

Ao encontro do teatro musical: a trajetória de Maurício Xavier e Alessandra Maestrini

Marlon Feliciano Ferreira ⁱ

Thais dos Guimarães Alvim Nunes ⁱⁱ

Universidade Federal de São Carlos - UFSCar, São Carlos/SP, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - Ao encontro do teatro musical: a trajetória de Maurício Xavier e Alessandra Maestrini

Neste texto apresentamos duas entrevistas realizadas em datas diferentes com os artistas Maurício Xavier (São Paulo - SP, 1971) e Alessandra Maestrini (Sorocaba - SP, 1977). As entrevistas compõem parte de um projeto de pesquisa cujo objetivo principal foi investigar como artistas atuantes no teatro musical adquirem competências vocais, corporais e interpretativas necessárias à atuação neste gênero teatral. Foi feito um levantamento do elenco das peças de teatro musical do grande circuito comercial estreadas em São Paulo entre 1990 e 2016 para que se chegasse a nomes com acentuada atuação. As entrevistas foram feitas por videochamada.

Palavras-chave: Teatro musical. Atuação. Formação. Competências. Trajetória.

Abstract - Towards musical theatre: Maurício Xavier and Alessandra Maestrini's trajectories

This text presents two interviews which were carried out on different dates, with the artists Maurício Xavier (São Paulo - SP, 1971) and Alessandra Maestrini (Sorocaba - SP, 1977). The interviews are part of a research project which has the main objective of investigating how artists who work with musical theatre acquire the vocal, corporal and interpretative skills needed for acting in this theatrical genre. There has been a survey of the cast from the musical theatre plays at the great commercial circuit premiered in São Paulo between 1990 and 2016; so that we could find the names with remarkable performances. The interviews were carried out through video calls.

Keywords: Musical theatre. Acting. Formation. Skills. Trajectory.

Resumen - Al encuentro del teatro musical: La trayectoria de Maurício Xavier y Alessandra Maestrini

En este texto presentamos dos entrevistas realizadas en fechas diferentes con los artistas Maurício Xavier (San Pablo - SP, 1971) y Alessandra Maestrini (Sorocaba - SP, 1977). Las entrevistas componen parte de un proyecto de investigación, cuyo objetivo principal fue investigar cómo artistas actuantes en el teatro musical adquieren competencias vocales, corporales e interpretativas, necesarias para actuar en este género teatral. Fue hecho un relevamiento de elenco de piezas de teatro musical del gran circuito comercial estrenadas en San Pablo entre los años 1990 y 2016, para que se llegase a nombres con acentuada actuación. Las entrevistas fueron hechas por videollamada.

Palabras clave: Teatro musical. Actuación. Formación. Competencia. Trayectoria.

Introdução

As entrevistas aqui apresentadas são parte da coleta de dados de um projeto de iniciação científica desenvolvido junto à Universidade Federal de São Carlos-SP, submetido e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa desta instituição. Os sujeitos investigados autorizaram a divulgação de suas identidades.

Na manhã do dia 31 de março de 2021, Maurício Xavier nos atendeu com um fundo de tela preparado com cartazes das peças que participou ao longo da carreira, os quais eram modificados por ele na medida em que a entrevista prosseguia. Disponível para participar da pesquisa, Xavier procurou responder às perguntas realizadas com tranquilidade, de forma detalhada e com linguagem coloquial, além de acrescentar informações que extrapolavam o limite das questões. Criou-se, no espaço virtual da entrevista, uma atmosfera de imersão nas imagens relacionadas às peças encenadas pelo artista, de modo que pudéssemos conhecer um pouco as suas estéticas visuais e o interesse de Xavier pela arte gráfica, revelada durante a entrevista. Alessandra Maestrini, por sua vez, conversou conosco na manhã chuvosa de 29 de abril de 2021 e se encontrava nos Estados Unidos. Muito divertida, Maestrini respondeu às questões com desenvoltura e generosidade. A dramaticidade da artista se fez presente em vários momentos por meio dos gestos vocais e corporais mobilizados ao longo das respostas às questões colocadas.

Nota-se semelhanças, mas também muitas diferenças, nos processos de iniciação da atuação no teatro musical, de preparação e desenvolvimento das habilidades requisitadas em cada peça, e no envolvimento com os diversos setores relacionados a estas produções. As trajetórias e experiências compartilhadas por Xavier e Maestrini nos convida a pensar que, apesar de certa padronização atribuída aos e às artistas de teatro musical, os caminhos percorridos e a forma com que os mesmos se colocam profissionalmente podem não ser tão normatizados no Brasil. Ambos ressaltam a necessidade de identificação e valorização das suas próprias habilidades, o que por si só já denota um fator de diferença. Saber trabalhar em equipe e estar disponível para possíveis desafios que aparecem de maneira inesperada, por outro lado, parecem ser habilidades fundamentais para quem pretende atuar no teatro musical. Muitas outras características são reveladas pelo e pela artista e podem auxiliar interessados e interessadas pelo gênero a traçar sua trajetória de formação e atuação artística profissional. Passemos a aprender com suas experiências.

Maurício Xavier

Marlon - Eu queria começar perguntando pra você como surgiu o seu interesse pela atuação em teatro musical.

Maurício Xavier - Eu distingo isso como duas etapas. A primeira foi... eu sou filho de cantora lírica, então acompanhava bastante o trabalho dela, de casamentos e tudo mais. Ela era cantora de Ópera no Teatro Municipal. Desde pequeno vivia infiltrado neste meio, mas não tinha interesse nenhum profissional nessa área. Até que um belo dia eu fui levar uma partitura musical para um irmão meu que também é músico. Nesta época eu fazia Engenharia Civil e Desenho Industrial - duas faculdades - e trabalhava no Banco à tarde. Eu caí na recepção de uma produção que estava sendo executada que era essa aqui [Maurício aponta para o painel ao fundo] chamada *Noturno*, de Oswaldo Montenegro. Chegando lá a recepcionista falou assim: “Bom, você veio fazer o teste?”. Eu falei: “Não. Do que você tá falando?”. Então ela falou assim: “Bom, se você não vai fazer o teste, o teste vai fazer você, porque você é o que eles estão procurando”. Eu falei: “Não meu amor, minha agenda é bem complicada. Faculdade de manhã, Banco à tarde, faculdade à noite”, duas distintas faculdades que não tinham muito a ver com o ramo de entretenimento. Na sequência ela desceu com os auditores, digamos assim, e eles vieram fazer o teste na recepção. Ali eles fizeram o teste e falaram: “Olha, você tem tudo para entrar. Você decide entrar ou não”. Aí eu pensei por um segundo...dois...três... e no quarto segundo eu falei: “Ok, tô dentro”.

Marlon - Um início bem interessante então. E há quanto tempo você está atuando no teatro musical?

Maurício Xavier - Conforme você está vendo, isso começou em 1992. Depois dessa obra, obviamente veio a peça de 1993. Depois, em 1994... Eu já vou falando. Em 1993, havia uma produtora de elenco que se chamava *Marie Claire*, da revista *Marie Claire*. Ela assistiu a esse espetáculo aqui [*Noturno*, 1992] e falou: “Nossa, quanta gente jovem, e disposta, e feliz, e caramba... tá tendo um *boom* na publicidade. A gente tá precisando de pessoas jovens que topem encarar a publicidade, você não tá afim?”. Eu falei: “vambora”. Então ali começou também em paralelo a carreira de publicidade e comerciais de TV.

Ao término desse espetáculo [*Noturno*], eu recebi convite para esse daqui [Maurício aponta para o painel], que se chama *A Casa de Brinquedos de Toquinho*, que também era um musical. Eu não sei se você já ouviu, mas tem aquela música do caderno “Sou eu que vou seguir você / do primeiro rabisco até o bê-a-bá”. É um clássico dele que toda criança canta no pré-primário [Maurício canta mais uma parte da canção]. Isso aqui foi em 1995. Pulei essa aqui em 1994 [Maurício aponta para o painel para a imagem da peça *Chimbirins e Chimbirons*], que era uma opereta infantojuvenil, em que nós não falamos o idioma português. Era uma hora de espetáculo que falávamos onomatopeias, digamos assim. Era um espetáculo, as crianças entendiam, e não se falava... não tinha uma língua inteligível, né? Era inteligível, obviamente, mas com uma linguagem rebuscada, brincadeiras com o idioma, sei lá, como se você falasse a língua do P, entendeu? A criançada pirava, era muito legal. Então você cantava o musical inteiro em que só se falava assim. Depois teve *Vermouth* [1997] que é um grande espetáculo. Aí eu caí nisso aqui [*O Direito de Nascer*], em 1997. É uma novela que passou no SBT primeiro, depois passou para a *Fox Life*, depois vendeu lá pra fora, para essa RTP¹, que era uma emissora portuguesa. Vendeu para vários países de língua portuguesa. É um dramalhão, pesadão, e as coisas foram acontecendo uma após a outra. Chegou a passar na TV Aparecida, na *Fox Life*, conforme eu falei.

Aí a gente vai pra 1998, 1999, e finalmente chegamos no *Rent*, retomada oficial dos musicais de franquia no Brasil. Então, de 1992 à 1999 eu já estava fazendo publicidade, comerciais e tudo mais. Aí eu caí nessa obra [*Rent*] que você tava interessado também e já deve ter feito alguma pesquisa. Houve aqui em São Paulo uma busca, e é o grande retorno dos musicais da Broadway, que a gente chama assim, por assim dizer. Os musicais de franquia se deu em 1999 com o *Rent*. Alguns dizem que se deu em 2001 com o *Les Misérables*, mas não foi. Foi com o *Rent* em 1999. Depois veio *Aí vem O Dilúvio* [2000] e *O beijo da Mulher Aranha* [2000], na mesma época. Os grandes empresários estavam interessados em obras como essas de franquia, de Broadway, e aí eles fizeram esse espetáculo [*Rent*] e eu estava lá no meio dessa “patota”. Você pode ver aqui a Maestrini [Alessandra Maestrini], eu e mais uma galera; a Jana Bianchi, Jarbas Homem de Melo, que apresenta até o programa *Talentos* da TV Cultura.

¹ Rádio e televisão de Portugal. Disponível em: <https://www.rtp.pt/>. Acesso em 18 out. 2021

Marlon - E no *Rent* você interpretou qual personagem?

Maurício Xavier - Eu dava vida a *Tom Collins*. É uma obra muito emblemática, que fala sobre jovens, boêmios em sua busca de sobrevivência e avaliando seus dramas pessoais. *Rent* foi uma obra muito bonita, muito importante, as músicas são fantásticas. É uma transposição da obra *La Bohème*², de Puccini, para os dias de hoje, e que aqui estreou em 1999. Lá na “*Bohème*” de Puccini morria-se de tuberculose, umas coisas assim. Transposta para 1999, apareceu a Aids. O autor conseguiu fazer essa brilhante analogia e conexão e a obra ficou fantástica, né? Foi premiada, ganhou *Tony*³ e vários prêmios por aí. A trilha é indiscutível. Eu adoro. Um xodó!

Marlon - E na sua percepção quais são as habilidades necessárias a serem desenvolvidas pelas pessoas que pretendem atuar nessas produções de teatro musical?

Maurício Xavier - A primeira é a paciência, a segunda é a tolerância, e uma das maiores aptidões neste caso, é uma questão de sensibilidade... você tem que saber fazer de tudo e se dedicar ao canto, porque teatro musical você tem que saber cantar, tem que saber dançar também. E sob o meu ponto de vista, o que mais faz falta é a atuação. Então é importante você saber atuar. Não adianta somente cantar muito bem e dançar muito bem se a atuação fica vaga, entende? Num plano geral... então você tem que saber unir essas habilidades, e esses espetáculos trabalham muito fortemente isso, né?

De lá foi pra esse daqui, em 2000, que é a *Ópera do Malandro*, direção do Gabriel Vilela. O Gabriel Vilela é um diretor bastante autoral. Ele conseguiu transpor uma obra que é do subúrbio do Rio de Janeiro para o universo “*Country*”. No segundo ato todos os atores invertiam o sexo: os meninos viravam meninas e as meninas viravam meninos. Então ele sempre foi muito ousado em contar as histórias dele, sempre com a assinatura de figurino. Aliás, tem uma história interessante aqui [Maurício aponta para o cartaz de *A Ópera do Malandro* no painel ao fundo e pergunta]: “Você está vendo essa roupa aqui que ela tá usando?” Por exemplo, na montagem de 2000 ele anunciou no jornal para que todas as pessoas que

² Ópera *La Bohème* (1896), composta por Giacomo Puccini (1858-1924). Libretto de Luigi Illica (1857-1919) e Giuseppe Giacosa (1847-1906). Primeira execução em 01-02-1896 em Turin, Teatro Regio. Conduzida por Arturo Toscanini. Disponível em:

[https://imslp.org/wiki/La_Boh%C3%A8me%2C_SC_67_\(Puccini%2C_Giacomo\)](https://imslp.org/wiki/La_Boh%C3%A8me%2C_SC_67_(Puccini%2C_Giacomo)). Acesso em: 23 de Mai. 2022.

³ *The American Theatre Wing's Tony Awards*, premiação conhecida popularmente como *Tony Awards*, se iniciou em 1947. Conforme divulgado em sua página, a *Tony Awards* surgiu com o intuito de estabelecer um programa de prêmios para celebrar a excelência no teatro. Disponível em: <https://www.tonyawards.com/history/our-history/>. Acesso em: 23 Mai. 2022.

tivessem vestidos de noiva para desapegar, ou que tivessem tido um casamento não próspero, para que doassem seus vestidos para confeccionar o figurino desse espetáculo. Ele reciclou diversos vestidos de noivas. Por conta disso, muitos vestidos de noivas com essas histórias impregnadas neles foram usados aqui.

Marlon - Voltando às habilidades, como você as adquiriu?

Maurício Xavier - Eu não acho que tenha adquirido essas habilidades não. Ainda me faço essa pergunta. Como é que isso tudo começou? Acho que adquiri com esses grandes mestres como Gianni Ratto, Gabriel Vilela, Miguel Falabella e tanto com os outros diretores que eu te falei anteriormente. Aqui mais uma dele, que é *A gota d'água* [Maurício aponta para o cartaz no painel ao fundo]. Eles foram criando e desenvolvendo essas habilidades e apostando na qualidade artística. Então, foi ficando mais fácil. Aqui a gente já tá falando em 2001.

Em 2002, esse projeto aqui entrou, se chamava *Playhouse Disney*. O que aconteceu com o *Playhouse Disney* foi que eles precisavam inovar com um novo tipo de linguagem. Para sair daquele perfilzinho “padrão”, o diretor falou: “Eu quero botar um diretor com essa característica que você está vendo”. Aí as coisas foram acontecendo e as portas foram se abrindo. Eu fiquei um tempo na Argentina gravando isso daqui para a *Disney Channel*.

Em paralelo a este entrou esse projeto, *O Rei Leão*, lá na Alemanha. Então assim, eu não sabia falar alemão, era uma obra que foi feita em alemão. Se você me perguntar: “Nossa, qual a aptidão? Você sabia falar?”. Não, eu não sabia falar. Então, de repente, a produção veio para o Brasil, porque na Alemanha eles têm um déficit muito grande de artistas negros que cantem, dancem e que atuem, e eles precisavam de pessoas para preencher esse *quorum*. É um espetáculo que fala sobre a savana africana. Neste quesito, eu preenchia todos. Então eles falaram “Hum... você canta? Dança?”. Fiz o teste. Então, Alemanha, né? Fiquei mais 3 anos lá.

Passado isso [de 2003 à 2007], voltei para o Brasil porque eu queria viver o que a gente gosta, que é o teatro brasileiro, viver a arte brasileira. Não queria ficar muito tempo fora. Então, o Miguel Falabella me chamou para fazer *Os Produtores*, no ano de 2007. Eu me lembro que nessa obra a gente rodou o Brasil e muitos diretores viram o Miguel por ter um círculo muito interessante de diretores. E aí eu fui chamado para fazer esse aqui que é a *Avenida Q* [2009], sob a direção de Charles Möeller e Cláudio Botelho, que também é Broadway. Aliás são esses bonecos engraçados, que é uma brincadeira com *Vila Sésamo* só que para adultos, com uma temática para adultos. Eles tocavam o terror nessa obra de Jeff Whitty. Certamente

you will find the names of all authors and creators on the internet. In 2010 I found this work here that was called *Dalva e Herivelto: uma canção de amor*. *Dalva e Herivelto* tells the story of the life of Dalva de Oliveira. It aired on Rede Globo television and on Canal Viva. It's beautiful! I was part of the Trio de Ouro. I was Nilo Chagas. Nilo Chagas is one of the members. It was Dalva, Herivelto and Nilo Chagas, and together they made the Trio de Ouro. This work was very interesting. It was worth the pain of participating. It was a dramatic work that mixed dramaticity and music. We had to sing live, record... It was very cool and very interesting!

The year of 2011 was for *New York, New York* [the musical], under the direction of José Possi Neto. It is an authorial work from the film *New York, New York* in which Liza Minelli acts. I had never done this work before, so the creators developed it. "Come here, and that film, because no one has ever created a musical about this film?", so they made this musical. Many characters were invented and provide support for the plot. It is very interesting. There was a lot of dance, a lot of specific skill. Everyone was doing it. We changed the scenario, we moved the scenario. It was very interesting this spectacle.

Here we return to *Xanadu, o musical* [2012], once again with Thiago Frago, Danielle Winits, Miguel Falabella and another powerful cast. It was a work that was also successful. It has the track of Olivia Newton-John. It is a film that is a bit old. I think that this film will only be understood after 200 years, many people take time to understand. But a musical was built. The track is very interesting. Many people like it and many people hate it.

Marlon - Among these musicals that you mentioned, you had some practice that you used for the maintenance of the voice, for taking care of the vocal health?

Maurício Xavier - Well, there is always a professional singer for each musical, an arranger, a vocal preparator, who makes the track, who accompanies, so there is the warm-up and the cool-down. It is important to hydrate the vocal cord, to always be drinking a lot of liquid and not just think that everything is done, that the game is already won, because it is not. You can get a cold. Everyone hugs, everyone kisses. *As Noviças Rebeldes* [2015], by Wolf Maya, is a work that required a performance with a different vocal register. I speak in a low register, but she [the character] is a nun in a convent of women. So... How is it that this nun will speak? You have to know how she will speak with a low register. What is the level of performance that you will put in this type of musical spectacle? She had to sing, she

que sapatear. Isso foi uma surpresa, foi uma pegadinha. Eu não sabia que o número dela era um número de sapateado, por exemplo. Descobri faltando pouco tempo. Com pouco tempo eles falaram: “Seu número é esse, e tem um sapateado”. Eu falei: “Como assim? Eu não sei sapatear”. E aí a gente malha, aprende a todo custo, treina ... A Broadway, em si, ela tem isso. As dificuldades que são exercidas em cena não podem transparecer pra fora da cena. Então as pessoas não podem me ver sofrendo, à parte, a dramaticidade. Tem que ser tudo muito tranquilo. Você tem que girar um prato, bater um bolo, fritar uma coxinha sorrindo. Sempre sorrindo. Quase aquele universo Disney.

Marlon - Essa freira então tinha uma característica vocal muito diferente da sua natural, já que você falou que sua voz era grave. Qual foi o processo que você utilizou para desenvolver a voz dessa personagem?

Maurício Xavier - Então, aqui a gente já está em 2015. Trabalhando com vários diretores, várias obras, diferentes espetáculos e cada espetáculo pedia uma coisa diferente, você vai se testando em coisas diferentes. É importante ter um leque amplo pra você entender que a gente consegue ter essa versatilidade, porque senão você fica uma pessoa de um personagem só. O que tudo bem, tudo certo, não é um problema ser um artista de um personagem só. Ao meu ver isso não é um problema. Mas não era a minha escolha. Quando eu escolhi eu falei: não, eu vou arriscar isso, fazer aquilo, vou para o musical, fui fazer *Leão* [*Rei Leão*] lá fora, fui fazer avião, fui fazer um gangster. Enfim, aqui era um escravo, aqui era um boêmio [Maurício indica os cartazes no painel ao fundo]. A cada obra você vai testando. Aqui um cantor de rádio dos anos 40 que tem um tipo específico de pronúncia. Como é que eles cantavam com todos aqueles [r]s e [s]s. Então isso tudo a gente estuda. Isso não é no achômetro. Eu acho que é assim e tá tudo certo. No caso dessa freira [*Mudança de Hábito*] também. Bem como essa aqui que eu era um presidiário [*Carcerário*, 2017]. Então, como ele se comporta? Como fala um presidiário? Como ele lida com esse agente carcerário? De onde ele veio? Para onde ele vai? Ele usa entorpecente? Não usa entorpecente? Que crime ele cometeu pra poder estar ali? Isso tudo vai carregando de informações adicionais para você fazer a escolha da melhor forma de se dizer aquele texto. Depois de 2018, por exemplo, teve *Samantha* da Netflix. Nessa obra ela foi uma pessoa que teve uma infância como famosa e cresceu buscando se recolocar como adulta... um grupo de sucesso e de repente parou. Anos depois, eles tentam se encontrar para tentar redescobrir o passado deles. Como é que funciona isso?

Onde estão essas pessoas? O sucesso deles? Onde foram parar? Eles ainda têm história para contar? Essa série que a Netflix brilhantemente fez é muito interessante porque ela mostra um tempo depois. O que aconteceu depois? Então você tem que imaginar como ele [o personagem Afonso] era quando criança, tudo que ele passou, e ele teve uma vida de fracassos porque nada mais aconteceu de bom pra ele naquele universo que ele criava outrora. Então como é que ele fala? Ele era bem revoltado, bem grosseiro o Bolota [personagem Afonso]. E ele odiava ser chamado de bolota porque quando ele era pequeno ele era gordinho, e ela falava “Ah o bolota, o bolota...”. Quando ele cresce, ele fica magro e mal humorado. Chega a ser engraçado. Você fala “Nossa... que louco, isso pode acontecer”.

Em 2019 aconteceu o *Madagascar*! Eu fui parar na savana novamente, fazendo Marty, a Zebra, que é um outro timbre também, que é uma outra tessitura vocal. O Marty é um personagem de quadrinhos. Como é que você transpõe a voz de um dublador para os palcos, porque a gente tem essa referência, né? A do desenho animado. Como é que eu vou fazer isso para o palco? Tinha que cantar, dançar ao lado de Melman, Gloria e Alex [nomes dos personagens da peça]. Então a história é engraçada. Isso você vai achar fácil na internet⁴. Algum vídeo se você precisar, tem vários *teasers* dessa obra.

Para cada uma você vai ver uma voz diferente, um tipo diferente de atuação, acredito eu, espero que assim esteja sendo impresso. No mesmo ano de *Madagascar* nós fizemos *Aparecida - O Musical*, com uma temática católica, em que se fez homenagem à grande padroeira do Brasil. Até então não tinha sido feito um musical com todo o estilo “Broadway” em que se enaltece a nossa padroeira Aparecida. Foi até pro cinema, em 12 de outubro de uns dois anos atrás. Eles passaram isso no cinema porque alguém falou: “Nossa, as pessoas têm que ver. Não pode ficar só no teatro esta encenação”.

Passado isso, vamos para 2020: *Chaves - Um Tributo Musical*. Eu jamais imaginei que Chaves pudesse se tornar um musical. É uma obra muito sensível, muito engraçada, na qual eu dava vida ao palhaço Benjamin, homenagem ao primeiro palhaço negro brasileiro no circo teatro. Há muito sobre Benjamin que precisa ser estudado e revisitado. Benjamin não faz parte da turma do original Chaves. Eu não quero dar *spoiler* porque essa obra foi muito premiada e provavelmente voltará aos palcos. “Gente, mas pera aí. O que esse palhaço tá fazendo no meio

⁴ Trecho da abertura do musical *Madagascar*, com a presença de Maurício Xavier como zebra Marty. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3fQVtnGID6Y>. Acesso em 28 fev. 2022.

da história de Chaves?”. As pessoas saíam chorando muito porque é uma história engraçada, [eu] ria ria ria; e muito emocionante porque falava sobre a vida do Bolaños [Roberto Gómez Bolaños, artista que interpreta Chaves]. Como é que uma obra como essa vira um musical? Tem toda uma preparação com o clown. Eu dô vida ao palhaço Beijamin que foi o primeiro palhaço negro que montou um circo-escola⁵. Na verdade ele representa etnicamente uma categoria. Até então não se tinha palhaços afrodescendentes, por assim dizer. Isso eu tô falando da época de 1900... sabe lá Deus quando. A Fernanda Maia introduziu o palhaço Benjamin na obra. Olha como é importante inalterar ao palhaço, e ao palhaço negro, especificamente. Então assim, é uma outra voz. Quem era esse cara? Como dar vida pra um cara que viveu? Que é diferente disso aqui [*Louca paixão*, 1999], uma novela da Record que eu criei um personagem e quero falar desse jeito, ou como isso aqui [*Rent*, 1999] que é uma franquia. Na franquia você vem pelo diapasão musical que a gente vai ouvindo. Quando você tem uma obra autoral, que é o *Chaves* por exemplo, é mais delicado, porque você interpreta diferente: “Gente, mas como é que o palhaço fala? O que ele tá dizendo?” Isso tudo que eu tô te falando é a junção dessas habilidades, a junção dessas diretrizes de cada obra, um diretor diferente, cada obra distinta. Elas vão dando essa qualidade de você saber equalizar a melhor voz para cada personagem. Resumindo: para cada demanda uma voz distinta, uma qualidade vocal.

Marlon - E você tinha falado dos processos de preparação da voz, de aquecer e desaquecer no palco. Esse acompanhamento profissional que você tinha era de uma pessoa que te acompanhava particularmente ou da peça como um todo?

Maurício Xavier - Para a “saúde” do espetáculo, a maioria deles possui alguém pra dar uma manutenção neste departamento. Na verdade, não é a nossa escolha de cada um fazer o que quer. Tem uma regra, uma conduta. Individualmente cada um tem um processo. Eu gosto de ter o meu processo e esse processo coletivo também. A coisa é mais ou menos assim: você tem o seu processo individual. Chegando lá nos ensaios, nas montagens, você vê o processo coletivo. Você pode fazer a sua lição de casa, vocal, mantendo a sua saúde vocal, dormindo bem, se alimentando bem, evitando balada, festa etc. Chegando lá em grupo o diretor fala: “Eu

⁵ De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, “Benjamim Chaves (Pará de Minas, Minas Gerais, 1870 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1954). Palhaço, ator, cantor, instrumentista e compositor. Considerado o primeiro palhaço negro brasileiro, Benjamim atua e contribui para a difusão do circo-teatro no Brasil, mesclando o ambiente e técnicas circenses com adaptações de clássicos da dramaturgia”. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6689/benjamim-de-oliveira>. Acesso em 26 out. 2021.

preciso desse tipo de entonação”. Por exemplo, nessa obra aqui [O Rei Leão], nós tínhamos uma *coach* do idioma alemão. Por eu não falar alemão, fui morar lá. Tinha a Cláudia, e ela ficava treinando intensamente os fonemas, porque tem muita consoante. No falar e no cantar em alemão temos que prestar atenção às vogais, às muitas consoantes. Como é que você convence em cima do palco uma plateia de duas mil pessoas a cada sessão do que é aquela história? Porque você pode achar que fala, mas falar com fluência demanda um certo exercício e um certo treino bem intenso, como o caso dessa obra especificamente. Então é importante que se tenha um profissional com conhecimento amplo, diversificado, habilitado. Provavelmente eu faça isso no futuro quando eu cansar dos palcos. Eu posso falar “olha gente, pelo nível de experiência que eu já tenho, eu já posso...”, entende? Quase trinta anos fazendo obras distintas. Eu posso trabalhar, de repente, com isso. Ou se é um profissional de fonoaudiologia, ou se é um maestro, ou se é um musicista. São pessoas interessadas nos assuntos, nos temas. Eles que ficam treinando todo mundo pra se chegar a esse resultado. Cada obra exige um resultado.

Marlon - Dentro desse gênero teatral a gente tem a voz, a atuação e o corpo. Para quem pretende atuar no teatro musical, o que você acha que é preciso desenvolver corporalmente?

Maurício Xavier - As três habilidades. Porque quando você faz um espetáculo no estilo Broadway, por exemplo, você tem atores que se movem... Tem várias categorias; tem a linha de baile, que só dança, mas não precisa necessariamente cantar; tem os que só cantam, e não precisam necessariamente dançar. Então tem os específicos. Isso varia de cada obra. E tem aquela obra que exige que o time todo precisa estar marcando gol. Fazendo como se fosse atacante, se a gente pudesse transpor isso para o universo do futebol. Existe obra em que todo mundo tem que jogar muito bem em todas as posições. No musical funciona desta forma também. Existem obras que você precisa de vários atacantes e obras que não. Obras que você fala: “Eu preciso desse aqui, excelente cantor, desse aqui, excelente bailarino, e um ator que não vai cantar porcaria nenhuma, mas ele vai atuar como poucos”. Existe uma estrutura que cada obra, cada diretor pode querer, e varia muito de diretor para obra. Então é bem relativo isso. Não dá para dizer que toda obra tem que ser assim, ter um padrão. Existem pessoas que implantam padrões, escolas que implantam padrões. Mas ao meu ver, e pela minha experiência, cada obra exige um tipo específico de habilidades. Ou mais canto ou mais danço. Mas aqui vai um toque meu, tá? O que eu mais admiro é quando a história é contada. A

atuação tem que prevalecer. “Ah, mas eles dançam muito bem. Olha eles cantam muito bem.” Mas aí você começa a assistir, a ficar assim na cadeira [Maurício faz um gesto de impaciência], se movimenta e fala: “A tá, que lindo”. Mas a história não é passada, então pra mim isso não serviu. Pra mim é importante que exista essa conexão entre música, dança, interpretação e de que elas cheguem ao coração das pessoas. Aí tanto faz qual “diapasão” que vai estar mais à frente ou mais atrás.

Marlon - Lá no começo você tinha falado que às vezes a atuação fica meio em déficit em relação ao resto. Tem algo que você acha que precisa desenvolver na atuação para melhorar isso? A gente falou da voz, do corpo. E da atuação em específico?

Maurício Xavier - Ficar atento, né? Eu acho que a melhor parte disso é a gente tá atento a tudo e a todos, e não sermos, como que eu posso dizer? “Ah, é uma velha, um idoso? ele fala assim”. Não, nem todo idoso fala assim, existe uma gama. Ele é afrodescendente; “Ah, eles agem dessa forma” ou, ele é oriental, japonês, então ele age dessa forma. Então ele é nordestino, tem uma gama de nordestinos, entende? Tudo é muito amplo na pesquisa. “Ah, ele é LGBTQIA +, então ele funciona dessa forma”. Não é simples assim sobre a minha ótica. Eu te digo isso, por exemplo, nessa obra aqui [*Pé na cova*] me foi solicitado... o que ela é? Eu não sei dizer o que era Markassa [personagem] nessa obra, que eu acho que ficou três anos em cartaz. Ela era... hoje em dia as pessoas gostam de setorizar. Essas nomenclaturas todas pra mim são um pesadelo, são pessoas. E cada um age como quiser, da forma que quiser. “Ah, mas ela é trans, ela tem...”, mas vem cá, ele era mecânico de dia e travesti de noite. Como é que é isso? Qual o tipo de gatilho que ele aciona pra viver nessa realidade, nesses dois tipos de universo? Eu lembro que a única informação que o diretor pediu, o autor/diretor, é de que ela fosse não histriônica, de que ela fosse sensível e verdadeira, que ela não fosse de mentira, que ela não fosse uma caricatura. Ela não é uma caricatura. Ela é de verdade. Então como é que você faz isso sem cair naquele lugar caricato, sem construir caricatura. Como é que você dá humanidade a esse ser aqui que vive nesses dois “diapasões”? Por que é respeito isso, né? É respeitar a obra. Então não adianta você jogar uma caricatura, e bota o salto e a peruca e o resto, e acha que funciona, porque você tá indo pra um outro lugar, no meu ponto de vista. Então, como é que se chega nesse denominador é o grande lance. A gente descobre a cada obra. A cada obra é um novo desafio, um desafio diferente. Tem técnica, tem recurso. A gente vai tentando, mas dizer que eu sei sobre? Absolutamente? Porque tudo pode ser diferente, né?

Marlon - Algumas pessoas dizem que precisam preparar seu próprio figurino, maquiagem. Outras, que tem que correr atrás de agenda. Isso são demandas que elas têm fora do palco, mas ainda assim enquanto atores do teatro musical. Há algo desse tipo na sua carreira que foi demandado.

Maurício Xavier - A grande maioria das obras exige obviamente um cuidado... Nessa obra aqui [*Chimbirins e Chimbirons*, 1994] eu trabalhei com uma trupe de teatro. Cada um ganhou no primeiro dia de ensaio uma caixa e todos os elementos extras eram colocados na caixa. Então a gente aprendeu, nessa obra, a cultivar coisas para o personagem. Se eu achasse alguma coisa que complementasse a obra, o personagem... Essa aqui, por exemplo [*Pé na Cova*], eu não ia vir para casa de salto alto, andando de salto. Eu nunca soube andar, tive que aprender nesta obra. Esse é um exemplo clássico em que eu tive que aprender a andar de salto. Andar como quem anda desde que nasceu, porque elas [referência às características da personagem] são terríveis, elas são danadas. Elas sobem ladeira, descem ladeira, e passavam uns dias durante a gravação numa rua, num calor, e o pé vai inchando, é muito complicado. Uma coisa. Você fica oito, doze horas em cima de um salto e você não pode reclamar. Cada obra demanda alguma coisa. Para cada uma delas demanda uma coisa.

Marlon - Dentro de alguns trabalhos que eu tenho lido sobre teatro musical, às vezes é usado o termo “cantor-ator” e em outros o termo “ator-cantor”. O que você acha desse termo e com qual dos dois você se identifica? Ou você se identifica com outro termo?

Maurício Xavier - Mas uma vez, aquela questão que a gente já falou. Existe uma questão do rótulo, né? Muitas pessoas gostam do rótulo porque ele passa a ser uma identidade bacana. Eu particularmente ponho artista. “Ah, mas você canta”. Ótimo, *check list*. Então assim, artista. Do que ficar... “Ah ele é cantor, o primeiro fundador...”. Não, eu não gosto disso. Eu acho que aí você se setoriza de novo. “Ah, ele faz também transformista... Não, ele é afrodescendente, ou ele é ator japonês”. É o setor, o sistema, desde 1995 que se vem inventando... que se inventou o computador... Desde o Windows 95, em que as coisas são colocadas em gaveta com mais facilidade. Então, o artista, se ele tem essa qualidade, ótimo! Se não tem, ele vai desenvolver. Próximo, puxa o próximo. Então neste caso específico, eu prefiro não me incluir nesta categoria. Até porque, em paralelo, eu faço design... desde confecção de site. Então as habilidades paralelas cada um tem uma. Tem gente que faz bolo. Vai do que

você gosta. Eu curto fazer isso aqui [Maurício aponta para imagens, números e informações na tela que programou para compor junto com sua imagem durante a entrevista].

Marlon - E quais são suas referências profissionais?

Maurício Xavier - É sempre difícil buscar uma referência. Quando você tem o leque muito aberto, o prisma muito aberto, é difícil ter uma referência, uma única referência. Então tem várias referências. Acho que eu respeito muito... Morgan Freeman⁶. Numa obra que eu gravei um comercial recente pra Sky, eu fiz um detetive anos 70 e tal. Então quando você der detetive, Sky, que é o comercial, tive que fazer um trabalho de pesquisa rápida. É um comercial, publicidade. O Morgan Freeman me parece um cara fantástico, nesse aspecto. Ele sempre tem a voz da sabedoria, mas ele não é de musical. “Caramba, mas você faz musical, mas admira o Morgan Freeman?” Posso admirar outros tantos. A lista é muito grande. É difícil dar um único nome. Definir alguém para botar na caixinha. Eu não gosto disso.

Marlon - Vários nomes vem à cabeça, né?

Maurício Xavier - O próprio Miguel [Falabella]. Admiro muito o Miguel. Ele tem um jeito único de ser. Ele criou personagens, escreve, atua e faz tudo. E ele trabalha em uma linha que é fantástica. Acho que igual a ele tá para nascer outro, entende? Ele trabalha em um lugar, em uma região, um “diapasão”. Alcançou um lugar que poucas pessoas conseguem chegar. Aliás, poucas ou quase nenhuma.

Marlon - E de todas essas obras que você mostrou, tem uma que você destacaria que você gosta mais?

Maurício Xavier - Você colocar uma dentro da caixa, elencar uma é difícil. Essa daqui [O direito de nascer] eu gostava porque foi uma novela inteira, muito bacana. Rodou mundialmente. Um personagem bacana e sensível. Ele tinha um romance interracial com essa moça. Gostava muito de fazer. Era reconhecido na rua. Várias pessoas do terceiro setor.

Esse daqui [Rent] eu gostei porque essa obra é indiscutível. Essa daqui [Chaves]...Cada uma tem uma especialidade. A peça Chaves era fantástica, muito emocionante, um texto muito bem escrito. A montagem, as pessoas que davam vida à vila do Chaves eram ótimas. Essa daqui [O Rei Leão] me levou para um país diferente. A obra, ao que se conta nessa história por exemplo, é fantástica. Você tem alguém que perde o caminho e ele tem que achar, e o caminho tá dentro dele. Não sei se você lembra do filme. Ele acha que o caminho está em qualquer

⁶ Ator, produtor, dublador e cineasta estadunidense (1937 -).

lugar, mas não está, está dentro dele. Ele tem que se descobrir. Nessa daqui [*Dalva e Herivelto*], são tramas e um enlace, e duelam, e os dois começam a brigar. Então cada uma tem uma coisa. É difícil elencar uma única.

Marlon - Você falou de *Rent* de 1999 que é indiscutível, para alguém que não conhece a obra, por que você diria que ela é indiscutível?

Maurício Xavier - Porque ela emocionou. Seria como se hoje alguém fizesse um musical [Maurício se refere ao ano de 2021]... Na época que ela foi feita, havia a grande epidemia de Aids. Ela veio emblemática nesse aspecto. Seria como se hoje alguém criasse uma obra sobre Covid. *Covid! O musical*, por assim dizer. E aí você vai ver e “Olha, gente! Acontece comigo, eu tenho insônia, eu tenho pesadelo. Olha! Meus amigos estão indo. Tem que lavar a mão”. Isso tudo é dito no musical, vamos imaginar assim. Então ela trouxe atualização ao tema. É um tema muito comentado que na época de 1996, nos anos 90, estava muito em voga falar sobre o HIV. E aí o cara foi rápido e foi genial, muito sagaz, inteligente em chegar com um musical adequado para a época. Seria como se alguém viesse com um musical adequado para Covid. Você vê “Nossa, 300 milhões de pessoas. Não sei quantas mil por dia!”, e alguém escreve um musical e consegue fazer. Imagina que brilhante seria. Por isso que eu falo indiscutível nesse aspecto. Ela foi desbravadora. Outras também foram. Várias discussões importantes. Por isso que eu te falo, o importante é ficarmos atentos ao que está se contando. Não só “aquela musiquinha gostosinha”, mas o que você está contando? Você está falando com quem? Onde você quer chegar com isto? Que história você está dizendo e para quem você está dizendo esta história? Esse é o mais importante de se observar. Agora, que meios você vai utilizar pra chegar nessa história? Igual *Cats*. Alguém conta a história sobre gatos x. Eles estão lá no beco e tem toda uma dramaturgia por trás daquilo. Como é que se desenrola a trama de *Cats*, o musical. Quais as habilidades que precisa se ter para contar a história de *Cats*?

[...]

[Quando a entrevista está para se encerrar, Maurício Xavier faz um último adendo]

Maurício Xavier - Houve um Boom... A mola motriz se deu em 1998, que é um ano antes do *Rent!* [1999] acontecer, porque ali havia uma trupe que fazia um musical chamado *Pocket Broadway*, e nele tava a grande maioria das pessoas que estão aqui [atuando] ainda hoje. Os empresários viram essa obra e a partir daí falaram: “Olha, que mercado fantástico. Por que alguém não subsidia esse tipo de mercado?” E ali eles já começaram a catar as pessoas e

montar, entendeu? Investiram com patrocínio e tudo mais. A partir dali eles vieram com *O beijo da mulher aranha* [2000], *Rent!* [1999] e *Aí vem o dilúvio* [2000]. Não nessa ordem. Então o time estava meio pré-formado. A gente pega essa galera, que já estava vindo de 1998 num teatro de São Paulo que se chamava *Studio*, que é no antigo teatro *Zácaro*. Um teatro antigo que foi mudando de nome, depois virou Teatro Ópera, que é o mesmo em que foi feito esse espetáculo [*Rent*]. E foi mudando de nome ao longo dos anos. Lá eles tentaram uma coisa, um diretor ou outro, e a coisa foi crescendo, emplacou! Viram que dava certo. Eles foram se multiplicando, dali foi indo o eixo Rio - São Paulo. E sempre houve. O Wolf Maya fazia *Cabaret Brasil* [1999], o Jorge Fernando arriscava um musical ou outro. Mas aquela sequência veio depois de 1999. Sequência forte dos patrocinadores que é bem disso que você está falando. O mercado cresceu com mais força e com mais especificação, exigindo mais dos profissionais de 1999 para frente. Começou por ali em 1998 e um pouquinho antes[...] Tem matéria inclusive da Folha de São Paulo, de 1998 escrito *A Broadway é aqui*. Contrapondo qualquer pessoa que disser que começou depois, você fala que não, começou ali, registrado.

Alessandra Maestrini

Marlon - Como surgiu o seu interesse pela atuação em teatro musical?

Alessandra Maestrini - Eu não tenho memórias de não ter interesse por cantar, dançar e interpretar. Até onde a memória alcança, era só o que eu fazia. Então foram passos naturais. Naturais aspas. Porque incentivo de pai e mãe é sempre muito importante. E minha mãe sempre me colocou... ela via a vontade, ela me colocou pequeninha, quando era pra botar na colônia de férias, para tirar as crianças de casa, me botou num cursinho de teatro com quatro anos de idade. Minha professora era a Cláudia Jimenez. E eu lembro da Cláudia! E depois com 9 anos de idade eu fiz, dois anos só eu acho, de aula de Jazz. Com 11 anos eu entrei para o Tablado de Teatro do Rio de Janeiro. Com 16, 17 anos ganhei uma bolsa para estudar música e teatro nos Estados Unidos. Aos 15 comecei a estudar canto lírico com a Vera do Canto e Mello. Eu fui pra essa faculdade com a bolsa, mas 9 meses depois já estava morrendo de saudades.

Voltei, e no dia que eu cheguei eu fui convidada para estreiar profissionalmente. Então, eu fiz alguns cursos ao longo desse caminho. Antes da faculdade fiz um pouco de expressão corporal com a Angel Vianna⁷. Desde pequena, minha mãe queria me colocar no ballet, mas a própria professora tinha falado que eu era muito nova e que era ruim para o corpo. Depois da Ver [do Canto e Mello], teve a bolsa. Eu não gostei do jeito que eles estavam ensinando música na faculdade [nos Estados Unidos]. Na volta eu fui fazendo uma peça atrás da outra, e depois fui conhecendo outros professores. Teve a Eliane Sampaio, depois a Mirna [Rubim], que era aluna da Eliane. Eu fiz aula com o Ronnie Kneblewski, aqui em São Paulo, para me preparar para o *New York New York*. Mas o que me deu um grande salto foi quando eu me apropriei de um traço de personalidade autodidata. Daí eu fui pegando um pouco de cada um. Eu tinha passado também pelas mãos da fonoaudióloga Mara Behlau, que é maravilhosa. Aí quando eu passei, mesmo em aula com outro [profissional], a me apropriar da minha visão... se a professora me pedia pra fazer uma coisa, e eu fazia conforme ela tinha dito mas não dava o resultado que a gente tava esperando, eu sentia o que ela tava fazendo (falando da Mirna em especial), ela dizia: “Tá vendo, exatamente”. Eu falava: “É, eu fiz exatamente o oposto do que você me pediu, mas agora eu já sei o que é pra fazer”.

⁷ Maria Ângela Abras Vianna (1928), é bailarina, professora, coreógrafa e pesquisadora. Para maiores informações acessar o site <https://www.angelvianna.com.br/> e o acervo <http://www.angelvianna.art.br/>.

Então, quando eu criei interesse, desde que a memória alcança, meu pai é naturalizado americano desde muito novo, então a gente assistia muito musical na telinha mesmo, em casa, e ele brincava de cantar e dançar comigo. E minha mãe sempre foi muito teatral, apesar de ela dizer que não. Quando pergunta pra ela [sua mãe] “De onde vem essa coisa teatral?”, ela dizia: “Do pai! O pai é muito teatral” [Alessandra gesticula dramaticamente reproduzindo o gesto da sua mãe ao mencionar a teatralidade do pai]. Eu falei [Alessandra ri]: “Ah é, tá todo mundo vendo que é o pai mesmo”. Ele também é, de outra maneira, ele é mais de um humor mais assim...ele é mais no pequenininho, e ela no mais grandioso.

Marlon - E há quanto tempo você considera que está atuando. Porque você falou que o interesse é desde criança. Você está atuando no teatro musical há quanto tempo?

Alessandra Maestrini - Profissionalmente no teatro musical eu tô desde 1997, com *As Malvadas*. É oficialmente minha estreia profissional. Antes eu cheguei a ter uma estreia num show com a Camila Amado que era minha professora de teatro na época. Tinha mais um violonista e uma cantora que tava fazendo com a gente. Era num pubzinho do Rio de Janeiro. Então aquela foi a primeira vez que eu me apresentei para um público, assim, que não era só de amigos e cantando. Depois eu participei do *Sonhos de uma noite de inverno*, ou *Juliet 's birthday*, que foi um evento no meio de um festival de Shakespeare que teve. Foi em 1995 isso. 1995 não foi, porque eu estava nos Estados Unidos, eu acho. Acho que foi um pouquinho antes de pegar a bolsa. E era um evento metade armador e metade profissional. Era do “Atores de Laura”, um Companhia de Teatro do Daniel Herz e da Suzanna Kruger... E eles tinham tanto atores da “Companhia Atores de Laura”, quanto alunos dos cursos do Daniel e da Suzanna. Eu era uma das alunas e eles me convidaram para cantar. Eu fazia um efebo apaixonado por Shakespeare, e quem fazia o Shakespeare era a atriz Maria Fernanda, filha de Cecília Meireles. Tinha a Maria Luiza Mendonça, tinha um tanto de atores e os alunos meio que sendo introduzidos.

Marlon - E na sua percepção, quais habilidades precisam ser desenvolvidas por alguém que quer atuar no teatro musical?

Alessandra Maestrini - A sua proposta já diz um bocado disso. É voz, corpo e emoção, né? E também precisa de muita disciplina, saber trabalhar em grupo. Musical, em boa parte, geralmente é de grande elenco. E seja você, a sua participação, seja do coro, do protagonista, a troca com o elenco e a equipe é fundamental. Se você está em um espetáculo, por exemplo, do tamanho do *Les Misérables*, se você não tem disciplina, um respeito à

autoridade, ao seu espaço, não só fica insuportável, um caos, mas fica perigoso, porque você tem engrenagens que são perigosas, e tudo funciona como um relógio mesmo. Eu tive a honra de poder participar de espetáculos no Brasil que são produções musicais e que são originais, mas também participei de muitas que vieram já prontas e, pra essas, você precisa saber equilibrar de botar a sua personalidade e a sua criatividade, mas de também respeitar uma forma que já está ali feita. Por exemplo, no *Rent* e no *Les Misérables* tinha um régua literalmente no chão. Duas na verdade. Uma na frente do palco, na pontinha do palco e outra no meio. E então você vai beijar fulano no 2, vai cair no 5 e depois gira no 7. Não é que você está criando como você vai fazer. Você tá... como que você vai preencher aquilo. Já tá tudo mapeado.

Marlon - E como você desenvolve essas habilidades?

Alessandra Maestrini - Fazendo! Como você viu, eu fiz um curso aqui, outro ali, e quando eu vi, eu já tinha estreado.

Marlon - E no teatro musical a voz é muito requisitada. Você tem algum processo de desenvolvimento, manutenção ou cuidado com a sua saúde vocal?

Alessandra Maestrini - Eu tenho tanto um processo por respeito e sabedoria de manter o instrumento afinado e afiado para o palco, quanto uma paixão mesmo pelo estudo vocal. Então, se eu tenho oportunidade, se é me dado o tempo e o espaço com a acústica adequada, eu estudo todos os dias, se me deixar eu fico horas. Então, o meu apuro vocal é diário. Agora não, eu tô nos Estados Unidos, vim acompanhar meu pai, ele fez uma cirurgia, enfim. Estou na casa dos meus primos, aqui não dá. Estou num momento de pausa dos estudos. Mas, se eu chegar num hotel, quando chegar na Califórnia, e lá tiver um banheiro com uma acústica boa, eu vou cantar.

Marlon - E você tem algum acompanhamento para a voz, de algum profissional da voz ou algum fonoaudiólogo?

Alessandra Maestrini - Hoje em dia não. Desde que eu saquei mais, me apropriei, ganhei segurança tanto minha quanto do aprendizado dos professores pelos quais eu passei também, eu fui cada vez mais fazendo a minha. Teve um tempo que quando eu tinha uma dúvida eu ligava pra Mirna [Rubim], ou se eu forçava um pouquinho a voz, eu ligava para a Mara Behlau. Essas são talvez uns anjos da guarda que se eu precisar eu sei que eu posso ligar pra elas. Confio, gosto muito. A gente já fala a mesma língua. Mas, assim, o corpo do livro é: eu faço sozinha.

Marlon - E sobre o corpo no teatro, pra quem quer atuar nessas produções, o que você acha necessário desenvolver? Quais as habilidades?

Alessandra Maestrini - Eu na verdade até acho que deveria ter estudado mais essa parte corporal. Eu tenho uma facilidade inata para a expressão corporal à qual eu acho que eu não despendi o tempo e o estudo ao presente que me foi dado... Eu poderia ter cuidado mais e estar mais bailarina, dançando horrores. Não fiz. Mas no teatro musical sim. O ideal é você trabalhar o corpo. Você pode trabalhar o corpo de diversas maneiras, depende do seu objetivo e do seu instrumento. Da consciência do seu instrumento. Porque no teatro musical você tem várias funções diferentes, e cada artista tem uma maior adequação para essas diferentes funções. Se você é um cantor solista e não tem uma grande facilidade de expressão corporal, sempre é bom você trabalhar. Agora, há papéis que não vão te exigir. Se você não é um grande cantor e você trabalha um ballet ou um jazz básico, você vai ter sempre mais facilidade e um lugar garantido no coro. Se você trabalha sua voz mais e tá com seu corpo mais preparado, você pode pegar um protagonismo em *Chicago*, uma coisa mais assim. Eu, claro, falo da minha experiência, que não é a de um bailarino. Por exemplo, pro *Fantasma da Ópera*, as pessoas às vezes não se dão conta de que a Christine precisa ter um preparo de ballet. Ela começa como bailarina na peça. Tem outros espetáculos que você vai precisar de sapateado. Então eu sempre acho, de novo, vindo do ponto de vista do autodidata, daquele que vai no que é mais adequado para ele. Esse é o meu ponto de vista de trabalho. Eu vejo, às vezes, as pessoas assim: "Ah, eu trabalho aquilo para o qual eu não tenho a menor aptidão". Eu digo: "Pra que?". Você vai ter um monte de gente que veio com isso, veio com esse talento fácil e ainda está apurando. Você vai querer se meter a competir com essas pessoas? Claro, se você tem paixão por uma coisa, você vai trabalhar e você vai ficar melhor naquilo. E aquilo é um *plus*, um a mais que você traz pro seu cerne de talento. Eu sempre acho que a pessoa deve aprimorar os seus talentos. Por isso que eu digo, eu aprimorei meu talento vocal. Vim com uma facilidade e expressão corporal inata. Não trabalhei tanto. Mas sempre é tempo.

Marlon - Já puxando um gancho do que você já falou um pouco, mas da atuação cênica, quais práticas você considera necessárias para desenvolver essa atuação cênica no teatro musical.

Alessandra Maestrini - Para um ator, aquele que vai focar mais no ator, se o cerne do talento dele está em atuar, se não é nem um grande cantor nem um grande bailarino, tem que

trabalhar a expressão corporal. Se quiser fazer um pouco de mímica, pode até ajudar. Eu fiz um pouquinho. Trabalhar a consciência energética, se fazer presente. E é claro, muita leitura, cultura, conhecimento, dicção, interação com o próximo. Mais uma vez, é tão importante a troca com o outro. Se a pessoa tem uma timidez, o que não é raro entre atores, trabalhar, se expor ao ridículo, e não ter problema com isso. Permitir expressar-se, estar presente, com segurança e troca. E a cultura eu acho importante porque, por mais que você não esteja verdadeiramente verbalizando a respeito, ela acaba transparecendo quando você faz qualquer papel. Você vê que a pessoa tem um universo maior por de trás e aquilo torna o trabalho mais rico. Tudo é relativo, já diz a lei da física. Quando você tem como fazer mais relações com outras coisas a piada fica mais engraçada, o drama fica mais sentido, a tragédia fica mais desenhada.

Marlon - E você já interpretou um personagem que tinha características vocais, e corporais muito diferentes da sua?

Alessandra Maestrini - Quando eu fiz *O som e a sílaba* agora a pouco, do Miguel Falabella, que ele até escreveu pra mim, eu fiz um laboratório, fui estudar, porque minha personagem é autista, ela é asperger. Eu pedi pra conhecer uma jovem asperger, e eu estudei um pouco a relação dela com o corpo. Não especificamente pensando no corpo, eu penso só no personagem, o corpo acaba transparecendo o que a alma tá sentindo. Mas aí eu vi que tinha uma coisa que ela não conseguia olhar no olho. Porque ela não conseguia olhar no olho? A cabeça dela tava sempre baixa e a relação dela com o espaço era sempre outra, não só porque ela não conseguia olhar, mas porque ela tinha uma hipersensibilidade sensorial. Então o corpo dela tava sempre reagindo de ouvir sons que incomodavam, de sentir texturas que não são boas, de estar com um pouco de taquicardia e de ansiedade, porque quando o mundo é hipersensorial você tá sempre muito ansioso, porque parece que tem sempre um bixo que vai te pegar. Isso afeta a respiração. Quando afeta a respiração afeta a fala. Então de dentro pra fora tinha essa personagem que não era muito meu dia-a-dia.

Marlon - Quando você fala da sua atuação como uma atriz do teatro musical, quais são as demandas que você tem? Porque, por exemplo, em algumas companhias de teatro, os atores precisam lidar com a própria maquiagem e figurino. Às vezes fazer a divulgação. Quais são as suas demandas?

Alessandra Maestrini - Na faculdade, nos Estados Unidos, nesses nove meses que eu passei aqui [nos Estados Unidos], eles fazem uma coisa que eu acho muito bacana em

inúmeros níveis. Todo mundo, seja uma pessoa que se inscreveu para ser ator ou se formar como diretor, ou como cantor, ou cenógrafo, todo mundo tem que estudar um pouco de tudo. Claro, você vai focar mais no seu, mas você tem que saber um pouco de fazer cenário, serrar o negócio. Tem que saber um pouco de produção, como é que faz para coordenar essa gente toda. Você tem que saber um pouco de direção, como é difícil falar com ator. Tem que saber um pouco de tudo, que assim você respeita mais o trabalho do outro. Você não atrapalha a produção porque você tá ciente do todo que precisa. Maquiagem é a mesma coisa. Agora, ao longo da carreira, sim, primeiro normalmente vem um maquiador e ensina e depois você vai fazer sua maquiagem diariamente nas seções. Assim foi comigo em todos os espetáculos em relação à maquiagem. Com relação ao figurino, a gente acaba sempre... Eu sempre, pelo menos, tive a oportunidade, desde o começo, de fazer um voto aqui um voto ali, conforme eu fui ganhando espaço e respeito ali no meio, ou sugerir. Até que eu cheguei na parte de produção. Quando eu comecei a produzir meus próprios espetáculos, aí sim eu falei. No *Yentl* eu fui e busquei o Fábio Namatame [figurinista], mas eu disse a ele “Eu quero um terno branco. Eu quero que seja masculino e feminino”. Tanto no *Drama'n' Jazz*, é um show, mas também tem muito de teatralidade. Eu estava ruiva na época. Eu falei: “Eu quero ser um fósforo. Vamos dar um jeito do meu cabelo ir para cima. Eu quero também um coque black”. As mais elegantes são as negras americanas, com aquele cabelo pra cima. Eu falei: “eu sou muito branquinha e eu tô cantando umas músicas com Groove”. Eu falei então: “Me dê um pouco desse “vavavum”, esse molho no cabelo”. E aí ele foi e fez cacheadinho, e de repente eu tava com cabelo de Whitney Houston, lindo. É sempre essa coisa, eu quero uma coroa na cabeça. Na verdade, os cabelos das negras americanas são uma coroa, né?

Quando eu fui fazer *O som e a sílaba*, que eu também era produtora, o Miguel [Falabella] na época queria ir pra um lado de cenário e figurino que eu achava que não era o mais legal. Aí eu sugeri ir por aqui, mas ele era o diretor, e claro que você sempre vai pelo diretor, ainda mais quando o diretor é Miguel Falabella, que é um midas. Mas aí eu sugeri: “que tal ir por aqui e por aqui”, e fomos. Então eu comecei a botar mais a mão na massa, de cenário, figurino, maquiagem também, que aí o mesmo maquiador que tinha feito *Yentl* e *Drama'n Jazz*, que é o Wilson Eliodório, ele queria que eu ficasse assim, mais feinha. Eu falei “Não, ela é autista, ela não é feia, não precisa ser feia porque é diferente do que é considerado normal. Ela é linda”. Então acabei botando a mão na massa em tudo.

Marlon - Em algumas pesquisas acadêmicas sobre teatro musical que eu venho lendo, muitas vezes encontramos termos como cantora-atriz, atriz-cantora. O que você acha desses termos? Tem algum que você prefere, se identifica mais? Ou você não se identifica com nenhum?

Alessandra Maestrini - Eu digo que eu sou intérprete. Na França tem um termo que fala *disease*⁸, que seria uma cantora que diz, uma Maria Bethânia na verdade. Mas é claro, eu me identifico diferente da Maria Bethânia porque eu vou pra um outro lugar que é mais no virtuosismo vocal, e ela vai pra um lado mais teatral. Até porque há tanto no teatro quanto na música. Eu tento trazer uma coisa mais pra música, mas que o teatro esteja presente mesmo. Meu grande ídolo de vida é Barbra Streisand, que é uma grande cantora, uma grande atriz, uma grande produtora, uma grande diretora, roteirista premiada, que também mexe em figurinos e cenários. Então assim, eu gosto de ser uma artista criadora que pode abrir seu leque para qualquer lado; escrever, dirigir, produzir. Enfim...

Marlon - Aproveitando o que você falou da Barbra Streisand, quais são as suas referências profissionais? O que você destaca nelas?

Alessandra Maestrini - A Barbra é assim... um grande farol! De criança, eu era apaixonada pelo Charlie Chaplin e pelo Michael Jackson. Então você vê que mesmo eu não tendo investido em muitos cursos de corpo, as pessoas que eu estava sempre aprendendo com, são muito físicas, né? Eu acho que essas três são as pessoas que mais me influenciaram. Aí no Brasil, não por separar por ser internacional, mas é porque eu acho que cheguei a prestar mais atenção, eu... O Michael Jackson e o Charles Chaplin, desde de pequenininha que eu era fissurada. Quando eu fui lá pra uns 15 anos que eu me deparei com a Barbra Streisand, com a Elis Regina, com a Maria Bethânia, que são *disease*, como já disse, né? Então, esses são os virtuosos que têm o teatro inegável inserido no seu trabalho, à exceção do Chaplin. Mas mesmo o Chaplin era compositor. Por mais que ele fizesse teatro mudo, o teatro mudo dele é um musical, se você assistir. Então o teatro e a música sempre muito presentes e sempre muito casados. Um alimentando o outro, dando a base pro outro.

Marlon - Ótimas referências! Agora chegando a nossa última pergunta, eu queria que você contasse quais peças que você já participou, quais você mais gostou e que você destacaria.

⁸ Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/french-english/disease> . Acesso em: 14 mar 2022.

Alessandra Maestrini - Esqueci de falar. Denise Stoklos. Acompanhei muito tempo assim, fã rigorosa. Aí depois não mais. Mas, acho ela gênica. Que eu destacaria... a estreia, né? *As Malvadas*. Depois fiz alguns espetáculos aí no meio. Olha, tem uma história interessante, que não tem exatamente a ver com teatro musical, mas que pode valer a pena de falar. Depois de *As Malvadas*, eu fiz alguns espetáculos. Eu fiz o *Abre Alas* do Charles Möeller e do Cláudio Botelho, que era a primeira grande produção depois de muito tempo no Brasil. Era brasileira, autoral, sobre a Chiquinha Gonzaga. Eu fazia a Chiquinha Gonzaga jovem. Rosa Maria Murtinho fazia ela mais velha. E aí me chamaram pra fazer uma peça pequenininha, no Teatro Villa-Lobos que ainda existia na época. Não que ele seja velho, mas queimaram e nunca mais ressuscitaram o Villa-Lobos, que é uma grande pena. Eu fazia no Espaço III, no Teatro Villa-Lobos. O personagem era uma criança. Para atriz era um presentão. Eu cantava na peça também. Todo mundo tava falando de mim, só que era uma peça num teatro bem pequenininho, eu ganhava uma merreca e nada. Aí de repente o *Abre Alas* ia entrar em turnê, e de repente me deparei com essa escolha a ser feita. E aí? Você quer viajar o país com uma grande produção e ganhando bem, ou você quer fazer um papel que é um grande desafio de uma atriz num teatro pequenininho assim? E nossa, eu fiquei assim...tive até herpes zóster assim na costela de dificuldade de decidir, até que a Cláudia Neto falou pra mim: “Maestrini, não adianta nada você fazer um trabalho incrível que ninguém vê”. E ela tava certa. Eu fui, viajei com a peça. Foi uma experiência incrível. Minha primeira turnê com Charles Möeller e Cláudio Botelho, que foi com quem eu estreei também.

Eu estreei minha carreira profissional por conta de um teste para o qual eu não passei. Fui fazer um teste para *Os fantásticos*. A Kiara [Sasso] passou. Eu era bem gordinha na época, então não era a pessoa mais adequada para o papel. Fui pra faculdade. Quando eu voltei, encontrei com o Cláudio na saída do teatro. Ele falou: “Que bom saber que você tá no Brasil. Você não era a pessoa mais adequada para aquele papel, mas nós ficamos tão encantados com o seu trabalho que estamos escrevendo um musical inédito, e a música título é de uma personagem que a gente tá escrevendo pra você. Você quer fazer?” Então por conta de um teste para o qual eu não passei, eu estreei minha vida profissional em um papel escrito pra mim, pra um musical inédito que depois foi premiado por pessoas que são consideradas os midas, os reis dos musicais. Eu sempre digo pras pessoas: “Vai e arrasa no teste. Você passou, não passou, não necessariamente é a grande sacada do dia, sabe?”.

E quê mais? Depois eu fiz *Rent*. É uma grande paixão na minha vida. Fiz *Les Miserables* que também é, nossa... uma mega produção internacional. Fiz *New York New York*. Antes de começar, o maestro Fábio, que foi quem adaptou o roteiro e adaptou o livro para um roteiro de musical, veio falar comigo: “Ó, a gente quer fazer *New York New York*, mas se a gente for fazer direito, a gente tem que ter você. Você topa? E aí eu vou escrever já pensando em você”. Então teve *New York New York* que foi mais ou menos escrito pra mim. Antes disso teve *7- O Musical* que foi escrito pra mim, pelo Charles Möeller, pelo Cláudio Botelho e pelo Ed Motta. Depois tem o *Yentl* que eu adaptei. Eu fiz um apanhado do filme e do livro. Transformei em um *Stand Up* solo, ou um *Stand Up* duo, que era eu e o João Carlos Coutinho ao piano. Eu contava, fazia todos os personagens, cantava todas as músicas. Era só eu e o piano. Acabou ganhando o prêmio de melhor álbum brasileiro em língua estrangeira. E depois *O som e a sílaba*. Também produção minha, escrita pra mim por Miguel Falabella. Esses são os tops pra mim.

Referências

BENJAMIN de Oliveira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6689/benjamim-de-oliveira> . Acesso em: 23 de Mai. 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN 978-85-7979-060-7.

PUCCINI, Giacomo (1858-1924). *La Bohème*. Milão: G. Ricordi & C., n.d.(1920). Plate 115561. Reissue - n.d.(ca.1950). Plate P.R. 110. Partitura. Disponível em:

[https://imslp.org/wiki/La_Boh%C3%A8me%2C_SC_67_\(Puccini%2C_Giacomo\)](https://imslp.org/wiki/La_Boh%C3%A8me%2C_SC_67_(Puccini%2C_Giacomo)) . Acesso em: 23 de Mai. 2022.

The Official Website of the American Theatre Wing's Tony Awards®. Presented by The Broadway League and the American Theatre Wing. 2022. Disponível em:

<https://www.tonyawards.com/> . Acesso em: 23 Mai. 2022.

Entrevista recebida em 14/03/2022 e aprovada em 02/06/2022.

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Marlon Feliciano Ferreira - Graduando em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor de canto e treinador vocal em turmas de teatro musical da Escola Livre de Teatro 3 Atos. Tem experiência na área de Música Popular, com foco em Canto Popular e Canto para teatro musical. Atualmente pesquisa na área de formação profissional para atuação no teatro musical no Brasil. marlonsspbr@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4822851562049905>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2154-7032>

ⁱⁱ Thais dos Guimarães Alvim Nunes - Docente do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), onde tem ministrado disciplinas como Voz e Expressão, Canto Popular e Vozes do Mundo. Possui Bacharelado, Mestrado e Doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É coordenadora do programa de Extensão Música Popular: História, Performance e Ensino e líder do Grupo de Estudos da Canção Popular, conjuntamente com o prof. Adelfio Camilo Machado. Tem se dedicado a pesquisas sobre Música Popular, com ênfase na performance vocal. thais@ufscar.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0310975655441468>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7975-702X>

ⁱⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

