foi no meu estágio em uma escola de teatro musical em São Paulo, onde eu só entrei mesmo para cumprir o estágio, pois na época eu só queria seguir como ator mesmo. Lá eu conheci o Marcelo Klabin, que acabou se tornando um grande amigo e um grande mentor nessa área. Aí com o tempo, me tornei assistente de direção nas produções dele e a vida foi me levando cada vez mais pra essa área, em paralelo com minha carreira de ator. O Grupo Vida na verdade foi o meu primeiro trabalho sozinho como diretor. E depois disso eu me tornei também diretor residente da companhia que eu antes trabalhava apenas como ator.

2. E como foi sua chegada no Grupo Vida? Em que contexto você encontrou o grupo e que contribuições você percebe que trouxe para ele?

Minha chegada no Grupo Vida foi exatamente pelo Marcelo. Rita estava procurando um diretor para a produção de *Shrek*, e foi bem no momento quando nós estávamos em cartaz com uma produção em São Paulo, onde eu estava como assistente de direção. O Marcelo não pode fazer o trabalho, mas ele me indicou para fazer no lugar dele. Isso foi, se não me engano, em setembro de 2017. Desde então venho exercendo esse papel de diretor artístico do grupo, que acredito ter acrescentado muito para todos. Tanto para mim, com essa chance de ouro que me foi dada de poder fazer do zero meus próprios projetos, assim como o grupo que eu acredito que agora está cada vez mais preparado não só na dança, mas também na interpretação e no canto. São coisas que os alunos não tinham tanto contato antes de eu iniciar meu trabalho no grupo.

3. Você chega para desempenhar um trabalho teatral numa escola de dança que decide encerrar seus anos com espetáculos de teatro. Na sua visão, é recorrente escolas de dança convocarem a participação do teatro ao longo do tempo? Por que você acha que surge essa necessidade? (Tanto no geral, quanto no Grupo Vida)

Eu vejo isso acontecendo cada vez em mais escolas principalmente por causa da popularização dos musicais. O público cada vez mais quer assistir e prestigiar essas histórias, assim como os alunos têm a vontade de ter essa experiência. E para que isso aconteça, o trabalho teatral é mais do que uma necessidade. Sem esse trabalho, simplesmente não dá para fazer um espetáculo nesse formato.

4. Você pode falar um pouco sobre seu trabalho no Grupo Vida? O que você faz ao longo do ano com o elenco e como você entende o seu papel no grupo? Diretor, preparador de elenco, professor, tudo junto? Quais linhas da pedagogia do teatro você traz para sua prática? E você acha que o papel do diretor e preparador de elenco está dissociado do papel do professor? São coisas independentes ou que se atravessam?

O meu papel dentro do Grupo Vida é Diretor artístico. Eu não cuido só da parte teatral, mas também faço concepção de cenário, figurino, participo da parte musical, vejo as artes de cartazes, entre outras milhões de coisas. A única coisa que eu não monto é coreografia, mas sempre coloco o meu dedo lá também. Mas, principalmente na questão teatral, eu não consigo separar muito o papel do diretor do papel do professor. Todos os diretores que passaram pela minha vida acabaram sendo grandes professores, então pra mim é quase natural levar esses dois papéis como um. Você está ali num papel de liderança, então pode ter certeza de que terão pessoas lá te olhando e se espelhando em você, aprendendo com o seu trabalho.

Por conta desse formato que trabalhamos, eu sendo de São Paulo e indo para Recife em momentos pontuais, eu não consigo trabalhar 100% da maneira que eu gostaria, com métodos que eu gosto, com preparação de elenco do jeito que eu acho que precisa ser feito. Eu tenho uma peça enorme para levantar em pouquíssimos dias, então eu tenho que fazer quase que um intensivão com os alunos. Eu não tenho muito tempo para testar e experimentar. Eu preciso ter uma

abordagem bem direta com eles. Não é exatamente a maneira que eu queria, porque eu acho que teríamos um resultado MUITO melhor se eu conseguisse fazer esse trabalho de preparação de elenco, mas eu trabalho com o que eu tenho pra trabalhar.

5. Você acha que seria interessante um trabalho teatral mais constante com o elenco do Grupo Vida? (Toda semana ao longo da construção do espetáculo, por exemplo) Seja por você ou por outro professor auxiliar, de que forma você acha que isso poderia potencializar ou não o resultado final e o desenvolvimento dos alunos?

Não só acho interessante como acho necessário, tanto que já estou fazendo isso na produção de *Frozen* hahahah é impossível fazer um espetáculo desse tamanho sem isso. Um espetáculo onde eu tenho por exemplo, crianças de 9 anos fazendo cenas difíceis, onde uma acha que matou a outra. Isso sem falar nas questões técnicas que precisam ser passadas para os alunos, que muitas vezes estão tendo seu primeiro contato com o teatro agora. Já venho conversado a um tempo sobre a necessidade de ter alguém para fazer esse trabalho, e fico inclusive até mais aliviado agora que estamos conseguindo fazer isso.

6. Na sua visão, -de diretor de musical de São Paulo, cidade brasileira com o maior mercado teatral- que contribuições você acha que o Grupo Vida traz para o cenário teatral de Recife sendo a pioneira na produção de musicais e tendo uma produção constante de qualidade ano após ano? Você acha que a escola tem um papel importante na cidade? Qual e por quê?

Desde que eu cheguei em Recife, eu me apaixonei pelo trabalho do grupo e por tudo o que ele representa. E eu acho que a principal importância de tudo isso é a preparação e a vivência de palco que o grupo dá para os seus alunos. Claro, o espetáculo ser incrível é importante, é legal, é bonito, mas ele passa, ele acaba ali depois daqueles dias. O que fica é a vivência, é o aprendizado, é o crescimento nos meses de ensaio. E é isso que eu acho o mais importante de tudo. Isso que eu acho o mais relevante de tudo. Não só na cena teatral de Recife, mas do Brasil inteiro. Hoje nós temos alunos que carregam o nome do grupo pelo país inteiro. Alguns até pelo mundo inteiro. E eu acho que é aí que a gente vê a importância do que a gente

faz. Não é pelos espetáculos, mas sim pelos profissionais que nós ajudamos a formar.

7. Eu vi que você respondeu aqui para a quinta pergunta que você já está fazendo isso na produção do *Frozen*, (No caso acho que você está se referindo ao trabalho teatral mais contato com o elenco do Grupo Vida, seja por você ou com um professor auxiliar), mas você não deu muito detalhes de como isso está acontecendo, você pode me falar um pouco sobre isso?

O jeito que eu tenho encontrado pra iniciar esse processo é com um ensaiador. A Analice vem fazendo esse trabalho pra mim com as crianças, onde ela ensaia elas e paralelamente vai passando partes técnicas pra elas (como elas nunca fizeram nada antes, vão de coisas básicas tipo tônus, não ficar de costas, etc) e para o elenco adulto quem está fazendo esse trabalho é o Gabriel Cabral, que está como meu assistente de direção. Então eles ficam mais nesse papel de ensaiadores, mas também dando esses toques mais técnicos que eu não tenho tanto tempo de trabalhar com eles.