

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

Dissertação

MAPEAMENTO DO TEATRO MUSICAL EM PORTUGAL

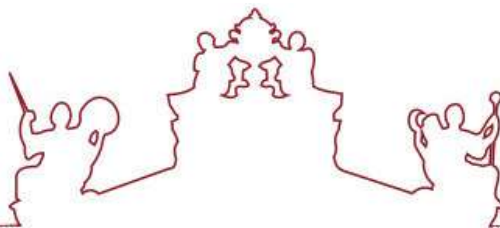
Luís Paiva David

Orientador(es) | Paulo Alves Pereira

Gonçalo Pescada

Évora 2026





Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

Dissertação

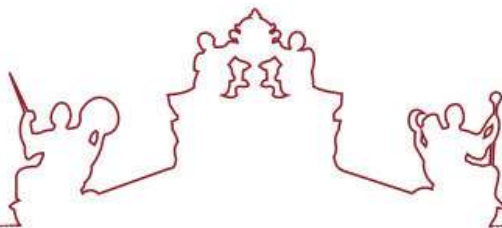
MAPEAMENTO DO TEATRO MUSICAL EM PORTUGAL

Luís Paiva David

Orientador(es) | Paulo Alves Pereira
Gonçalo Pescada

Évora 2026





A dissertação foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Isabel Bezelga (Universidade de Évora)

Vogais | Marcos Santos (Universidade de Évora)
Paulo Alves Pereira (Universidade de Évora) (Orientador)

Agradecimentos

A realização deste trabalho deve-se a um caminho percorrido de forma totalmente inesperada, mas transformadora.

Assim, os meus sinceros agradecimentos ao meu orientador, Professor Doutor Paulo Pereira, e ao meu coorientador, Professor Doutor Gonçalo Pescada, pela partilha de conhecimento, acompanhamento, orientação, disponibilidade, motivação e amizade ao longo de todo o processo. Agradeço também aos meus colegas de turma, por me desafiarem e ensinarem, e por todo o companheirismo e verdadeiro sentido de união. Aos professores do mestrado, um agradecimento por lutarem sempre pela arte e pela cultura, e pela paixão que transmitem pelo teatro e pelo meio artístico.

À cidade de Évora, que me encantou desde o primeiro dia, agradeço a nostalgia e as recordações que me faz sentir de cada vez que chego e parto.

Aos meus amigos e família, agradeço o apoio incondicional e o constante incentivo em todos os momentos. E, por fim, um agradecimento à minha namorada por todo o carinho, compreensão e ajuda, e por ter feito deste projeto mais um caminho percorrido a dois.

Mapeamento do Teatro Musical em Portugal

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo mapear o Teatro Musical em Portugal, propondo uma análise crítica a este género teatral, através da exploração da sua evolução histórica, da sua intervenção estética, política e social, e do seu estado atual no nosso país. Tendo a ópera como ponto de partida para a sua contextualização histórica, é analisado o momento em que o teatro musical se afirma como género autónomo, abordando os principais centros de produção de musicais. A investigação debruça-se também sobre as perspetivas filosóficas e estéticas do teatro musical, particularizando o panorama português com uma reflexão crítica a partir do testemunho de Filipe la Féria. Por fim, é realizada uma análise aos modelos educativos existentes em Portugal e no estrangeiro, identificando o potencial da formação para a continuidade do género, bem como as adversidades existentes atualmente. Assim, esta dissertação pretende contribuir para a evolução do teatro musical em Portugal enfatizando o seu valor artístico, pedagógico e cultural.

Palavras-Chave: Teatro Musical, Mapeamento, Portugal, Ensino, Aprendizagem

Mapping of musical theatre in Portugal

Abstract

This dissertation aims to map Musical Theatre in Portugal, offering a critical analysis of this theatrical genre through the exploration of its historical evolution, as well as its aesthetic, political, and social dimensions, and its current state in the country. Beginning with opera as a starting point for its historical contextualization, the research examines the moment when musical theatre emerges as an autonomous genre, addressing the main centres of musical production. The investigation also explores the philosophical and aesthetic perspectives of musical theatre, with a particular focus on the Portuguese context, supported by a critical reflection based on the testimony of Filipe la Féria. Finally, an analysis of existing educational models in Portugal and abroad is conducted, identifying the potential of training for the continuity of the genre, as well as the challenges it currently faces. Thus, this dissertation seeks to contribute to the development of musical theatre in Portugal, highlighting its artistic, pedagogical, and cultural value.

Key words: Musical Theater, Mapping, Portugal, Education, Learning

Índice

INTRODUÇÃO.....	1
1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.....	6
1.1 Origem do Teatro Musical a partir da Ópera.....	6
1.2 O Teatro Musical como Género Autónomo.....	10
1.2.1 Broadway.....	10
2. ESTADO DA ARTE.....	15
2.1 Broadway.....	15
2.2 Europa.....	17
2.3 Resto do Mundo.....	21
2.4 Filmes Musicais.....	22
2.5 Desafios e Considerações Finais.....	24
3. A NATUREZA FILOSÓFICA E ESTÉTICA DO TEATRO MUSICAL.....	26
3.1 O corpo e a dança como elementos dramaturgicos.....	28
3.2 A componente visual e os tipos de musical.....	30
3.3 Impacto social e político.....	34
3.4 Questões de género e sexualidade.....	36
3.5 Utopia, entretenimento e teatro musical.....	38
4. TEATRO MUSICAL EM PORTUGAL.....	42
4.1 Contextualização Histórica.....	42
4.1.1 Teatro de Revista.....	42
4.1.2 Teatro Musical.....	43
4.2 Filipe la Féria.....	51

4.3 Reflexão sobre o estado atual e perspectivas futuras	54
5. FORMAÇÃO EM TEATRO MUSICAL.....	57
5.1 Portugal	57
5.2 Internacional.....	68
CONCLUSÃO.....	71
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	73
ANEXOS	78

Índice de Figuras

Figura 1 - (à esquerda) Programa original de The Black Crook; (à direita) Capa de partitura original de Show Boat.	11
Figura 2 - Imagem publicitária do musical Hamilton.....	16
Figura 3 - Cartaz do musical El Rey León, Madrid.	19
Figura 4 – Cartazes dos filmes Singin’ in the Rain (à esquerda) e My Fair Lady (à direita).	23
Figura 5 – West Side Story.....	29
Figura 6 – The King and I (esquerda, cima), South Pacific (direita, cima) e The Sound of Music (baixo).	31
Figura 7 – Jesus Christ Superstar.....	32
Figura 8 – La Cage aux Folles.	37
Figura 9 – Parque Mayer (© DR/Arquivo Vasco Morgado).....	42
Figura 10 - Cartaz (à esquerda) e Ficha técnica (à direita) do musical Godspell.	44
Figura 11 – Cartaz do espetáculo Passa por mim no Rossio.....	51
Figura 12 – Imagens publicitárias dos espetáculos Música no Coração, Jesus Cristo Superstar, West Side Story – Amor sem Barreiras, Um Violino no Telhado, Gaiola das Loucas e Annie.....	52
Figura 13 – Filipe la Féria.....	54
Figura 14 – Localizações das instituições elencadas na Tabela 4.	61

Índice de Tabelas

Tabela 1 – Richard Dyer: Entertainment and Utopia.	39
Tabela 2 – Licenciaturas com relação aproximada ao teatro musical.	57
Tabela 3 - Mestrados com relação aproximada ao teatro musical.....	58
Tabela 4 - Cursos Teatro Musical Escolas Privadas	59

Índice de Gráficos

Gráfico 1 – Procura por Teatro Musical.	62
Gráfico 2 – Número de turmas.	62
Gráfico 3 – Duração da formação, carga horária semanal e número de alunos por turma....	63
Gráfico 4 - Disciplinas incluídas no programa de formação.	64
Gráfico 5 – Número de professores e respetiva formação.	65
Gráfico 6 – Candidaturas a escolas internacionais.....	66
Gráfico 7 – Dificuldades da instituição e dos alunos.....	67
Gráfico 8 – Importância da criação de uma Licenciatura em Teatro Musical em Portugal. ...	68

INTRODUÇÃO

1. Enquadramento e Motivação

O teatro musical tem-se afirmado, nas últimas décadas, como um dos géneros teatrais mais popular e multidisciplinar no panorama cultural mundial. Tendo fortes influências na ópera e no *vaudeville*, o teatro musical evoluiu de forma a incorporar as componentes musical e coreográfica na narrativa dramática. Assim, assume-se como um produto artístico completo que exige dos seus praticantes competências elevadas nas três áreas que o caracterizam – interpretação, dança e canto. Mais do que um produto apenas de entretenimento, o teatro musical representa uma forma de expressão artística com enorme poder de impacto estético, político e cultural.

A profissionalização do teatro musical desenvolveu, principalmente nas duas cidades de maior incidência – Londres e Nova Iorque –, a existência de programas de formação especializada e focada em servir as necessidades do mercado profissional, quer nas componentes técnicas, quer na compreensão e desenvolvimento estético e teórico do género. Em Portugal, apesar do crescimento no número de produções e de apresentações de espetáculos de teatro musical, o género não merece a mesma atenção por parte das instituições académicas e culturais.

Esta realidade levanta questões significativas sobre o valor e importância da formação em Portugal e sobre o reconhecimento deste género teatral e dos artistas que o praticam. Sinal disso é a procura de formação e reconhecimento noutros países e cidades, como Londres e Madrid, ou a opção de formação nas três áreas de forma separada. Assim, a ausência de um programa formativo estruturado, em termos de duração e currículo, que possibilite um estudo completo e consistente desta matéria dentro do ensino português, traz limitações à evolução do teatro musical em Portugal,

nomeadamente o não desenvolvimento artístico e pedagógico das futuras gerações de intérpretes e criadores.

Após várias reflexões sobre a divergência entre o potencial do teatro musical e a sua atual posição no panorama nacional, surge a motivação para esta investigação e o desejo de fazer o mapeamento do teatro musical em Portugal, tentando compreender o seu estado atual com o objetivo de pensar no seu futuro. Assim, este trabalho propõe-se a uma articulação e reflexão entre as componentes históricas, artísticas e pedagógicas, a nível nacional e internacional.

2. Objetivos da Investigação

O objetivo geral desta investigação é a reflexão sobre o estado atual do teatro musical em Portugal e do seu futuro potencial, tentando identificar as práticas atuais, lacunas existentes e avaliação de futuras possibilidades através de um contributo teórico-prático que una os meios profissional e académico.

- **Objetivos específicos:** Estudo da evolução histórica e artística do teatro musical, tendo em conta as suas origens e transformações com relação às três áreas de atuação; Analisar a sua evolução estética, relacionando-a com os impactos políticos e sociais, abordagens utópicas e questões de género e identidade; Investigar sobre o estado atual da formação em teatro musical a nível nacional e internacional, identificando modelos, referências e abordagens pedagógicas; Mapear as ofertas profissionais em Portugal, colocando-as a par com a história cultural do país.

3. Pergunta de investigação

O trabalho aqui elaborado procura responder a uma questão que se posiciona nos panoramas artístico e académico português:

Tendo em conta a evolução histórica, estética e institucional do teatro musical em Portugal, como pode este género artístico afirmar-se de forma estruturada e sustentada nos planos profissional e académico? Assim, esta pergunta surge da constatação de que, apesar da consolidação e institucionalização do teatro musical noutros países, como Estados Unidos da América, Inglaterra, Espanha e Alemanha, em Portugal o teatro musical apresenta ainda um enorme potencial exploratório.

4. Justificação e relevância do tema

Nas últimas décadas o teatro musical tem-se afirmado como um género teatral bastante apreciado pelo público, com uma presença crescente nas principais capitais mundiais. Em cidades como Londres, Madrid, Nova Iorque e São Paulo é notória a relação entre oferta formativa e profissional. Através da sua multidisciplinaridade, o teatro musical permite estabelecer relações entre o tradicional e o moderno, com inovações estéticas e técnicas, bem como funcionar como uma forma de aproximação entre arte e sociedade.

Assim, esta investigação pretende ser relevante através do estudo, análise e reflexão do contexto atual do teatro musical, nacional e internacional, identificando desafios e oportunidades, com o objetivo de contribuir para uma implementação sólida do género em Portugal.

Para além das razões apontadas anteriormente, este trabalho pretende também contribuir para o crescimento do portefólio literário português sobre Teatro Musical, o qual é ainda, obviamente, muito escasso.

5. Metodologia

A investigação pretende adotar uma abordagem metodológica que combine vários métodos, de forma a articular a análise teórica com a dimensão real e atual do teatro musical. Para isso, as principais etapas serão as seguintes:

- Revisão teórica e documental através da análise bibliográfica de temas como:
 - História do teatro musical (destacando as suas várias fases, artistas e instituições relevantes);
 - Evolução estética, política e social do género;
 - História da revista à portuguesa e sua relação com o teatro musical;
 - Formação académica no setor e modelos de ensino em vigor em instituições académicas nacionais e internacionais;
- Estudo de caso através da análise do percurso de Filipe la Féria enquanto figura central na implementação do teatro musical em Portugal;
- Reflexão crítica sobre estado atual do teatro musical em Portugal projetando o potencial do género no futuro cultural do país;
- Mapeamento da realidade portuguesa de teatro musical com o levantamento das instituições de ensino, programas de formação, companhias e produtoras relacionadas com teatro musical;

6. Estrutura

A dissertação encontra-se estruturada em cinco capítulos organizados de forma a permitir uma leitura progressiva e coerente dos vários pontos que compõe este mapeamento do teatro musical em Portugal.

Introdução

Capítulo 1 – Contextualização Histórica

Capítulo 2 – Estado da arte

Capítulo 3 – A natureza filosófica e estética do teatro musical

Capítulo 4 – Teatro Musical em Portugal

Capítulo 5 – Formação em Teatro Musical

Conclusão

1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

1.1 Origem do Teatro Musical a partir da Ópera

At the very beginnings of theatre in ancient Greece, the first dramas were musicals that used dialogue, song, and dance as integrated storytelling tools. (Kenrick, 2017)

A origem do teatro musical está lado a lado com a origem do teatro. Seja nos teatros ao ar livre da Grécia antiga, como dentro das igrejas nas celebrações religiosas, a conjugação entre a declamação, a música e o movimento corporal tem uma longevidade tão grande quanto a própria humanidade.

No entanto, para este trabalho, pela sua proximidade temporal e artística, será abordada a origem do teatro musical tendo em conta a influência da ópera.

A revolução musical verificada no final do séc. XVI e início do séc. XVII dá origem às primeiras óperas. Este movimento acontece numa tentativa, levada a cabo por um grupo de intelectuais florentinos, de reviver a música dramática da Grécia Antiga – ligação à origem do teatro musical referida anteriormente. Assim, este grupo de aristocratas, organizados numa assembleia de pensadores denominada *Camerata Fiorentina*, e liderados, principalmente, por Giovanni de' Bardi, começou a experimentar a mistura entre música, poesia e encenação, obtendo uma nova forma de expressão dramática.

O primeiro passo nesta nova forma de arte foi dado por Jacopo Peri¹, que compôs a obra *Dafne* em 1597, a primeira obra que podemos considerar como ópera, mas que se perdeu.

A primeira ópera cuja partitura sobrevive até aos dias de hoje - *Euridice* (1600) - é também atribuída a Peri. Esta obra, criada para ser apresentada em festas e ocasiões especiais na corte de Florença, introduz o conceito de monodia - uma voz a solo acompanhada por um baixo contínuo -, numa resposta ao canto polifónico renascentista, permitindo maior clareza na expressão do texto e dando mais liberdade ao cantor. Este estilo acaba por se tornar central na ópera durante o século XVII. Exemplo disso é a ópera *L'Orfeo* (1607), de Claudio Monteverdi², uma obra com uma estrutura dramática e musical mais complexa, onde a música não é apenas um complemento ao texto, mas uma acentuação da emoção – ligação ao teatro musical.

Nos séculos XVII e XVIII, a ópera tornou-se uma presença obrigatória em várias cortes europeias, principalmente a denominada *opera seria* com um estilo mais sério direcionado à nobreza. A reação a este estilo mais rígido surge com a *opera buffa*, que introduz temáticas mais leves e personagens mais populares, já presentes nos espetáculos de *Commedia dell'arte*³, com um propósito cómico.

Assim, novos géneros performativos como a *Opera buffa*, o *Singspiel*, a *Zarzuela*, a *Opéra-comique*, a *Opereta*⁴, o *Vaudeville* e o *Minstrel Show*, que apontam para uma relação de proximidade e acessibilidade com o público através de diálogos falados entre músicas, abordagem de situações do quotidiano, personagens-tipo facilmente identificadas pelo público e recurso preferencial do estilo humorístico, são considerados como pontos intermédios entre a ópera e o teatro musical.

¹ Compositor e cantor de ópera italiano (1561-1633) associado à criação da primeira ópera “Dafne”.

² Compositor, maestro, cantor e gambista italiano (1567-1643).

³ Forma de teatro popular improvisado que floresceu na Itália entre os séculos XVI e XVIII.

⁴ Género de teatro musical ligeiro, surgido no século XIX, que combina música, canto e diálogos falados, caracterizando-se por temas cómicos, satíricos e uma estrutura mais curta e acessível do que a ópera tradicional.

A Opereta tem a sua origem na segunda metade do século XIX, em França, sendo importante destacar a obra *Orphée aux Enfers* (Orfeu dos Infernos), de Jacques Offenbach⁵. O *Singspiel*⁶, de tradição alemã, que também combinava cenas faladas com árias cantadas, é destacado na obra *Die Zauberflöte* (A Flauta Mágica), de Mozart, no final do século XVIII. A *Opéra-comique*⁷, apresentando características semelhantes aos géneros anteriores, nasce em França no início do século XVIII, sendo uma obra relevante deste estilo a ópera *Carmen*, composta por Georges Bizet⁸. O *Vaudeville*⁹, apesar da sua origem francesa em meados do século XIX, torna-se muito popular nos Estados Unidos da América como um espetáculo de variedades e cultura popular. Considerada a primeira forma de teatro exclusivamente americana, os *Minstrelsy*¹⁰ eram espetáculos representados, maioritariamente, por atores brancos que pintavam a cara de negro com um objetivo jocoso em relação aos afro-americanos.

Assim, através desta capacidade de adaptação a diferentes públicos e contextos culturais é evidente a relação destes géneros com o teatro musical.

Um outro ponto que assenta neste legado que a ópera passou para o teatro musical é a construção de uma estrutura dramaturgica baseada em números musicais. Em termos técnicos, podemos referir-nos, de uma forma geral, a uma estrutura que alterna entre momentos recitativos e árias, complementando com elementos coreográficos. Ou seja, tanto na ópera como no teatro musical, a música e a movimentação coreográfica assumem uma função essencial na construção da narrativa e da identidade emocional das personagens. Exemplo disso são os *leitmotivs* – temas

⁵ Compositor e violoncelista alemão (1819-1880).

⁶ Forma de drama musical, subgénero da ópera em alemão.

⁷ Género operístico francês que surge em 1714.

⁸ Compositor francês (1838-1875).

⁹ Género de teatro de variedades extremamente popular na América do Norte (EUA e Canadá) entre as décadas de 1880 e 1930

¹⁰ Espetáculo teatral popular tipicamente americano e notavelmente baseado em ideais racistas que surgiu no séc. XIX.

musicais associados a personagens, ideias ou emoções, que são recorrentes durante toda a obra – que já eram utilizados por vários compositores de ópera, nomeadamente Richard Wagner¹¹, entre outros, e que são também predominantes na maioria dos espetáculos de teatro musical.

O teatro musical nasce, assim, de um processo de evolução gradual, reunindo características dos vários estilos mencionados anteriormente, até se tornar num género teatral independente e autónomo.

Apesar dos vários pontos em comum já abordados entre a ópera e o teatro musical, são também significativos os pontos que os diferenciam. A ópera mantém-se, de forma geral, associada a um público de elite social. Por outro lado, o teatro musical foi incorporando elementos mais modernos da cultura popular, do jazz, do cabaret, do rock, etc, permitindo alcançar diferentes públicos, com temporadas de exibição mais longas e com uma adaptação constante às evoluções tecnológicas. Assim, o teatro musical mantém com a ópera uma relação de continuidade, mas também de transformação.

Na enciclopédia *A Dictionary for the Modern Singer*, Matthew Hoch define “musical theatre” da seguinte forma:

Um estilo teatral que combina música, representação e dança, muitas vezes num espetáculo exuberante [...] Géneros contemporâneos de teatro musical incluem o musical – que é de longe o género mais significativo – mas também revues, jukebox musicals, catalog shows, cabarets e ciclos de canções contemporâneas. Durante grande parte da sua história, o teatro musical como forma de arte evoluiu através de ramos separados em duas cidades distintas: no West End Theatre de Londres e na Broadway de Nova Iorque. (Hoch 2014, 116)

¹¹ Maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão (1813-1883).

1.2 O Teatro Musical como Género Autónomo

O teatro musical afirma-se como um género teatral independente no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, principalmente nos Estados Unidos da América e no Reino Unido, mais concretamente em Nova Iorque e em Londres.

Uma estrutura narrativa que engloba a representação, a música e a dança, cenários e figurinos que oferecem um espetáculo visual vibrante, e uma lógica de produção complexa e exaustiva, contribuem para esta consolidação do teatro musical. Para além disso, o crescimento e industrialização das cidades provocou uma evolução também no público, tornando-o sedento de novas formas de entretenimento mais acessíveis, menos formais e que refletissem a vida moderna.

1.2.1 Broadway

De acordo com o site *Broadway.com*, podemos definir a Broadway da seguinte forma:

Broadway is the oldest north-south thoroughfare in New York City. Where Broadway winds through Times Square in Midtown Manhattan is considered the Broadway Theater District.

The term Broadway has become shorthand for it. (Broadway.com Staff, 2024)

Conforme já referido, o *vaudeville* e os *minstrel shows* desempenharam um papel decisivo na definição do teatro musical. No entanto, por terem uma estrutura que se dividia, sobretudo, em vários *sketches*¹² e não um enredo contínuo, não se podem classificar como espetáculos de teatro musical no sentido moderno.

¹² Esboço, desenho inicial, rápido e inacabado, focado nos elementos estruturais e gerais de uma obra.

O primeiro espetáculo a ser considerado como um musical da Broadway, de acordo com os parâmetros modernos, e que marca realmente esta transição para um género artístico autónomo, não é consensual pelos vários autores e teatrólogos que estudam este campo. No entanto, há dois espetáculos que merecem atenção nesta avaliação: *The Black Crook* e *Show Boat* (Figura 1).

Figura 1 - (à esquerda) Programa original de *The Black Crook*; (à direita) Capa de partitura original de *Show Boat*.



Fontes: <https://www.amarantypublishing.com/blackcrook.html>; https://en.wikipedia.org/wiki/Show_Boat

Em 1866, duas produções muito diferentes estavam agendadas para dois teatros diferentes em Nova Iorque – uma companhia de ballet europeia e uma produção de um melodrama chamado *The Black Crook*. Após um incêndio ter destruído o teatro que iria receber a companhia de ballet, uma conversa entre os seus produtores e o diretor do teatro no qual *The Black Crook* ia ser representado, resultou na improvável fusão destes dois espetáculos, mantendo o nome da peça. Numa entrevista ao dramaturgo Joshua William Gelb, realizada para a *Operetta Research Center*, ele descreve esta transformação como “*The Black Crook was at once a melodrama, a ballet, a vaudeville, and a peep*

show.” (Clarke, 2017). Assim, esta combinação, e o facto de ter estreado após a guerra civil americana, rompe com vários paradigmas culturais e sociais da época, como por exemplo o uso de figurinos bastante reduzidos por parte das bailarinas, tornando este espetáculo num fenómeno nacional e comercial. No entanto, o facto de não ter um repertório musical totalmente original causa a referida discórdia entre os vários historiadores.

Em 1927, estreia na Broadway o musical *Show Boat*, baseado no romance de Edna Ferber, com música composta por Jerome Kern, e guião e letras de Oscar Hammerstein II. Este espetáculo é um marco muito importante na afirmação do teatro musical enquanto género teatro autónomo.

But what makes “Show Boat” such a landmark piece is that it is the first show to incorporate singing, dancing and acting completely equally to advance the story. “The Black Crook” might have had dance moments that somewhat related to the story, but “Show Boat” was the first completely “integrated” musical where remove one element and your story could, quite literally, no longer be told. It also dealt with dark and very serious themes that traditionally had been relegated to other, older, artforms. It set the standard for everything that came after and showed that musical theater could be a serious art form at the level of Opera and Ballet... (Griffin, 2024)

Assim, *Show Boat* abre a porta para um novo tipo de musical, que não tem que ser apenas leve e simples, mas que pode explorar a realidade social de forma séria e verosímil.

Para além dos dois espetáculos referidos como importantes impulsionadores da mudança de paradigma no teatro musical, o início do século XX é também marcado por grandes produtores, autores e compositores que ficam na história do teatro musical. Victor Herbert, George M. Cohan,

Irving Berlin, Al Jolson, Cole Porter e Florenz Ziegfeld são exemplos de personalidades responsáveis pela construção do teatro musical.

A próxima transformação de destaque no percurso da Broadway acontece no início dos anos 40 com a denominada *Golden Age* (Era Dourada) dos musicais. Depois da Segunda Guerra Mundial, os americanos procuravam formas de distração dos anos da guerra e, ao contrário do período da Grande Depressão (1929 – 1939), tinham poder económico para financiar essas distrações. De acordo com um artigo do site *Broadway World*:

This outlook shaped the style of musicals of the Golden Age, which have become known for their lush orchestrations, dreamy dance sequences, and generally, happy endings. (Pattera, 2025)

Esta nova era de espetáculos de teatro musical na Broadway durou cerca de 20 anos e viu estreiar os melhores musicais de sempre. Assim, nesta época é importante destacar alguns artistas: Leonard Bernstein, Jerome Robbins, Frank Loesser, Meredith Willson, Jerry Herman, Jule Styne, Betty Comden, Adolph Green, Jerry Bock, Sheldon Harnick, Stephen Sondheim e a dupla Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II. São também de referir os musicais que mais impacto causaram nas décadas de 40, 50 e 60, e que ainda hoje são as principais referências para novos autores: *Oklahoma!* (1943), *Carousel* (1945), *Annie Get Your Gun* (1946), *Kiss Me, Kate* (1948), *South Pacific* (1949), *Guys and Dolls* (1950), *The King and I* (1951), *The Pajama Game* (1954), *My Fair Lady* (1956), *West Side Story* (1957), *The Music Man* (1957), *Gypsy* (1959), *The Sound of Music* (1959), *Camelot* (1960), *Bye Bye Birdie* (1960), *How to Succeed in Business Without Really Trying* (1961), *Oliver!* (1962), *Hello, Dolly!* (1964), *Funny Girl* (1964) e *Fiddler on the Roof* (1964).

A década de 1970, apesar do declínio da zona da Broadway, ocupada por crimes de violência e tráfico de droga, e salas de teatro transformadas em cinemas e casas de prostituição, revelou-se também como um período de extrema importância na história dos musicais.

The sound of Broadway was changing by the 70s. Initially ushered in by Hair at the close of the previous decade, musicals were becoming more musically diverse and reflective of the tunes of the time. (Rosky, 2021)

Assim, no final do século XX, a Broadway ganha um novo impulso com a estreia de novos musicais com produções de grande escala e temporadas em cena de maior duração. A importação de musicais europeus, a implementação da Disney na Broadway e a criação de espetáculos com temáticas sobre a vida real americana com sonoridades mais contemporâneas, foram contributos para uma grande ascensão do teatro musical na Broadway. Desta forma, importa listar os nomes de alguns dos musicais mais importantes das últimas décadas do século XX: *A Chorus Line* (1975), *Grease* (1972), *Annie* (1977), *Chicago* (1975), *Evita* (1978), *Sweeney Todd* (1979), *Cats* (1982), *Sunday in the Park with George* (1984), *Les Misérables* (1987), *The Phantom of the Opera* (1988), *Into the Woods* (1987), *Miss Saigon* (1989), *Rent* (1996), *Beauty and the Beast* (1994), *Sunset Boulevard* (1994) e *The Lion King* (1997).

Com o início do novo século, assiste-se a uma verdadeira globalização do teatro musical, com musicais a serem produzidos em várias cidades por todo o mundo.

2. ESTADO DA ARTE

2.1 Broadway

Nos Estados Unidos, em Nova Iorque, a Broadway continua a ser o centro mundial de teatro musical. Atualmente, a indústria dos musicais da Broadway continua resiliente, apostando em novos espetáculos, com estéticas diversas, entre produções mais minimalistas e megaproduções, recorrendo às novas tecnologias, e mantendo também uma consciência social ativa, marcando presença em várias lutas políticas e sociais. Nos vários teatros da Broadway, podemos assistir, nos dias de hoje, a uma enorme variedade de espetáculos - desde espetáculos novos, criados recentemente, a *revivals* (novas adaptações de espetáculos mais antigos), até a espetáculos criados a partir da indústria cinematográfica. Entre Maio de 2024 e Maio de 2025:

Broadway shows yielded \$1.89 billion in grosses and total attendance reached 14.7 million.

The 2024-2025 season is the highest grossing season in Broadway recorded history, overtaking the record breaking 2018-2019 season in grosses, and was the second best attended season in recorded history (after 2018-2019). The season included 77 productions, 43 of which opened in this season, that collectively ran a total of 1,712 playing weeks and 13,404 performances. Audiences filled 91.2% of available seats. (The Broadway League, 2025)

A crise dos anos da pandemia covid é um marco de mudança na indústria dos musicais. Durante e após esses anos, as produções da Broadway intensificaram algumas das tendências que foram ligeiramente exploradas nos anos anteriores, demonstrando uma preocupação em formar um público mais consciente do panorama político, social e cultural. Exemplos disso são:

- A introdução de mais espetáculos nas plataformas de *streaming*, como é o caso dos musicais *Hamilton* (Disney+) (Figura 2), *Come From Away* (Apple TV+) e *Frozen: The Musical* (Disney+).

Figura 2 - Imagem publicitária do musical *Hamilton*.



Fonte: Disney+

- As inovações tecnológicas presentes em vários musicais – projeções de vídeo mapeadas com efeito 3D, efeitos visuais e sonoros melhorados, entre outros – e a extensão de vários espetáculos às plataformas digitais, onde as produtoras dos espetáculos divulgam e promovem a criação de conteúdos exclusivos para o meio digital.
- Mistura de vários géneros musicais (hip-hop, R&B, soul, eletrónica, pop, indie-flok, funk, disco, entre outras) na composição da banda sonora de novos espetáculos e em adaptações de musicais antigos, como forma de adaptação a novas linguagens culturais e tecnológicas, e de angariação de novos públicos.
- Continuidade na exploração de narrativas que incluem temas de inclusão, diversidade e representatividade, como igualdade de género, identificação sexual e racismo. No musical *Hamilton* (2015), o seu autor, Lin-Manuel Miranda, optou por escrever e contar a história de Alexander Hamilton (um dos pais fundadores dos Estados Unidos) através de música hip-hop, com um elenco composto, predominantemente, por atores negros e imigrantes.

- Exploração, também, de conteúdos dramáticos associados a temas emocionais mais intensos, como saúde mental, ansiedade social ou isolamento. Estes espetáculos procuram um diálogo mais próximo com o público mais jovem, e têm, normalmente, uma conceção estética minimalista e intimista, com uma encenação mais focada na história e no ator, e não na componente visual.
- Foco na sustentabilidade através, por exemplo, de bilhética apenas digital, da construção de cenografia e figurinos com materiais reciclados e de processos de criação e produção que sejam ao mesmo tempo criativos e sustentáveis.

Broadway has survived for over a century, but it must innovate to thrive in the modern era. Licensing, live capture, streaming, blockchain ticketing, and augmented reality are just a few of the ways the industry can increase revenue, expand accessibility, and future-proof itself. Broadway doesn't have to choose between tradition and innovation—it can embrace both and unlock millions in untapped revenue while ensuring that live theater remains one of the most exciting and profitable entertainment industries in the world. (turch22, 2025)

2.2 Europa

Embora a Broadway esteja em primeiro lugar no que toca à produção de espetáculos de teatro musical, várias cidades na Europa têm, nos últimos anos, conquistado os lugares seguintes. Sem dúvida alguma que num segundo lugar muito próximo da Broadway está o *West End*, em Londres. Depois disso, outras cidades europeias têm-se afirmado na divulgação deste género artístico – Madrid, Berlim, Munique, Estugarda, Hamburgo, Paris, Utrecht, Milão, entre outras.

O *West End* londrino é o maior centro de teatro musical da Europa, com dezenas de teatros a apresentar diariamente vários musicais.

In 2024, over 17.1 million theatregoers attended a West End show, an 11% increase on pre-pandemic levels. The West End outperformed the Premier League, attracting 2.5 million more attendees, while football attendance grew by just 1%. Nearly one in four international visitors to London experienced a West End performance. (...) The West End is a cornerstone of London's economy. (Society of London Theatre & UK Theatre, 2025)

As produções do *West End* integram, também, algumas das tendências enumeradas anteriormente em relação à Broadway. Na verdade, os pontos abordados podem ser aplicados, de forma geral, a toda a indústria de teatro musical a nível global. O uso das novas tecnologias, de novas encenações de musicais clássicos e a criação de novos musicais que refletem e abordam temas atuais da sociedade britânica, são pontos presentes no panorama do teatro musical do *West End*.

Em Espanha, Madrid tornou-se, nos últimos anos, num centro de enorme destaque de teatro musical.

(...) la Gran Vía de Madrid se ha convertido es un destino internacional tanto en el ámbito del teatro como de la cultura. Un lugar en el que se concentran grandes espectáculos colocándose en lo más alto del espectáculo musical en español. (...) En 2018, Madrid se situaba ya en el tercer destino del mundo, con más de tres millones de entradas vendidas al año, por detrás de Nueva York y Londres. (Escola Universitária de Artes TAI, n.d.)

Na *Gran Vía*, e noutras ruas do centro de Madrid, existem atualmente vários teatros que se dedicam a 100% à produção de espetáculos de teatro musical. O maior sucesso é o musical *El Rey León*, da Disney, que está em cena no Teatro Lope de Vega desde 2011 (Figura 3).

Figura 3 - Cartaz do musical El Rey León, Madrid.



Fonte: Web oficial de Turismo Madrid

No entanto, outros teatros, como o Nuevo Teatro Alcalá, o Teatro Calderón e o Teatro Apolo, sob a direção da ATG Entertainment, apresentam temporadas anuais de musicais. *Grease*, *Billy Elliot*, *Matilda*, *The Producers*, *The Book of Mormon*, *West Side Story* e *Chicago*, estão entre os inúmeros musicais representados nestes teatros. O facto de a língua espanhola ser, tal como o inglês, das mais faladas do mundo, contribui, obviamente, para o sucesso das produções madrilenas, que, tal como em Londres e Nova Iorque, têm uma grande percentagem de espectadores nos turistas que visitam a cidade.

Ao contrário de outros países que distribuem as principais produções de teatro musical apenas por uma cidade, na Alemanha isso não se aplica. Os musicais de grande escala que podemos assistir neste país espalham-se por várias cidades – Hamburgo, Berlim, Estugarda, entre outras.

Ao analisar o teatro musical na Europa é importante referir a produtora *Stage Entertainment*.

Stage Entertainment is a leading global theater production company focused on producing musicals in Europe. We own and operate a network of sixteen theaters in the Netherlands, Germany, Spain, France, and Italy. (Stage Entertainment, 2025)

Assim, com esta forte e marcante presença no mercado europeu, esta produtora é a mais procurada pelas grandes produtoras americanas, como a Disney, para uma parceria europeia, adaptando grandes sucessos internacionais para as línguas maternas dos países europeus referidos na citação anterior.

No entanto, as diferentes culturas teatrais praticadas nos vários países europeus, quer atualmente, quer ao longo das suas histórias individuais, levantam questões muito interessantes: será que um musical pode ser um sucesso de vendas em várias cidades europeias? Que fatores devem ser considerados na importação de um musical da Broadway ou do *West End*? Continuando a analisar a realidade da *Stage Entertainment*, numa entrevista realizada ao Diretor de Comunicações da produtora, Stephan Jaekel, em 2019, por Tom Millward, o diretor afirma:

*(...) we try to aim at titles with at least a "basic relevance for continental European audiences". What does this mean precisely? It means that the sheer title of a show as such already needs to give our audiences the reassurance of seeing something that sounds familiar and like music. Thus, we are usually not interested in shows with a distinct UK or US DNA. If the book or the music/score are "only" popular and well-known in these countries, chances are we will not even go to workshops or to running the show. Sometimes, however, the artistic execution of a new show is so extraordinary that we overrule ourselves and give it a try, bearing in mind the extra marketing risk. (...) Every country has a slightly different theatrical background which influences audience preferences. In France, we observe that pure theatrical aesthetics like offered in Chicago are highly welcomed, as well as "grands spectacles." *Tanz der Vampire*, Germany's smash hit musical with more than 8 million visitors so far, failed in Paris, due to its specific humour. Spain cherishes traditional, classic shows like *Anastasia* as much as lively ones like *Mamma Mia!* Titles need to have certain name recognition, however, to attract national visitors there. In The Netherlands, we*

probably have the widest target taste, open to many different styles of musicals. (Millward, 2019)

2.3 Resto do Mundo

Para além dos pólos de teatro musical já referidos, há outros locais no mundo onde esta prática é recorrente. Brasil, Argentina, Austrália, Japão e Coreia do Sul são os países com mais destaque neste género teatral. Nestes países, tal como nos europeus anteriormente referidos, não são só as produções importadas da Broadway ou do *West End* que têm destaque, mas a criação de produções originais, que representam a cultura e costumes do país, são cada vez mais apreciadas pelos públicos locais. Assim, e de acordo com vários artigos, espera-se um futuro promissor para o teatro musical em várias partes do mundo:

O futuro do teatro musical no Brasil é promissor. Com talentos emergentes e um público engajado, o género segue se reinventando e explorando novas possibilidades. Seja por meio de histórias universais ou narrativas profundamente nacionais, o teatro musical reafirma seu papel transformador, emocionando plateias e consolidando-se como uma das formas de maior sucesso de bilheteira no país. (Beukers, 2025)

(...) the future of Australian musical theatre is bright. Emerging artists and creators are pushing the boundaries of storytelling, exploring themes of diversity, inclusivity, and identity. Initiatives to amplify Indigenous voices and stories are adding rich new dimensions to the art form, ensuring that Australian musical theatre reflects the full spectrum of its cultural heritage. (Belaid, 2024)

With Korean content increasingly making headlines around the world, the global enthusiasm for Korean culture could provide a new momentum for Korean musical theater to reach

audiences beyond their borders — despite the inherent challenges of live performance.

(Kwon, 2025)

Para além dos musicais instalados nos teatros das grandes cidades, conforme referido anteriormente, este género teatral ocupa outros espaços de destaque. Nos vários parques temáticos espalhados por todo mundo, os espetáculos de teatro musical são elementos de enorme atração para os visitantes. Em parques como a *Disneyland Paris*, em França, ou o *Universal Studios Japan*, no Japão, a indústria dos musicais emprega milhares de pessoas com produções regulares durante todo o ano.

À semelhança do que acontece nos parques temáticos, os cruzeiros são também uma enorme fonte de receita para as produtoras de teatro musical. Grandes empresas de cruzeiros como a *Royal Caribbean*, a *Norwegian Cruise Line* e a *Disney Cruise Line* apresentam aos seus passageiros espetáculos de teatro musical de elevada qualidade. Os barcos destas empresas têm, no seu interior, grandes teatros, com capacidade para várias centenas de pessoas, equipados com tecnologia audiovisual de alta qualidade. *Cats*, *Hairspray* e *Mamma Mia!* são exemplos de grandes espetáculos que podem ser vistos nas salas de espetáculo de cruzeiros.

2.4 Filmes Musicais

Uma outra prática que importa referir neste capítulo é criação ou adaptação de filmes musicais. A ligação entre o cinema e a Broadway é já muito antiga. Desde o início do século XX, mais concretamente na década de 1920, que, com a inovação da sincronização do som com a imagem, que foi possível explorar a relação entre os musicais e o cinema. Em 1929, o filme “*The Broadway Melody*” ganhou o prémio de melhor filme, tornando-se numa importante referência para o início dos filmes musicais. O percurso que une estas duas formas de arte acontece de uma forma bilateral, sendo que há musicais adaptados a partir de filmes e vice-versa. Exemplos desta relação são os clássicos “*Singin’*

in the Rain” (o filme estreou em 1952 e o musical no West End em 1983) e “My Fair Lady” (estreia na Broadway em 1956 e adaptação ao cinema surge em 1964) (Figura 4).

Figura 4 – Cartazes dos filmes *Singin' in the Rain* (à esquerda) e *My Fair Lady* (à direita).



Fontes: IMDB; Original Film Art

Nos dias de hoje, as produtoras de teatro musical e as de cinema estão cada vez mais ligadas. Na última década, com a evolução e afirmação das plataformas de streaming, que ocupam, também, um lugar de destaque na relação Broadway – Hollywood, foram vários os filmes musicais a estrear, desde criações originais para o cinema ou plataformas digitais, a adaptações de espetáculos Broadway, até à introdução de filmagens oficiais das versões de palco: *La la Land* (2016), *Beauty and the Beast* (2017), *The Greatest Showman* (2017), *Mary Poppins Returns* (2018), *Cats* (2019), *The Prom* (2020), *Hamilton* (2020), *West Side Story* (2021), *In the Heights* (2021), *Tick, Tick... Boom!* (2021), *Dear Evan Hansen* (2021), *Matilda: The Musical* (2022), *Wonka* (2023), *The Little Mermaid* (2023), *The Color Purple* (2023), *Mean Girls* (2024), *Wicked* (2024/25) e *Frozen: The Broadway Musical*.

2.5 Desafios e Considerações Finais

A criação de um musical original ou a importação de um espetáculo já existente implica um trabalho de produção exaustivo e dispendioso. Cada espetáculo que é implementado exige, por norma, a criação ou adaptação de várias peças de cenografia, adereços e figurinos. Assim, os musicais são, normalmente, espetáculos com funcionalidades diárias complexas. Após um período de ensaios de, aproximadamente, seis a oito semanas, um musical exige um trabalho diário de uma equipa numerosa e diversificada. É através da sintonia de todas as equipas, desde a produção, às equipas técnica e criativa, coordenadores e assistentes de palco, equipas de manutenção de perucas, maquilhagem, figurinos, cenários e adereços, assistentes de encenação e coreografia, direção musical, equipa de sala, atores e músicos, e outras figuras que possam não estar aqui descritas, que se faz, também, um bom espetáculo. Dando como exemplo concreto a produção londrina do musical *The Phantom of the Opera*:

The musical is a huge feat and there are approximately 120 cast, crew and orchestra members involved directly with each performance. (Ali, 2021)

Desta forma, é simples deduzir que, com tantas variáveis, a produção e manutenção de um espetáculo de teatro musical pode enfrentar várias dificuldades:

- Investimento financeiro elevado quer na fase inicial de criação ou compra de direitos, como nas fases de implementação, com ensaios e produção de material cénico, e de manutenção diária do espetáculo, com os vários departamentos a trabalhar de forma exaustiva.
- A contratação e manutenção de equipas especializadas e qualificadas é essencial para o bom funcionamento do espetáculo. Para o elenco de atores, por exemplo, cada espetáculo representa uma exigência física equiparada à de um atleta desportivo de

alta competição. Desta forma, é essencial que toda a equipa trabalhe num nível bastante elevado de profissionalismo e seriedade.

- Uma planificação logística milimétrica é essencial para uma boa manutenção de um musical. Com tantos departamentos a trabalhar em simultâneo, só com um planeamento estruturado e organizado é que é possível que tudo se conjugue de forma a dar ao público o melhor espetáculo possível.
- A sustentabilidade de um espetáculo depende de vários fatores. Em termos internos, a rotatividade dos elementos das várias equipas, por exemplo, é essencial para evitar desgaste e cansaço físico e emocional, mantendo sempre o espetáculo com o nível de apresentação desejado. Para além disso, de forma a obter rentabilidade financeira, o grande desafio da produção é garantir uma procura constante por parte do público.

Desta forma, quando algum destes pilares – investimento adequado, equipa qualificada ou logística e manutenção exaustivas – falha, há uma enorme probabilidade do espetáculo não ter o sucesso pretendido.

Ainda assim, apesar das dificuldades apresentadas, tendo em conta as várias vertentes, localizações e métodos de execução aqui exploradas, percebe-se o impacto global do teatro musical. Seja com produções à escala mundial ou com criações direcionadas à identidade local, os musicais afirmam-se através de um equilíbrio entre tradição e renovação, aliando a inovação estética à tecnológica, com preocupação pela diversidade e adaptação a vários contextos sociais e culturais.

Voltando à Broadway:

(...) Broadway will remain a beacon of inspiration for theatre makers and audiences alike, setting the stage for a vibrant and dynamic future in the performing arts. (Frank, 2024)

3. A NATUREZA FILOSÓFICA E ESTÉTICA DO TEATRO

MUSICAL

O teatro musical destaca-se como uma forma de arte singular ao assentar na conjugação entre, fundamentalmente, interpretação, dança e música. No entanto, estes três pilares que se caracterizam como a base do teatro musical são alvo de múltiplas discussões, pesquisas e reflexões por parte de vários teatrólogos. A relação do texto falado com o texto cantado, o corpo do ator enquanto elemento dramaturgico e o papel da música como catalisadora do enredo, são alguns dos temas discutidos. Para além disso, de um ponto de vista político, social e cultural, é também debatida por vários investigadores a relação entre arte e entretenimento, questionando o estatuto artístico do teatro musical desde o seu reconhecimento como género autónomo até aos dias de hoje.

O teatro musical recebe, então, uma denominação de “obra de arte total” que, também pela sua ligação à ópera, o remete para o termo alemão *Gesamtkunstwerk*, moldado pelo compositor Richard Wagner, mas realizado de forma mais popular e contemporânea.

Assim, durante muito tempo, a análise feita à estrutura de uma obra de teatro musical apoiava-se na ideia de uma integração completa das suas componentes base, sendo feita a apreciação de um musical pela forma como estas componentes se fundiam: quanto mais unificadora fosse a junção entre interpretação/enredo, dança e canto, melhor o musical.

No entanto, o investigador Scott McMillin, no seu livro *The Musical as Drama*, apresenta outros pontos de vista. Para este autor, uma obra de teatro musical exige que o enredo seja suspenso, afastado da realidade e da sua progressão, para dar lugar à canção. McMillin defende que a natureza multidisciplinar do teatro musical não obtém a sua força pela união dos seus elementos base, mas sim pela tensão provocada pelos mesmos. A interpretação, a música e a dança não se fundem para formar

um produto uniforme, mas complementam-se acrescentando camadas e perspetivas sobre a ação e as personagens. Quando a narrativa dá lugar a um momento musical e a canção acrescenta elementos à narrativa surge a singularidade do teatro musical. A relação orgânica entre o texto falado e o texto cantado e a música representa, então, um dos eixos fundamentais do teatro musical.

Wolf (2011) and McMillin (2007) have analysed musical theatre as a distinct genre that combines music, drama, and dance to tell a cohesive story. Wolf emphasises that musical theatre serves as an effective platform for expressing emotions and advancing narrative through musical numbers, which often function as non-verbal dialogue. (Annan, 2024)

O facto de numa obra de teatro musical existirem várias passagens entre o discurso falado e o cantado, e entre o movimento da encenação e o coreográfico, implica que o espetador aceite uma espécie de contrato imaginário, no qual concorda que a realidade dramática possa ser, por vezes, elevada à dimensão da canção e da coreografia. E são esses momentos de elevação que permitem que as personagens expressem os seus pensamentos e sentimentos mais íntimos. Os números musicais de um espetáculo permitem, assim, articular o texto, a música e a dança de forma a alcançar e provocar sensações que só o texto falado não permitiria. Nesse sentido, é comum os praticantes e criativos de teatro musical usarem a expressão “O que não se pode dizer, canta-se, e o que não se pode mostrar com gestos do quotidiano, dança-se.”

McMillin, in his study of musical theatre’s structure, suggests that its unique appeal lies in the way it suspends realism, allowing for moments where characters express their inner thoughts through song. These contributions underline the integrative nature of musical theatre, where the score is not an accessory but an essential component of the narrative architecture. (Annan, 2024)

Da relação entre o texto falado e o texto cantado pode, então, dizer-se que o primeiro reflete o exterior e o superficial, e o segundo espelha o lado mais íntimo e emocional da personagem. Assim, os números musicais são parte integrante da arquitetura dramática, sendo essenciais para a evolução do enredo.

3.1 O corpo e a dança como elementos dramáticos

A expressão corporal e a dança são elementos essenciais num espetáculo de teatro musical. As coreografias representam uma linguagem cénica tão importante quanto o texto falado ou cantado, assumindo um papel fundamental na narrativa e no tom do espetáculo. De acordo com a professora e coreógrafa Susan Leigh Foster:

Cada travessia de segmentos do corpo no espaço, quer direta ou sinuosamente, é preenchida de pensamento. Cada modulação corporal do esforço pensa; cada dilatação na tensão pensa; cada explosão errática ou ondulação da energia pensa. Cada fraseado com acentuações, torção em aceleração, ou pausa momentânea é uma instância de pensamento. Conceituada dessa maneira, a ação corporal constitui um género de discurso. (Foster, 2003/2017)

Assim, esta habilidade de pensamento que Foster atribui à relação do corpo com a dança pode ser explorada, no teatro musical, com a capacidade que uma coreografia tem de contar uma história.

Durante muito tempo, os momentos dançados serviam apenas de ornamento ao espetáculo, não contribuindo para o fio condutor da narrativa. No entanto, estima-se que evolução da dança no teatro musical acontece em 1943, no musical *Oklahoma!*. Neste musical, cada momento de dança tinha um propósito dramático definido, não funcionando apenas como momento de divertimento para o público.

(...) introducing the dream ballet in which an extended dance sequence – something which can also be seen in other Rodgers and Hammerstein musicals such as Carousel (1945) – revealed the inner emotions of the character and their psychological state (Everett and Laird, 2017; Gennaro, 2011)

Um outro exemplo bastante claro da integração entre corpo, dança e dramaturgia é o musical *West Side Story*, do compositor, maestro e pianista americano Leonard Bernstein (1918-1990). Jerome Robbins, encenador e coreógrafo, leva esta tendência ao seu expoente máximo com números musicais nos quais gangues rivais dançam nas ruas de Nova Iorque. A força e a expressão de movimento que Robbins colocou nestas coreografias tornam o conflito e o enredo mais visceral para o público.

Figura 5 – West Side Story.



Fonte: West Side Stories.

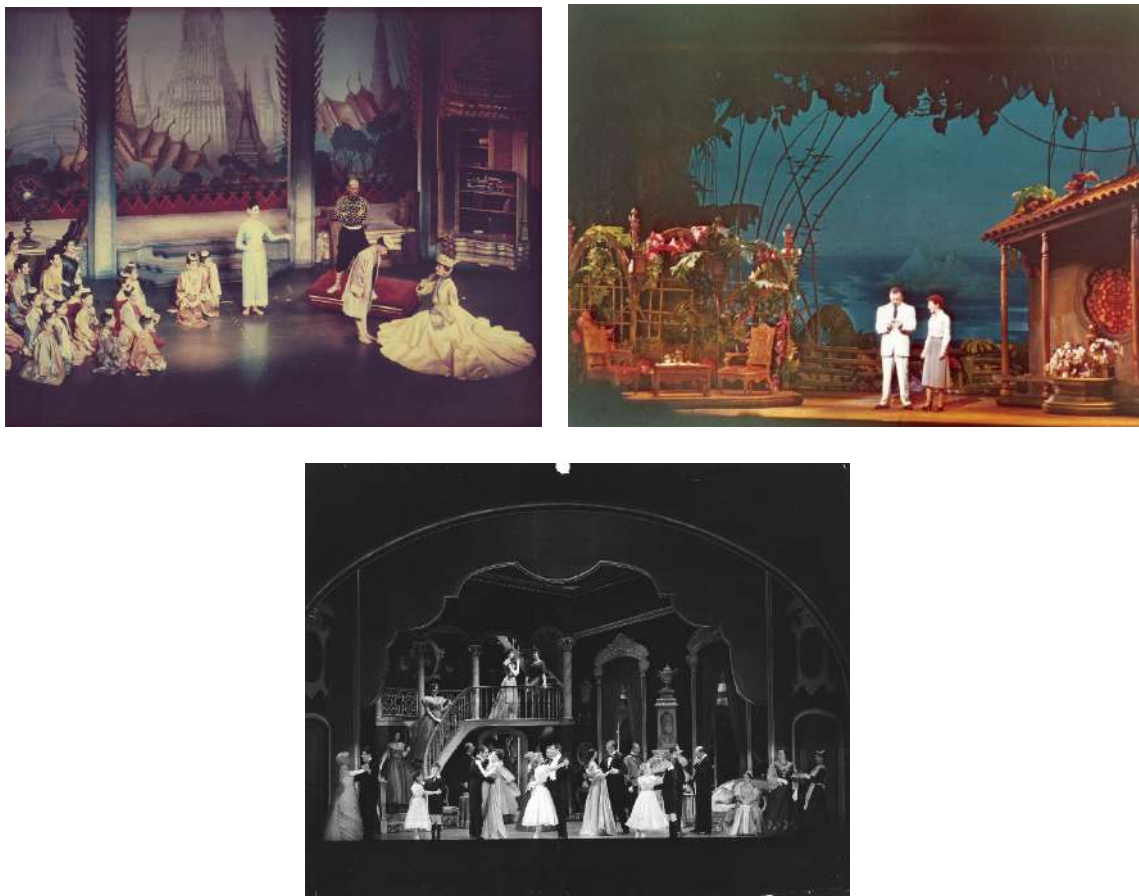
Assim, Jerome Robbins é um dos grandes influenciadores da forma como a dança deve emergir do conteúdo da história, com o estilo necessário para contar a mesma. Nos dias de hoje, na criação de uma obra de teatro musical o pensamento já não é “quantos números de dança criar”, mas sim “onde é que a narrativa exige ser dançada”.

3.2 A componente visual e os tipos de musical

Um espetáculo de teatro musical é normalmente associado a componentes visuais extravagantes, com grandes cenários, figurinos grandiosos e efeitos cénicos de grande impacto. No entanto, à semelhança dos números musicais, a componente visual de um musical nem sempre serviu para beneficiar a narrativa. No início do século XX, havia uma tendência dos produtores de priorizar o deslumbramento visual em detrimento da história. Dessa forma, os primeiros espetáculos, ainda fortemente influenciados pelas óperas cómicas e operetas, eram mais focados no impacto visual do que em contar uma história.

No entanto, com o passar dos anos e com a evolução do género, os criadores começaram a agregar a componente visual com a narrativa. A partir da Era de Ouro dos musicais, por volta da década de 1950, os espetáculos mantinham uma estética visual exuberante, mas que era parte integrante no enredo, reforçando o conteúdo dramático. Exemplo disso são os musicais *South Pacific*, *The King and I*, *The Sound of Music* e *My Fair Lady*.

Figura 6 – *The King and I* (esquerda, cima), *South Pacific* (direita, cima) e *The Sound of Music* (baixo).



Fonte: Rodgers&Hammerstein.

A partir da segunda metade do século XX, o teatro musical continua a inovar e a ser um espelho do panorama sociocultural da época, com a criação de musicais com temas mais diversificados e ousados - os *Concept Musicals*.

A concept musical is a type of musical theatre where the show's theme, message, or concept takes precedence over a traditional narrative or plot. In these musicals, the story is often secondary to the exploration of a central idea or theme, with the structure and presentation of the musical elements being more experimental and abstract, (...) where the focus is on thematic exploration rather than a linear storyline. (Superprof, 2023)

O musical *Cats*, por exemplo, não tem um enredo sólido e linear, girando apenas em torno de uma celebração poética da vida dos gatos.

Ainda antes do final do século XX, fruto da cultura musical que se vivia, e de uma rebeldia e libertação social associada ao pós segunda guerra mundial e guerra do Vietname, surgem os *Rock Musicals*. Estes musicais quebraram com a estética tradicional praticada até ao momento e incorporaram uma linguagem que refletia o espírito da época. Musicalmente, os estilos rock, pop, e outros, passaram a fazer parte das partituras do teatro musical. Em termos de enredo e encenação, os espetáculos passaram a abordar temas de nudez, drogas, sexualidade, religião e contestação política. No musical *Jesus Christ Superstar*, a histórica bíblica de Jesus é contada com uma estética sonora e visual ligada ao universo da música *Rock*.

Figura 7 – *Jesus Christ Superstar*.



Fonte: The New York Times

Os últimos anos do século XX e o início do século XXI são marcados pela criação de “Mega Musicais” – espetáculos com produções de grande escala que pretendem ser acessíveis a qualquer tipo de público. São normalmente caracterizados por narrativas de grande apelo emocional e visual,

baseados em obras literárias ou histórias universais, e maioritariamente cantados. Este tipo de musical demonstra, sem dúvida, a flexibilidade que o teatro musical tem de se adaptar a um mercado mundial.

Nowhere in the realm of the musical theatre is technology more evident than in the world of the megamusical. These larger than life' visual and aural spectacles dazzle audiences and are among the most popular musical theatre works at the beginning of the twenty-first century.

(...) Terms such as through-composed popular operas and 'poperas' have also been used to describe the phenomenon of sung-through musicals where set design, choreography and special effects are at least as important as the music. They are overtly romantic and sentimental in nature, meant to create strong emotional reactions from the audience. Stories merge aspects of human suffering and redemption with matters of social consciousness.

(Prece & Everett, 2017)

Mas, para além dos Mega Musicais, nestas últimas décadas distinguem-se também os musicais ditos contemporâneos:

- “Jukebox Musicals”, construídos a partir músicas de bandas famosas (*Mamma Mia!* com músicas dos ABBA, *We Will Rock You* com músicas dos QUEEN);
- Musicais com temas sociais que abordam questões como homossexualidade, doenças mentais e racismo (*Rent, Kinky Boots, Dear Evan Hansen*);
- Adaptações Disney, com a marca a ganhar uma forte presença no panorama do teatro musical mundial (*Beauty and the Beast, The Lion King, Aladdin, Frozen*);
- Musicais que experimentam novas sonoridades (*Hamilton*, onde o enredo se desenvolve através do género musical hip-hop).

3.3 Impacto social e político

Além das diferentes qualidades estéticas já referidas, o teatro musical sempre teve um papel significativo no panorama social em que se insere. Nos Estados Unidos da América, por exemplo, o teatro musical é um produto cultural que conta a história do país. Se forem analisados musicais como *Oklahoma!*, *The Music Man*, *West Side Story*, *The Color Purple* e *Hamilton* encontram-se fragmentos de várias épocas e períodos da história dos Estados Unidos. Segundo o professor e investigador David Savran, a Broadway foi, e ainda é, um espaço de apresentação de ideologias e reflexo da identidade do país.

(...) it serves as a reflection of societal values and tensions. He argues that the Broadway musical, in particular, offers a space where national identity and political ideologies are negotiated, making it not only an artistic expression but a cultural and political tool. (Annan, 2024)

Para além do reflexo da identidade de um povo ou época, um espetáculo de teatro musical permite também uma identificação individual. É frequente existir nas obras de teatro musical um número no qual uma personagem canta sobre a sua própria identidade, apresentando os seus desejos e ambições (a música *The Wizard and I*, do musical *Wicked*, por exemplo).

O impacto causado por vários musicais anteriormente referidos não é só social, mas também político. Se observarmos uma marcha de protesto contra uma decisão política, vemos um grupo de pessoas que se move de forma síncrona a entoar cânticos em uníssono. No musical *Les Misérables*, a música *Do you hear the people sing?* é um hino à justiça, união e luta contra a opressão. Mas são vários os musicais com mensagens políticas. Seguem alguns exemplos:

- *Hamilton*: explora as origens dos Estados Unidos da América, a imigração, o racismo e o sistema político.

- *Cabaret*: a ação passa-se em Berlim, em 1930, e, através de um clube noturno, critica o antissemitismo, o colapso social e a ascensão do Nazismo.
- *Newsies*: inspirado na greve de 1899, apela aos direitos dos trabalhadores e à organização sindical.
- *Hair*: celebra o pacifismo e o movimento hippie durante a guerra do Vietname.
- *West Side Story*: através da narrativa da obra *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, apela à paz entre as várias etnias.
- *Chicago*: satiriza a corrupção no sistema judicial a partir do ambiente do Jazz.

No entanto, as opiniões sobre o impacto político do teatro musical divergem. Alguns críticos vêem no conteúdo dos números musicais uma resolução fácil para problemas complexos, afirmando que os mesmos servem mais para entreter do que para transformar, atribuindo aos musicais uma natureza capitalista. Num artigo que reflete sobre a perspetiva do filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão Theodor Adorno:

The enterprises that manufacture and promote and sell “culture” on an “industrial” scale are capitalist in nature and, in the process of selling their product, they sell capitalism and capitalist ideology as well. (Willette, 2014)

Pelo contrário, outros acreditam no potencial disruptivo dos musicais, nos quais as músicas e as coreografias permitem uma representação mais forte e vigorosa dos conflitos políticos. *The Threepenny Opera*, de Bertolt Brecht, com música de Kurt Weill, é um exemplo de “Gebrauchsmusik” (“música utilitária”, em português), um termo alemão que caracteriza uma obra musical que é composta com um propósito específico. Neste caso, na *Ópera dos Três Vinténs* (título em português), a música é utilizada como um elemento de crítica política e de consciencialização social.

Assim, as obras de teatro musical navegam numa linha muito ténue entre entretenimento e crítica social e política, mas podem, de forma eficaz, funcionar como ferramenta política, refletindo as tensões sociais e ideológicas de uma época e povo.

3.4 Questões de género e sexualidade

Desde as suas origens que é comum existir no teatro musical elementos de travestismo, trocas de papéis de géneros diferentes e uma forte presença de criadores e artistas LGBTQ+, o que torna esta forma de arte num espaço de desafio das normas e das convenções.

Nos musicais mais tradicionais é normal que o enredo se desenvolva em torno de um casal heterossexual, no qual o homem é o herói e a mulher é ingénua e precisa de ser salva. No entanto, há musicais que marcam pela provocação ao tradicional. No espetáculo *The Sound of Music* (1959), por exemplo, a personagem principal, Maria, é uma mulher pró-ativa, que luta contra o que é convencional, capaz de uma força transformadora que influencia a família Von Trapp.

Desta forma, vários criadores de obras de teatro musical procuraram desde cedo centrar os seus enredos em personagens femininas. Para além do exemplo anterior, são também referências as personagens Eliza Doolittle (*My Fair Lady*, 1956), Rose (*Gypsy*, 1959), Fanny Brice (*Funny Girl*, 1964), Velma e Roxie (*Chicago*, 1975) ou, mais recentemente, Elphaba e Glinda (*Wicked*, 2003).

A Broadway tem refletido essas mudanças na representação dos papéis femininos. Das personagens submissas do início do século XX até as mulheres fortes, complexas e diversas dos espetáculos de hoje, a transformação tem sido profunda. O palco da Broadway se tornou uma plataforma para explorar uma variedade de experiências, histórias e perspectivas femininas. As personagens femininas modernas são figuras independentes e multidimensionais, com suas próprias histórias para contar, não mais definidas apenas por seus relacionamentos com os homens. (The Broadway Collection, 2024)

Um aspeto muito marcante na cultura do teatro musical é a sua associação à comunidade homossexual. Numa época em que não podiam expressar livremente a sua sexualidade, muitos compositores (Cole Porter, Lorenz Hart, Jerry Herman, Stephen Sondheim, etc.) utilizaram as suas obras para o fazer. *La Cage aux Folles*, com músicas e letras de Jerry Herman e guião de Harvey Fierstein, é um marco na história ao ser o primeiro musical a estrear na Broadway (em 1983) com um enredo centrado numa relação homossexual.

Figura 8 – La Cage aux Folles.



Fonte: Playbill.

Como um espaço de afirmação de igualdade e de representatividade, destacam-se ainda, entre outros, os musicais *Rent* (1996), *Kinky Boots* (2013) e *Fun Home* (2015). Assim, apesar de várias produções apresentarem narrativas tradicionalmente estereotipadas, o teatro musical conseguiu ser sempre uma forma de transgressão, expressão, reinvenção e diversidade social.

3.5 Utopia, entretenimento e teatro musical

O conceito de utopia é sinónimo de algo que é ideal ou perfeito, mas inatingível, impraticável ou imaginário. O teatro musical e os seus enredos, são frequentemente descritos como utópicos, como mundos de fantasia onde tudo é resolvido com uma canção grandiosa no final. Numa análise ao artigo “Entertainment and Utopia” de Richard Dyer é referido:

The musical is a focal point of his essay that explores this theory. This is a genre that blossomed during the Great Depression due to its appealing simplification the complex problems of the time and offers of utopian solutions for the audience. Dyer makes the point that that entertainment does not present “models of utopian worlds” but rather how utopia feels. The musical is a genre based on feeling as the primary convention of the genre is the inclusion of performance (song and dance). This form allows space for the intensification of feeling: songs and musical numbers heighten the sense of emotion felt during that scene and thus intensify the feeling of the moment. (Cargill, 2016)

Assim, Dyer (1977) defende que quando um espectador assiste a um espetáculo de teatro musical, referindo-se a esse momento como uma “forma de escape”, isso indica a sua função utópica. Em musicais mais clássicos, sobretudo depois de períodos de guerra ou depressão, era normal existirem cenas de abundância, com cenários e figurinos extravagantes, que não demonstravam a realidade social, mas despertavam no público sensações de esperança e entusiasmo.

Na sua investigação e análise do conceito de entretenimento, no qual também inclui o teatro musical, Dyer (1977) apresenta uma tabela na qual explica o porquê de o entretenimento funcionar. Neste esquema, é colocado na coluna da esquerda o estado social atual de uma época, sendo os

motivos descritos em cada linha a razão que leva o público a procurar o entretenimento. A coluna da direita descreve as soluções utópicas dadas por esse entretenimento.

Tabela 1 – Richard Dyer: *Entertainment and Utopia*.

TENSÃO SOCIAL/INADEQUAÇÃO/AUSÊNCIA	SOLUÇÃO UTÓPICA
Scarcity (poverty, unequal distribution of wealth)	Abundance (wealth, equal distribution)
Exhaustion (pressures of urban life)	Energy (work and play synonymous)
Dreariness (monotony, predictability)	Intensity (excitement, drama)
Manipulation (dominant agents)	Transparency (open, spontaneous, honest)
Fragmentation (agents against collective action)	Community (together, communal interests, collective activity)

Assim, neste plano que coloca como sinónimos entretenimento, utopia e capitalismo, é também incluído, por alguns autores, o teatro musical.

This dreamless art for the people fulfills the dreamy idealism which went too far for idealism in its critical form. (Horkheimer & Adorno, 1947/2002)

No entanto, há musicais que fazem com que esta relação entre utopia e teatro musical seja posta em causa. O final do musical *West Side Story* expõe a futilidade e a destruição provocada pelo ódio, preconceito e guerra. *Fiddler on the Roof* representa o equilíbrio entre tradição e mudança, a força da identidade e comunidade, e o poder das relações familiares. O musical *Cabaret* avisa o público do perigo de ideologias totalitárias e do combate à ignorância política. Assim, os momentos utópicos nos espetáculos de teatro musical podem também ter um potencial crítico e progressista.

Da enorme variedade de musicais criados e produzidos espera-se, assim, um equilíbrio entre os que poderão representar apenas um serão de puro entretenimento, e os que poderão despertar no espectador algum desejo de intervenção e mudança – o equilíbrio entre o entretenimento e a arte.

Após a investigação efetuada para a elaboração dos últimos subcapítulos, importa fazer uma reflexão sobre o estatuto do teatro musical no panorama cultural atual.

Em termos históricos, o teatro musical foi muitas vezes interpretado a partir da sua dimensão comercial e popular, influenciando a sua posição no debate entre cultura elitista e de massas. Conforme já referido, a verdade é que o teatro musical apresenta características que o colocam num ponto de entretenimento para as massas – a produção de musicais com recurso a fórmulas básicas de criação direcionadas a um lucro fácil, a replicação de produções de sucesso em várias cidades mundiais e a sua repetição diária direcionada ao público turista, bilhetes a preços elevados que transformam a experiência artística num evento social, entre outros.

No entanto, está também provada a relevância do teatro musical enquanto forma de arte, sendo igualmente digno de análise e apreciação intelectual. No já referido livro *The Musical as Drama*, de Scott McMillin, o autor afirma mesmo que o teatro musical merece o mesmo olhar crítico e teórico que é dado à ópera ou a Chekhov. Os musicais de Stephen Sondheim, por exemplo, são normalmente citados como obras complexas, com uma temática profunda e emocionalmente autêntica, e com composições musicais de grande qualidade técnica. Este e outros exemplos quebram, assim, a barreira entre arte e entretenimento, provando que uma obra de teatro musical pode ser ambas as coisas de forma simultânea.

Assim, nos dias de hoje, o teatro musical afirma-se como um género artístico complexo e multidisciplinar, com uma natureza estética e filosófica que se reflete nas suas várias dimensões: a

integração de interpretação, enredo, música, corpo e dança, a capacidade de evolução e absorção de influências e tendências, a função política e social, a destreza para se posicionar entre a forma popular e a erudita. Indo ao encontro do conceito de “obra de arte total” referido no início deste capítulo, podemos reconhecer que cada época tem vindo a esculpir o teatro musical de acordo com a sua realidade, tornando-o numa forma artística em constante transformação.

4. TEATRO MUSICAL EM PORTUGAL

4.1 Contextualização Histórica

4.1.1 Teatro de Revista

No dia 11 de Janeiro de 1851, no Teatro do Ginásio, em Lisboa, estreia a primeira grande revista portuguesa – *Lisboa em 1850*. O teatro de revista chega a Portugal vindo de Paris, num género que deriva do vaudeville, chamado *revue de fin d'année*, e é um género que se caracteriza por, através de música, dança e diálogos cómicos, satirizar os principais acontecimentos políticos e sociais do país. Mesmo atravessando na sua história um período de censura, a revista afirma-se como o estilo teatral favorito dos portugueses, pois tinha a capacidade de criticar o poder político sem que o mesmo se apercebesse disso. Perante essa enorme popularidade, o número de empresários, guionistas, músicos

Figura 9 – Parque Mayer (© DR/Arquivo Vasco Morgado).



Fonte: Agenda Cultural de Lisboa

e atores dedicados a esta arte cresce, e é inaugurado em 1922 o Parque Mayer (Figura 5) – um quarteirão dedicado ao teatro de revista com espaços como o Capitólio, o Teatro ABC, o Teatro Variedades e o Teatro Maria Vitória. Assim, durante a maior parte do séc. XX, a revista é uma das principais formas de entretenimento cultural em Portugal, contribuindo para uma maior consciencialização dos problemas da época e permitindo o desenvolvimento do pensamento crítico dos seus espectadores.

No entanto, após o 25 de Abril de 1974, “(...) a revista vai perdendo uma das suas maiores armas: a cumplicidade com o público.” (Ferreira & Clérigo, 2021, 00:01). Ainda assim, o teatro de revista vai-se adaptando e resistindo ao tempo, mantendo-se em cena até aos dias de hoje.

A revista volta a estrebuchar, estrebuchar, mas nunca se dá por vencida e morta, continua a resistir.” (Ferreira & Clérigo, 2021, 41:57)

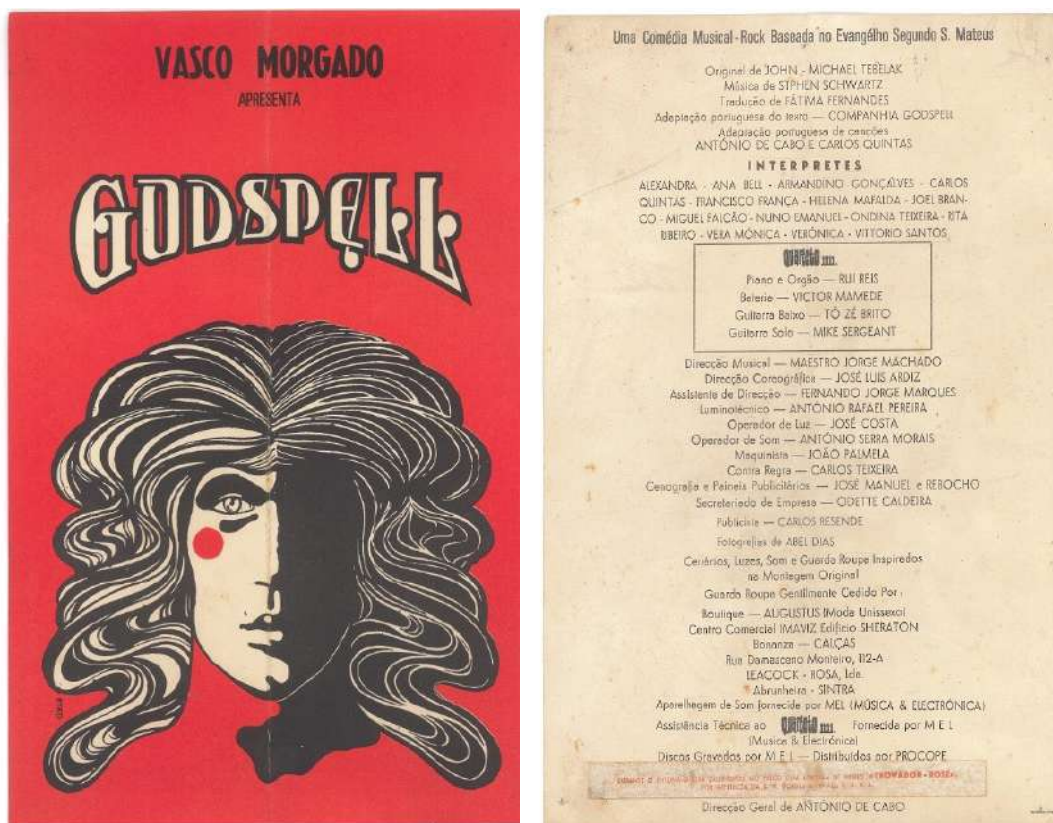
Na história da revista à portuguesa destacam-se várias figuras, desde artistas, a criadores e produtores: Raul Solnado, Ivone Silva, Laura Alves, Palmira Bastos, Vasco Morgado, Camilo de Oliveira, Beatriz Costa, Ribeirinho, Vasco Santana, entre outros.

4.1.2 Teatro Musical

A revista à portuguesa não tem, na sua estrutura, um fio narrativo, sendo composta por vários números curtos e momentos musicais. No entanto, é precisamente essa estrutura de números cantados e dançados que intercalam as cenas de diálogo, que aproxima o teatro de revista ao teatro musical, despertando, assim, o público português para este género teatral.

Em 1975, Vasco Morgado, empresário de sucesso no panorama teatral da época, traz para Portugal o musical “Godspell” (Figura 6), um espetáculo americano, composto por Stephen Schwartz, cuja história é baseada no Evangelho segundo S. Mateus.

Figura 10 - Cartaz (à esquerda) e Ficha técnica (à direita) do musical *Godspell*.



Fontes: Delito de Opinião (Sapo); O Covil do Vinil

O espetáculo foi protagonizado por, entre outros, Carlos Quintas, Vera Mónica, Rita Ribeiro e Joel Branco. Em 1983, um outro grande empresário, Sérgio de Azevedo, produz o musical “Annie”. O espetáculo estreou na Broadway em 1977, onde foi um grande sucesso, tendo estado em cena durante quase seis anos. A versão portuguesa, dirigida por Armando Cortez, esteve oito meses em cena no Teatro Maria Matos, com um elenco composto por Nicolau Breyner, Armando Cortez, Manuela Maria, Rita Ribeiro, Carlos Quintas, Noémia Costa, Maria João Abreu e José Raposo.

Assim, na segunda metade do século XX, o teatro musical foi abrindo portas em Portugal, não só no meio teatral, mas também em programas televisivos, com séries como “Grande Noite” (1992) e “Cabaret” (1994), de Filipe la Féria, transmitidas pela RTP.

Para além da televisão, o cinema desempenhou também um grande contributo para a divulgação e aceitação do teatro musical pelo público português. Em meados do século XX, o cinema português, com filmes como “A Canção de Lisboa” (1933), “O Pátio das Cantigas” (1942) e “O Leão da

Estrela” (1947), era um fenómeno de sucesso. Em vários filmes era comum as personagens terem números cantados, como são exemplo as músicas “Fado do Estudante”, “S. João Bonito” e “Sonhar”, interpretadas pelos elencos dos filmes anteriormente referidos. Assim, como forma de exponenciar o sucesso dos espetáculos, alguns dos atores e atrizes que protagonizavam os filmes desta época, eram também as estrelas do teatro de revista – António Silva, Vasco Santana, Ribeirinho, Laura Alves, Milú, Beatriz Costa, entre outros.

Da mesma forma, a chegada do cinema internacional a Portugal, com filmes como “Singin’ in the Rain”, “Mary Poppins”, “The Sound of Music” e “Grease”, que estrearam no nosso país nas décadas de 50, 60 e 70, influencia de forma positiva a visão dos portugueses sobre o teatro musical.

Desta forma, entusiasmado pelos números cantados e dançados da revista, dos programas de televisão e dos filmes nacionais e internacionais, o público português encanta-se também pelo teatro musical. Com narrativas, normalmente, simples e ligeiras, e números musicais exuberantes, os espetáculos de teatro musical tornam-se numa escolha regular de entretenimento cultural.

A viragem para o século XXI significou, para o teatro musical em Portugal, a continuação de uma progressão crescente no número de musicais produzidos e na sua apreciação pelo público. Para além de Filipe la Féria, que terá destaque mais à frente nesta dissertação, outros encenadores e produtores desbravam caminho na apresentação de espetáculos de teatro musical.

Assim, de seguida, serão referidos alguns dos principais intervenientes que, nas últimas duas décadas e meia, fizeram história nos musicais em Portugal.

Em 2002, estreia o musical *Scents of Light*, criado por Sara Lima, Pedro Costa e Artur Guimarães, que marca o início de uma era de artistas de teatro musical na cidade do Porto. Uma das protagonistas do espetáculo foi Sofia Escobar, que, uns anos mais tarde, entre 2010 e 2013, interpretou o papel de *Christine Daaé* no musical *The Phantom of the Opera*, no *Her Majesty’s Theatre*, em Londres.

Em 2003, o Teatro Municipal de São Luiz apresenta *Grandes Mestres do Musical Americano*. Em entrevista à Lusa, o apresentador deste ciclo de espetáculos, João Pereira Bastos, investigador e profundo conhecedor do musical americano, afirma que um dos objetivos deste programa é que os espetadores "valorizem o teatro para que amanhã haja mais musicais em Portugal" (Lusa, 2003).

A UAU, empresa sediada em Lisboa, de acordo com o seu site, dedica-se "ao entretenimento e (é) especializada na concepção, produção e promoção de espetáculos, digressões e eventos". Esta empresa é a principal responsável pela apresentação de musicais, em Portugal, nas suas versões originais. Em 2000, a produtora trouxe a Lisboa o musical *Chicago*, que esteve um mês em cena no Coliseu dos Recreios. Numa entrevista ao Público, a então produtora da UAU, Sandra Faria, revelou que o objetivo do investimento foi para "que Lisboa possa ser incluída no circuito das capitais mundiais que habitualmente acolhem as produções da Broadway". E, nos anos que seguiram, a empresa foi conseguindo cumprir a sua "promessa". Em 2003, intermediaram a apresentação do musical *Porgy and Bess*, no Centro Cultural de Belém, numa produção da *Living Arts*, a única entidade autorizada pelos herdeiros do autor, George Gershwin, a representar o espetáculo. Em 2004, o musical *Cats* é apresentado pela primeira vez em Portugal. O espetáculo de Andrew Lloyd Webber, baseado na obra de TS Eliot "Old Possum's Book of Pratical Cats", é um dos musicais mais sucedidos da história do teatro musical e, na sua primeira passagem por Portugal, esteve mais de um mês em cena no Coliseu dos Recreios. Devido ao seu enorme sucesso, o espetáculo volta a ser apresentado em várias salas do nosso país em 2006, 2014, 2023 e 2026. Em 2006, para além de *Cats*, a produtora traz a Portugal mais dois musicais de enorme sucesso – *Miss Saigon* e *Grease*. Dez anos depois, em 2016, a empresa faz mais uma grande aposta – *Mamma Mia*, que volta a Portugal em 2025. Para além deste trabalho de intermediação de espetáculos internacionais, a UAU produz também os seus próprios espetáculos de Teatro Musical, de realçar: *Sexta-Feira 13 | O Musical dos Xutos & Pontapés* (2006), *Salazar | The Musical* (2007), *Rapazes Nus a Cantar* (2009), *Tomorrow Morning - Um Novo Dia* (2014) e *Simone - O Musical* (2017). Em 2011, a UAU adquiriu o Teatro Tivoli, numa parceria com o banco BBVA, tornando-

se responsável pela sua programação. Mais recentemente, em Agosto de 2025, a empresa adquiriu o Cine-Teatro Vale Formoso, no Porto, onde “vai modernizar o espaço dando todas as condições para receber os mais diversos espetáculos, concertos, exposições, eventos culturais e corporativos” (Pinto, N. 2025).

A Força de Produção é também uma produtora sediada em Lisboa que, com os musicais produzidos, tem contribuído para o avanço positivo do teatro musical em Portugal. Nos últimos anos, a empresa comprou vários direitos para a produção em Portugal de vários musicais, de destacar: *Avenida Q* (2017, 2018 e 2020), *Chicago* (2019 e 2020), *Querido Evan Hansen* (2024) e *A Família Adams* (2025). Estes musicais, que tiveram em cena vários meses, são mais um símbolo da procura existente por este tipo de espetáculos. A Força de Produção faz a gestão do Teatro Maria Matos e do Teatro Villaret, em Lisboa, onde apresenta uma programação regular.

A ArtFeist, produtora dirigida por Henrique Feist, é mais um exemplo do trabalho que se tem vindo a desenvolver no teatro musical em Portugal. Os musicais *Quase Normal* (2016), *Shrek – The Musical* (2019), *Company* (2025) fazem parte do portefólio de espetáculos internacionais produzidos por esta produtora sediada no Auditório do Casino Estoril.

No distrito de Viseu, na vila de Nelas, a Associação Cultural Contracanto, fundada em 2014, tem contribuído em grande escala para o desenvolvimento artístico da região. Com direção de António e Sandra Leal, a Contracanto tem produzido vários musicais de sucesso internacional: *Jesus Cristo Superstar* (2014) *Miss Saigon* (2019), *Into the Woods* (2021), *Os últimos 5 anos* (2021), *Fame* (2023), *Anastasia* (2023), *In the Heights* (2024) e *Big Fish* (2025).

Fundada em 2022 por Martim Galamba, Sissi Martins e Rúben Madureira, a MTL (Music Theater Lisbon) tem “o objectivo de potenciar o Teatro Musical em Portugal e de estabelecer uma base da Broadway no nosso país” (MTL, 2025). Desde a sua fundação, a MTL tem dado passos de gigante na afirmação e posicionamento do teatro musical em Portugal. Em 2023 e 2024 apresentou uma versão especial do musical *Annie*, com oito atrizes a interpretarem todos os papéis, em 2025

estreou no Teatro Variedades (Parque Mayer) o musical de grande sucesso mundial *RENT* e anunciou para 2026 a estreia em Portugal do musical *In the Heights*.

Um formato, dentro do teatro musical, que tem contribuído também para um posicionamento nacional deste género artístico é o teatro dedicado ao público infantil e familiar, os denominados musicais infanto-juvenis. A afirmação destes espetáculos no panorama nacional é “não só devido à crescente procura deste tipo de entretenimento por parte dos pais ou familiares, mas também devido à adesão de muitas escolas que têm ampliado a procura deste género, organizando anualmente uma ou mais excursões para proporcionar, aos alunos, importantes momentos de lazer cultural” (Carrilho, 2024). A companhia, a nível nacional, que mais se destaca neste tipo de reportório é, provavelmente, o TIL – Teatro Infantil de Lisboa. Desde 1976 que esta companhia “tem desenvolvido um trabalho que pretende culminar com a criação de uma forma de espetáculo integral, quer em criações originais ou adaptações de obras, recorrendo aos múltiplos meios artísticos disponíveis, em que a representação se funde com a música, a dança, a literatura, bem como a composição plástica e o audiovisual. Adaptando clássicos literários, óperas e bailados, dá a conhecer ao público mais jovem autores nacionais e estrangeiros.” (TIL-TL, 2025). Outra produtora que merece destaque no trabalho desenvolvido neste tipo de espetáculos é a *AM Live*. A produtora, que faz parte do ecossistema do grupo *AM Experience*, e que desenvolve o seu trabalho a partir do Porto, destaca-se pela criação de espetáculos de teatro musical originais que são apresentados num palco feito de gelo. Todos os anos são produzidos dois espetáculos que são apresentados em espaços contruídos para o efeito nos centros comerciais Marshopping (Porto) e Alegro (Alfragide). Estes espetáculos fazem cerca de 120 representações cada um, entre os meses de Novembro e Janeiro, e são dedicados ao público escolar e familiar.

Para além das produtoras já destacadas nas suas várias vertentes de produção, há outras que se dedicam também à criação e/ou adaptação de espetáculos de teatro musical originais, nomeadamente: Aura Produções, Caixa de Cena, Camarote Produções, CRI’ART - Associação Cultural,

Monólogo Produções, Plano 6, Plateias d'Arte, Rituais dell Arte, Stagedoor, Teatro da Trindade, TRUTA & MEIA, Ultra Produções, Yellow Star Company, Elenco Produções, Plateia de Emoções, Stage4 Entertainment, Vivonstage, B Produções e Contexto Cena Produções.

Um outro ponto que tem vindo a destacar de forma muito favorável o teatro musical em Portugal é a sua presença cada vez mais regular nos meios de comunicação. Uma das entidades com enorme responsabilidade neste feito é a já referida MTL. Em 2023, a esta produtora iniciou um evento cultural denominado “Broadway em Lisboa”, realizado anualmente, onde dinamiza conversas, espetáculos e formações com artistas da Broadway. Nas três edições já realizadas (2023, 2024 e 2025), a MTL trouxe a Portugal alguns dos grandes nomes da Broadway – Audra McDonald (vencedora de 6 *Tony Awards*), Keala Settle (protagonista no filme “The Greatest Showman”), Bernadette Peters (vencedora de 2 *Tony Awards*), Will Swenso, Santino Fontana e Patti LuPone (vencedora de 3 *Tony Awards*).

Desta forma, nos últimos anos, foram vários os meios de comunicação que publicaram artigos sobre eventos e espetáculos de teatro musical, de destacar “Patti LuPone e outras estrelas da Broadway vêm a Lisboa em Julho” (Rodrigues, A., Time Out, 2025), “Ex-embaixadora dos EUA homenageada pelo apoio ao teatro musical” (Ferreira, L., Diário de Notícias, 2025), “O teatro musical está a crescer em Lisboa. Será que podemos vir a ter uma Broadway portuguesa?” (Magalhães, B., Time Out, 2024).

Para além destas, e outras, referências em jornais e revistas, o teatro musical tem sido o tema escolhido para, e por, vários podcasts. “O Artista Broadway que nunca fui” criado em 2023 por Luís David, oferece conversas com artistas portugueses de teatro musical sobre os seus percursos profissionais. “Notas no Palco”, de Nuno Galopim, parte de um musical e percorre depois a obra dos seus atores, analisando também a repercussão dos seus discos e, nalguns casos, adaptações ao cinema. O podcast “Frente de Sala”, dinamizado pela Agenda Cultural de Lisboa, escolheu para o seu

episódio 43 conversar com Sissi Martins, atriz, encenadora e formadora na área do teatro musical. No final de 2024, a equipa do musical “Querido Evan Hansen”, Gabriela Barros, Inês Pires Tavares, João Sá Coelho e Rui, foram os convidados do podcast “Debaixo da Língua”, da Rádio Comercial. “Histórias de Lisboa”, um podcast do jornalista da SIC, Miguel Franco de Andrade, dedicou um episódio ao teatro musical e ao teatro de revista numa conversa com o investigador de Etnomusicologia da Universidade Nova de Lisboa, Pedro Félix. Com o objetivo de homenagear as pessoas que fazem parte da enorme equipa do espetáculo “Fátima – Ópera-Rock”, de Filipe la Féria, o ator Mário Redondo criou o podcast “O Confessionário do Senhor Bispo”, no qual conversa os intervenientes deste espetáculo.

Assim, do teatro de revista, ao cinema português, com várias produtoras e dezenas de espetáculos produzidos por ano, referenciado em jornais e revistas, e como tema central de vários podcasts, o teatro musical é, sem dúvida, uma força artística em crescimento em Portugal. No entanto, para além dos pontos que se referem a influências nacionais, não podemos excluir o fenómeno atual de globalização do género.

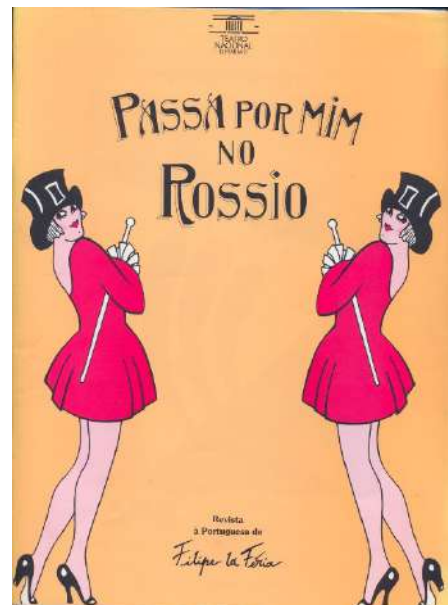
A recente aposta em séries televisivas juvenis onde são evidenciados os clubes ou escolas de música, representação e dança, tais como as séries americanas Glee e Fame; a maior facilidade no acesso à Internet que permite a pesquisa dos mais variados conteúdos performativos através de vídeos alojados no YouTube; a exibição de novos filmes musicais nas salas de cinema portuguesas, fruto do investimento da indústria cinematográfica internacional; o menor custo das viagens através das companhias low cost para Londres e outros pólos de produção teatral; a maior quantidade de jovens que emigram para estudar e trabalhar em países onde os musicais se encontram enraizados. (Carrilho, 2024)

4.2 Filipe la Féria

Filipe la Féria, a quem foi atribuída a Medalha de Mérito Cultural pelo Governo Português, é, sem margem de dúvida, a figura portuguesa mais associada ao teatro musical em Portugal. Natural da Aldeia Nova de São Bento, em Serpa, mudou-se para Lisboa aos 18 anos onde, apesar da matrícula na Faculdade de Letras, ingressou no Conservatório Nacional para estudar teatro. No início da década de 60, é dirigido, como ator, por Amélia Rey Colaço e, após uma carreira de mais de 10 anos como intérprete, foi para Londres estudar encenação. Quando volta para Portugal, La Féria assume a direção da Casa da Comédia, onde dirigiu vários projetos.

Com a estreia do espetáculo “Passa por mim no Rossio” no Teatro Nacional D. Maria II (figura 7), do qual foi encenador, em 1991, La Féria inicia um caminho de enorme sucesso neste género teatral. Em 1992, estreia o musical “Maldita Cocaína” no renovado Teatro Politeama que, desde esse momento, passa a ser o palco mais famoso do país para o teatro musical.

Figura 11 – Cartaz do espetáculo
Passa por mim no Rossio



Fonte: Dicionário de Teatro Português

Era quase um tabu em Portugal. Diziam que o público só gostava de revista e o musical, nas experiências que fizeram, era sempre um grande fiasco comercial. E havia, de facto, um preconceito muito grande. Mas eu nunca acreditei nisso. Sempre acreditei que o musical podia ter o seu público e acertei. – Filipe la Féria (Magalhães, B., 2024)

No final da década de 90, Filipe la Féria estreia o seu maior êxito de sempre, o musical *Amália*, baseado na vida e obra da fadista, que esteve vários anos em cena, com mais de 1000 representações. Depois, em 2002, o encenador traz para Portugal o musical *My Fair Lady – Minha Linda Senhora*, um espetáculo de enorme sucesso na Broadway e que valeu a la Féria o Globo de Ouro de Melhor Espetáculo do Ano. Nos anos que se seguiram, Filipe la Féria continuou a apresentar os grandes sucessos da Broadway – *Música no Coração*, *Jesus Cristo Superstar*, *West Side Story – Amor sem Barreiras*, *Um Violino no Telhado*, *Gaiola das Loucas* e *Annie* (Figura 8).

Figura 12 – Imagens publicitárias dos espetáculos *Música no Coração*, *Jesus Cristo Superstar*, *West Side Story – Amor sem Barreiras*, *Um Violino no Telhado*, *Gaiola das Loucas* e *Annie*.



Fontes: Guia dos Teatros; Hardmusica; Blogspot; CH Magazine

Nos anos que se seguiram, o encenador volta à tendência de apresentar criações originais, sobretudo comédias, trazendo o estilo da revista à portuguesa não só ao palco do Teatro Politeama, mas também ao Casino Estoril. *Grande Revista à Portuguesa, Portugal à Gargalhada, O Musical da Minha Vida, A Volta ao Mundo em 80 Minutos e Eu Saio na Próxima, e Você?* são exemplos dessas criações. Para além deste tipo de espetáculos, nos últimos anos Filipe la Féria voltou a apostar também em espetáculos biográficos – *Severa – O Musical, Laura – O Musical e Fátima – Ópera-Rock*.

Ao mesmo tempo que estes espetáculos são apresentados ao público em horário convencional (por norma, de quarta a sábado à noite, com matinés ao sábado e domingo), o encenador tem também em cartaz os espetáculos dedicados ao público infantil, com sessões de segunda a sexta para escolas e ao fim de semana para as famílias. Ao longo da sua carreira foram vários os clássicos infantis que Filipe la Féria adaptou ao palco do Teatro Politeama: *Alice no País das Maravilhas, O Príncipezinho, Tarzan, A Pequena Sereia, Aladino, A Bela Adormecida, A Bela e o Monstro, O Feiticeiro de Oz, Peter Pan*, entre outros.

Assim, com 80 anos, Filipe la Féria é um faz tudo, “O teatro é a minha vida, aliás, não teria interesse pela vida se não fosse o teatro, o espetáculo, escrever, imaginar os figurinos e os cenários, fazer tudo, ao fim e ao cabo.” (Durães, 2024), e, para o encenador, “O Politeama é a minha casa, é a história da minha vida. Era um velho cinema pornográfico que eu transformei naquele palácio das ilusões. É um teatro giratório, tem dois palcos, aliás é, talvez, o teatro mais sofisticado em Portugal e não foi o Estado que me ajudou a sofisticar nada, porque não quer, por isso, fiz tudo sozinho.” (Durães, 2024). Desta forma, sem receber qualquer apoio do estado, la Féria afirma “Eu não preciso. Acho que um dos grandes males do teatro é isso dos subsídios. Porque se uma companhia sabe que no fim do mês vai receber, portanto, se tem aquilo assegurado, torna-se um funcionário público. E a parte do artista vai embora. Não é o que é suposto.” (Antunes, 2025)

4.3 Reflexão sobre o estado atual e perspectivas futuras

O teatro musical em Portugal atravessa, neste momento, uma fase de enorme ambiguidade. Por um lado, são vários os espetáculos a estrear em 2026, por outro, verifica-se uma desconsideração institucional pelo género artístico. Noutros países, conforme já referido, o teatro musical está perfeitamente sincronizado entre os planos académico e profissional. No entanto, em Portugal, o teatro musical parece ser apreciado pelo público, mas desvalorizado, ou mesmo renegado, pelas políticas culturais e formativas. Em entrevista ao encenador e produtor Filipe la Féria, o mesmo afirma: “(em relação ao teatro musical) Acho que há um grande preconceito, é marginalizado”. Esta perceção do teatro musical aponta para existência, no nosso país, de uma hierarquia estética que posiciona o género num patamar de arte inferior. Filipe la Féria sublinha: “Se for para a escola de teatro e disser que quer teatro musical é logo marginalizado”.

A clara falta de sintonia entre os campos formativo e profissional tem, obviamente, impactos concretos na evolução do género em Portugal. A inexistência de uma formação especializada, com exceção de algumas escolas privadas, limita uma qualificação técnica adequada ao mercado de trabalho, podendo também restringir o surgimento de novos criadores (compositores, encenadores, coreógrafos, técnicos, etc.) que proporcionem o avanço do teatro musical em Portugal. Como resposta a esta situação, qualquer jovem que pretenda singrar na área vê as suas hipóteses formativas reduzidas à emigração. Neste ponto, Filipe la Féria, ao verificar o potencial de vários jovens, admite incentivar os mesmos a seguirem o percurso internacional: “Vá-se embora, vá para Londres, vá para Nova Iorque”

Uma outra dimensão crítica na desvalorização estrutural do teatro musical em Portugal é o financiamento e apoio às produções. Os modelos de financiamento artístico existentes ainda não

encontraram uma ligação com os criadores e produtores de teatro musical. As exigências técnicas e humanas de um espetáculo de teatro musical colocam-no sempre num limbo entre as necessidades financeiras e as artísticas. Filipe la Féria, tendo já produzido em Portugal vários espetáculos internacionais, refere também a dificuldade de adaptação da cultura portuguesa à internacional: “Eles tratam-nos como se fôssemos uma grande capital, mas o público tem muito pouco dinheiro.”.

A reflexão neste último ponto apresenta, no entanto, um potencial transformador. Há semelhança do que aconteceu na história cultural de outros países, não poderá o teatro musical ser, em Portugal, um meio de expressão da identidade do país? Filipe la Féria, pela sua experiência, aponta para a produção de espetáculos com temática portuguesa como uma via de sucesso: “O público é muito sensível quando se fala da sua identidade, da sua própria história.”. Assim, não será esta dimensão identitária do teatro musical essencial para a evolução do género em Portugal? Em vez de, maioritariamente, se importarem produções internacionais, não seria positivo despertar vontade criativa e desbloquear meios para produções originais com temas nacionais? Um exemplo que sublinha esta reflexão é o mediatismo em volta do, recentemente anunciado, “*Sr. Engenheiro*” – *Alegadamente um musical*, um espetáculo original que está a ser produzido pela UAU, que, a partir da figura do antigo primeiro ministro José Sócrates, pretende seguir “a tradição da crónica de costumes portuguesa, através de uma abordagem humorística a acontecimentos que já fazem parte do imaginário coletivo nacional” (Ticketline, s.d.).

A evolução do teatro musical em Portugal depende, assim, de uma reorganização institucional e cultural. É fundamental que o ensino artístico integre o teatro musical como uma área autónoma e que as políticas culturais reconheçam a relevância do género. Como qualquer outra forma de arte, o teatro musical pode ser educativo, conter uma pertinência política e social, e representar a cultura de um povo. Filipe la Féria admite ter nos seus espetáculos um público internacional considerável,

mostrando um lado do teatro musical que é capaz de ligar a economia turística à cultural. No entanto, mais uma vez, a continuidade desta tendência só será possível com apoio político e das instituições de ensino. Em relação à formação superior em teatro musical, o encenador afirma: “(...) é pertinente, mas toda a política cultural teria que ser mudada.”.

Portugal vive, então, num ponto importante de inflexão em relação ao teatro musical. O número de espectadores aumenta e torna-se fiel ao género, os jovens com potencial artístico direcionado ao teatro musical são cada vez mais e o país tem uma história cultural que apela e sustenta esta forma de arte. Mas para que o género se implemente de forma sustentável e consistente é necessária uma reflexão e intervenção ao nível estrutural que projete um futuro positivo.

Neste capítulo, o testemunho de Filipe la Féria funcionou como ponto de partida para um pensamento crítico sobre os desafios que o teatro musical terá de enfrentar para se enraizar na cultura contemporânea nacional.

Figura 13 – Filipe la Féria



Fonte: Facebook Teatro Politeama

5. FORMAÇÃO EM TEATRO MUSICAL

5.1 Portugal

Em Portugal, uma formação superior especificamente intitulada de “Teatro Musical” é inexistente. Dentro deste ramo artístico, a oferta educativa superior propõe formações independentes nas áreas do teatro, música e dança, não juntando as 3 áreas que compõem a base do teatro musical. Assim, de acordo com a Direção-Geral do Ensino Superior, com uma relação aproximada ao teatro musical, estão ativos os seguintes cursos:

Tabela 2 – Licenciaturas com relação aproximada ao teatro musical.

LICENCIATURAS – 1º CICLO	
DENOMINAÇÃO	INSTITUIÇÃO de ENSINO SUPERIOR
Dança	Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Dança
Dança	Universidade de Lisboa - Faculdade de Motricidade Humana
Formação de Atores – cinema, televisão, teatro	Universidade Lusófona - Centro Universitário Lusófona - Lisboa
Música	Universidade de Évora - Escola de Artes
Música	Academia Nacional Superior de Orquestra
Música	Universidade de Aveiro
Música	Universidade do Minho
Música	Instituto Politécnico do Porto - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo
Música	Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Música
Música, variante de Canto	Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas
Música, variante de Instrumento e Canto	Instituto Politécnico do Porto - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo
Teatro	Escola Superior Artística do Porto
Teatro	Instituto Politécnico de Leiria - Escola Superior de Artes e Design
Teatro	Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Teatro e Cinema
Teatro	Universidade de Évora - Escola de Artes

Teatro	Universidade do Minho
Teatro, variante Interpretação	Instituto Politécnico do Porto - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo
Teatro e Artes Performativas	Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro - Escola de Ciências Humanas e Sociais
Teatro e Educação	Instituto Politécnico de Coimbra - Escola Superior de Educação de Coimbra

Tabela 3 - Mestrados com relação aproximada ao teatro musical.

MESTRADOS – 2º CICLO	
DENOMINAÇÃO	INSTITUIÇÃO de ENSINO SUPERIOR
Artes Cénicas	Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Artes Cénicas	Instituto Politécnico do Porto - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo
Música	Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas
Música	Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Música
Música	Universidade de Aveiro
Música	Universidade de Évora - Escola de Artes
Música	Universidade do Minho
Música – Interpretação Artística	Instituto Politécnico do Porto - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo
Teatro	Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Teatro e Cinema
Teatro	Universidade de Évora - Escola de Artes

Nas formações discriminadas nas tabelas 1 e 2, mais concretamente nas de Teatro, o núcleo central de disciplinas costuma conter Interpretação, Voz e Movimento. No entanto, a conjugação destas áreas de forma unificadora, usadas em simultâneo, não acontece de forma consistente e, quando implementada, depende de unidades opcionais ou de projetos específicos. Assim, muitos estudantes recorrem a formações complementares em escolas ou academias privadas.

No âmbito desta dissertação foi realizado um levantamento das instituições que oferecem formação em teatro musical num regime de ensino livre, e enviado um questionário (Anexo 1) para essas mesmas instituições de forma a explorar a organização da sua formação, métodos de ensino,

competências, dificuldades e expectativas. Da lista de instituições recolhida, 14 responderam ao questionário e servirão como modelo de análise. Os resultados são apresentados de seguida.

A tabela que se segue (Tabela 3) apresenta as instituições que oferecem formação livre em teatro musical. A pesquisa por estas organizações foi feita através da internet, e de alguns contactos por chamada telefónica, utilizando as expressões “curso de teatro musical”, “formação em teatro musical” ou “workshop de teatro musical”, seguidas pelos nomes dos vários concelhos nacionais.

Tabela 4 - Cursos Teatro Musical | Escolas Privadas

INSTITUIÇÃO	LOCAL
Academia Allegro	Braga
Academia Be Smart	Vila Nova de Gaia
Academia Broadway	Porto
Academia Danciart	Gondomar
Academia de Artes da Póvoa de Varzim	Póvoa de Varzim
Academia de Dança de Amarante	Amarante
Academia de Dança de Gaia	Vila Nova de Gaia
Academia de Dança Miran'Arts	Miranda do Corvo
Academia de Música de Vilar do Paraíso	Vila Nova de Gaia
Academia de Música e Estudos Artísticos	Guimarães
Academia de Teatro	Maia
Academia de Teatro	Matosinhos
Academia de Teatro	Vila Nova da Telha
Academia LFO	Lisboa
ACT SCHOOL	Lisboa
Art' é Vida	Barcelos
Arte em Teia	Viseu
Artemotion	Funchal
Asas de Palco- Escola de Artes Performativas	Guimarães
Backstage	Braga
Broadway Kids	Lisboa
CMAD	Santa Comba Dão
Colégio do Forte	Vila do Conde
Conservatório d'artes	São Brás de Alportel
Conservatório de Música de Felgueiras	Felgueiras
Conservatório de Música e Artes do Centro	Batalha

Conservatório Escola das Artes da Madeira	Funchal
Contracanto	Carregal do Sal
Contracena - Escola de Teato Musical	Viana do Castelo
Corpo Perfeito Health Club	Guimarães
Curso Profissional de Teatro da Escola da Bemposta	Portimão
DNA Dance N' Arts	Coimbra
DOARTES	Oeiras
EDSAE	Lisboa
Emma	Amadora
Escola Amadeus	Viana do Castelo
Escola Bailado Vila Real	Vila Real
Escola de Artes da Vila	Vila do Conde
Escola de Ballet Leça da Palmeira	Matosinhos
Escola de Dança Emotion	Arganil
Escola de Música Melodia	Gondomar
Escola de Música Mozart	Braga
Escola Passos de Dança	Trofa
EVOÉ	Lisboa
Lampadinha	Penafiel
NDancers Academy	Leiria
Orquestra Costa Atlântica	Esposende
Palco Central	Aveiro
Pallco	Porto
PortDance Studios	Vila Nova de Gaia
RockSchool Porto	Porto
Salesianos do Estoril	Cascais
Stage 81	Lisboa
Stagedoor	Lisboa
Status	Lousã
Step in Time	Valongo
Truta & Meia Produções	Odivelas
Universidade Popular de Ferreira do Alentejo	Ferreira do Alentejo
Visiunarte	Viseu

Para uma melhor compreensão e interpretação dos dados recolhidos, as localizações das várias instituições foram posicionadas num mapa de Portugal, resultando na Figura 9.

Figura 14 – Localizações das instituições elencadas na Tabela 4.



Fonte: Mapa elaborado pelo autor.

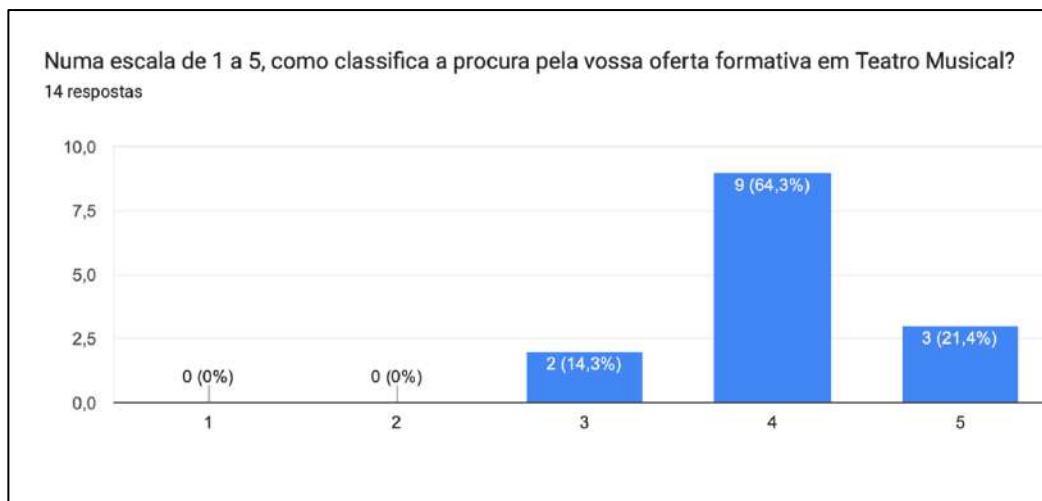
Através deste mapa, concluímos claramente um posicionamento das várias instituições nos distritos mais próximos do litoral continental, com total, ou quase total, ausência nos distritos do interior e sul de Portugal continental. Os distritos com maior oferta de formação são Lisboa, Porto e Braga, sendo importante destacar o norte do país como a maior força de formação em teatro musical em Portugal. Nas ilhas, foram apenas encontradas referências na ilha da Madeira.

Comparando estes dados com os

apresentados anteriormente em relação às produtoras de espetáculos de teatro musical, verificamos que nos distritos onde o mercado de trabalho é mais dominante, é onde existem também mais possibilidades de formação. No entanto, apesar de Lisboa dominar no número de produções de teatro musical realizadas anualmente, o norte do país domina na oferta formativa.

Em relação ao questionário enviado para as várias instituições, das quais 14 aceitaram responder ao mesmo, há vários pontos que merecem ser apontados.

Gráfico 1 – Procura por Teatro Musical.



Como se vê pelo gráfico acima (Gráfico 1), a maioria das escolas aponta para uma grande procura da oferta formativa em teatro musical. No gráfico seguinte, percebemos que a procura e frequência nestas formações abrange várias faixas etárias.

Gráfico 4 – Número de turmas.

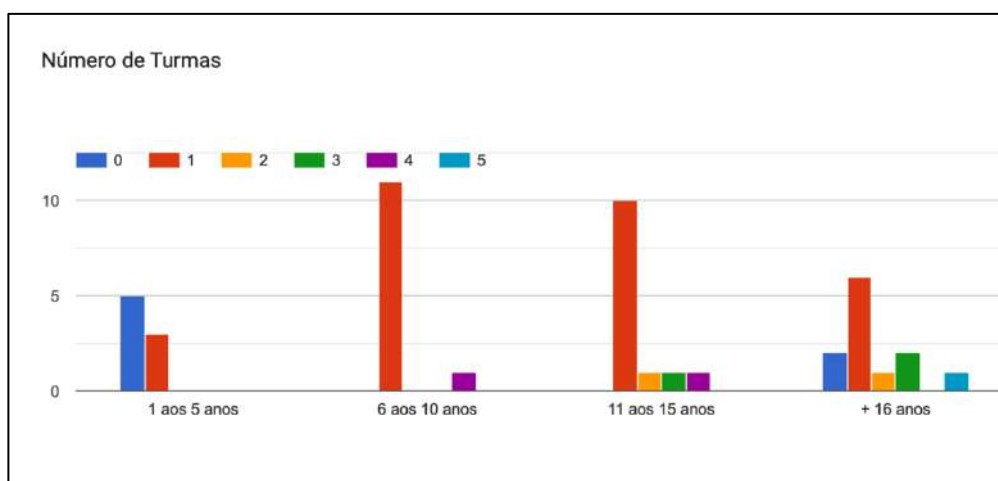
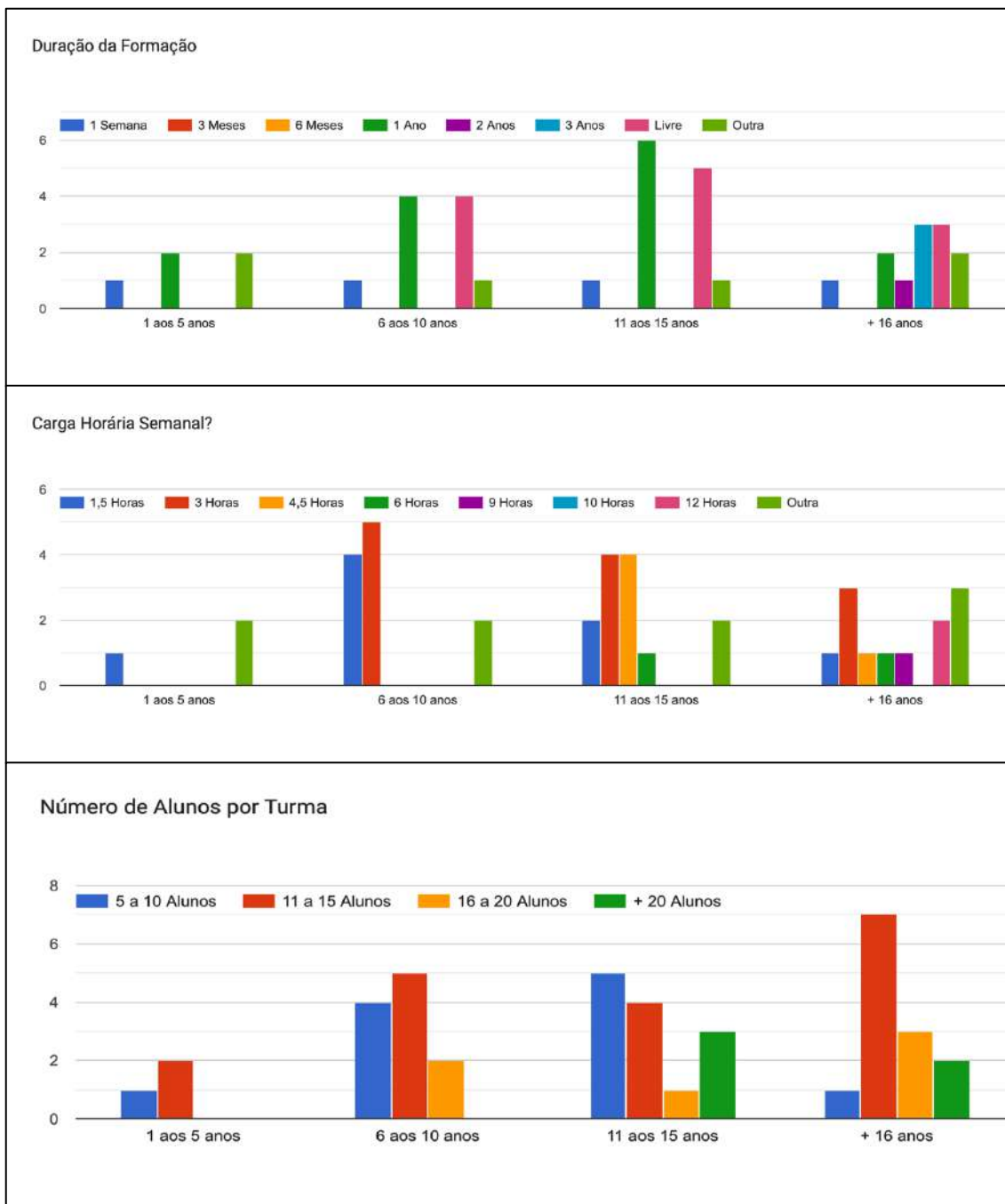


Gráfico 7 – Duração da formação, carga horária semanal e número de alunos por turma.

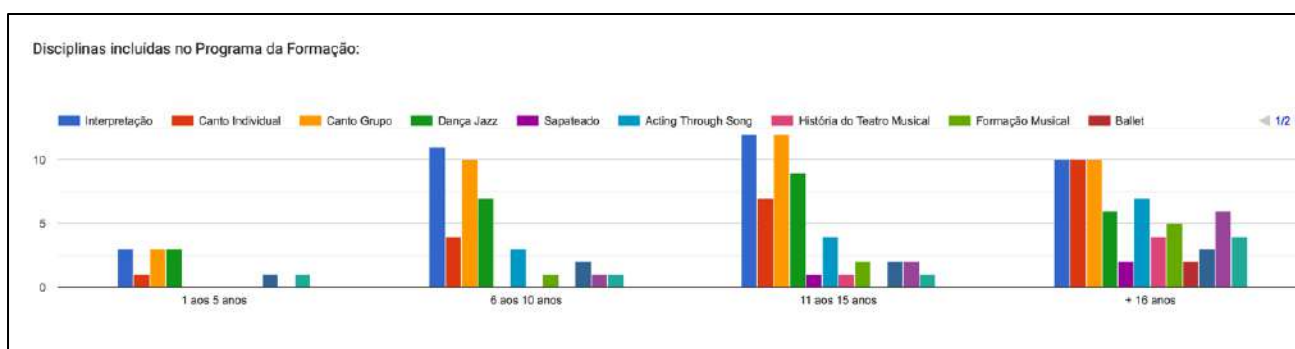


No entanto, é a faixa etária de maiores de 16 anos que merece um maior investimento por parte das instituições na elaboração e duração dos planos curriculares (Gráfico 2).

A resposta ativa destas escolas à procura existente por pessoas com mais de 16 anos, é mais um indicador da necessidade de uma oferta educativa para jovens em idade de ingresso e frequência do ensino superior (Gráfico 3).

Conforme mencionado anteriormente, para uma formação completa em teatro musical deverá ser tida em conta uma conjugação de disciplinas que potencie o formato “triple threat”. Assim, nestas instituições de ensino destacam-se as seguintes disciplinas:

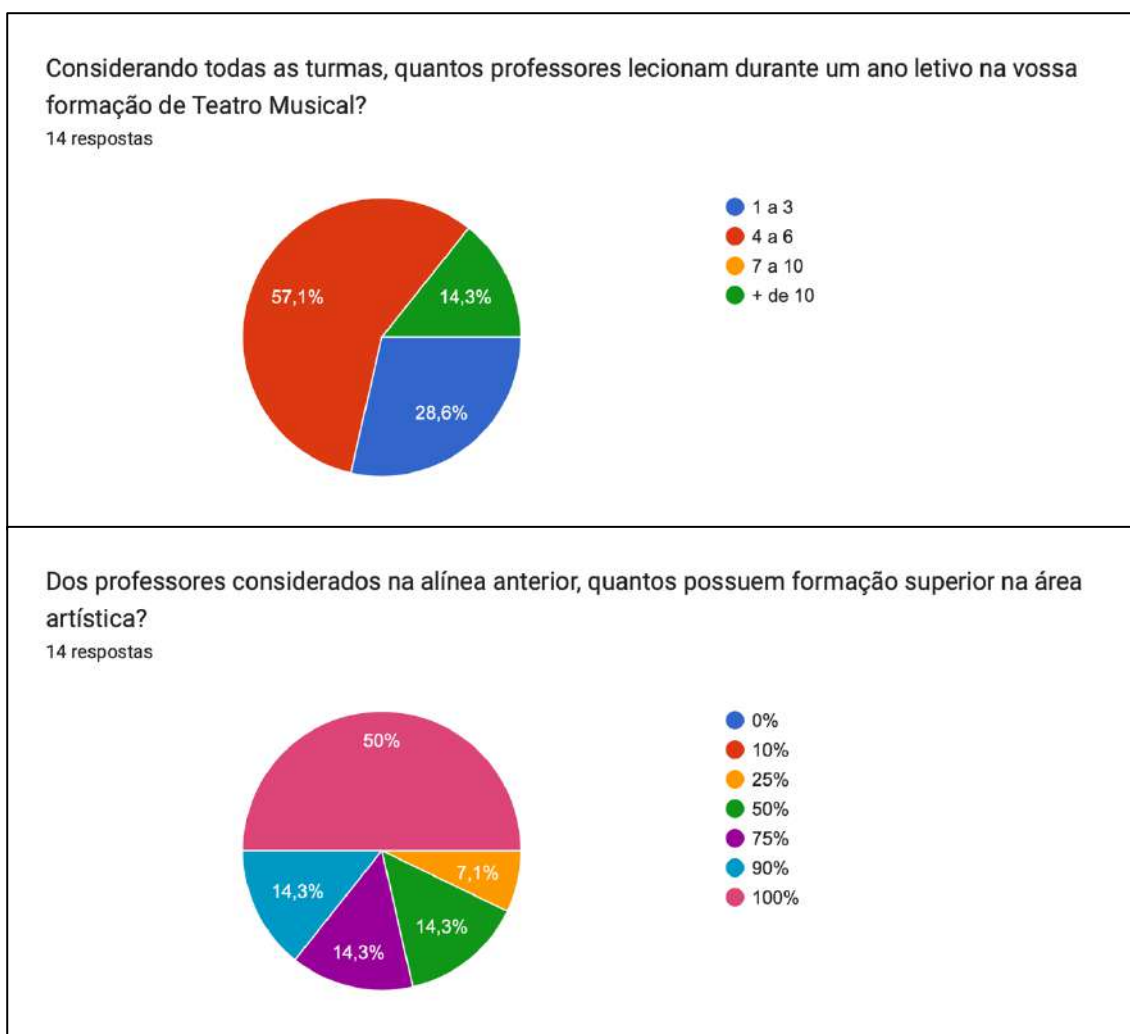
Gráfico 10 - Disciplinas incluídas no programa de formação.



Para além das disciplinas mencionadas no gráfico, algumas escolas mencionam a existência nos seus planos anuais de “Workshops específicos e módulos orientados para matérias mais detalhadas como *clown* ou máscara neutra, ou improvisação, ou *meisner*.”. Todas as escolas responderam de forma afirmativa à realização de apresentações públicas pelos seus formandos, sendo a mais comum a apresentação de um espetáculo no final do ano letivo, bem como a presença de momentos de avaliação, alguns deles realizados em parceria com entidades internacionais.

Em relação ao corpo docente, cada uma destas instituições procura profissionais especializados nas várias áreas de atuação do teatro musical. No entanto, há um ponto que merece destaque e que faz parte da base de elaboração desta dissertação.

Gráfico 13 – Número de professores e respetiva formação.

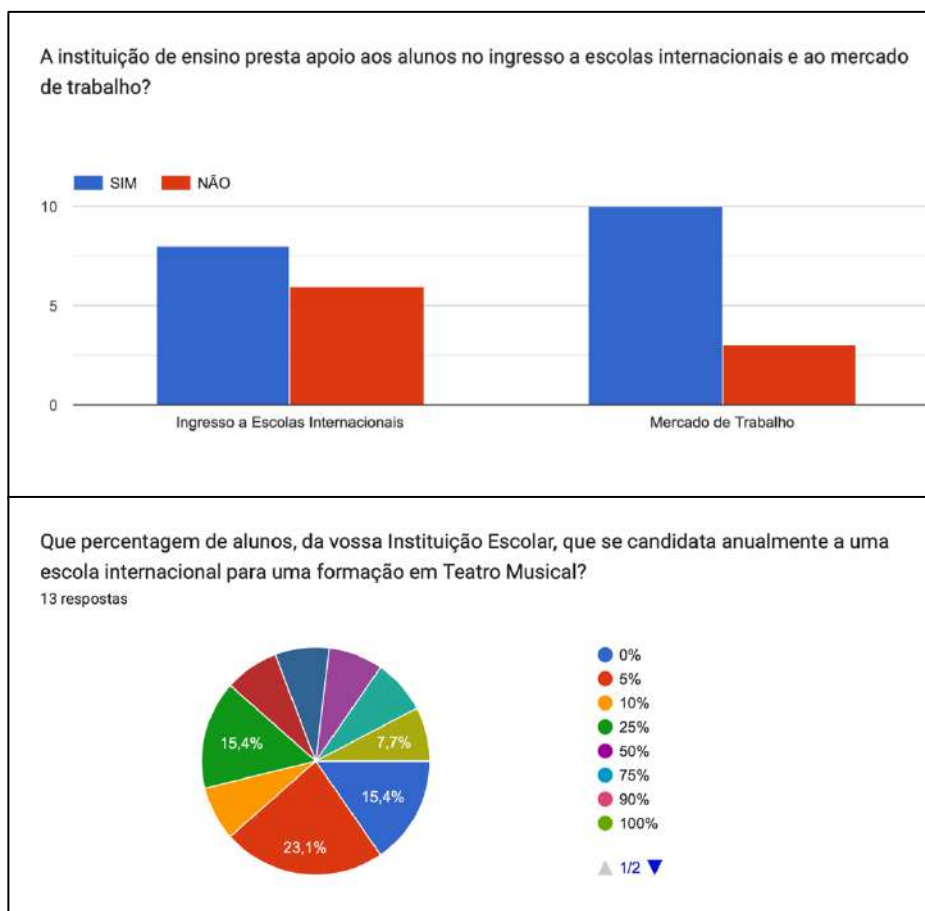


Através dos gráficos anteriores verifica-se que apenas metade das instituições que responderam ao inquérito têm no seu corpo docente professores com formação superior na área artística. Isto levanta, obviamente, várias questões em relação à qualidade e credibilidade das formações, despertando, ao mesmo tempo, a relevância e pertinência de uma formação superior em teatro musical em Portugal.

No que toca a parcerias e relações com produtoras e/ou outras instituições de ensino nacionais e internacionais, todas as escolas inquiridas concordam com a pertinência dessas ligações, sendo algo já praticado por várias.

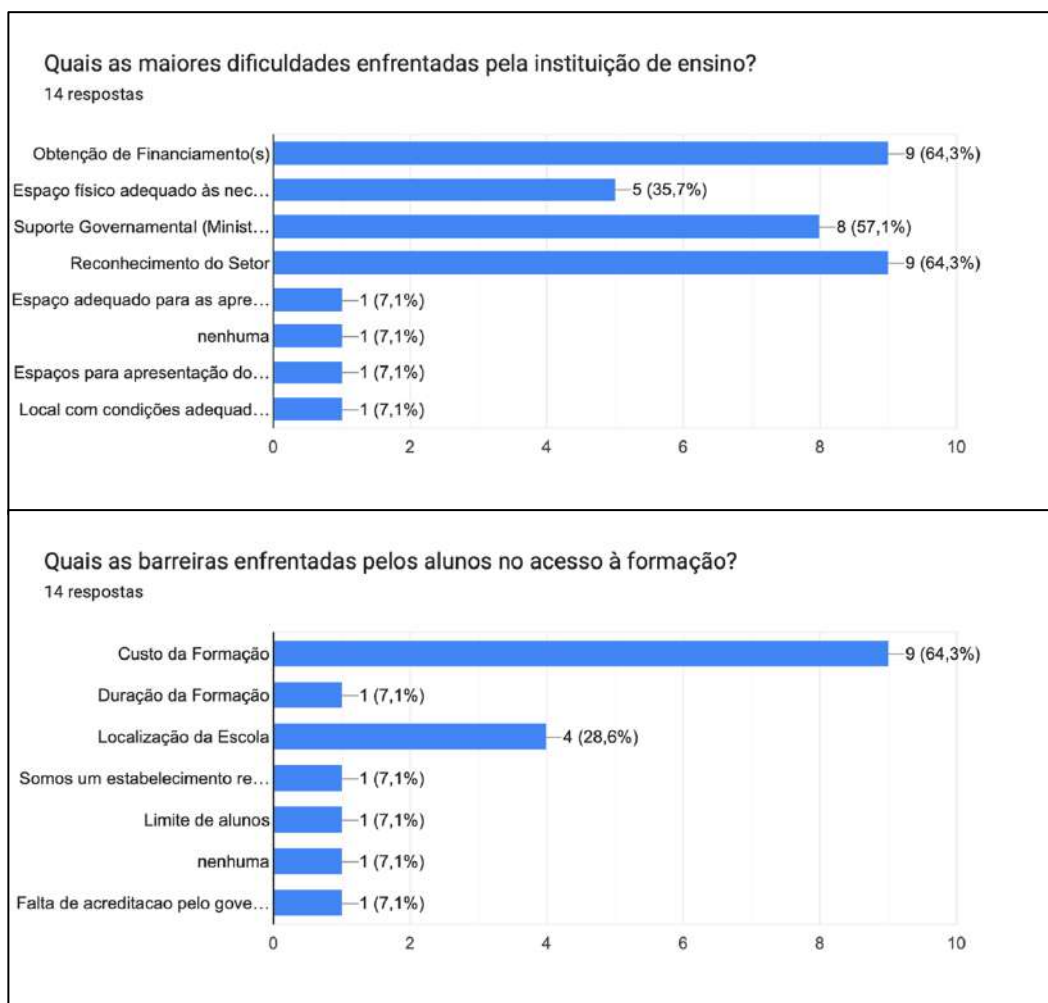
Na perspetiva de progressão para um curso superior, nacional ou internacional, ou diretamente para o mercado de trabalho, a maior parte das instituições afirma acompanhar os alunos nesse percurso, seja através da facilitação no contacto com as escolas, na preparação para audições, de estágios em produções nacionais, entre outras.

Gráfico 16 – Candidaturas a escolas internacionais.



No inquérito, as várias instituições apontaram também as maiores dificuldades enfrentadas pelas próprias, e pelos alunos ao nível do acesso à formação discriminada. Nestes campos destacam-se a dificuldade na obtenção de financiamentos, de suporte governamental, de reconhecimento do setor e os custos da formação.

Gráfico 19 – Dificuldades da instituição e dos alunos.

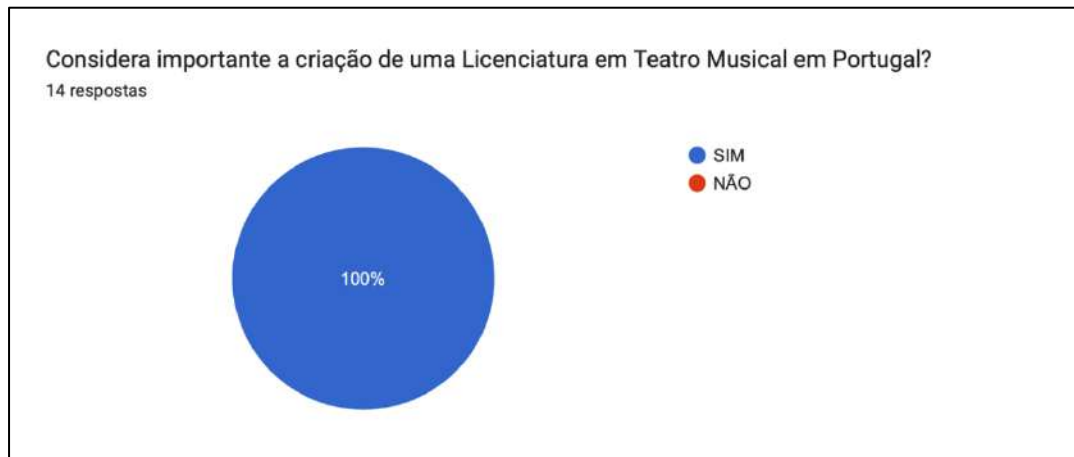


Num campo de observações livres, salientam-se algumas das afirmações efetuadas pelas instituições inquiridas e que vão ao encontro do estado da arte já abordado e que refletem as expectativas destes intervenientes na área da formação em teatro musical em Portugal: “Crescimento e reconhecimento através da visível melhoria de qualidade de ensino.”; “(...) os jovens mostram-se

cada vez mais recetivos e interessados.”; “A formação em TM tem tanto mais procura quanto o TM seja conhecido e reconhecido no nosso país.”

O último gráfico reflete, uma vez mais, a pertinência de uma intervenção na oferta formativa em teatro musical em Portugal (Figura 17).

Gráfico 22 – Importância da criação de uma Licenciatura em Teatro Musical em Portugal.



De forma a concluir as observações efetuadas ao inquérito realizado, fica aqui prestado o agradecimento às instituições que colaboraram com este trabalho e às mensagens de encorajamento e de reconhecimento da pertinência desta dissertação que quase todas enviaram.

5.2 Internacional

A formação em teatro musical surge da necessidade de habilitar os praticantes desta área com as ferramentas necessárias à sua execução, sobretudo nas 3 vertentes que a caracterizam – interpretação, dança e canto. A consolidação do teatro musical enquanto género artístico independente e a sua globalização, com artistas a circular por produções em todo o mundo, leva, inevitavelmente, à expansão de programas académicos que preparem, com excelência, profissionais multifacetados. Assim, a formação especializada em teatro musical, ao nível do ensino superior, pode ser encontrada em vários países. No entanto, para começar serão analisadas as formações superiores

no Reino Unido, mas concretamente em Londres, e nos Estados Unidos da América, com foco em Nova Iorque.

No Reino Unido, a *Mountview Academy of Theatre Arts*, em Londres, é considerada pioneira no ensino superior em teatro musical, com a criação, em 1992, de uma licenciatura de três anos nesta área. Depois desta escola, muitas outras adicionaram aos seus programas académicos superiores a formação em teatro musical: *Guildford School of Acting*, *ArtsEd*, *Italia Conti*, *Royal Central School of Speech & Drama*, *The Arden School of Theatre*, entre outras. Nos Estados Unidos, as escolas com formação superior em teatro musical espalham-se por vários estados, mas se focarmos apenas na cidade de Nova Iorque podemos encontrar, por exemplo, a *Manhattan School of Music*, a *Sands College of Performing Arts*, a *AMDA* e a *New York Film Academy*. À semelhança de uma licenciatura lecionada numa universidade portuguesa, a formação superior em teatro musical providenciada por estas escolas, quer no Reino Unido, quer nos Estados Unidos, tem, normalmente, a duração de 3 anos, com aulas diárias e um horário intensivo. Com os seus programas curriculares, estas formações procuram, de forma geral, preparar os seus alunos segundo um modelo de triple threat (ameaça tripla), ou seja, treiná-los nas 3 áreas que são a base do teatro musical – interpretação, dança e canto. Dando como exemplo a já referida *Mountview Academy of Theatre Arts*, em Londres, nos dois primeiros anos de formação os alunos têm como disciplinas principais: Acting, Actor & Text, Performance Projects, Voice, Dance & Movement e Singing & Music. O terceiro ano é dedicado à integração dos alunos no mercado de trabalho com a elaboração de currículos em vídeo e áudio, e apresentações públicas, para as quais a escola convida agentes, diretores de casting e outras figuras relevantes do meio artístico. Já na *AMDA*, em Nova Iorque, os alunos que frequentarem a formação poderão trabalhar em disciplinas como Acting, Musical Theatre, Vocal Performance, On Camera Acting, Strength & Conditioning, Improvisation, Alexander Technique, Musical Theatre History & Composition, Voice Production & Speech, Dance, Stage Combat, Intimacy in Performance, Individual Voice, Self Tape, Media for the Performer, entre outras.

Dando um exemplo mais próximo de Portugal, a *RESAD* (Real Escuela Superior de Arte Dramático), em Madrid, proporciona aos alunos a sua preparação artísticas com as disciplinas de Canto, Danza, Acrobacia, Esgrima, Expresión Corporal, Música, Literatua Dramática para teatro musical, Sistemas de interpretación em el teatro de texto, Técnica vocal – Teatro musical, Producción y gestión, Taller de repertorio y estilos, entre outras.

Desta forma, como é possível perceber pelos currículos apresentados, estas escolas preparam os seus alunos de forma intensiva para o mercado de trabalho, ajudando-os na integração no mesmo.

Um assunto que merece destaque e que deverá estar diretamente relacionado com a formação superior em teatro musical é a justiça laboral. Nesse sentido, destaca-se, nos Estados Unidos, a *Actors' Equity Association*. De acordo com o site oficial da associação, “By the beginning of the 20th century, exploitation had become a permanent condition of an actor's employment. Producers set their own working conditions and pay scale. There was no compensation for rehearsals or holidays and rehearsal time was unlimited. The emergence of the labor movement changed the face of American Theatre forever.” (Actors' Equity Association, 2025). Assim, em 1919, é formalmente reconhecida esta associação que, desde então, desempenha um papel fundamental no teatro musical americano, garantindo condições de trabalho justas, salários dignos e benefícios de saúde para os atores e diretores de cena. Assim, a inscrição nesta associação é obrigatória para todos os artistas da Broadway. Desta forma, após a sua formação, um ator ou atriz, assim que consegue o seu primeiro trabalho numa produtora de teatro musical, recebe um *Equity contract* e inicia o seu processo de associado, transitando, por assim dizer, de ator amador para profissional.

CONCLUSÃO

A dissertação aqui apresentada permitiu obter uma visão alargada e sintetizada do teatro musical, partindo da sua evolução histórica, nacional e internacional, até à análise das suas tendências atuais.

A pesquisa efetuada demonstrou que Portugal tem uma curva crescente na procura de teatro musical, quer do ponto de vista de consumo de espetáculos, como de formação por crianças e jovens. Apesar das várias escolas privadas que promovem cursos de teatro musical e das várias produtoras que investem neste género artístico, não há um percurso académico superior especificamente dedicado ao teatro musical. As formações superiores existentes em Teatro, Dança e Música praticam planos curriculares sólidos e estruturados, mas não oferecem a articulação necessária para o perfil de um profissional de teatro musical.

A elaboração deste trabalho reconheceu, no entanto, algumas limitações da área apresentada. A escassez de literatura histórica e académica, em português, dedicada ao teatro musical constitui um obstáculo para a interpretação e análise rigorosa de factos e referências. Da mesma forma, a rivalidade existente dentro do meio artístico nacional, com divisões e competições entre agentes culturais, instituições e artistas, provoca um atraso na consolidação do teatro musical quer na área académica, como no mercado profissional.

Para além disso, a formação superior em Portugal não oferece um plano curricular sólido e estruturado direccionado ao teatro musical e às exigências técnicas que um profissional da área deve ter. Assim, importa refletir sobre o impacto que a formação artística pode ter na implementação, valorização e consolidação deste género a nível nacional.

Para terminar, conclui-se que o trabalho aqui realizado pretendeu, através do mapeamento do teatro musical em Portugal, contribuir para a sua consolidação, valorizando-o enquanto área de

estudo e de prática artística, para que possa continuar a evoluir, transformar o espaço cultural português e abrir novas possibilidades de articulação e integração no mercado internacional.

O teatro musical é um vasto canteiro de obras onde se experimentam e se testam todas as relações imagináveis entre os materiais das artes cênicas e musicais. (Pavis, 2008)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Actors' Equity Association*. (2025). História. <https://actorsequity.org/aboutequity/history>
- Ali, J. (2021, 11 Outubro). *15 fun facts about Phantom of the Opera*. LondonTheatreDirect.com. <https://www.londontheatredirect.com/news/15-fun-facts-about-phantom-of-the-opera>
- Annan, J. F. (2024). *The juncture of musical theatre and theatrical music: A literature review*. IOSR Journal of Humanities and Social Science.
- Antunes, A. (2025, 27 de março). *Filipe La Féria: “Acho que um dos grandes males do teatro é isso dos subsídios”*. 24 Notícias (SAPO). <https://24noticias.sapo.pt/vida/artigos/para-filipe-la-feria-o-grande-desafio-e-fazer-teatro-num-pais-que-nao-ama-a-arte>
- Araújo, D. S. (2016). *Teatro musical em Portugal: Processo de criação de um espetáculo* [Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro]. Repositório Aberto da Universidade de Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/21179>
- Asare, M., & Decker, T. (n.d.). *The enduring relevance of Show Boat. Rodgers & Hammerstein*. <https://rodgersandhammerstein.com/the-enduring-relevance-of-show-boat/>
- Belaid, S. (2024, 29 Dezembro). *Musical Theatre Evolution: Tracing the Development of Australian Musical Theatre and Its Global Influence*. AussieTheatre.com. <https://www.aussietheatre.com.au/features/musical-theatre-evolution-tracing-the-development-of-australian-musical-theatre-and-its-global-influence/>
- Beukers, N. (2025, 15 Janeiro). *O Impacto do Teatro Musical no Cenário Brasileiro*. Infoteatro. <https://infoteatro.com.br/o-impacto-do-teatro-musical-no-cenario-brasileiro/>
- Bossler, G. (2018, 15 de maio). *The Robbins effect*. Dramatics Magazine. <https://dramatics.org/the-robbins-effect/>
- Broadway.com Staff. (2024, 14 Novembro). *An Introductory Guide to Broadway*. Broadway.com. <https://www.broadway.com/broadway-guide/2/introductory-guide-to-broadway/#what-is-broadway>
- By Arcadia. (2021, 14 de setembro). *From operetta to musical: A journey of popular entertainment*. <https://www.byarcadia.org/post/from-operetta-to-musical-a-journey-of-popular-entertainment>
- Canela, L. (2000, 26 Outubro). *A Broadway... um mês no Coliseu*. Público. <https://www.publico.pt/2000/10/26/jornal/a-broadway-um-mes-no-coliseu-150445>

- Cargill, C. (2016, 7 de novembro). *Dyer's entertainment and utopia*. Chi Cargill. <https://chicargill.wordpress.com/2016/11/07/dyers-entertainment-and-utopia/>
- Carrilho, P. (2024). *Teatro Musical: Uma Breve Exposição* (Edição revista). Showtime.
- Carrilho, P. F. M. (2011). *O Musical em Lisboa (2000-2010)* [Dissertação de mestrado, Universidade de Évora]. <http://hdl.handle.net/10174/11868>
- Clarke, K. (2017). *Talking With Joshua William Gelb About "The Black Crook" In 2016*. Operetta Research Center. <http://operetta-research-center.org/joshua-william-gelb-black-crook/>
- Contracanto. (2025). <https://www.contracanto.pt/>
- Direção-Geral do Ensino Superior. (2025). <https://www.dges.gov.pt/pt>
- Durães, T. (2024, 5 de setembro). "O Politeama é a minha casa, é a história da minha vida". Audiência. <https://audiencia.pt/o-politeama-e-a-minha-casa-e-a-historia-da-minha-vida/>
- Dyer, R. (s.d.). *Entertainment and utopia*. (pp. 271–283). (Obra original publicada em 1977)
- Eduardo, P. L. (2017, 21 Março). *Texturas Musicais*. Conservatorio. <https://conservatorioonline.wixsite.com/conservatorio/single-post/2017/03/21/texturas-musicais?.com>
- Escola Universitária de Artes TAI. (n.d.). *Teatro musical em Madrid*. <https://taiarts.com/blog/teatro-musical-madrid/>
- Ferreira, L., & Clérigo, P. (Realizadores). (2021, 2 Outubro). *Da Génese da Revista ao fim da 1ª República* (Ep. 1) [Série documental]. Em *História do Teatro de Revista em Portugal*. RTP. <https://www.rtp.pt/play/palco/p9305/e571069/historia-do-teatro-de-revista-em-portugal>
- Ferreira, L., & Clérigo, P. (Realizadores). (2021, 23 Outubro). *A Revista após o 25 de Abril de 1974* (Ep. 4) [Série documental]. Em *História do Teatro de Revista em Portugal*. RTP. <https://www.rtp.pt/play/palco/p9305/historia-do-teatro-de-revista-em-portugal>
- Força de Produção. (2025). <https://www.fproducao.pt/>
- Foster, S. L. (2017). *Pego de surpresa: Improvisação na dança e na mente* (P. R. P. Sanches, Trad.). *Urdimento*, 1(28), 323–332. (Obra original publicada em 2003)
- Frank. (2024, 26 Novembro). *The Influence of Broadway on Global Theatre Trends*. Cordwainer Productions. <https://cordwainerproductions.com/the-influence-of-broadway-on-global-theatre-trends/>
- Gomes, F. (2022, 25 Abril). *História do Teatro: Teatro de Revista em Portugal* (Pt.1). ESCS Magazine. <https://escsmagazine.escs.ipl.pt/teatro-de-revista-em-portugal-pt-1/>
- Griffin, A. (2024, 6 Maio). *How 'Show Boat' Changed Broadway*. OnStage Blog. <https://www.onstageblog.com/editorials/2024/5/6/broadways-watershed-moments-show-boat>

- Histórias com História. (2015). *O PARQUE MAYER E O TEATRO MARIA VITÓRIA*. <https://historiaschistoria.blogspot.com/2015/07/o-parque-mayer-e-o-teatro-maria-vitoria.html>
- Hoch, M. (2014). *A dictionary for the modern singer*. Rowman & Littlefield.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2002). *The culture industry: Enlightenment as mass deception*. In G. S. Noerr (Ed.), *Dialectic of enlightenment: Philosophical fragments* (E. Jephcott, Trad., pp. 94–136). Stanford University Press. (Obra original publicada em 1947)
- Infopédia. (n.d.). *Teatro de revista*. Infopédia. [https://www.infopedia.pt/artigos/\\$teatro-de-revista](https://www.infopedia.pt/artigos/$teatro-de-revista)
- Kenrick, J. (2017). *Musical theatre: A history (2nd ed.)*. Methuen Drama.
- Kwon, M.-Y. (2025, 6 Junho). *Korean musicals can resonate beyond border, says Broadway producer*. The Korea Times. <https://www.koreatimes.co.kr/lifestyle/arts-theater/20250606/korean-musicals-can-resonate-beyond-border-says-broadway-producer>
- Magalhães, B. (2024). *Lisboa pode criar uma Broadway portuguesa? Fomos descobrir*. Time Out Lisboa.
- McMillin, S. (2006). *The musical as drama*. Princeton University Press.
- Millward, T. (2019, 16 Agosto). *From the West End and Broadway to Europe with love...* LondonTheatre.co.uk. <https://www.londontheatre.co.uk/theatre-news/news/from-the-west-end-and-broadway-to-europe-with-love>
- Mountview. (2025). <https://www.mountview.org.uk/>
- NiT. (2016, 12 Janeiro). *12 razões para ir ver “Mamma Mia!” ao Campo Pequeno*. NiT. <https://www.nit.pt/cultura/01-12-2016-12-razoes-para-ir-ver-o-mamma-mia>
- Paterra, S. (2025, 27 Março). *What Was the Golden Age of Broadway?* Broadway World. <https://www.broadwayworld.com/article/What-Was-the-Golden-Age-of-Broadway-20220219>
- Paul, K. S. (2024, 13 de novembro). *The evolution of Broadway: What’s next for musical theater*. Spotlyts. <https://spotlyts.com/2024/11/13/the-evolution-of-broadway-whats-next-for-musical-theater/>
- Prece, P., & Everett, W. A. (2017). *The megamusical: The creation, internationalisation and impact of a genre*. In W. Everett & P. R. Laird (Eds.), *The Cambridge Companion to the Musical* (3.ª ed., pp. 248–269). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316492840.016>
- Rimalower, B. (2014, 29 Março). *Game Changers: The Broadway Musicals That Shaped the Art Form*. Playbill. <https://playbill.com/article/game-changers-the-broadway-musicals-that-shaped-the-art-form-com-216661>

Rosky, N. (2021, 1 Maio). *Broadway Jukebox: The Greatest Musicals of the 1970s*. BroadwayWorld. <https://www.broadwayworld.com/article/Broadway-Jukebox-The-Greatest-Musicals-of-the-1970s-20210501>

Society of London Theatre, & UK Theatre. (2025, 3 Abril). *London's West End: A Cultural and Economic Powerhouse*. SOLT. <https://solt.co.uk/londons-west-end-a-cultural-and-economic-powerhouse/>

Stage Entertainment. (2025). *About us*. Stage Entertainment. <https://www.stage-entertainment.com/about-us>

Superprof. (2023, 22 de junho). *What are concept musicals?* <https://www.superprof.co.uk/blog/what-are-concept-musicals/>

The Broadway Collection. (2024, 25 de abril). *Broadway's leading ladies: An analysis of female characters in current Broadway shows*. <https://www.broadwaycollection.com/pt/news-features/broadways-leading-ladies-an-analysis-of-female-characters-in-current-broadway-shows>

The Broadway League. (2025, 28 de maio). *Broadway's 2024–2025 season wraps with 14.7 million attendances and grosses of \$1.89 billion*. <https://www.broadwayleague.com/press/press-releases/broadways-2024-2025-season-wraps-with-147-million-attendances-and-grosses-of-189-billion/>

The Smith Center. (2024, 25 Junho). *Creating the First Broadway Musical by Accident*. The Smith Center Blog. <https://thesmithcenter.com/explore/smith-center-blog/creating-the-first-broadway-musical-by-accident/>

Theater Geek. (2025, 6 Junho). *"Broadway: The American Musical" Full Documentary [Complete Production] Mini Series in Six Episodes!*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=v9d43dNzgi0>

Ticketline. (s.d.). *Sr. Engenheiro - Alegadamente um musical*. <https://www.ticketline.pt/evento/sr-engenheiro-alegadamente-um-musical-99389>

TIL-TL. (2024). <https://til-tl.com>

turch22. (2025, 16 Fevereiro). *The Future of the Broadway Business: Let's Start Planning*. The Broadway Investor's Club. <https://www.investingbroadway.com/post/the-future-of-the-broadway-business-let-s-start-planning>

UAU. (2025). <https://www.uau.pt/>

West, B. (2024). *The American Musical: Evolution of an Art Form*. Routledge.

Willette, J. S. M. (2014, 21 de novembro). *Theodor Adorno and the "Culture Industry"*. Art History Unstuffed. <https://arthistoryunstuffed.com/theodor-adorno-and-the-culture-industry/>

Wollman, E. L. (2021). *Musical Theater Studies: A Critical View of the Discipline's History in the United States and the United Kingdom*. Music Research Annual.
<https://musicresearchannual.org/wollman-musical-theater-studies/>

ANEXOS

Inquérito enviado no âmbito desta dissertação.

TEATRO MUSICAL - Contributo para Investigação sobre Formação em Teatro Musical em Portugal

O meu nome é Luís David, sou estudante de Mestrado em Teatro na Universidade de Évora e, para a minha dissertação final, estou a desenvolver uma investigação sobre o panorama do Teatro Musical em Portugal, com foco na formação existente e nas perspetivas para o seu futuro.

Dado o papel fundamental que a vossa instituição de ensino desempenha no desenvolvimento do Teatro Musical, gostaria de solicitar a vossa colaboração para este mapeamento da realidade da formação em Teatro Musical em Portugal.

Para isso, seria muito importante para a elaboração do meu trabalho obter as suas respostas aos vários pontos deste formulário.

O mesmo foi elaborado tendo em conta um panorama geral de formação em Teatro Musical. No entanto, para que a investigação possa ser mais rigorosa, peço que nos vários tópicos, sempre que achar pertinente, utilize os campos de "Outra opção" para detalhar / especificar / complementar os vários pontos de acordo com a especificidade da sua oferta formativa.

Agradeço desde já a sua colaboração.

- 1. Email**
- 2. Nome e Localização da Instituição de Ensino**
- 3. Denominação da Formação em Teatro Musical praticada pela vossa Instituição de Ensino:**

	Curso de Teatro Musical
--	-------------------------

	Formação em Teatro Musical
	Workshop de Teatro Musical
	Outra:

4. Forma de admissão na formação:

	Inscrição
	Audição
	Outra:

5. Numa escala de 1 a 5, como classifica a procura pela vossa oferta formativa em Teatro Musical?

Pouco Procurada	1	2	3	4	5	Muito Procurada
-----------------	---	---	---	---	---	-----------------

6. ESTRUTURAÇÃO DAS TURMAS E METODOLOGIAS DE ENSINO

Para os seguintes pontos consideraremos uma distribuição dos alunos por turma de acordo com as idades. Assim, mesmo que esta distribuição não corresponda exatamente à praticada na vossa instituição, por favor selecione as opções que melhor se enquadram/adaptam com a vossa oferta formativa em Teatro Musical.

(Por exemplo: Na turma dos 11 aos 15 anos, deve selecionar as opções correspondentes ao número de turmas com alunos dessas idades, a duração dessa formação, as disciplinas lecionadas, etc.).

Nota: A opção "Livre" depende uma formação sem período de tempo definido, podendo ser frequentada durante o tempo/anos que o aluno desejar.

6.1. Número de Turmas

	0	1	2	3	4	5
1 aos 5 anos						

6 aos 10 anos						
11 aos 15 anos						
+16 anos						

6.2. Duração da Formação

	1 Semana	3 Meses	6 Meses	1 Ano	2 Anos	3 Anos	Livre	Outra
1 aos 5 anos								
6 aos 10 anos								
11 aos 15 anos								
+ 16 anos								

Preencher no caso de ter escolhido "Outra"

6.3. Carga Horária Semanal

	1,5 Horas	3 Horas	4,5 Horas	6 Horas	9 Horas	10 Horas	12 Horas	Outra
1 aos 5 anos								
6 aos 10 anos								
11 aos 15 anos								
+ 16 anos								

Preencher no caso de ter escolhido "Outra"

6.4. Número de Alunos por Turma

	5 a 10 Alunos	11 a 15 Alunos	16 a 20 Alunos	+ 20 Alunos
1 aos 5 anos				

6 aos 10 anos				
11 aos 15 anos				
+ 16 anos				

6.5. Disciplinas incluídas no Programa da Formação

	1 aos 5 anos	6 aos 10 anos	11 aos 15 anos	+ 16 anos
Interpretação				
Canto Individual				
Canto Grupo				
Dança Jazz				
Sapateado				
Acting Through Song				
História do Teatro Musical				
Formação Musical				
Ballet				
Dança Contemporânea				
Preparação para Audições				
Outra				

Preencher no caso de ter escolhido "Outra"

6.6. Disciplinas Complementares (através de um custo extra ao da formação base)

6.7. Recursos utilizados na formação

	Documentação Física
	Documentação Digital

	Recursos Audiovisuais
	Outra:

6.8. Apresentações realizadas pelos formandos ao longo, e no âmbito, da formação:

	Showcases
	Apresentações entre períodos/semestres
	Apresentações no Final do Ano Letivo
	Outra:

6.9. Momentos/Métodos de Avaliação

	1 aos 5 anos	6 aos 10 anos	11 aos 15 anos	+ 16 anos
Não existe avaliação				
Avaliação Contínua				
Avaliação Quantitativa				
Avaliação Qualitativa				
Fichas de Avaliação				
Momentos Práticos de Avaliação				
Outra				

Preencher no caso de ter escolhido "Outra"

7. PROFESSORES

7.1. Considerando todas as turmas, quantos professores lecionam durante um ano letivo na vossa formação de Teatro Musical?

	1 a 3
--	-------

	4 a 6
	7 a 10
	+ de 10

7.2. Dos professores considerados na alínea anterior, quantos possuem formação superior na área artística?

	0%
	10%
	25%
	50%
	75%
	90%
	100%
	Outra:

7.3. Durante o período da formação em Teatro Musical, os alunos têm contacto com professores convidados externos à instituição? (Portugueses ou Estrangeiros)

	SIM
	NÃO

7.4. Na contratação de um novo elemento para o corpo docente, escolha os 3 pontos que considera mais importantes.

	Formação Superior em, pelo menos, uma das 3 áreas do Teatro Musical (Interpretação, Dança e Canto)
	Experiência Profissional
	Experiência Pedagógica

	Domínio Básico de, pelo menos, uma das 3 áreas do Teatro Musical (Interpretação, Dança e Canto)
	Conhecimento do Estado da Arte Nacional e Internacional
	Competências Pessoais e Relacionais
	Outra:

7.5. Considera importante que os professores da sua formação em Teatro Musical se mantenham ativos no mercado de trabalho enquanto performers?

	SIM
	NÃO

8. PARCERIAS E COLABORAÇÕES

8.1. A sua instituição tem relações com produtoras, teatros ou outras instituições artísticas? Se sim, quais?

8.2. No âmbito da formação em teatro musical, a sua instituição de ensino promove intercâmbios com escolas internacionais? Se sim, quais?

8.3. O plano de atividades da formação prevê a participação dos alunos de teatro musical em eventos públicos? Se sim, pode dar exemplos?

8.4. A instituição de ensino promove oportunidades para estágios ou trabalho prático em produções profissionais? Se sim, pode dar exemplos?

9. CARREIRA PROFISSIONAL / FORMAÇÃO INTERNACIONAL

9.1. Quais as perspetivas futuras mais comuns entre os alunos após a formação?

	Prosseguir a formação numa escola nacional
	Prosseguir a formação numa escola internacional
	Entrar no mercado de trabalho, em Portugal, como performer
	Entrar no mercado de trabalho, internacional, como performer

	Enveredar pela carreira de professor numa escola artística
	Outra:

9.2. A instituição de ensino presta apoio aos alunos no ingresso a escolas internacionais e ao mercado de trabalho?

	SIM	NÃO
Ingresso a Escolas Internacionais		
Mercado de Trabalho		

9.3. Que percentagem de alunos, da vossa Instituição Escolar, que se candidata anualmente a uma escola internacional para uma formação em Teatro Musical?

	0%
	5%
	10%
	25%
	50%
	75%
	90%
	100%
	Outra:

9.4. No seguimento da alínea anterior, quais as escolas internacionais a que os alunos mais se candidatam?

9.5. Considerando os alunos que pretendem seguir uma carreira no âmbito do Teatro Musical, consegue estabelecer um valor percentual relativo à taxa de empregabilidade e/ou histórias de sucesso de ex-alunos?

	0%
	15%

	30%
	50%
	75%
	90%
	100%
	Outra:

10. DESAFIOS E NECESSIDADES

10.1. Quais as maiores dificuldades enfrentadas pela instituição de ensino?

	Obtenção de Financiamento(s)
	Espaço físico adequado às necessidades da formação
	Suporte Governamental (Ministério da Educação, Município, etc.)
	Reconhecimento do Setor
	Outra:

10.2. Quais as barreiras enfrentadas pelos alunos no acesso à formação?

	Custo da Formação
	Duração da Formação
	Localização da Escola
	Outra:

11. FUTURO

11.1. Qual a sua perspetiva sobre o futuro da formação em teatro musical em Portugal?

11.2. Considera importante a criação de uma Licenciatura em Teatro Musical em Portugal?

	SIM
	NÃO

11.3. Se houvesse uma Licenciatura em Teatro Musical em Portugal, quantos alunos da sua escola prevê que se candidatariam anualmente?

12. CONSIDERAÇÕES FINAIS

12.1. Deixe alguma consideração, comentário ou observação que considere pertinente a esta investigação.

13. CONCLUSÃO

Estou ao dispor para fornecer mais detalhes sobre esta investigação ou adaptar algum dos tópicos a um formato mais conveniente.

Caso prefira, estou também disponível para agendar uma breve entrevista (presencial ou online) para esclarecer qualquer questão que possa surgir.

Agradeço, assim, a sua disponibilidade para contribuir para esta investigação, e estou convicto de que a colaboração de instituições como a sua será essencial para um mapeamento completo e fundamentado da formação em teatro musical em Portugal, bem como para um futuro promissor nesta área.

Melhores cumprimentos,
Luís David