

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO
BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS

O TEATRO DE REVISTA E A SUA INFLUÊNCIA NO TEATRO
CONTEMPORÂNEO.

Orientanda: Danielle Louise Galvão Marins

Orientador: Guilherme William Udo Santos

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão a respeito das fases e dos acontecimentos que auxiliaram na formação do teatro musical que conhecemos atualmente no Brasil. Passando pelo período do Teatro de Revista, do Teatro de resistência, das produções importadas da Broadway, até chegar nas produções autorais. Tem como objetivo demonstrar a evolução do teatro musical no país, na medida em que ele se torna cada vez mais um retrato político, social e econômico da sociedade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade; Musical; Teatro; Teatro Musical.

ABSTRACT

In this article, we aim to reflect on the phases and events that aided in the birth and establishment of musical theater in Brazil. We will approach Teatro de Revista (Revue Theater), Teatro de Resistência (Resistance Theater) and Broadway based plays, as well as originals. Our goal is to demonstrate the evolution of musical theater in the country, inasmuch as it has increasingly become a political, social, and economical portrait of Brazil.

KEYWORDS: Identity; Musical; Musical Theater; Theater.

INTRODUÇÃO

O estudo teórico de teatro musical no Brasil ainda é um campo novo e por esse motivo não muito explorado. São muitas as escolas dedicadas ao ensino de canto, dança, interpretação da canção, mas são poucos os materiais didáticos que abrangem conteúdos relacionados a história desse teatro musical para além dos elementos técnicos. A instauração dos espetáculos musicais no país, os elementos que influenciaram e ainda influenciam no modo de fazer e de se relacionar com essa

combinação de artes no palco, as dificuldades enfrentadas, as características que ainda persistem ou o que se modificou ao longo dos anos, todos esses elementos são extremamente importantes de serem conhecidos, principalmente por pessoas que pretendem trabalhar com o teatro musical, sejam elas atores, diretores, roteiristas, técnicos de luz, de som. É através da trajetória desse estilo de teatro que encontramos inspirações para peças futuras e conseguimos ter noção do que ainda funciona, do que deixou de funcionar e do que de novo pode ser criado.

Dessa forma, este artigo nasce da necessidade de suprir essa falta de conteúdos teóricos relacionados a esse assunto. Para reunir as informações expostas no texto, foram feitas consultas a livros como o *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*, do autor Salvyano Cavalcanti de Paiva, a artigos científicos como o *Do corpo vestido ao corpo nu – o corpo feminino do teatro de revista*, da autora Vera Collaço, e foram realizadas diversas entrevistas com profissionais como Jorge Takla, Fred Silveira, Guilherme Carrasco e Beatriz Lucci.

O artigo contempla uma retrospectiva das principais fases e acontecimentos que antecederam e ajudaram na consolidação do teatro musical no Brasil. Começando em 1859, com a primeira fase do teatro de revista, passando pelo teatro de resistência e pelos espetáculos Broadway, até chegar aos dias atuais. Além disso, ele conta com uma comparação entre o musical autoral “Canto para Rinocerontes e Homens” e o teatro de revista. A escolha de fazer tal retrospectiva em conjunto com a análise tem como objetivo demonstrar que muitos dos elementos presentes em espetáculos passados ainda são utilizados hoje. Além disso, o presente artigo também tem como propósito evidenciar o quanto o teatro musical no Brasil está cada vez mais caminhando para se tornar algo nacional, que utiliza das histórias e das características do povo brasileiro para compor suas criações.

O TEATRO DE REVISTA

O teatro de revista pode ser considerado uma das grandes influências do teatro musical no Brasil, tanto que a grandiosidade dos figurinos e cenários e a valorização da maquinaria são componentes instaurados pelo mesmo que estão presentes nos musicais até hoje. O teatro de revista surge em Paris, na França, inserido no *vaudeville*, um gênero de espetáculo chamado “revista de fim de ano”,

criado com o objetivo de fazer frente ao monopólio do teatro estatal francês. A revista é composta por números falados, musicais e coreográficos, e faz grandes críticas à sociedade da época em que se situa, possuindo um forte apelo político. Uma de suas principais características é o teor cômico expressado principalmente em forma de paródia, uma linguagem que utiliza da sátira de fatos e figuras conhecidas por todos para criar uma identificação com o espectador e assim busca atingir o maior número possível e diferenciado de público. Por ter seu conteúdo baseado, em sua maioria, nos acontecimentos que ocorreram durante o ano e nas caricaturas das pessoas que compunham os tipos sociais, o teatro de revista se torna uma fonte de pesquisa do contexto político, artístico e social muito eficaz.

Em suas origens, aparece pela primeira vez no Brasil em 1859, no teatro Ginásio, no Rio de Janeiro. Ao longo de toda a sua trajetória, pode ser dividido em três fases, sendo a primeira caracterizada pela valorização do texto em relação a encenação e pela crítica com versos e personagens alegóricos; a segunda, pelas influências norte americanas e francesas; e a terceira, pela valorização de outros aspectos, como a luz, a música, o figurino, que ajudam a compor a dramaturgia além da encenação, e pelo afastamento de sua essência pautada na comicidade e inspirada no cotidiano da sociedade brasileira, levando-o ao declínio.

A primeira fase no Brasil tem início com a peça “As surpresas do Senhor José da Piedade”, de 1859. O enredo do espetáculo era dedicado a comentários engraçados sobre os acontecimentos mais marcantes do ano anterior e dos costumes que estavam na moda, porém, apesar da comicidade, ela foi mal recebida pelo público por ter muitas críticas ao governo. Essa característica de fazer algo cômico com fatos e pessoas marcantes se repete em muitas outras ocasiões e define essa primeira fase das revistas. A utilização de alegorias também era muito presente para representar os acontecimentos, dessa forma os atores interpretavam figuras como a febre amarela, a seca, a cidade e a industrialização, a política, entre muitos outros. Como existiam muitos atores no palco nesse período, os figurinos precisavam ser extremamente eficazes na hora de diferenciá-los, assim como a maquiagem, principalmente quando era a caricatura de alguém importante que estava sendo retratada.

O teatro de revista não trabalha com personagens, são criados, para além das alegorias, tipos, que se baseiam em características físicas facilmente detectáveis, muitas vezes baseadas em preconceitos enraizados na sociedade. O

malandro, por exemplo, era um tipo muito comum e tinha a função de representar o oportunismo, já à mulata¹ trazia a ideia da sensualidade, da esperteza e aparecia com o objetivo de causar um conflito entre seus pretendentes e para reforçar o caráter mestiço da nacionalidade, o português é representado como um indivíduo ingênuo, burro e libidinoso que tem um sonho de transar com a mulata, mais tarde ele se torna um comerciante rico que aprecia as belezas tropicais presentes no país. Todos esses tipos são identificados facilmente pela plateia e demonstram a fragilidade da dramaturgia do teatro de revista.

Ainda na primeira fase do teatro de revista, entre os anos de 1884 e 1910, era notável que a força do palco estava centrada na figura masculina, especialmente nos atores cômicos, eles eram os responsáveis, na grande maioria das vezes, por atrair o interesse do público em ver os espetáculos. As revistas de ano faziam frequentemente trocadilhos de teor sexual, alusões ao sensual e ao sexual, mas tudo isso estava colocado em forma de texto, não de gesto, dessa forma o corpo não era tão relevante, principalmente o corpo feminino. As vedetes, atrizes e dançarinas, eram discretas, usavam poucos adornos decorativos, não usavam nada que poderia ser considerado apelativo ou de duplo sentido e ficavam no fundo do palco, quase nunca em lugar de destaque.

A segunda fase do teatro de revista é palco de várias transformações, muitas delas derivadas de influências estrangeiras. A começar pelo início do abandono do enredo que a revista possuía, dando conseqüentemente mais espaço para a música e para a dança, a troca da “Revista de Ano” pela “Revista Clássica” e, em 1920, a aparição de mais um estilo de revista, a carnavalesca, inaugurada com “Pé de Anjo”. O ano de 1922 foi muito significativo para essa segunda fase devido a muitos acontecimentos, as músicas apresentadas nos espetáculos começaram a ser tocadas nas rádios, o que impulsionou o crescimento do gênero no Brasil. Foi nesse ano que ocorreu a Semana de Arte Moderna, a qual pode ser caracterizada pela junção de influências externas a elementos brasileiros, na busca por uma valorização da identidade nacional com temáticas que abordavam a realidade brasileira, além de incentivar a liberdade de expressão e dar início a uma revolução estética. Os ideais propagados por esse evento validaram o que o teatro de revista estava buscando fazer, que consistia em representar e valorizar o lugar, a cultura e

¹ Termo em desuso e com teor altamente preconceituoso e racista.

o povo presente na região por meio da dança e de ritmos musicais como o samba, o maxixe, as marchinhas de carnaval.

Ainda em 1922, a companhia francesa Ba-ta-clan vem para o Brasil e um ano mais tarde, em 1923, a companhia espanhola Velasco também chega ao país para revolucionar a maneira como o corpo feminino era retratado. O figurino das mulheres antes da chegada dessas companhias, como mencionado anteriormente, era mais reservado, com meias grossas cobrindo o corpo, sem muitos adereços e nem um pouco apelativos. Após se instaurarem, elas trouxeram importantes mudanças como a valorização da participação feminina nos espetáculos: as vedetes ganham terreno, tendo seus nomes como os primeiros na divulgação dos espetáculos, e os figurinos passam a ser provocantes, com os braços e seios mais expostos, abrindo caminho para o nu artístico.

As revistas carnavalescas também tiveram um papel importante na libertação e apreciação do corpo feminino nos palcos. O gênero não só impulsionou o público a se voltar para as músicas e marchas destinadas a folia do carnaval como também criou uma nova relação com o corpo. O corpo agora se movia, dançava e se apresentava de forma diferenciada, com uma cadência e um foco no rebolado feminino. Os próprios ritmos por serem mais agitados e contagiantes exigiam uma movimentação corporal maior, o que acabou trazendo destaque para as mulheres que antes eram deixadas em segundo plano, mas que agora assumiam o centro do palco.

A terceira fase do teatro de revista inicia-se em 1940 com a estreia de “É isso que eu gosto”, da companhia de Walter Pinto. Essa fase popularizou vários elementos que estão presentes até hoje no teatro musical, como, por exemplo, o investimento em grandes espetáculos com ênfase na fantasia, com grandes coreografias, cenários e figurinos suntuosos. Nesse período também ocorreu uma valorização de práticas consideradas modernas na produção cultural como projeções cinematográficas, cascatas de água, de fumaça, de espuma e até de mulheres, jogo de luzes. Todos esses efeitos deram ao teatro de revista uma estética semelhante a de um show e eles eram até mais importantes que os atores e atrizes na composição total do espetáculo. Apesar de ser uma fase que trouxe mudanças significativas para a história do teatro musical no Brasil, foram outros fatores que fizeram com que, por volta da década de 1960, o teatro de revista entrasse em decadência, desaparecendo quase que completamente.

O primeiro deles foi a popularização do cinema e da televisão estrangeira. Após o contato com essas outras formas de entretenimento, o público do teatro de revista começou a diminuir cada vez mais, fazendo com que os investimentos também diminuíssem. Sem muito dinheiro, a solução encontrada para atrair mais pessoas foi o apelo para temáticas mais obscenas, para o nu explícito e para o escracho, deixando de lado a comicidade, um de seus principais alicerces. Essa tentativa acabou por não atrair as classes populares e, pior, afastou a classe média. Nas palavras da pesquisadora Neyde Veneziano, que possui um estudo extenso no campo do Teatro de Revista:

Foi nos anos 1960 que os nus começaram a avançar para o proscênio. Ao mesmo tempo que os corpos despidos investiam, em direção ao show de strip-tease, as mulheres vestidas, na plateia, recuavam. Revista era espetáculo assistido por famílias. Mudou o caráter e mudou, também, o público que a prestigiava. (VENEZIANO, 2006, p.277)

Quando o corpo feminino começou a ser explorado em cena, os nus eram feitos quase sempre por estrangeiras e as mulheres ficavam localizadas no fundo do palco; algumas vezes, no alto e, apesar, de estarem sem roupa estavam “cobertas” pela fumaça, pelas plumas e pelo brilho. Porém, quando esses corpos despidos passam a ganhar a frente do palco, sem nada para disfarçá-los, surge um problema que é a sexualização excessiva, que não deixa margens para as insinuações e para as malícias que ficavam só na imaginação do público, característica essa essencial ao gênero, muito responsável por torná-lo tão popular.

Em acréscimo a essas dificuldades, o fator financeiro também teve um papel importante no desaparecimento do teatro de revista. A composição de um espetáculo nessa terceira fase exigia um elenco grande, muitos cenários, figurinos diversos e, em muitos casos, bem caros, sem contar com os efeitos especiais e luzes além de uma orquestra ou grupo musical de qualidade elevada. Todos esses elementos tornavam a produção do espetáculo muito cara e, devido a considerável diminuição de público e a retirada dos patrocínios pelos motivos citados acima, produzir um espetáculo desse porte era insustentável.

A chegada da ditadura militar em 1964 em conjunto com todos os fatores apresentados, fez com que o desaparecimento desse tipo de fazer teatral fosse inevitável. Como citado anteriormente, um grande pilar do teatro de revista eram as retrospectivas dos acontecimentos mais marcantes do ano. Durante as encenações,

muitas críticas políticas e sociais eram feitas de forma cômica. Engraçadas ou não, criticar o governo de qualquer forma era algo inaceitável para o regime militar. A partir desse momento, a pior inimiga de qualquer arte se fez mais presente do que nunca: a censura. Uma alternativa encontrada por alguns grupos teatrais para tentar escapar desse tipo de repressão era montar textos clássicos da dramaturgia estrangeira. Porém, aqueles que ainda tentavam construir uma narrativa brasileira e formar atores brasileiros, como eram o caso do Teatro Oficina de José Celso ou o Arena de Augusto Boal, que não conseguiam resistir à opressão causada pelos militares.

A situação era tão grave, que em uma das apresentações da peça “Roda Viva” de Chico Buarque, pessoas ligadas ao Comando de Caça aos Comunistas invadiram o teatro e espancaram os atores e atrizes, além de destruir todo o cenário da peça. Esse ato de violência proporcionou uma atmosfera de insegurança tão grande que acabou afastando de vez a classe média dos teatros. Os grandes grupos se tornaram pequenas companhias, trabalhando com recursos limitados, em espaços alternativos e sem grande apelo para o público. Os espetáculos não possuíam a mesma qualidade e foram poucos os textos que conseguiram contornar a censura e trazer algo novo para o teatro brasileiro nesse período.

No período marcado pelo fim do teatro de revista até a volta do sucesso do teatro musical não foram muitas as peças que inovaram o cenário do teatro musical brasileiro. Isso se deu, no início, por causa da censura imposta pelo regime militar (1964) que vigorava na época e mais tarde pela falta de incentivo e investimento à cultura. A maioria dos espetáculos produzidos possuíam uma temática de resistência, de se posicionar contra as atitudes dos governantes.

Além disso, nesse mesmo intervalo de tempo, alguns musicais da Broadway começaram a ser traduzidos para o português, a começar por “My Fair Lady”, o qual teve sua estreia em 1962. Depois disso, muitos outros musicais adaptados tentaram consagrar o gênero, como é o caso de “Hair” em 1969, “Jesus Cristo Superstar” em 1972 e “Godspell” em 1974, porém nenhum obteve muito sucesso. Já na década de 1980, são apresentadas montagens de “A Chorus Line” (1983), “Cabaret” (1989), “Hello Gershwin” (1991). Estes também não obtiveram muito sucesso devido à falta de um elenco qualificado, à ausência de espaços que comportassem os cenários e as orquestras exigidos e, principalmente, à falta de verba.

O panorama começa a mudar em 1999, ano marcado pelas Leis de Incentivo

Fiscais (Lei Rouanet) e pelas Leis de Fomento. Tendo um orçamento menos limitado, grandes espetáculos conseguiram ser produzidos e, devido a isso, aceleraram a profissionalização na área, na medida em que ter uma estrutura sólida atrelada às superproduções estimula os atores a buscarem fazer carreira no meio. Um outro fator importante que contribuiu para essa mudança foram os patrocinadores que começaram a investir mais na cultura. O teatro musical passa a ser visto como um mecanismo para a produção e valorização de uma marca.

Movidos pelas ferramentas de renúncia fiscal das leis de incentivo à cultura, os patrocinadores optaram por investir nesse seguimento que já era muito prestigiado pelo público e pela crítica no exterior e que traria inúmeros benefícios como alavancar e dar visibilidade para as suas marcas. Dessa forma, em 2001, o musical “Les Misérables”, produzido pela T4F inaugura uma nova fase, com uma estrutura grandiosa, um palco giratório e uma equipe de 150 pessoas, algo nunca visto antes no Brasil e, por esse motivo, pode ser considerado um divisor de águas para o teatro musical brasileiro. “Após a sua estreia e sucesso, outros musicais, como “A Bela e a Fera” em 2002,” Chicago” em 2004 e a montagem que bateu recorde de bilheteria “O Fantasma da Ópera” em 2005 e 2006, confirmaram ainda mais o sucesso do gênero no Brasil, o qual perdura até os dias atuais.

As leis de incentivos fiscais e os patrocínios, além de possibilitarem a realização desses espetáculos musicais de grande porte, ainda contribuíram para a exposição da qualidade dos artistas brasileiros, incentivando outras pessoas a ingressarem no mundo da arte em busca de uma profissionalização. O ator Fred Silveira, que integrou o elenco de “Les Misérables” fala sobre o momento histórico.

Eu lembro que no Les Mis em muitas sessões o público não acreditava que tinha artistas que pudessem cantar tão bem, que pudessem interpretar bem, que pudessem fazer o mesmo espetáculo que eles viram em Nova York ano passado e estão assistindo o mesmo espetáculo com artistas brasileiros desconhecidos, porque éramos desconhecidos, de certa maneira eu ainda sou desconhecido pro grande público, eu não sou de televisão, nunca fiz TV mas pro público que é de teatro, principalmente pro público que foi criado do teatro musical reconheço que eu tenho uma história, então isso é muito bom e eu não esperava na verdade, de repente você inspira pessoas a estudarem o que você tá fazendo, eu acho muito gratificante. (SILVEIRA, 2020)

Incentivar o Teatro Musical e as artes como um todo é uma estratégia muito inteligente se levarmos em consideração todas as vantagens que possuir um teatro,

por exemplo, acarreta não só na cidade em que ele está localizado, mas no país inteiro. O renomado diretor de Teatro Jorge Takla discorre sobre esse assunto.

Eu não sei muito bem como é que vai ser agora porque a lei alterada, os patrocinadores com grandes perdas, menos imposto de renda, realmente não sei, mas com certeza é graças às leis de incentivo e aos patrocinadores que esse mundo dos musicais floresceu e é um mercado que dá trabalho pra milhares de pessoas, que traz muito imposto para a cidade de São Paulo, que traz um retorno muito grande, que vem gente de todas as cidades do Brasil, eu lembro que quando eu entrei na Time For Fun que era CIE e nós fizemos a Bela e a Fera, eu trouxe comigo um monte de clientes de agência de viagem, de turismo e tudo que eu tinha feito já um cadastro na época do Victor ou Vitória que é o espetáculo que eu fiz antes, e quando eu entrei lá na CIE tinha 5% do público de fora de São Paulo, e aí eu fiz um trabalho com agências de turismo e viagem com hotéis, com pacotes de fim de semana e tudo e quando eu saí de lá na época na época de Chicago já tinha 30% do público de fora de São Paulo, então isso que eu tô falando, essa coisa da Lei Rouanet é fundamental porque você pode produzir esses espetáculos que geram muito dinheiro, que geram trabalho, que geram imposto. (TAKLA, 2020)

Tanto o teatro de revista quanto às adaptações dos musicais da Broadway trazidas para o Brasil sofreram uma influência estrangeira muito significativa. Atualmente, as adaptações ainda fazem muito sucesso, os cenários grandiosos e figurinos extravagantes, legados do teatro de revista, ainda são muito valorizados. Porém, um novo jeito de se fazer teatro musical está sendo instaurado no Brasil, um teatro mais autoral, que não está tão focado na extravagância, mas sim na mensagem passada, um teatro que está preocupado em contar a nossa história. São exemplos desse estilo de musicais as peças “Se essa lua fosse minha”, “Diálogos”, Canto para Rinocerontes e homens”, entre muitos outros.

Os musicais brasileiros autorais estão se tornando cada vez mais conhecidos e admirados, exatamente por ter essa característica de valorizar a cultura brasileira, de dar voz ao povo das diferentes regiões do país e, analisando pelo ponto de vista financeiro, ele é muito mais barato e possível de ser feito por companhias menores e por artistas que não possuem acesso a grandes patrocínios. A parte estética desses espetáculos – o figurino, o cenário, a maquiagem – é bem diferente do que estamos acostumados a ver nos grandes musicais, o luxo é deixado de lado para dar lugar a poética, na maioria das vezes, os poucos elementos presentes no palco são essenciais para se contar a história ou auxiliar na ambientação, nada que está sendo apresentado funciona meramente como um objeto decorativo.

Os musicais autorais brasileiros estão inovando na forma de se fazer o gênero no país, mas, assim como qualquer outro movimento artístico que se propõe a fazer algo diferente do que está em vigor na época, sempre há pontos em comum e inspirações em feitos artísticos já realizados no passado. Podemos encontrar, por exemplo, muitas semelhanças entre o teatro de revista da primeira e segunda fase e a peça “Canto para Rinoceronte e Homens”.

Inspirada na obra de Ionesco, “O Rinoceronte” de 1959, o musical “Canto para Rinocerontes e Homens”, através de depoimentos pessoais, cenas e vídeos, faz críticas ao estado de fanatismo e alienação coletiva das sociedades modernas e utilizando da figura do rinoceronte discute os motivos que levam os homens a agirem como animais irracionais. A peça é extremamente atual e dialoga com o público de maneira direta, criando reações de aproximação, identificação e até repulsa e desconforto em outros momentos. Essa relação é construída a partir do texto, que ainda que escrito em 1959 ainda é muito atual, abordando assuntos possíveis de se conectar, que estão presentes no nosso dia a dia, como a pressão estética, feminicídio, homofobia, a pressão de se viver em uma sociedade capitalista que busca o lucro a todo momento, racismo, entre outros.... Além disso, a quebra da quarta parede em muitos momentos da peça e o formato de palco escolhido, a arena, também contribuíram para criar a conexão com o público. O ator Guilherme Carrasco, integrante do grupo responsável por realizar o espetáculo, conta que

Sendo em um teatro de arena, ele tem uma outra questão, uma questão que trás em um lugar ancestral também, esse lance da eira, esse lugar de circo que todo mundo se olha, lugar de volta da fogueira onde todo mundo conversa e conta história. A gente estava discutindo coisas referentes a polis, referentes a nossa cidade, a nossa atualidade, então qual é a melhor forma do espaço cênico? a melhor forma é essa arena. (CARRASCO, 2020)

O contato direto com o público e a escolha de falar sobre assuntos que causam identificação e que afetam o povo é um dos fatores que a peça possui em comum com o teatro de revista. Este por sua vez é feito para o povo, possui uma comunicação direta com quem está assistindo e a dramaturgia é feita com base na vivência de todas as pessoas que frequentavam a polis e nos acontecimentos mais marcantes que ocorreram durante o ano. A semelhança de pensamento fica evidenciada em mais uma fala de Guilherme:

Naquela época a gente queria que fosse uma peça atual que levantava questões do momento, também uma peça que teria música, também uma peça que falasse para todos os públicos, ou para maioria. (CARRASCO, 2020)

Uma das características mais marcantes do espetáculo é o trabalho corporal dos atores: é utilizada a figura do rinoceronte para ilustrar o comportamento irracional do homem, dessa forma o corpo do bicho é refletido no corpo do ator, o mesmo se comporta, se movimenta e até se dispõe a pensar como o animal. Essa característica se relaciona com o Teatro de Revista na medida em que o ator ao dar vida a esse Rinoceronte está na verdade interpretando uma alegoria (a irracionalidade humana), assim como as alegorias também eram muito utilizadas no teatro de revista, a opinião pública era um personagem comum no passado e agora ela dá lugar a irracionalidade humana nos palcos do presente.

A crítica política é uma das semelhanças mais fortes entre o teatro de revista e a peça “Canto para Rinocerontes e Homens”, mas podemos observar diferenças quanto ao modo como ela é feita. O teatro de revista utiliza das caricaturas dos políticos, dos acontecimentos mais marcantes que indicam um mau governo, satirizam as mazelas da sociedade e isso faz com que a crítica seja muito mais direta. Já no musical, a crítica está presente, mas não de maneira panfletária, ela existe em conjunto com a poética, misturada na música, nos diálogos, não está na superfície, ela obriga que a plateia pense sobre o que está sendo apresentado. O ator Guilherme Carrasco fala sobre as intenções do grupo ao fazer a crítica dessa forma:

A nossa busca é que não seja só denúncia, que tenha poesia, que tenha música, que tenha o lado metafórico, que tenha as mensagens diretas né para quem é, mas no final tá muito claro, muito evidente, quem é os figurões que tão aí mandando do jeito quer, as figuras autoritárias... Então a nossa busca é juntar as duas coisas, juntar o lado político, o lado social e assim esquecer pelo contrário também muito forte o lado da poesia, o lado da arte sabe? o lado mais abstrato também. (CARRASCO, 2020)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todos os caminhos percorridos para a consolidação do teatro musical no Brasil, desde o teatro de revista, passando pelo teatro de resistência no período da