



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

DEPARTAMENTO DE ARTES

ANNE KAROLINE ANDRADE

**(RE) DESCOBRINDO A ESTRADA DE TIJOLOS AMARELOS: A VALORIZAÇÃO
DO TEATRO MUSICAL NA PEDAGOGIA DO TEATRO**

Recife

2025

ANNE KAROLINE ANDRADE

**(RE) DESCOBRINDO A ESTRADA DE TIJOLOS AMARELOS: A VALORIZAÇÃO
DO TEATRO MUSICAL NA PEDAGOGIA DO TEATRO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Teatro/Licenciatura da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Teatro.

Orientador: Professor Me. Roberto Lúcio Cavalcante de Araújo

Recife
2025

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

Andrade, Anne Karoline.

(Re) descobrindo a estrada de tijolos amarelos: a valorização do teatro musical na pedagogia do teatro / Anne Karoline Andrade. - Recife, 2025.
56 p.

Orientador(a): Roberto Lúcio Calvalcante de Araújo

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Teatro - Licenciatura, 2025.
Inclui apêndices.

1. Teatro musical. 2. Pedagogia do teatro. 3. Formação docente. I. Araújo, Roberto Lúcio Calvalcante de. (Orientação). II. Título.

370 CDD (22.ed.)

ANNE KAROLINE ANDRADE

**(RE) DESCOBRINDO A ESTRADA DE TIJOLOS AMARELOS: A VALORIZAÇÃO
DO TEATRO MUSICAL NA PEDAGOGIA DO TEATRO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Artes, da
Universidade Federal de Pernambuco, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Licenciada em Teatro.

Aprovado em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Professor Me. Roberto Lúcio Cavalcante de Araújo
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Professor Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Dr. Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UNIRIO

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, a minha mãe, Marta Samuel, que segurou minha pequena mão, me levou até a minha primeira aula de teatro e, desde lá, nunca soltou. Obrigada, mãe, por confiar nos meus sonhos.

A Eliel Samuel, meu tio, que percebeu em mim, desde cedo, que eu seria uma pessoa do teatro e fez questão de pagar as minhas primeiras aulas.

A meu pai, Miguel Andrade, que, apesar do jeito bruto de ser, sempre diz com muito orgulho que a filha dele é atriz e professora.

A minha irmã, Anna Beatriz, que me aguentou por muitas vezes obrigando-a a ser minha companheira de cena na infância, para alimentar meu desejo de teatro.

A minha avó, Lindaci Batista, mais conhecida como Dona Nina, que vibrou e vibra com cada conquista minha, com muita alegria. Sou muito grata de poder ser eternamente sua “guti-guti”, vovó.

A meu companheiro de vida, Fábio Alves, que me deu força em todos os momentos de escrita desta monografia, enxugando minhas lágrimas nas horas de medo e me proferindo palavras de conforto, para que eu não abandonasse o barco.

Aos meus colegas de turma, que sempre me ensinaram algo, indiretamente ou diretamente.

Ao corpo docente, por todo aprendizado e carinho, mas em especial a Roberto Lúcio e Luís Reis, homens de teatro, sem dúvida alguma, que foram e seguem sendo inspiração para mim, como artista e como professora.

E, por fim, agradeço à Anne corajosa, de 17 anos, que escolheu colocar Teatro/Licenciatura no SISU. Sinto muito orgulho da coragem dela e sinto mais orgulho ainda da Anne de agora, que não se permitiu desistir.

Conseguimos, Aninha!

“Teatro musical não é erudito como a ópera, não é fragmentado como a revista. Mas tem mercado. Tem público. Tem beleza. E tem arte.”

(Neyde Veneziano, 2010, p. 11)

RESUMO

Uma reflexão sobre o potencial do teatro musical como uma estratégia inovadora dentro da pedagogia do teatro, evidenciando suas contribuições para o desenvolvimento artístico. Com base em uma abordagem qualitativa, que combina pesquisa bibliográfica e entrevistas com educadores especializados, o estudo examina a evolução histórica do gênero, suas aplicações na formação artística e os desafios enfrentados em sua prática docente específica. Os resultados revelam que o teatro musical, ao integrar música, dança e interpretação, contribui significativamente para o desenvolvimento de habilidades criativas e pedagógicas, ampliando as possibilidades de ensino no campo do teatro.

Palavras-Chave: Teatro Musical, Pedagogia do Teatro, Formação Docente.

ABSTRACT

An observation on the potential of musical theater as an innovative strategy within theater pedagogy, highlighting its contributions to artistic development. Based on a qualitative approach, through bibliographic research and interviews with specialized educators, the present study examines the historical evolution of the genre, its applications in artistic training, and the challenges faced in its specific teaching practice. The results reveal that musical theater, through the integration of music, dance, and acting, contributes significantly to the development of creative and pedagogical skills, thus expanding teaching possibilities in the field of theater.

Keywords: Musical Theater, Theater Pedagogy, Teacher Training, Theater

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. CALÇANDO OS SAPATOS VERMELHOS PARA CONHECER O CAMINHO: UM PANORAMA HISTÓRICO SOBRE O TEATRO MUSICAL	12
2.1 <i>O MÁGICO E EU: O TEATRO MUSICAL NOS ESTADOS UNIDOS</i>	13
2.2 <i>POPULAR: A ASCENSÃO DO TEATRO MUSICAL NO BRASIL</i>	16
2.2 <i>NOSSO QUERIDO RECIFE: O TEATRO MUSICAL EM RECIFE</i>	23
2.3 <i>POR SUA CAUSA: O TEATRO MUSICAL NA MINHA VIDA</i>	27
3. LEVANDO O CORAÇÃO, O CÉREBRO E A CORAGEM: EXPLORANDO O TEATRO MUSICAL NA FORMAÇÃO TEATRAL	30
3.1 <i>VENHA VER: DEFINIÇÕES E ELEMENTOS FUNDAMENTAIS DO TEATRO MUSICAL</i>	30
3.2 <i>É SÓ DANÇAR: OS PROCESSOS FORMATIVOS DO TEATRO MUSICAL..</i>	34
3.3 <i>DESAFIANDO A GRAVIDADE: OS DESAFIOS NO TEATRO MUSICAL</i>	41
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS.....	50
APÊNDICES	52

INTRODUÇÃO

Ao longo de sua história, o teatro musical tem sido rotulado como meramente comercial, uma forma de entretenimento superficial e desprovida de conteúdo político ou social significativo. Esse estigma histórico tem raízes profundas e, infelizmente, pode obscurecer a riqueza artística, social e cultural que o gênero oferece. No entanto, é vital considerar a pluralidade do teatro e reconhecer que o musical deve ser entendido como uma forma válida de arte, que atende a diferentes necessidades e públicos. É fato que algumas produções de musicais têm como um dos pontos de partida o apelo comercial e são muitas vezes projetadas para agradar uma audiência ampla, o que não deve ser interpretado como uma falta de valor artístico e nem se colocar todos os espetáculos musicais na mesma caixa, pois em todas as vertentes de teatro também existem as subvertentes. Deixando claro, assim, que nem todos os musicais seguem o caminho apenas mercadológico, pois o gênero nos permite explorar o lado político e expressivo, como qualquer outro gênero teatral, tendo, como exemplo, Augusto Boal (1931-2009) fazendo uso do teatro musical no Teatro de Arena de São Paulo, com os espetáculos *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes* e *Arena conta Bahia*, nos anos de 1960.

Do ponto de vista econômico, o teatro musical é uma força significativa no mercado teatral brasileiro. A circulação monetária gerada por produções musicais contribui para a sustentabilidade financeira de todo o setor, beneficiando tanto os profissionais do teatro quanto a infraestrutura cultural, e é extremamente importante lembrar que, em 2014, as pesquisas apontavam o Brasil como o terceiro maior produtor de teatro musical no mundo, ficando atrás apenas dos Estados Unidos, com a *Broadway*, em Nova York, e da Inglaterra, com o *West End*, em Londres.

Mas por que uma vertente teatral tão potente, e que vem crescendo cada vez mais no país, acaba sendo esquecida por artistas e arte-educadores? O teatro musical é um gênero pouco explorado dentro do curso de Teatro/Licenciatura, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como iniciativa pedagógica, o que me trouxe questionamentos sobre, pois não conseguia compreender como um gênero tão instigante e que, a cada ano, cada vez mais alunos ingressam na graduação interessados no tema, não era citado com frequência nas disciplinas do curso. Mas,

em contrapartida, cada vez mais surgem professores de teatro fazendo uso do gênero nas suas salas de aula e estreias de espetáculos musicais na cidade do Recife. Através desse questionamento e dessa necessidade em entender e explorar mais o teatro musical como uma iniciativa pedagógica e compreender a formação desses professores no gênero em questão, tornou-se concreta a decisão do tema da minha monografia, na qual tenho o intuito de responder a seguinte questão: “O teatro musical pode se tornar uma potente metodologia na pedagogia do teatro?” Essa pesquisa tem como objetivo contribuir para reflexão sobre a formação de professores de teatro musical, e no mais específico, investigar parte da história do teatro musical; compreender o perfil de professores de teatro musical e, assim, valorizar o gênero em questão, dentro do curso de Teatro/Licenciatura na UFPE.

Para entendermos um pouco mais sobre o teatro musical como um gênero, é necessário registrar um breve apanhado histórico do mesmo. Então, no primeiro capítulo, intitulado *Calçando os sapatos vermelhos para conhecer o caminho*, apresento um apanhado histórico do teatro musical, dividido em quatro subcapítulos: 1.1 *O mágico e eu: o teatro musical nos Estados Unidos*; 1.2 *Popular: A ascensão do teatro musical no Brasil*; 1.3 *Nosso querido Recife: o teatro musical no Recife*. E, por fim, 1.4 *Por sua causa: o teatro musical na minha vida*.

O segundo capítulo, intitulado *Levando o coração, o cérebro e a coragem: explorando o teatro musical na formação teatral*, é dividido em três subcapítulos. Sendo eles: 2.1 *Venha ver: Definições e elementos fundamentais do Teatro Musical*. 2.2 *É só dançar: Os processos formativos do Teatro Musical*. 2.3 *Desafiando a gravidade: Os desafios no Teatro Musical*, compartilho uma exposição e reflexão das/sobre as entrevistas que faço com três professores da cena teatral recifense, que trabalham, seja em sala de aula ou como diretores, com teatro musical na cidade. Sendo eles: a) Emmanuel Matheus, professor de teatro formado pela UFPE, que já realizou trabalhos significativos na área de teatro musical, como diretor de musicais no Grupo Vida, localizado na Cidade do Recife, e no seu curso “*A Construção do Ator*”. Atualmente, dirige e escreve o musical intitulado *Pedras, flor e espinho*, com produção completamente pernambucana; b) Inácio Dantas, professor mestre em arte-educação, formado pela UFPE, que atuou como professor de teatro, no curso livre de teatro musical da Lulu Academia de Artes, também localizada no Recife. E, por fim, c) a professora Analice Croccia, formada também no curso de Teatro/Licenciatura na

UFPE, que ministra as aulas de teatro no Centro de Artes Grupo Vida, que vem cada dia mais sendo referência nas produções e estudos de teatro musical na Cidade do Recife.

Vale ressaltar que o número de entrevistas realizadas reflete a limitada disponibilidade de professores especializados em teatro musical na cidade, até o período de elaboração desta monografia.

Junto com as entrevistas, trago como referencial teórico o livro *A atuação em teatro musical*, de Joe Deer e Rocco Dal Vera. Através da leitura do livro *Metodologias qualitativas de pesquisa (2008)*, organizado por Nívea Maria Fraga Rocha, Raimundo Santos Leal e Edivaldo Machado Boaventura, optei por conduzir esse estudo integralmente por meio de uma abordagem de pesquisa qualitativa. Isso significa que não abordaremos questões fundamentadas em dados quantitativos precisos. Em vez disso, nosso foco estará em dados de natureza subjetiva e humana, os quais serão examinados por meio de uma perspectiva reflexiva.

Faço uso da Pesquisa de Campo e da Pesquisa Bibliográfica, como caminho metodológico para a resposta diante da pergunta formulada no problema de pesquisa, sinalizada nesta monografia. Na Pesquisa de Campo, uma das técnicas utilizadas é a entrevista semiestruturada, que consiste em ser possível se organizar antecipadamente as perguntas a serem feitas, mas permitindo reelaborá-las durante a entrevista. Essas entrevistas foram realizadas com três professores de teatro formados pela UFPE, Emmanuel Matheus, Analice Croccia e Inácio Dantas, a fim de compreender como se desenvolvem suas metodologias, referentes ao ensino do teatro musical, partindo da perspectiva de que o assunto em questão é escasso, não só no antigo currículo, mas também no atual currículo na graduação em teatro da UFPE.

Após o período de entrevistas, todos os materiais coletados foram devidamente estudados, obtendo-se assim relações entre as práticas pedagógicas observadas, com os consequentes apontamentos sobre as principais diferenças entre as realidades compartilhadas. Busco assim entender como o teatro musical pode vir a funcionar como uma possível metodologia, refletindo também sobre as vantagens dessa iniciativa pedagógica não só para os docentes, mas também para os estudantes.

A Pesquisa Bibliográfica é uma abordagem metodológica que consiste na busca, seleção e análise de materiais já existentes na literatura sobre um determinado tema. Dito isso, parte da pesquisa bibliográfica já se encontra incorporada no embasamento teórico. Contudo, a totalidade das fontes utilizadas pode ser mais bem examinada nas referências bibliográficas da monografia.

Finalizo essa monografia respondendo à pergunta feita no início desta introdução: *O teatro musical pode se tornar uma potente metodologia na pedagogia do teatro?*

1- CALÇANDO OS SAPATOS VERMELHOS, PARA ENTENDER O CAMINHO: UM PANORAMA HISTÓRICO SOBRE O TEATRO MUSICAL.¹

O teatro musical é um gênero teatral que usa a música, a dança, e claro, o teatro para se estruturar uma narrativa, de forma que a personagem expresse seus sentimentos não só pela fala, mas também através das outras linguagens que o compõe. O gênero tem suas raízes na mistura de vários estilos de teatro musicado, como a opereta, *vaudeville*² e melodrama. Dito isso, o bacharel em teatro Jordy Lamarck Sá Torres afirma que:

Ao longo dos anos, o teatro musical acabou por assumir artisticamente diferentes formas, padrões e características que foram marcantes em suas épocas e relevantes para a posterioridade, tal como o musical americano, que apresenta aspectos únicos e típicos de sua região de origem, os Estados Unidos da América, e dos diferentes períodos por qual percorreu. Diante dessa evolução histórica, surgiu uma relação bastante íntima entre o conceito de teatro musical, a cidade de Nova Iorque e os espetáculos apresentados nos teatros que se tornariam o que hoje conhecemos como *Broadway*. (TORRES, 2023, p.15)

O próximo ponto deste capítulo visa sublinhar um enfoque específico na trajetória histórica do teatro musical originado nos Estados Unidos. Esse recorte não implica em uma visão exclusivista, considerando que reconhecemos que o teatro musical não teve sua origem exclusiva nesse país. No entanto, a escolha dessa abordagem se justifica pela marcante influência que a *Broadway*, epicentro do teatro

¹ A escolha dos títulos dos capítulos e subcapítulos do presente trabalho estabelece uma relação intertextual com os universos narrativos de *O Mágico de Oz* e *Wicked*, duas obras presentes na história do teatro musical. Essa escolha não se restringe a um elemento estético, mas reflete uma estratégia que busca dialogar com os conteúdos abordados, utilizando-se de metáforas e referências para ampliar o sentido da investigação acadêmica. "*Calçando os sapatos vermelhos para conhecer o caminho*", faz alusão direta à jornada de Dorothy em *O Mágico de Oz*. Nesse contexto, o ato de calçar os sapatos representa o início de um percurso investigativo sobre o teatro musical, traçando um panorama histórico do gênero. Assim como os sapatos mágicos possibilitam a travessia da estrada de tijolos amarelos, o capítulo propõe um movimento inicial em direção à compreensão da trajetória do teatro musical.

² Gênero teatral que visava o entretenimento do público, onde havia uma combinação de diversas atrações distintas e sem qualquer ligação entre si.

musical norte-americano, exerce sobre a produção teatral musical no Brasil atualmente.

1.1 - O MÁGICO E EU: O TEATRO MUSICAL NOS ESTADOS UNIDOS³

Os Estados Unidos é um país mundialmente conhecido como o epicentro do teatro musical, visto que é inevitável lembrar da *Broadway* e de seus espetáculos grandiosos quando falamos sobre o gênero. O início da história do teatro musical norte-americano começa em 1735, na Carolina do Sul, com a chegada do primeiro espetáculo musicado⁴. Um grupo de artistas apresenta a peça inglesa *Flora*, onde a mesma foi apresentada sem cenário e figurino, dentro de um tribunal.

É importante ressaltar o contexto histórico da época, em que os Estados Unidos ainda eram colônia da Inglaterra e estavam em guerra pela Independência. Então, logo após o espetáculo *Flora*, foram proibidas quaisquer atividades que envolvessem teatro. Com o fim da guerra, em 1873, foram sendo inaugurados novos teatros nas terras americanas, criando assim um incentivo para a formação de atores e atrizes, tornando viva a cena teatral do novo país, apesar de sofrer uma forte influência do teatro inglês, o que tornava comum os americanos replicarem ou copiarem grande parte das produções britânicas, incluindo não apenas os textos, mas também cenários, figurinos e partituras.

Mesmo com os sinais de que o teatro musical já estava surgindo desde 1735, com o espetáculo *Flora* e a aparição dos gêneros similares, como as operetas e o *show* de variedades, muitos historiadores afirmam que o teatro musical norte-americano só vai nascer de fato com a estreia de *The Black Crook*, em 1866. O

³ Remete à canção “The Wizard and I”, do musical *Wicked*. A referência sugere um olhar de descoberta diante da história do teatro musical nos Estados Unidos, especialmente no contexto da Broadway. O subtítulo simboliza a relação entre a pesquisadora e o “mágico”. Aqui entendido como o universo do teatro musical norte-americano.

⁴ O teatro musicado se concentra na combinação entre o drama e a expressão musical como os principais pilares da apresentação cênica.

espetáculo ficou conhecido como o protótipo de teatro musical atual, pois contava com grandes cenários, bailarinos, atores e musicistas, onde as funções se misturavam. Bailarinos-cantores que atuavam. Porém, os números de música e dança em nada influenciavam no enredo da peça, diferentemente de como vemos no teatro musical moderno. Tudo aquilo era muito novo para a cena artística norte-americana, fazendo com que o espetáculo tivesse mais de 400 apresentações, batendo um recorde. O público não se importava muito com o fato de a peça não ter “sentido”, pois iam assistir com o intuito de lazer e distração.

Após a grande influência das operetas no território estadunidense nos séculos XVII até o século XIX, com a chegada do século XX, o povo já não se interessava mais por apenas espetáculos, mas ansiava por algo que fizesse sentido em ser visto, procurava a realidade. Sendo assim, a *Broadway* começou a receber espetáculos de revistas e comédias musicais, iniciando uma nova era no teatro americano. Em 1927, um marco revolucionário na história do teatro musical surgiu com o nascimento de *Show Boat*, obra conjunta do compositor Jerome Kern e do letrista e escritor Oscar Hammerstein II, na qual o enredo do espetáculo trazia como tema as questões políticas a partir da miscigenação. A peça estreou em 27 de dezembro no Teatro Ziegfeld, em Nova Iorque, permanecendo na *Broadway* por quase dois anos. Logo em seguida, os artistas do espetáculo protagonizaram uma bem-sucedida turnê pelo país, retornando à *Broadway*, em 1932. Finalmente, chega nos palcos da *Broadway* um espetáculo no qual se apresentava uma narrativa inspirada em eventos reais, e que carregava as características mais próximas dos musicais que conhecemos atualmente, pois as canções desempenhavam um papel fundamental no desenvolvimento da história e na caracterização dos personagens. Já não era mais algo aleatório, tornando-se assim um grande marco na história do teatro musical norte-americano.

Jordy Ramos afirma, em sua monografia, que o autor Arin Sheehan divide a história do teatro musical na Broadway em cinco eras: a Idade do Teatro Musical Antigo, a Idade de Ouro, a Idade da Obscuridade, a Idade da Iluminação e a Segunda Idade de Ouro” (RAMOS, 2022, p.16). Não se sabe de fato o início do Teatro Musical Antigo, mas ele chega ao seu fim em 1943, com a estreia de *Oklahoma*, dando início à Era de Ouro, que é oficialmente quando os espetáculos musicais tomaram o formato que conhecemos, com a dança, música e o teatro se unindo para contar uma história

e todos os três sendo necessários para a compreensão da mesma. A Era de Ouro se mantém até meados de 1968, com a estreia de *Hair*.

Após um grande “boom” dos musicais, que eram sucesso de público, chegamos à Idade da Obscuridade, que ocorreu entre 1963 e 1981, e esse nome foi dado por conta de uma queda drástica de público, que foi influenciado principalmente por dois fatores: em primeiro lugar, devido a uma complicação econômica em Nova Iorque, as pessoas não tinham mais dinheiro para ir ao teatro; em segundo lugar, a área ao redor da *Broadway* experimentou um aumento na criminalidade, fazendo com que as pessoas tivessem medo de ir até o local. Mas ainda assim, nesse período aconteceram alguns musicais de sucesso, que fizeram com que o teatro musical não se desgastasse totalmente, como, por exemplo, *A Chorus Line* (1975). Como toda tempestade, esse período também passou para a *Broadway*, que retornou com tudo em 1981, na era denominada A Idade da Iluminação:

Essa era durou de 1981 até 1996 e iniciou-se com o lançamento do espetáculo *Cats*, em 1981, que marcou o surgimento do conceito de “megamusical”, que possui como principais características: (i) um enredo épico e dramático, (ii) poucos diálogos, (iii) grandes custos de produção e (iv) apelo popular sobre as massas. Tal conceito se tornou quase que um pilar permanente para se fazer espetáculos para a *Broadway*, contando ainda com um grande alcance sobre turistas. Além de *Cats*, outros musicais que se tornaram tão icônicos e influentes quanto esse foram produzidos nesse período: tais como *The Phantom of The Opera* (1986), *Les Misérables* (1987) e *Miss Saigon* (1989). Por terem conseguido despertar novamente o interesse do público no tocante ao teatro musical, muitos dos espetáculos dessa era tiveram produções altamente lucrativas e longas temporadas [...] (TORRES, 2023, p.15)

Assim, finalmente, chegamos à Segunda Idade de Ouro, que teve como marco inicial a peça *Rent*, em 1996, e se estende até os dias atuais. Essa era é marcada por vários títulos de sucesso, como *O Rei Leão*, *Wicked* e *Hamilton*. Atualmente, a *Broadway* continua sendo um dos maiores pontos turísticos de Nova York, com musicais diversos em estilo musical, enredo e cenografia. Em 2019, a marca de público assíduo chegou a 14,7 milhões.

1.2 - POPULAR: O TEATRO MUSICAL NO BRASIL⁵

O Brasil é um país multicultural, com ritmos, danças e culturas diferentes, um prato cheio para o teatro musical pousar e deixar seus frutos. Não é à toa que o país é o terceiro maior produtor de teatro musical do mundo. Apesar da terra fértil para o nascimento do musical no Brasil, o gênero, no formato que é conhecido atualmente, chegou em terras brasileiras há pouco tempo. Por ser um país colonizado por europeus, conseqüentemente o Brasil sofreu influências diretas de Portugal e França, como aconteceu com os Estados Unidos. Em meados do século XIX, o país passava por epidemias de febre amarela, varíola e peste bubônica, junto com um cenário repleto de contradições, que ia desde a escravidão até a nobreza, das doenças às festas, das corrupções ao moralismo. Todos esses elementos tornaram-se temas ironizados e cômicos nas apresentações que moldariam o teatro musical brasileiro. Diante disso, a população começa a se desinteressar pelo teatro romântico e realista.

Em 1859, é inaugurado no Rio de Janeiro, pelo empresário francês Joseph Arnaud, o *Alcazar Lyrique*, um pequeno teatro onde funcionava como um café-concerto, no qual aconteciam apresentações variadas de artistas franceses, com números de danças e música, bem similar aos *vaudevilles*. Mas o sucesso não foi tão grande, pois as apresentações eram na língua francesa, limitando a compreensão do público, popularizando com mais força as operetas, após a estreia de *Orfeu na roça*, com o libreto de Francisco Correa Vasques. O espetáculo era uma versão parodiada da opereta francesa *Orpheè aux Enfers*. Por conta do sucesso, várias outras versões de operetas francesas foram encenadas, inaugurando o início da história do teatro musical brasileiro, pois a partir das versões brasileiras das operetas francesas surgiram as operetas nacionais.

⁵ “Popular” Também oriundo de *Wicked*, dialoga com a disseminação e aceitação do teatro musical no Brasil. A canção que inspira o título trata da busca por reconhecimento e visibilidade, o que se alinha à ascensão do gênero no país, que ao longo dos anos não se manteve apenas na estética “Broadway”, mas também ganhou um teatro musical verdadeiramente brasileiro.

Em 1859, temos a chegada do Teatro de Revista no Brasil, um dos pontos mais altos e importantes na história do teatro musical brasileiro. Sobre o assunto, a Doutora em Artes Neyde Veneziano afirma:

Todos sabem da vocação musical do público brasileiro. Sabem também da nossa inclinação para a comédia. E que, ao juntar comédia e música tivemos, durante décadas, o significativo fenômeno teatral que representou o mais bem sucedido casamento brasileiro entre teatro e música: o teatro de revista. Nossa tradição teatral permite afirmar que o teatro de revista foi o gênero mais expressivo do teatro brasileiro. (VENEZIANO, 2010, p.9)

O Teatro de Revista chega a terras brasileiras com a peça *As Surpresas do Senhor José da Piedade*, de Justiniano de Figueiredo Novaes. Assim como ocorreu com as operetas francesas, a revista também chega no modelo francês. Porém, dessa vez, esse novo molde não foi muito bem aceito pelo público, que ainda não era acostumado com críticas políticas, visto que o espetáculo trazia como enredo os acontecimentos do ano interior, 1858, mas com um teor mais divertido. Infelizmente, o espetáculo foi censurado pela polícia com apenas três dias de cartaz, com a justificativa de que era uma ameaça à moral e aos bons costumes. Apesar dos acontecimentos logo após sua estreia no país, o Teatro de Revista não se deixou vencer, e foi em 1884, que o gênero se firmou no Brasil, com Arthur de Azevedo como grande nome da dramaturgia na época. O Teatro de Revista Brasileiro foi marcado por três fases.

A primeira fase ficou conhecida como “A Revista do Ano”, que eram espetáculos que aconteciam anualmente, e tinham como enredo uma retrospectiva do ano anterior, de forma cômica e caricata:

[...] uma retrospectiva caracterizada por uma combinação de representações de teatro, música e dança, focando-se mais no texto do que na encenação, e havia a presença de uma orquestra de cordas que acompanhava um coro. Artur Azevedo em parceria com Moreira Sampaio lançou *O Mandarim*, em 1884, no Teatro Príncipe Imperial, a qual foi muito bem recebida pelo público. De acordo com Veneziano

em seu livro, *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*, que o texto, além de bem estruturado, bem-humorado e inteligente, inicia nas revistas brasileiras uma das convenções mais presentes, a caricatura pessoal, através do ator Xisto Baía, que ridicularizava uma figura conhecida na sociedade, João José Fagundes de Rezende e Silva. [...] Os espetáculos de revista do ano continham personagens, tipos, caricaturas e alegorias. De acordo com o pesquisador de teatro Delson Antunes “alguns tipos se transformaram em verdadeiros símbolos da cultura brasileira, como o malandro, o caipira, o português, o carioca e a mulata, convenções que acompanharam a revista durante toda a sua história no Brasil” (2002, p.15). Muitos desses personagens eram caricaturas de figuras políticas da cidade do Rio de Janeiro. (BERGAMO, 2012, p.35)

Por ter um teor político muito forte, isso incomodou grandes homens de poder, portugueses, da época, fazendo com que houvesse mais uma censura diante do gênero, criando-se até uma lei que proibia a caricatura pessoal e as alusões políticas nos palcos, a Lei de *Lopo Vaz*. Diante disso, como bons brasileiros, os artistas do Teatro de Revista não desistiram e continuaram com os espetáculos, mas dessa vez, sem teor político. O ponto principal agora eram as malícias, o que acabou por tornar as montagens cópias não muito agradáveis dos antigos espetáculos de revista.

A segunda fase, durante as décadas de 1920 e 1930, é marcada pela “Revista carnavalesca”, que tinha como tema o carnaval e um enredo próprio, que era conduzida pelo “Rei Momo”. Na década de 1920, tivemos também a chegada de novas influências para o gênero, como a companhia francesa *Ba-Ta-Clan*. Com isso, “as peças de revista passaram a incorporar ainda mais a sensualidade feminina, chegando a explorar a nudez. O corpo feminino passa a ser mais valorizado nas danças, em quadros musicais e de fantasia.” (BERGAMO, 2012, p.38). O Brasil também começa a sofrer uma forte influência dos filmes musicais norte-americanos, trazendo com força o sapateado para os palcos brasileiros. Nesta fase subsequente, as revistas se dividem entre números musicais, fantasias, quadros cômicos e críticas políticas. A encenação e o espetáculo ganham destaque equivalente, com uma mudança notável: a substituição da orquestra de cordas por uma banda de jazz, evidenciando a forte influência dos ritmos americanos. O elemento espetacular

assume maior importância, atingindo seu ápice na fase seguinte do desenvolvimento do gênero:

Ao entrarmos no século XX, a revista já se encontrava plenamente estabelecida nos palcos brasileiros, embora estivesse em processo de transformação. O Rio de Janeiro consolidava-se como o seu principal pólo de produção, a partir dos teatros da Praça Tiradentes. Da sede do 39 Império, a revista irradiou-se para o resto do país, de norte a sul, adaptando as suas características às peculiaridades regionais. (BERGAMO apud ANTUNES, 2002, p.11)

Na metade do século XX, chega-se à terceira fase do Teatro de Revista. Nesse período, as apresentações evoluíram para verdadeiros espetáculos de luxo e elementos fantásticos, os palcos eram tomados por grandiosas coreografias, cenários e figurinos deslumbrantes, todos inspirados nos renomados espetáculos da *Broadway*. As companhias de revista desempenharam um papel fundamental na revelação de talentos no cenário musical brasileiro, como a cantora Carmen Miranda, Dercy Gonçalves e os compositores Dorival Caymmi, Noel Rosa e Assis Valente. Foi nessa fase que, novamente, por conta da censura, os espetáculos de revista apelavam para o escracho e as cenas de nudez, que eram permitidas. Nesse período, o público começa a se esvaír e o Teatro de Revista vai entrando em decadência.

Um novo marco surge no teatro musical brasileiro, em 1962, no Rio de Janeiro, com a montagem do magnífico *Minha Querida Dama (My Fair Lady)*. O espetáculo era idêntico ao norte-americano, mas com o diferencial de ter as músicas todas traduzidas para a língua portuguesa e o elenco era todo formado por artistas brasileiros, com Bibi Ferreira como a personagem principal. A montagem americana com versão brasileira fez tanto sucesso que ganhou uma temporada também no estado de São Paulo, marcando assim a chegada dos musicais da *Broadway* no Brasil, recebendo outras montagens de sucesso como *Alô, Dolly (Hello Dolly, 1962)*, *Promessas, Promessas (Promises, Promises, 1968)* e *Evita (1983)*.

Com a chegada dos militares ao poder, os espetáculos americanos sofriam com a negação de uma parte do público, que acreditava que os musicais norte-americanos eram alienados. Com essa rejeição, começaram a surgir os musicais nacionais, que uniam a música brasileira com as dramaturgias com temas brasileiros. Esse período possuía nomes muito fortes na cena teatral, com forte interesse no

gênero musical, como Chico Buarque, que participou de diversas produções que se tornaram icônicas, como *Roda Viva* (1968), *Gota D'água* (1975), a adaptação de *Os Saltimbancos* (1977), voltada para o público infantil; e *Ópera do Malandro* (1978), baseada em *A Ópera de Três Vinténs* de Bertold Brecht.

Outro nome de grande importância para a história do teatro musical no Brasil é Augusto Boal, durante sua direção no Teatro de Arena. Nesse período, podemos destacar os espetáculos musicais *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967), que foram fundamentais para o desenvolvimento de estéticas e temáticas que continuam a marcar o teatro musical com um perfil mais brasileiro.

Assim como também nesta época começam a criar espetáculos onde toda a equipe é composta por brasileiros, mostrando que o Brasil estava artística e tecnicamente apto para produzir espetáculos do gênero musical, presentes no teatro já desde meados dos anos 50, uma nova geração de autores, diretores e intérpretes, que aparecerão nas décadas de 60 e 70 com os espetáculos musicais de propósitos políticos [...] Assim, com autores, diretores, intérpretes, mais preparados e também engajados, o musical no país teve uma das suas fases mais produtivas durante as décadas de 1960 e 70, com diversos textos musicais que retratavam a realidade vivida no país, alguns dos espetáculos musicais faziam uma maior apologia ou ideologia a alguma causa, outros se escondiam pelo pano do entretenimento, mas todas estas montagens deste período tinham algum teor político devido à situação presente no país por conta da repressão. (BERGAMO, 2012 p.42)

As produções do Teatro de Arena representaram uma quebra significativa com o tom cômico e superficial que predominava nos musicais anteriores, introduzindo uma temática mais reflexiva e comprometida com questões sociais. Apesar disso, essas montagens foram alvo de críticas negativas, especialmente em relação à sua estrutura e ao modo como os temas eram tratados, considerando desrespeitoso para a história que era ali contada a inserção de músicas e coreografias, o que deixou visível as dificuldades de se inovar em um gênero que ainda estava em processo de consolidação no país.

Em 1970, o teatro musical brasileiro também viu o sucesso de produções nacionais, como *Deus Lhe Pague* (dirigida por Bibi Ferreira e estrelado por Marília

Pêra), e novas produções de musicais mais atuais trazidos da *Broadway/Off-Broadway*, por Altair Lima, nos quais as narrativas já tomavam um lugar mais político, devido aos acontecimentos históricos nos Estados Unidos, como a Guerra do Vietnã, sendo eles *Hair* (1969), *Jesus Cristo Superstar* (1972) e *Godspell* (1974). Essas produções refletiam a rebeldia e as mudanças comportamentais da época, alinhadas ao movimento tropicalista e à Contracultura. Paralelamente, fenômenos como o *Grupo Dzi Croquettes*, e montagens como *Pippin* (1974), dirigida por Flávio Rangel e estrelada por Marco Nanini e Marília Pêra, marcaram a cena teatral.

A atriz Marília Pêra consolidou sua carreira em musicais, especialmente em *A Pequena Notável* (1972). O musical exaltava a vida e obra de Carmem Miranda, papel em que Marília retornou outras vezes durante sua carreira. O espetáculo marca o início de uma nova variante do teatro musical, denominada de biografias musicais, que caiu no gosto do público brasileiro. De lá para cá, aconteceram espetáculos que celebram a vida e obra de diversos nomes importantes como Hebe Camargo, Tim Maia, Mamonas Assassinas, Ney Matogrosso, entre outros.

Após a ditadura, o gênero musical continua sendo um sucesso no Brasil. Nos anos 1980, vemos Claudia Raia surgir como uma das principais estrelas do gênero, junto à Bibi Ferreira e Marília Pêra. Um outro destaque é o ator e diretor Wolf Maya, que produziu algumas montagens da *Broadway* e *Off-Broadway*, entre elas *Blue Jeans* (1980), *Village* (1981, *Off-Broadway*), *A Pequena Loja de Horrores* (1989, *Broadway*) e *As Noviças Rebeldes* (1987).

Nos anos 1990, com as mudanças econômicas feitas pelo presidente Collor, surgiu a Lei Rouanet, que causou uma grande mudança no cenário artístico brasileiro. Nos anos seguintes, muitos musicais passaram a ser financiados por meio de leis de incentivo à cultura, promovendo um novo modelo de financiamento para as produções culturais no país. Nesse momento temos a reafirmação do sucesso dos musicais biográficos, que se firmaram no país com um público fiel, principalmente pessoas com mais de 50 anos, atraídas por produções que despertavam suas memórias. Entre 1990 e 2000, muitos espetáculos de sucesso seguiram a tendência de reunir biografias e canções populares, um modelo conhecido como "*jukebox*". Entre os destaques dessa fase estão *As Favoritas do Rádio* (1994), *A Cor de Rosa* (1995), *Ô Abre Alas* (1998), *Somos Irmãs* (1998), *Crioula* (2000), e *Cauby, Cauby!* (2006).

Os musicais da *Broadway* seguem tendo seu destaque, principalmente com a chegada da empresa *CIE Internacional* (Compañia Interamericana de Entretenimiento), e a sua estreia com o musical *Rent*, que abordava questões que são delicadas até hoje, como homofobia e a AIDS. Anos mais tarde, a *CIE Internacional* se torna a *TIME 4 FUN*, uma poderosa empresa que não produz só musicais de franquia, mas também shows e eventos de grande porte. Temos também nos anos 2000 o surgimento da dupla Charles Möeller e Cláudio Botelho, que iniciou sua carreira de sucesso, no Rio de Janeiro, com um musical intitulado *As Malvadas*. Ao longo dos anos, a dupla trabalhou musicais com temáticas diversas, alguns autorais, como *Sete, O musical* (2007) e outros já consagrados, como *Sweet Charity*, em 2006, e *Hair*, em 2010.

Atualmente, no Brasil, o teatro musical segue sendo um dos gêneros de teatro mais assistidos no país, com diversos espetáculos musicais em cartaz, especialmente no eixo Rio-São Paulo, com musicais consagrados da *Broadway*, musicais autorais e musicais biográficos, todos na sua grande maioria com ingressos completamente esgotados, mesmo em longas temporadas.

Este capítulo apresentou um panorama histórico do teatro musical no Brasil, com ênfase no eixo Rio-São Paulo. Entretanto, é importante mencionar que o teatro musical brasileiro não se limita a esses estados, mas se espalha por todo o país, refletindo o desejo do povo brasileiro pelo gênero em questão. Com o recorte necessário para esta pesquisa, exploraremos um pouco da história do teatro musical na Cidade do Recife, destacando sua contribuição para o gênero no país.

1.3 NOSSO QUERIDO RECIFE: TEATRO MUSICAL EM RECIFE⁶

Durante minha graduação na UFPE, sempre que contava a alguém que fazia teatro, a reação era quase sempre a mesma: “Que legal. Mas você vai precisar sair daqui para conseguir trabalho, né? Porque aqui é difícil.” Entendo que essa observação, geralmente, tem a intenção de ser acolhedora, embora revele o desconhecimento sobre a cena teatral de Pernambuco. Nosso estado respira teatro, com uma produção vibrante, diversa e constante, onde o teatro musical também encontrou e segue encontrando seu espaço e expressão.

A trajetória do teatro musical em Pernambuco apresenta uma complexidade que dificulta a determinação de um marco inicial preciso, se levarmos em consideração que, na cultura popular pernambucana, a teatralidade, a dança e a música já mantinham uma relação estreita há muito tempo, como pode ser observado nas tradições de Cavalo Marinho, por exemplo. Por isso, opto por trazer pontos mais específicos da trajetória do teatro musical/musicado em Pernambuco, com mais ênfase na Região Metropolitana do Recife.

No decorrer do século XX, assim como ocorreu nas grandes metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo, a cidade do Recife também vivenciou um significativo número de produções teatrais musicadas. Este momento se reflete principalmente nas obras do teatrólogo Samuel Campelo, um dos mais importantes nomes do teatro pernambucano e fundador do célebre *Grupo Gente Nossa*. Campelo foi responsável pela criação de operetas, revistas e burletas que puderam se apresentar nos maiores palcos do Recife. Entre suas produções, destaca-se a opereta de três atos *A Rosa Vermelha*, cuja partitura foi composta por Valdemar de Oliveira e que teve sua estreia no Teatro Santa Isabel, em 1927. Em 1930, Campelo também colaborou para a criação da revista *Rapa-Côco*, uma produção de caráter político com dois atos, que foi encenada no Teatro Santa Isabel, no Teatro Moderno, no Teatro São Miguel e no

⁶ O título faz referência à curta canção “Dear Old Shiz” cantada em devoção para a Universidade Shiz, presente no musical *Wicked*. Nesse trabalho o nome assume um caráter afetivo e territorial, referindo-se ao resgate da história e da produção local do teatro musical na cidade do Recife. A estrutura do título aproxima-se de uma declaração de pertencimento e valorização da cena recifense, contrapondo a ideia de que o teatro musical se limita aos grandes centros do eixo Rio-São Paulo.

Teatro Leopoldo Fróes. Outra importante contribuição de Campelo foi a burleta *Noites de Novena*, que estreou em 1928. A obra, com músicas de Raul Moraes, inicialmente apresentada pelo *Grupo Familiar Madalenense*, foi posteriormente encenada pelo *Grupo Gente Nossa*.

Após uma baixa nos espetáculos de teatro de revista no Recife, em 1950 tivemos um retorno do sucesso do gênero na cidade, graças à *Festa da Mocidade*, um festejo popular que acontecia no coração do Recife, no Parque 13 de maio:

“(…) além da contratação de grandes companhias visitantes na popular festividade, empreendedores da cena local também se aventuraram a promover espetáculos do gênero revisteiro, ainda que à época, pelo menos no Rio de Janeiro, já não fosse das melhores.”

FERRAZ, L. *Festa da Mocidade: contribuições e impasses no segmento teatral do Recife*. p. 137-138.

Com a retomada do sucesso dos espetáculos de revista, Recife consolidou-se como um importante palco para esse gênero, acolhendo tanto companhias de fora do estado de Pernambuco quanto produções locais. Essa efervescência cultural manteve-se até o término da Festa da Mocidade, em 1968, evidenciando o apreço do público pernambucano por espetáculos musicados e deixando um legado significativo para a cena teatral recifense nos anos subsequentes.

“(…) Independente de certa derrocada final, a Festa da Mocidade também viveu ali dias de glórias nos seus 31 anos de resistência. Se causou repulsa em certa parte da sociedade recifense por tanta liberalidade, especialmente nas revistas apresentadas, por outra foi entusiasticamente prestigiada como pólo aglutinador das diferenças que renovaram a vida cultural pernambucana, o riso e a alegria do povo em parque público.”

FERRAZ, L. *Festa da Mocidade: contribuições e impasses no segmento teatral do Recife*. p. 149.

Como marco dos anos 1970, em 1979 estreava *O Auto das Sete Luas de Barro*, musical escrito em versos que homenageia a trajetória do ceramista Mestre Vitalino.

A obra é de autoria do teatrólogo pernambucano Vital Santos (1948-2013) e marcou profundamente a cena cultural pernambucana, consolidando a identidade da Cia Feira de Teatro Popular, fundada por ele em 1969. Combinando poesia, música e tradição popular, o espetáculo alcançou amplo reconhecimento, recebendo prêmios importantes como o Molière de Teatro Nacional, o da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e dois Prêmios Mambembe.

Como destaque do teatro musical pernambucano, em 1983 estreava *O baile do menino Deus: uma brincadeira de Natal*, no Teatro Valdemar de Oliveira. Com texto de Ronaldo Correia de Brito e Assis Lima e músicas de Antônio Madureira, o espetáculo é um auto de Natal que combina teatro, música e dança para narrar de forma lúdica a história do nascimento de Jesus, com a forte presença de elementos da cultura popular. Atualmente, com 42 anos de história, as apresentações ocorrem ao ar livre, em dezembro, no Marco Zero, Recife Antigo, conquistando grande sucesso de público. Em 2024, o *Baile Foi* reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Recife, por meio de título concedido pela Câmara Municipal.

No início dos anos 2000, Recife presencia a estreia do musical *Alheio*, em uma tentativa de inserir o Recife na produção de grandes musicais autorais brasileiros. Após sete anos de desenvolvimento, o projeto estreou em 28 de setembro de 2000, no recém-inaugurado Espaço Cultural, com apoio do Sistema de Incentivo à Cultura de Pernambuco e patrocínio da American Farma. A peça, escrita e dirigida por Leidson Ferraz, contou com 18 artistas no elenco, trilha sonora original de Guilherme Schnabl e equipe técnica renomada. A montagem apresentou inovações cênicas e musicais, apesar de limitações orçamentárias, e permaneceu em cartaz por dois meses, com apresentações também no SESC Pompéia, em São Paulo. A pesquisa sobre loucura, tema central do espetáculo, incluiu visitas ao Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico em Itamaracá, refletindo o aprofundamento da equipe nos temas abordados.

Também no início dos anos 2000 (até o presente), o Grupo Vida, fundado pela bailarina Rita Vieira, consolidou-se como uma referência no cenário artístico, ao integrar dança, teatro e música em suas produções. Ganhando reconhecimento gradualmente, o grupo trouxe para Recife adaptações de grandes musicais da *Broadway*, como *Cats*, *O Rei Leão*, *Família Addams*, *Moulin Rouge* e *Frozen*, algumas delas licenciadas oficialmente. Atualmente, o Grupo Vida segue sendo um nome de

peso na cidade do Recife, consolidando-se também como uma renomada escola de formação de atores e bailarinos, com um extenso quadro de profissionais dedicados ao ensino da dança, música e teatro, com modalidades direcionadas ao ensino do teatro musical no estado.

Em 2016, a inauguração da Lalu Academia de Artes, em Olinda, marcou um importante passo na formação de artistas da Região Metropolitana do Recife voltados para o teatro musical. Reconhecendo o crescente interesse pela área, a instituição transferiu sua sede para Recife poucos anos depois, onde atualmente oferece cursos especializados em teatro musical, teatro e atuação para TV e cinema.

Destacam-se também as produtoras locais, como Roberto Costa Produções, Humantoche Produções, Helena Siqueira Produções e Nível 241, que têm se dedicado à montagem de musicais infantis, inspirados nas obras da *Disney*. Voltadas majoritariamente para o público infantil, essas produtoras já trouxeram aos palcos do Recife espetáculos como *Aladdin*, *Enrolados*, *Branca de Neve*, *A Pequena Sereia* e *Encanto*, alguns desses com performances ao vivo, todos recebidos com grande sucesso de público. Uma menção honrosa vai para a montagem de *Saltimbancos*, produzida por Roberto Costa Produções, que há mais de 20 anos encanta plateias, consolidando-se como um marco do teatro musical infantil na região.

Atualmente, Recife tem reconhecido o potencial de criar musicais autorais que retratam a realidade local, afastando-se da ideia de que só é possível se montar musicais com um “padrão *Broadway*” e adotando o teatro musical como uma vertente artística própria, repleta de possibilidades a serem exploradas. Como exemplo, o espetáculo *Capiba, pelas ruas eu vou*, do projeto *Ária Social*, teve estreia em 2022 no Teatro de Santa Isabel, que conta a história do compositor pernambucano Lourenço da Fonseca Barbosa (1933-1997). Em 2023, com apresentações no Teatro do Parque e no Teatro Hermilo Borba Filho, dirigido por Samuel Santos, *O Irôko, a Pedra e o Sol* é um musical que aborda questões como LGBTfobia, racismo e sorofobia, com trilha original performada ao vivo pelo *Grupo Bongar*. O espetáculo venceu o Prêmio Sesc Nacional de Artes Cênicas. Também em 2023, temos a estreia do musical *Pedras, Flor e Espinho*, com direção de Emmanuel Matheus, um espetáculo que resgata a história da Família Oliveira da Silva, responsável por denunciar a localização do bando de Lampião, na Grota do Angico.

Esses exemplos demonstram a crescente força do teatro musical autoral em Recife, evidenciando a importância da formação de atores especializados, que tem sido fundamental para o desenvolvimento de uma cena local única e engajada, capaz de criar novas narrativas.

1.4 – *POR SUA CAUSA: O TEATRO MUSICAL NA MINHA VIDA*⁷

Foi em uma aula sobre a história do teatro pernambucano, no Curso de Interpretação para Teatro do SESC Santo Amaro, que compreendi que eu fazia e faço parte da história do teatro pernambucano. Dito isso, compartilho neste subcapítulo as minhas experiências e descobertas como artista, através do teatro musical.

Minha relação com os musicais se iniciou ainda na infância, quando minha mãe me apresentou ao filme *A Bela e a Fera*, da *Disney*. Ainda muito jovem, não compreendia completamente o que sentia ao assistir à cena inicial em que a princesa Bela cantava para a aldeia. Contudo, aquele momento revelou uma paixão que me acompanharia ao longo da vida: o universo dos musicais. Com o passar dos anos, compreendi que aquele entusiasmo despertado por filmes e animações musicais poderiam ser vivenciados de forma concreta através do teatro. No entanto, realizar esse sonho dependia tanto da aprovação quanto do suporte financeiro dos meus pais. O que levou algum tempo para se concretizar. Apenas aos 16 anos, enquanto cursava o segundo ano do Ensino Médio, em uma escola pública, surgiu a oportunidade de transformar esse desejo em realidade. Durante uma aula de inglês, o professor propôs um desafio ousado: produzir um musical com toda a turma, culminando em um dia de apresentações abertas ao público. O desafio era imenso, pois não havia infraestrutura adequada, e grande parte dos alunos nunca havia tido contato com o teatro, seja como espectadores ou como atores.

Como fazer teatro em um ambiente sem infraestrutura nenhuma, com uma direção coletiva de adolescentes que, na sua grande maioria, nunca tiveram acesso a

⁷ Faz referência à canção "*For Good*", de *Wicked*, cuja letra fala sobre como certos encontros mudam nossas vidas para sempre. O título reflete o papel transformador do teatro musical na trajetória da autora, que, a partir de experiências pessoais com o gênero, foi profundamente impactada em sua formação artística e pedagógica.

teatro, seja como espectador ou ator? Foi um desafio que durou o ano letivo inteiro. O musical escolhido foi *Into the woods*, traduzido para português, *Caminhos da floresta*. Apesar do susto, arregaçamos as mangas e tateamos no escuro. Fomos divididos em grupos de iluminação, produção, sonoplastia, dramaturgia, figurino, direção... E entre brigas, risos, choros e abraços, apresentamos um lindo espetáculo, recebendo a nota máxima na disciplina de Inglês.

O que mais me impressiona nesse trabalho é que, mesmo sem conhecimentos prévios sobre as teorias do teatro, nós conseguimos cumprir com o rito que o teatro exige e, através dele, uma turma de Ensino Médio se tornou muito mais unida e forte para lidar com as dificuldades escolares a partir dali. O impacto do projeto foi duradouro. Ele continuou sendo realizado com outras turmas do segundo ano, inspirando muitos alunos, antes sem interesse pelas artes, a buscar formação na área. Alguns, inclusive, prestando vestibular para o curso de Teatro/Licenciatura na UFPE.

Após concluir o Ensino Médio, ingressei no curso de Teatro/Licenciatura na UFPE, em 2017, onde finalmente pude aprofundar meus estudos e dar início a uma jornada artística que começou, simbolicamente, naquele projeto escolar de Inglês. Contudo, por entender que o curso era uma licenciatura, continuei buscando outras formações como artista fora da universidade, o que me leva a estudar em cursos livres da cidade. O primeiro em que aventurei foi um curso de teatro musical em Recife. Ele era estruturado em três módulos sequenciais, com aulas semanais nas áreas de teatro, música e dança. A abordagem apresentava um processo criativo parcialmente delimitado, uma vez que os alunos trabalhavam com números previamente escolhidos de grandes musicais, como *Chicago* e *Wicked*, que eram ensaiados para apresentações, ao final de cada semestre. No primeiro módulo, o foco estava nos números em coro; no segundo módulo, os alunos eram desafiados com duetos. Por fim, no terceiro módulo, o destaque era dado aos solos, momento em que cada aluno tinha a oportunidade de trabalhar individualmente em performances que se tornariam o ponto alto do processo formativo.

Paralelamente, participei de outro curso, por seis meses, cujo módulo inicial culminou na produção do espetáculo *Mundo de Mônica*. Embora o foco do curso não fosse especificamente no estudo e na teoria do teatro musical, o diretor Emmanuel Matheus incorporou músicas ao vivo na dramaturgia, transformando a finalização do módulo em uma peça musicada. Ambas as experiências foram extremamente

enriquecedoras para meu processo formativo como artista de teatro, principalmente por me fazer perceber que o teatro nos permite ser vários em um só e que não precisamos nos limitar apenas a uma forma de fazer teatro musical, que o gênero nos permite atravessar diversas histórias e não apenas ficarmos presos a musicais da *Broadway*.

Em 2022, após o período da pandemia da COVID-19, participei do curso online *Acting the Song*, ministrado por Beatriz Lucci, atriz, cantora, diretora, dramaturga e arte-educadora formada em teatro musical pela *The American Musical and Dramatic Academy*. O curso teve como foco a integração da performance cênica com a interpretação musical, destacando a importância de conectar a narrativa e as emoções da personagem ao canto. Esse período de estudos foi significativo para minha formação em teatro musical, pois pude vivenciar a pedagogia do teatro de uma forma transformadora. Ao iniciar o processo, enfrentava diversas dificuldades tanto com o canto quanto com a interpretação, resultantes de processos em que fui convencida de que não era capaz de fazer o que me era ali proposto. Durante o curso, fomos constantemente incentivados a acreditar em nós mesmos como pessoa e como artista, entendendo que, no teatro musical, a canção não é uma forma de “decorar” a dramaturgia, mas um complemento essencial para a profundidade emocional da personagem. Claramente, a afinação musical é importante, mas não suficiente por si só. A verdadeira profundidade vem da capacidade de impregnar a canção com os sentimentos da personagem. Sem isso, o que se tem é apenas música, e não teatro.

Desde então, embora não tenha participado de outros cursos com foco específico no teatro musical, meu apreço pelo gênero continuou a crescer, acompanhado de questionamentos sobre o papel do teatro musical como um agente potencializador na pedagogia do teatro e sobre as razões que alimentam a resistência em torno desse gênero, particularmente no que diz respeito à ausência de formações direcionadas para professores interessados em incorporar o teatro musical em suas práticas pedagógicas. Neste contexto, apresento este trabalho como uma reflexão sobre a importância de enxergar o teatro musical por outros ângulos, além da *Broadway*, e reconhecendo seu potencial como uma ferramenta pedagógica enriquecedora para o desenvolvimento dos alunos/artistas em formação.

2. LEVANDO O CORAÇÃO, O CÉREBRO E A CORAGEM: EXPLORANDO O TEATRO MUSICAL NA FORMAÇÃO TEATRAL⁸

O teatro musical é uma forma de arte cênica que une interpretação, melodia e movimento, transcendendo os limites da palavra. Sua riqueza e complexidade fazem dele um terreno fértil para a formação teatral, desafiando atores e atrizes a integrarem múltiplas linguagens artísticas em sua prática, contribuindo para a construção de artistas versáteis e completos.

Neste capítulo, o leitor é convidado a explorar o envolvente universo do teatro musical, não apenas como uma forma de performance, mas como uma poderosa ferramenta pedagógica, que amplia os horizontes de aprendizado e desenvolvimento artístico. Na sequência, serão apresentados os elementos fundamentais de uma montagem musical, os processos criativos que envolvem sua produção e os termos que definem sua singularidade como gênero teatral.

3.1. VENHA VER: DEFINIÇÕES E ELEMENTOS FUNDAMENTAIS DO TEATRO MUSICAL⁹

Os processos de montagem de um espetáculo musical apresentam características que os diferenciam significativamente das produções teatrais convencionais. Além dos desafios inerentes a qualquer encenação, o teatro musical

⁸ Retoma as figuras simbólicas dos companheiros de Dorothy: o Homem de Lata (coração), o Espantalho (cérebro) e o Leão Covarde (coragem). A escolha sugere que o trabalho pedagógico com o teatro musical exige não apenas competências técnicas (intelecto), mas também sensibilidade (emoção) e força diante dos desafios (coragem). A referência à tríade expressa, assim, a complexidade da formação artística proposta ao longo do capítulo.

⁹ Faz referência à canção "*One Short Day*", de *Wicked*, em que as personagens celebram a chegada a um novo mundo cheio de possibilidades. O título funciona como um convite ao leitor para conhecer os elementos essenciais do teatro musical, tal como as protagonistas convidam o público a explorar a Cidade das Esmeraldas. É uma introdução ao encanto, à estrutura e às linguagens do gênero.

demanda a integração de três linguagens artísticas distintas: atuação, música e dança, criando um universo próprio, repleto de especificidades e terminologias.

Uma das principais peculiaridades de uma montagem musical é a necessidade de direções especializadas. Para garantir a harmonia entre texto, música e movimento, é imprescindível a atuação conjunta de um diretor teatral, um diretor musical e um coreógrafo. Cada um desses profissionais desempenha um papel fundamental na construção de uma narrativa coesa e impactante. Entretanto, em muitos casos, as limitações orçamentárias das produções teatrais brasileiras dificultam a contratação de equipes completas. Essa realidade exige criatividade e versatilidade dos artistas e produtores, que precisam buscar soluções para preservar a qualidade artística e técnica do espetáculo, mesmo com recursos reduzidos.

O primeiro passo no processo criativo é a escolha da dramaturgia: será uma obra autoral ou a adaptação de um texto existente? Nesse ponto, o teatro musical se aproxima de outros gêneros teatrais. Contudo, a diferença surge com uma decisão crucial: a produção será um **musical** ou uma **peça musicada**? Essa distinção é essencial para nortear as escolhas artísticas e técnicas da montagem. Em um musical, a música e a dança são elementos estruturais da narrativa, integrando-se de forma tão intrínseca ao enredo que sua ausência comprometeria a essência da obra. Um exemplo emblemático é *Hamilton*¹⁰ no qual toda a dramaturgia é apresentada por meio de canções, tornando a música o principal veículo narrativo. Por outro lado, nas peças musicadas, a música atua como um recurso complementar, enriquecendo a atmosfera ou sublinhando momentos específicos, mas sem ser indispensável à compreensão da história. Essa diferenciação, frequentemente subestimada, é vital para definir o propósito e a abordagem criativa da montagem.

Quando a equipe opta por produzir textos originais, o processo criativo exige uma abordagem interdisciplinar, desde o início. Além de conceber a dramaturgia, é necessário decidir se as músicas serão composições originais ou se a produção será

¹⁰“*Hamilton: An American Musical* é um musical sobre a vida do pai- fundador americano Alexander Hamilton, de música, letra e livro criados por Lin-Manuel Miranda. O espetáculo da *Broadway*, inspirado pela biografia de 2004 “*Alexander Hamilton*” do historiador Ron Chernow, alcançou aclamação da crítica e sucesso de bilheteria. HAMILTON (MUSICAL). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024.

um musical de repertório (*jukebox*), em que músicas conhecidas são adaptadas a uma nova narrativa. Um exemplo brasileiro é *Romeu e Julieta – Ao Som de Marisa Monte* (2018), que utiliza canções da renomada artista para dar vida à clássica história de Shakespeare.

Outro aspecto relevante é o licenciamento de obras renomadas, como os musicais da *Broadway*. No Brasil, o licenciamento na maioria das vezes é feito entre duas formas: o licenciamento profissional (franquia) e o licenciamento de adaptação. O licenciamento profissional exige uma reprodução fiel do espetáculo original, frequentemente trazendo diretores e coreógrafos estrangeiros para supervisionar o processo, garantindo a manutenção da proposta artística idealizada. Embora preserve a autenticidade da obra, esse modelo limita a criatividade local e exige altos investimentos, geralmente viabilizados por leis de incentivo, como a Lei Rouanet. Já o licenciamento de adaptação permite maior flexibilidade criativa, possibilitando ajustes que respeitem a essência da obra, mas que adaptem o espetáculo ao contexto cultural e estético local. Essa abordagem facilita a criação de montagens mais conectadas ao público brasileiro, sem desrespeitar as diretrizes estabelecidas pelos detentores dos direitos autorais.

No universo do teatro musical existem as temidas audições, que são uma etapa fundamental no processo de montagem de um musical, especialmente no meio profissional do gênero. Mais do que um simples método de seleção de elenco, elas representam um momento de alta exigência técnica e emocional para os artistas envolvidos. Durante as audições, testes rigorosos são aplicados nas três áreas essenciais do teatro musical, muitas vezes se estendendo por vários dias. Esses processos podem incluir etapas eliminatórias e as famosas *call-backs*, nas quais os candidatos pré-selecionados retornam para novas avaliações.

O que torna as audições no teatro musical particularmente desafiadoras é a necessidade de dominar múltiplas habilidades simultaneamente. Para os artistas, esses momentos não apenas testam sua técnica, mas também podem gerar pressões internas significativas, despertando reflexões como: "Sou bom o suficiente?" ou "Conseguirei passar?".

Reconhecidamente, as audições são um método imperfeito de avaliar o talento de uma pessoa. Com base em apenas alguns minutos de contato

com um artista, membros das bancas de seleção de elementos (produtores, diretores, coreógrafos, diretores de elenco) tomam decisões que podem afetar a produção deles e também a sua vida. Esse breve encontro não pode mostrar tudo o que há para saber sobre uma pessoa. (DEER, Joe e Dal Vera, Rocco. 2013, p. 490)

Após a seleção, o elenco é dividido em dois grupos principais: o **elenco principal**, responsável pelos papéis centrais da narrativa, e o **ensemble**, formado por artistas que compõem o coro e desempenham funções complementares nas cenas, tanto musical quanto coreograficamente. Essa estrutura é essencial para a construção de um espetáculo coeso, onde cada artista, independentemente de seu papel, desempenha uma função vital na narrativa e na estética do musical.

Em seguida, inicia-se a intensa etapa de ensaios. No teatro musical, esse processo vai muito além do estudo da personagem, por meio do texto. Os ensaios se dividem em seções específicas para atuação, música e coreografia, garantindo que as três linguagens artísticas se integrem de forma coesa e resultem em uma performance satisfatória e impactante.

Embora o teatro musical ofereça amplas possibilidades de crescimento pessoal e profissional, ele também pode, em certos casos, gerar impactos negativos, quando a pressão e as exigências superam a capacidade de assimilação do artista. Sobre isso, a professora Analice Crocchia destaca:

Vejo muitas montagens de teatro musical que passam longe da pedagogia do teatro. Muitas vezes, como o teatro musical está em evidência, ele acaba sendo uma disputa de egos, caçada de alunos e ligado somente a questões comerciais. Para o teatro musical agir como potencializador é necessário que tenha o interesse que ele assim o seja. (Crocchia, 2024)¹¹

É fundamental compreender o papel da pedagogia do teatro na formação de alunos que optam pelo teatro musical como caminho profissional. Em meio a processos frequentemente rigorosos, é essencial formar artistas que consigam enxergar além dos desafios e dificuldades, reconhecendo as oportunidades de

¹¹ Entrevista de pesquisa concedida em 2024, digitalmente.

crescimento e transformação que essa linguagem oferece. No próximo subcapítulo, vamos analisar como o teatro musical pode ser inserido no contexto educacional, transformando adversidades, como as audições, em poderosos instrumentos pedagógicos.

3.2 É SÓ DANÇAR: OS PROCESSOS FORMATIVOS DO TEATRO MUSICAL¹²

O teatro musical se destaca como uma das formas mais completas e desafiadoras das artes cênicas, pois integra, de maneira indissociável, três linguagens artísticas fundamentais. Essa característica exige uma formação que vá além dos modelos tradicionais de ensino teatral, demandando uma abordagem pedagógica interdisciplinar, com professores especializados em cada segmento artístico, e que tenha o teatro musical como principal abordagem, para que permita ao artista transitar com fluidez entre essas diferentes expressões. No entanto, este trabalho tem como foco principal o ensino do teatro dentro do contexto do teatro musical, sem desconsiderar a importância das outras linguagens que compõem essa forma de expressão artística.

Ao contrário de outros gêneros teatrais, nos quais a palavra e a interpretação dramática costumam ser os elementos centrais, o teatro musical constrói sua narrativa de forma híbrida, atribuindo à música e ao movimento um papel igualmente estruturante. Essa complexidade torna o processo formativo especialmente desafiador, pois o artista não só precisa dominar as técnicas específicas de cada área, mas também desenvolver a habilidade de integrá-las de maneira coesa e expressiva.

Dessa forma, os processos formativos do teatro musical devem explorar abordagens que atendam às demandas específicas do gênero, sem perder de vista

¹² Faz referência à canção "*Dancing Through Life*", de *Wicked*, que propõe viver de forma leve e despreocupada. O título, porém, carrega uma ironia: ao mesmo tempo em que evoca a fluidez da dança, revela os desafios complexos da formação no teatro musical, que exige a integração rigorosa entre corpo, voz e atuação.

que todas as linguagens artísticas envolvidas convergem para um único objetivo: a interpretação. Em uma montagem, cada elemento deve servir à dramaturgia. Uma coreografia sem subtexto ou uma canção interpretada sem a carga emocional necessária resultam em um espetáculo frágil e desconectado. Por isso, é essencial trabalhar a atuação na canção (*“acting the song”*) e a expressão cênica na dança, garantindo que a transição entre fala, canto e movimento aconteça de forma orgânica. O professor e diretor Emmanuel Matheus complementa essa visão, ao destacar que um dos maiores desafios do teatro musical é dar continuidade ao personagem, enquanto ele executa outras linguagens artísticas, além da atuação. Ele enfatiza que, muitas vezes, os atores enfrentam dificuldades em equilibrar as diversas linguagens, o que reforça a importância de uma formação interdisciplinar que prepare o ator para esses desafios.

Para muitas pessoas que não se identificam com o gênero musical, é estranho pensar na ideia de uma personagem se expressar para além da palavra, que é algo fora do imaginário alguém estar sentindo algo e “de repente” começar a cantar ou dançar. Porém, é isso que torna o teatro musical tão singular, pois o ator que caminha por essa estrada entende a interpretação como algo que vai além da palavra, mas também abraça o corpo e a voz não apenas falada. Para que isso aconteça de forma natural para a personagem, o ator/atriz precisa buscar “se conhecer”, se livrar das amarras, mergulhar em seu interior, de forma que acesse lugares que normalmente nos são podados, quando ainda crianças.

“Se soubessem como é importante o processo de estudar-se a si próprio! Deveria prosseguir incessantemente, sem que o ator sequer o notasse, e deveria pôr à prova todos os seus passos. Quando nós lhe apontamos o absurdo palpável de alguma ação falsa que ele tenha praticado, mostra-se mais do que pronto a eliminá-lo. Mas que poderá fazer se os próprios sentimentos não forem capazes de convencê-lo? Quem há de garantir que, uma vez livre de uma mentira, não virá outra, imediatamente, ocupar o lugar vago? Não. A atitude deve ser outra. É preciso plantar, sob a falsidade, um grão de verdade, que eventualmente a suplantar, assim como a segunda denteição expulsa a primeira.” (Stanislavski, 1994, p.171).

Como afirmam Joe Deer e Rocco Dal Vera (p. 55, 2009) “nosso trabalho é abrir uma janela para a psiquê. Nosso monólogo interno precisa estar o mais perto possível da superfície. Nossa verdade tem de ser uma verdade expressiva e sem censura.” Quando o monólogo interno se aproxima da superfície, o ator ou atriz revela não apenas um personagem, mas camadas de humanidade. É nesse ponto que a atuação se torna poderosa, quando o público não vê uma performance, mas uma pessoa viva, pulsando em cena, transformando um momento que rompe com o real, como cantar e dançar, em uma experiência que convença o público da autenticidade daquele sentimento.

“Os musicais operam em uma escala dramática aumentada. Mesmo quando eles tratam de temas banais, os sucessos tendem a parecer incríveis e os fracassos não menos trágicos. As vitórias e as perdas afetam o seu personagem tão fortemente que, ao falar sobre elas, você é levado a dançar e a cantar. A necessidade de falar, cantar ou dançar surge dos sentimentos avassaladores do personagem - emoções que são grandes demais para serem contidas, e por isso devem encontrar uma forma de serem expressas.” (Deer e Dal Vera. p. 57, 2009)

A formação no teatro musical exige que o ator acesse e traduza suas emoções de maneira clara e visível, o que nem sempre é simples. Muitas vezes, há uma diferença entre o que o ator sente internamente e como isso é traduzido para o palco. Deer e Dal Vera destacam a importância de evitar que o ator se torne inexpressivo, como ocorre na vida cotidiana, onde aprendemos a controlar nossos impulsos para se ajustar às normas sociais. No teatro, especialmente no musical, essa repressão precisa ser desafiada, para que a expressão do personagem seja autêntica e impactante. Por isso, a formação do ator no teatro musical precisa romper essas barreiras de contenção emocional e transformar o impulso genuíno em performance.

No processo de libertação das repressões sociais, que muitas vezes limitam a expressão cênica, os jogos de improvisação teatral tornam-se um valioso recurso no desenvolvimento do ator no teatro musical, permitindo maior liberdade criativa e

autenticidade na cena. Em relação aos jogos improvisacionais, Flávio Desgranges vai explicar que:

“A prática teatral assim desenvolvida, possibilita que os participantes expressem, de diferentes maneiras, os seus pontos de vista, fomentando a capacidade de manifestarem sensações e posicionamentos, tanto no que se refere ao microcosmo das suas relações pessoais, quanto no que diz respeito às questões da sua comunidade, do seu país e do mundo.”
(Desgranges, p. 88, 2006)

Ao abordar a formação e a profissionalização no teatro musical, é essencial destacar que esses processos estão intrinsecamente ligados a uma disciplina rigorosa e contínua, por parte dos alunos.

Ainda que o professor ofereça um repertório abrangente de técnicas envolvendo a construção de personagens, a interpretação textual, a dança e o canto, esses ensinamentos só podem alcançar sua eficácia plena quando aliados a uma prática consistente e a cuidados diários com o corpo, afinal “arte requer ordem, disciplina, precisão e acabamento” (Stanislavski, p.301, 2001).

O teatro musical, por sua natureza, exige uma performance que combina habilidades físicas e vocais, durante períodos prolongados. Nesse sentido, a preparação corporal prévia é indispensável para sustentar a qualidade artística e evitar comprometimentos que possam prejudicar todo o processo de criação e execução. Como aponta Emmanuel Matheus, a formação do ator no teatro musical exige uma abordagem integrada, que considere tanto os aspectos técnicos quanto o cuidado com o corpo e a voz. Segundo ele, leitura, laboratórios e pesquisas são ferramentas indispensáveis para o fortalecimento do ator e suas descobertas na construção da personagem. Contudo, é igualmente essencial manter uma rotina disciplinada, que inclua hidratação das cordas vocais, aquecimento, repouso vocal, aulas de canto e dança, além de compreender diferentes técnicas, como o canto lírico e o *belting*.

É essencial destacar a importância do cuidado com a saúde mental, além da saúde física, no desenvolvimento de artistas de teatro musical. Embora esses

cuidados sejam indispensáveis para qualquer indivíduo que se proponha a trabalhar no teatro, no contexto do teatro musical, eles se tornam ainda mais cruciais, devido às múltiplas exigências desse gênero.

No que diz respeito à saúde mental, um aspecto particular da experiência do ator de teatro musical são as audições, já mencionadas neste trabalho. Esses processos, muitas vezes intensos e desafiadores, podem se tornar especialmente difíceis, se o ator não tiver passado por uma preparação pedagógica adequada. É fundamental que o artista aprenda a encarar as audições não como uma avaliação definitiva de sua carreira ou de seu valor como artista, mas como uma etapa natural e contínua de aprendizado e crescimento dentro da profissão. Esse olhar pedagógico sobre as audições pode ajudar o ator a desenvolver resiliência, reduzir a ansiedade e transformar essas experiências em oportunidades de aprimoramento, ao invés de fontes de estresse e frustração. Dessa forma, o cuidado com a saúde mental é não apenas um suporte para a prática artística, mas um caminho indispensável para sustentar uma trajetória equilibrada e saudável no teatro musical.

Nos cursos direcionados a teatro musical que são oferecidos pelo Centro de Artes Grupo Vida, na Cidade do Recife, as audições são tratadas como uma extensão do processo de aprendizagem dos alunos. Essa abordagem pedagógica ressignifica as audições, transformando-as em oportunidades de desenvolvimento técnico e emocional, em vez de momentos exclusivamente competitivos. Sobre esse tema, a atual professora de teatro do curso, Analice Croccia, afirma:

[...] Atualmente, na montagem de *Madagascar* e *Hair*, no Vida, por exemplo, observo que até as audições são consideradas como um processo pedagógico. O que poderia ser um ambiente de extrema competitividade, concorda? Mas tudo pode ser pedagógico, se for esse o objetivo. Dentro do teatro musical, observo essa possibilidade de integrar diversas linguagens artísticas o mais legal. Então, explorar isso é realmente um universo de possibilidades. (CROCCIA, 2024)¹³

Segundo Croccia, esse processo pode inicialmente ser percebido de forma negativa, remetendo à ideia de “teste” e “provação”. No entanto, ao longo da sua

¹³ Entrevista de pesquisa concedida em 2024, digitalmente.

experiência docente dentro do Grupo Vida, passou a enxergar a audição como uma ferramenta pedagógica e avaliativa, capaz de revelar o “engajamento” e as “aptidões” dos estudantes. Ao relatar a prática adotada no curso de montagem, Analice destaca a importância de um processo bem conduzido e conversado. Durante o mês de preparação, os alunos participavam de aulas coletivas, acompanhavam o desenvolvimento uns dos outros e sabiam o que esperar: quem estaria na banca examinadora, o que seria exigido e como seria o formato. Isso tornava a experiência mais saudável, permitindo que os estudantes se desafiassem e trabalhassem suas expectativas e frustrações. Ela aponta ainda que, se não houver o cuidado da escola, a audição pode gerar “mal-estar”, rivalidade e tornar-se um processo “tóxico e caótico”. Por isso, defende que esse momento seja entendido como parte do percurso formativo, uma “avaliação diferente” e “viva”, que possibilite acompanhar o desenvolvimento dos alunos de forma sensível e integrada à linguagem do teatro musical.

Sobre o processo de audições no campo profissional, os autores Joe Deer e Rocco Del Vera, afirmam:

[...] Seu trabalho é aprender a atuar confortavelmente e mostrar o que você realmente é capaz de fazer nestas situações. Uma audição pode ser uma experiência estressante, porque exige muito controle. Você está sendo avaliado pelo talento, personalidade, aparência, habilidades específicas e tudo aquilo que um selecionador pode estar precisando. Mas a experiência não precisa ser uma tortura. Na verdade, pode ser muito positiva. Preparação e compreensão do processo são essenciais para mantê-lo longe de algumas possíveis armadilhas e tirar o máximo partido de uma grande oportunidade para você. (Deer e Dal Vera, p. 491, 2013)

Certamente, não é só através de audições que existe a possibilidade de fazer parte de um musical de fato, mas também através de montagens coletivas, tanto em cursos direcionados para o gênero, quanto por grupos que se interessam pelo mesmo. Nos processos formativos do teatro musical, a valorização do trabalho coletivo é uma estratégia pedagógica fundamental para superar as barreiras impostas pela competitividade característica desse gênero. Embora as audições sejam

frequentemente associadas a momentos de pressão e disputa, iniciativas que promovem o teatro musical como um trabalho em grupo possibilitam um ambiente mais empático e saudável e também fortalecem a compreensão de que o teatro, em sua essência, é uma arte coletiva.

A experiência descrita pela professora Analice Croccia¹⁴ no Centro de Artes Grupo Vida ilustra como a pedagogia do teatro no teatro musical pode ser transformadora, quando se prioriza a participação ativa e a construção conjunta. A Oficina de Teatro Musical, de 2023, inicialmente focada em apresentações individuais, evoluiu para uma criação coletiva, com a montagem autoral *NO AR: Uma Comédia Musicada*. Durante esse processo, os alunos foram incentivados a participar ativamente em decisões cruciais, desde a escolha do material até a elaboração do roteiro. Essa abordagem envolveu debates em grupo, audições e discussões colaborativas, fomentando não apenas o aprendizado técnico, mas também o engajamento criativo e a valorização do trabalho conjunto.

Como Analice Croccia¹⁵ destaca, esse processo trouxe desafios únicos, como, por exemplo, construir um texto que incluísse todos os participantes. No entanto, essa construção coletiva permitiu aos alunos vivenciar o teatro musical como uma experiência de troca e crescimento, em contraste com o modelo tradicional de montagens previamente conhecidas. Além disso, o envolvimento na escrita do texto e na produção do espetáculo expandiu o entendimento dos alunos sobre as múltiplas camadas necessárias para a criação teatral, transformando-os em coautores de uma obra única. Essa abordagem evidencia a importância de ressignificar o teatro musical como um ambiente que fomenta a cooperação e a inclusão, superando a lógica da competitividade. Como a professora Analice aponta, essa experiência deixou um legado de engajamento e aprendizado para os alunos, que agora se interessam pela produção e continuidade do espetáculo.

É evidente que o teatro musical demanda a aplicação de todas as abordagens pedagógicas presentes na pedagogia teatral, tanto para a realização artística das montagens quanto para a formação integral dos alunos/atores envolvidos. Sem o

¹⁴ Entrevista de pesquisa concedida em 2024, digitalmente.

¹⁵ Entrevista de pesquisa concedida em 2024, digitalmente.

elemento teatral, o teatro musical se reduz a um simples espetáculo de música coreografada, perdendo sua essência narrativa.

Na prática, podemos vivenciar que o teatro musical é, essencialmente, teatro, pois permite ao aluno-ator experimentar, de maneira prazerosa, múltiplas linguagens artísticas em uma única arte, seja na sala de aula ou no palco (Fidelcino Neves Reis, p.150, 2021)

O teatro é o alicerce indispensável que garante a coesão e a profundidade desse gênero, permitindo que o público acredite na transição dos sentimentos da personagem para a música e a dança, de maneira orgânica e convincente. Portanto, formar atores para o teatro musical vai além de transmitir técnicas ou desenvolver habilidades específicas; trata-se de preparar artistas completos, capazes de integrar as diversas linguagens artísticas em performances coesas. No entanto, essa formação não é um processo simples. Por trás de cada ator que desenvolve essas habilidades, estão professores que enfrentam inúmeros desafios, seja na própria formação voltada ao teatro musical, seja no esforço de integrar harmoniosamente os três segmentos artísticos ou mesmo em questões relacionadas à viabilidade financeira do ensino e da prática dessa arte.

No próximo subcapítulo, damos continuidade à análise das entrevistas realizadas para este trabalho, com o objetivo de explorar os desafios enfrentados por professores de teatro voltados para o teatro musical na cidade do Recife. Essa investigação é conduzida a partir das experiências compartilhadas pelos professores Emmanuel Matheus, Inácio Dantas e Analice Croccia.

3.3 DESAFIANDO A GRAVIDADE: OS DESAFIOS NO TEATRO MUSICAL¹⁶

A formação no teatro musical é um campo que exige não apenas interdisciplinaridade, mas também uma dedicação intensa por parte dos professores,

¹⁶ Faz referência à canção "*Defying Gravity*", de *Wicked*, conhecida por simbolizar o rompimento com limites impostos e a afirmação de uma nova postura diante do mundo. O título reforça a ideia de

que se tornam pilares fundamentais na construção das habilidades dos alunos. Na cidade do Recife, profissionais como Emmanuel Matheus, Inácio Dantas e Analice Croccia trouxeram contribuições valiosas para este trabalho, ao relatarem as suas experiências de ensino. A partir de seus depoimentos, é possível perceber como a integração das linguagens artísticas exige estratégias pedagógicas diferenciadas e uma constante adaptação às demandas específicas do gênero. Esses professores destacam, em diferentes momentos, que a formação no teatro musical vai muito além de ensinar técnicas: ela implica inspirar os alunos a se desafiarem, superarem suas limitações e abraçarem o rigor exigido por esse tipo de arte. No entanto, também enfatizam que a realidade local apresenta desafios particulares, como a necessidade de adaptar metodologias, lidar com recursos limitados e equilibrar os aspectos técnicos e emocionais do aprendizado.

Analisando as respostas à pergunta "Qual a sua formação?", nota-se um aspecto marcante em comum entre os entrevistados: todos possuem formação em Teatro/Licenciatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Essa formação acadêmica os capacita como professores de teatro e os insere de maneira sólida no campo educacional e artístico. No entanto, chama atenção o fato de nenhum dos entrevistados ter uma formação específica direcionada ao ensino do teatro musical. Essa lacuna revela uma característica relevante do panorama educacional e profissional relacionado ao teatro musical em Recife. Apesar de serem profissionais qualificados e atuantes, a ausência de uma formação específica para o teatro musical reflete a carência de cursos ou programas voltados para essa área de atuação, principalmente quando se diz a respeito à UFPE. Essa situação pode implicar que os professores tenham que buscar, de forma independente, complementar sua formação, por meio de experiências práticas, estudos autodidatas ou iniciativas externas que contemplem as demandas do teatro musical. Como, por exemplo, o professor Inácio Dantas:

Além das formações acadêmicas, realizei alguns cursos que nortearam a minha formação, como o curso regular de Canto Erudito (2004) e o curso livre de Canto Popular (2015), ambos no Conservatório Pernambucano de Música – CPM. Além destes, fiz alguns cursos na área teatral, como os cursos de

superação dos desafios encontrados no teatro musical, destacando a coragem necessária para enfrentar barreiras técnicas, pedagógicas e estruturais que atravessam essa prática artística.

Iniciação (2008) e avançado (2009) de teatro no SESC Casa Amarela e o curso básico de teatro musical (2016) na Academia de Artes Lulu. (Inácio Dantas, 2024)¹⁷

A ausência de uma formação específica para professores de teatro musical frequentemente os leva a recorrer a experiências práticas ou ao autodidatismo, para suprir as lacunas de conhecimento necessárias à sua atuação. Conforme relatado em entrevistas, é comum que os educadores combinem leituras complementares com vivências em campo, para se capacitarem de maneira mais abrangente. Nesse contexto, tanto Emmanuel Matheus quanto Inácio Dantas destacam como principal referência o livro *A atuação em teatro musical*, de Joe Deer e Rocco Dal Vera, utilizado também como base para a escrita desta monografia. A obra aborda o ensino do teatro musical sob diversas perspectivas, abrangendo tanto os processos formativos dos estudantes quanto aos desafios enfrentados no âmbito profissional. Essa abordagem ampla e detalhada fornece subsídios valiosos para a construção de uma pedagogia específica para o teatro musical, integrando teoria e prática, de maneira efetiva.

Quando questionado sobre suas principais referências, Inácio Dantas destaca uma abordagem independente para a construção de uma metodologia aplicada ao teatro musical. Sua perspectiva ressalta a união de diferentes autores que, embora não tenham o teatro musical como foco principal, oferecem contribuições valiosas para os estudos do ator, seja no trabalho com a voz ou com o corpo.

Além de Joe Deer e Rocco Dal Vera [...] utilizo outros teóricos da pedagogia do teatro para construir o planejamento e as aulas de teatro musical que ministrei na Academia de Artes Lulu. Seguem algumas referências: o sistema de jogos teatrais de Viola Spolin; Os exercícios e conceitos de Stanislavski, como o uso da imaginação e a memórias das emoções; o gesto psicológico de Michael Chekhov; O método de Lee Strasberg e as ações físicas de Stella Adler. (Inácio Dantas, 2024)¹⁸

Sobre sua formação como professor de teatro musical, Emmanuel Matheus também vai pontuar:

¹⁷ Entrevista de pesquisa concedida em 2024, digitalmente.

¹⁸ Entrevista de pesquisa concedida em 2024, digitalmente.

Meu processo como professor de Teatro Musical foi através de experiências reais, dirigindo espetáculos musicais. Caí de paraquedas como assistente de direção do Grupo Vida. E durante sete anos, mais ou menos, assinei a direção e através do trabalho fui explorando possibilidades através de laboratórios e exercícios. Inventei meus próprios exercícios e caminhos/ dinâmicas de interpretação/ canto que foi funcionando e ajudando os atores a chegarem na sua melhor performance. Apenas anos já dirigindo musical que comecei a estudar teoricamente e tecnicamente, lendo e pesquisando vídeos e artigos. (Emmanuel Matheus, 2024)¹⁹

Uma alternativa destacada por Emmanuel Matheus (2024) para driblar esses desafios foi a tentativa de um projeto interdisciplinar que integrou canto, atuação e movimento. Esse projeto incluiu a participação de profissionais especializados, convidados para ministrar oficinas ou palestras, mas que infelizmente não foi possível dar continuidade a esta iniciativa.

[...] criamos uma oficina para trabalhar o teatro musical (pela minha paixão por teatro musical) a oficina Lab3. Contudo, a Lab3 era uma criação bem regional e pessoal dos profissionais que eram convidados. Sem ser a cópia do teatro musical feito na América. Não trazemos a força do sapateado para a cena. Mas contamos a história do teatro musical, tanto seu surgimento mundial quanto seu surgimento aqui no Brasil com o Teatro de Revista. Depois de duas edições, não foi possível dar continuidade à oficina “Lab3”, pela demanda de profissionais de outras linguagens (dança, música e teatro) [...]

A inclusão do teatro musical no currículo universitário, especialmente em instituições como a UFPE, surge como uma demanda relevante, diante desse cenário. As entrevistas evidenciam que tal inserção não apenas enriqueceria a formação acadêmica dos alunos, mas também contribuiria para a valorização do teatro musical, enquanto linguagem artística. Um currículo que contemplasse uma disciplina voltada especificamente para o teatro musical possibilitaria uma formação mais integrada, equilibrando aspectos técnicos e teóricos. Ademais, poderia incentivar a pesquisa na área, gerando novos conhecimentos e práticas pedagógicas que beneficiassem tanto a comunidade acadêmica quanto o campo profissional. Compreende-se, contudo, que, embora essas iniciativas possam contribuir significativamente, elas não seriam

¹⁹ Entrevista de pesquisa concedida em 2024, digitalmente.

suficientes para transformar completamente o cenário limitado da formação de professores de teatro musical na cidade do Recife.

Embora seja possível realizar montagens de teatro musical sem grandes custos financeiros, o estudo e a prática no gênero frequentemente exigem investimentos significativos, que muitos atores e atrizes não conseguem arcar. Isso os leva a buscar alternativas de formação, muitas vezes deixando lacunas em áreas essenciais, como canto, dança ou interpretação. Esse cenário reflete não apenas uma carência de formações acessíveis para os artistas, mas também um desafio para os professores, que precisam lidar com alunos que chegam ao processo com competências ainda em desenvolvimento.

Inácio Dantas, em sua entrevista, destaca um desses desafios, ao mencionar o "pequeno desenvolvimento vocal de grande parte dos alunos, que muitas vezes não conhecem a própria voz e apresentam problemas de afinação, ritmo, projeção e colocação vocal". Isso reforça como a ausência de uma formação acessível e abrangente impacta diretamente não apenas a qualidade técnica das produções, mas também a própria experiência pedagógica, exigindo dos professores criatividade e estratégias eficazes para contornar essas dificuldades.

Os desafios enfrentados pelos professores que optam por integrar o teatro musical em suas metodologias são inegavelmente numerosos. Ainda assim, esses obstáculos não são suficientes para desmotivá-los a seguir com a modalidade como uma proposta pedagógica, especialmente quando os alunos demonstram satisfação e conforto, ao longo do processo de aprendizado:

No meu curso, a montagem é feita de forma muito leve e sem profundidade técnica e teórica, pois o foco não é a música, mas sim a interpretação. Os alunos não pagam por um curso de teatro musical, mas sim por um curso de interpretação. Quando proponho ter alguma música para dar brilho ao espetáculo, é conversado antes com o elenco; de uma forma que não fiquem receosos de que o canto possa interferir em seu processo como ator. Após esse papo, damos início ao processo de adição musical. E assim desde a primeira experiência quanto a segunda, terceira ou a última são muito singulares. Sempre muda, por conta do elenco, por conta do diretor musical,

por conta da concepção do espetáculo. Então, sempre é uma surpresa muito positiva. (Emmanuel Matheus, 2024)²⁰

Apesar das adversidades enfrentadas no cenário do teatro musical em Recife, os professores Emmanuel Matheus, Inácio Dantas e Analice Croccia mostram que, com criatividade, determinação e paixão pela arte, é possível ultrapassar as limitações e transformar desafios em oportunidades. Suas trajetórias, marcadas por esforços para adaptar metodologias, buscar formações alternativas e criar experiências significativas, são exemplos de como o teatro musical pode potencializar o ensino do teatro e enriquecer a cena artística local. Assim, o trabalho desses professores não apenas mantém viva a prática do teatro musical em Recife, mas também reafirma sua relevância como linguagem artística e pedagógica, capaz de impactar positivamente a formação de novos artistas e ampliar os horizontes da educação teatral

²⁰ Entrevista de pesquisa concedida em 2024, digitalmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações finais deste trabalho buscam consolidar as reflexões e descobertas realizadas ao longo da investigação, reafirmando a relevância do teatro musical como uma metodologia rica e transformadora na pedagogia do teatro. O estudo abordou a história, os desafios e as potencialidades dessa linguagem, evidenciando seu impacto tanto na formação de professores quanto no desenvolvimento de estudantes.

A pesquisa partiu da constatação de que, apesar do crescente interesse pelo teatro musical no Brasil e do seu reconhecido impacto no mercado cultural, sua exploração como procedimento pedagógico ainda é limitada, especialmente no curso de Teatro/Licenciatura da UFPE. A integração de múltiplas linguagens artísticas confere ao teatro musical um potencial único para promover a interdisciplinaridade, incentivando habilidades como criatividade, expressão corporal, trabalho em equipe e empatia.

O trabalho demonstrou que o teatro musical vai além do estigma comercial ou da ideia de mero entretenimento. Ao se debruçar sobre sua história, foi observado como o gênero foi capaz de dialogar com questões sociais, políticas e culturais em diferentes contextos, seja na *Broadway*, seja nos palcos brasileiros. Exemplos como os espetáculos *Arena Conta Zumbi* e *Gota D'água* revelam como o teatro musical pode ser uma forma de resistência e transformação.

Por outro lado, a pesquisa também trouxe à tona a ausência de formação específica para professores que desejam explorar o teatro musical em sala de aula, apontando para a necessidade de um maior investimento em formação acadêmica e cursos especializados na cidade do Recife.

Durante a realização deste estudo, entrevistas com educadores da cena recifense destacaram diferentes abordagens pedagógicas que integram o teatro musical. Emmanuel Matheus, Analice Croccia e Inácio Dantas compartilharam experiências que revelaram a importância de uma abordagem sensível e inclusiva, que considere não apenas o aspecto técnico, mas também as demandas emocionais e sociais dos estudantes. A prática pedagógica deve ir além da competitividade tradicionalmente associada ao gênero e valorizar processos colaborativos, que

promovam não apenas o desenvolvimento artístico, mas também o crescimento pessoal dos participantes.

Um ponto de destaque foi o papel das audições e como elas podem ser ressignificadas no âmbito educacional. Em vez de momentos de extrema pressão e competição, as audições foram abordadas por Analice Croccia como um recurso pedagógico, que possibilita o autoconhecimento e o aperfeiçoamento dos estudantes. Essa perspectiva pedagógica reforça a ideia de que o teatro musical não deve ser encarado apenas como um produto final, mas como um processo de formação integral, que prepara os alunos para os desafios profissionais.

Outra contribuição significativa da pesquisa foi destacar a produção local de teatro musical em Recife, uma cena rica e pulsante, que tem demonstrado capacidade de criar narrativas autorais e adaptações criativas. Cursos como o *Grupo Vida e A Construção do ator* têm desempenhado um papel fundamental na formação de novos artistas e no fortalecimento do gênero na região. Esses exemplos reforçam a ideia de que o teatro musical pode e deve ser adaptado às especificidades culturais e sociais de cada contexto, afastando-se de um padrão exclusivamente internacional e abraçando a diversidade local.

Entretanto, o estudo também não deixou de abordar os desafios enfrentados por educadores e artistas no campo do teatro musical. A falta de recursos financeiros, a dificuldade em conciliar as diferentes linguagens artísticas e o preconceito em relação ao gênero foram alguns dos principais obstáculos identificados. Esses desafios evidenciam a necessidade de um maior apoio institucional, seja por meio de leis de incentivo à cultura, seja por meio de políticas educacionais que valorizem o teatro musical como parte integrante da formação artística.

Conclui-se que o teatro musical possui um potencial transformador na pedagogia do teatro, ao oferecer possibilidades inovadoras de aprendizado e criação. Sua capacidade de integrar linguagens, promover a expressão individual e coletiva e dialogar com questões contemporâneas o torna um modelo pedagógico valioso e ainda pouco explorado. É indispensável que sejam ampliados os esforços para sua inserção no âmbito acadêmico e nas práticas educacionais, de forma a garantir que mais professores e estudantes possam se beneficiar de suas contribuições.

Este trabalho, ao investigar o teatro musical em sua pluralidade, espera inspirar futuras pesquisas e práticas que fortaleçam o gênero, tanto nos palcos quanto nas salas de aula. A estrada de tijolos amarelos está apenas começando a ser percorrida.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Aline de Araújo; SANTOS, Andrea de Souza. Criando e aprendendo com o musical Os Saltimbancos com jovens da comunidade Colônia Antônio Aleixo em Manaus. *Arte & Inclusão*, v. 9, n. 2, 2022. Disponível em:

<https://periodicos.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/9857/pdf>. Acesso em: 10 janeiro 2025.

BERGAMO, Gabriella Nunes. **O teatro musical nos palcos do Brasil**: questões do processo histórico do gênero musical. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/132712/TCC%20%C3%BAtima%20versao%20-%20GABRIELLA%20N.%20BERGAMO.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 abril. 2024.

CARDOSO, A. B.; FERNANDES, A. J.; CARDOSO-FILHO, C. **Breve história do teatro musical no Brasil e compilação de títulos**. Goiânia: Revista Música Hodie, 2016.

DEER, Joe; Dal Vera, Rocco. **A atuação em teatro musical**: Curso completo; tradução de Ivan Chagas – 1 edição – Brasília: Editora Dulcina, 2013 576p.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: HUCITEC/ Edições Mandacaru, 2006

FERRAZ, L. Festa da Mocidade: contribuições e impasses no segmento teatral do Recife. Ephemera: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto**, v. 4, n. 7, p. 132-152, 31 maio de 2021.

FLÁVIO, Mário. *Raquel Lyra leva espetáculo Auto das Sete Luas de Barro para o Recife*. Blog do Mário Flávio, 18 set. 2015. Disponível em: blogdomarioflavio.com.br/raquel-lyra-leva-espetaculo-auto-das-sete-luas-de-barro-para-o-recife/. Acesso em: 3 jul. 2025

GUERRA, Edvan Carneiro. O teatro caruaruense: um olhar sobre sua história, resistência e arte. **Fragmentos de Cultura**, Goiânia, v. 1, n. 13, p. 54, 2015. DOI: <https://doi.org/10.13115/2236-1499.2015v1n13p54>.

MUNDIM, T. E. *Broadway ou West End*: influências dos musicais anglófonos na produção dos musicais no (e do) Brasil. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes**

Cênicas. Dossiê Temático: O Teatro Popular Musical e suas multiplicidades.

Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-31, set. 2021. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20441>. Acesso em: 8 fev. 2025.

Reis, Fidelcino. Processos formativos em teatro musical no ensino técnico em artes cênicas: um gesto multiperceptivo. *Cena*. 141-151. (2021).

ROCHA, Nívea; LEAL, Raimundo; BOAVENTURA, Edivaldo. **Metodologias qualitativas de pesquisa**. Salvador: Fast Design, 2008.

SILVA, Ana Carolina Miranda Paulino da. **O Grupo Gente Nossa e o movimento teatral no Recife (1931-1939)**. 2009. 192 f.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STANISLAVSKI, Konstantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

STEVES, Gerson. **A Broadway não é aqui – Panorama do Teatro Musical no Brasil**. São Paulo: Giostri, 2015.

TORRES, Jordy L. S. **A Broadway como um negócio: uma breve análise da indústria teatral nova-iorquina**. João Pessoa, 2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. **Relatório Perfil Curricular do Curso Teatro**. Recife, 2013. Disponível em: Acesso em: 25/04/2024.

VENEZIANO, Neyde. É brasileiro, já passou de americano, em **Revista Poiésis Virtual**. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense Niterói: PPGCA/PROPP, 2010. n. 16. Pp 52-61.

VENEZIANO, Neyde. Preconceito e teatro musical. **Revista de Artes do Espetáculo**, Campinas, n. 3, p. 36-44, mar. 2012.

VENEZIANO, Neyde. Teatro musical: da tradição ao contemporâneo. **Revista Poiésis**, n. 16, p. 9-11, dez. 2010.

APÊNDICES

APENDICE 1: Autorização para utilização do nome em monografia – Analice Croccia Macedo Silva

AUTORIZAÇÃO PARA UTILIZAÇÃO DO NOME EM MONOGRAFIA

Eu, Analice Croccia Macedo Silva, portador(a) do RG n.º [REDACTED] e do CPF n.º [REDACTED], autorizo a utilização do meu nome na monografia intitulada “DESBRAVANDO A ESTRADA DE TIJOLOS AMARELOS: A VALORIZAÇÃO DO TEATRO MUSICAL NA PEDAGOGIA DO TEATRO” elaborada por Anne Karoline Andrade, no âmbito do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco.

Declaro que estou ciente de que as informações fornecidas na entrevista serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, respeitando os princípios éticos e legais.

Por ser expressão da minha vontade, assino a presente autorização.

Recife, 12/02/2025.



Documento assinado digitalmente
ANALICE CROCCIA MACEDO SILVA
Data: 11/02/2025 18:22:01-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Assinatura: _____

APENDICE 2: Autorização para utilização do nome em monografia – Emmanuel Matheus Silva

AUTORIZAÇÃO PARA UTILIZAÇÃO DO NOME EM MONOGRAFIA

Eu, Emmanuel Matheus Silva, portador(a) do RG n.º [REDACTED] e do CPF n.º [REDACTED], autorizo a utilização do meu nome na monografia intitulada “DESBRAVANDO A ESTRADA DE TIJOLOS AMARELOS: A VALORIZAÇÃO DO TEATRO MUSICAL NA PEDAGOGIA DO TEATRO” elaborada por Anne Karoline Andrade, no âmbito do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco.

Declaro que estou ciente de que as informações fornecidas na entrevista serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, respeitando os princípios éticos e legais.

Por ser expressão da minha vontade, assino a presente autorização.

Recife, **16/02/2025**.

Assinatura:

A large black rectangular redaction box covers the signature area, with some faint handwritten marks visible above it.

APENDICE 3: Autorização para utilização do nome em monografia – Inácio Alves Dantas Neto

AUTORIZAÇÃO PARA UTILIZAÇÃO DO NOME EM MONOGRAFIA

Eu, INACIO ALVES DANTAS NETO, portador(a) do RG n.º [REDACTED] e do CPF n.º [REDACTED] autorizo a utilização do meu nome na monografia intitulada "DESBRAVANDO A ESTRADA DE TIJOLOS AMARELOS: A VALORIZAÇÃO DO TEATRO MUSICAL NA PEDAGOGIA DO TEATRO" elaborada por Anne Karoline Andrade, no âmbito do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco.

Declaro que estou ciente de que as informações fornecidas na entrevista serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, respeitando os princípios éticos e legais.

Por ser expressão da minha vontade, assino a presente autorização.

Recife, 12/03/2025.

Documento assinado digitalmente
 INACIO ALVES DANTAS NETO
Data: 12/03/2025 12:52:32-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura: _____