

## As representações da nação nos teatros musicais brasileiros do século XX

Carolina Montebelo Barcelos<sup>1</sup>

### Resumo

Ao longo do século XX, foram encenados no Brasil diversos tipos de teatros musicais, dentre eles, o teatro de revista, o teatro musical engajado e o teatro musical biográfico. Em comum entre eles, há uma certa ideia de Brasil, embora isso tenha sido realizado de formas diversas, seja para exaltar elementos considerados como nacionais ou nacionalistas, para discutir a realidade social e política do país, ou como pano e fundo para contextualizar artistas da música. Desse modo, o objetivo deste artigo é analisar de que forma se deram as representações da nação nessas manifestações teatrais, algo que a historiografia tradicional teatral brasileira, de certo modo, negligenciou.

### Palavras-chave

Teatro musical, representação da nação, século XX

## The representations of the nation in Brazilian musical theatres of the 20<sup>th</sup> century

### Abstract

Throughout the 20th century several types of musical theatres have been staged, among them, *teatro de revista*, political musical theatre and biographical musical theatre. What they have in common is a certain idea of Brazil, although this has been accomplished in different ways, whether it be to praise elements considered national or nationalist, to discuss the social and political reality of the country or as a background to place musical artists into context. Thus, the aim of this article is to analyze the ways in which the representations of the nation took place in these theatre manifestations,

---

<sup>1</sup> Graduação em Artes Cênicas com habilitação em Teoria do Teatro na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) em 2004. Pós-graduação lato sensu em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo na CCE/PUC – Rio entre 2007 e 2008. Mestre em Letras (Estudos de Literatura Brasileira), pela PUC –Rio, em 2012 e Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pela PUC-Rio, em 2016. Entre agosto de 2015 e fevereiro de 2016 realizou estágio de Doutorado no departamento de Theatre Arts and Performance Studies da Brown University com Bolsa Sanduíche da CAPES. Atua como professora e pesquisadora de teatro. Áreas de pesquisa: teatro brasileiro, literatura comparada, teatro colaborativo, teatro contemporâneo e performance.

something that the traditional theatre historiography neglected to a certain extent.

### **Keywords**

Musical theatre, representation of the nation, 20<sup>th</sup> century

## **1. Introdução**

As representações da nação brasileira na Literatura e Artes Visuais têm sido objeto de estudo no meio acadêmico. Entretanto, os palcos brasileiros também vêm encenando a nação desde fins do século XIX, com dramaturgos tais como Martins Pena, Paulo Eiró, França Júnior e Artur Azevedo, embora a crítica especializada do teatro não tenha se debruçado amplamente sobre essa questão específica.

Se a representação da nação na literatura dramática não tem sido estudada profundamente, o teatro musical fica ainda mais relegado a segundo plano, não obstante ter sido o teatro de revista, os musicais dos anos 60 e 70 e os musicais biográficos que surgiram nos anos 90 e se consolidaram nos palcos, principalmente cariocas, arenas para se falar do Brasil, mesmo que de forma e níveis diferentes.

Ademais, a teórica e crítica de teatro Tânia Brandão ressalta que a historiografia tradicional do teatro brasileiro não dedica uma análise crítica do teatro musical<sup>1</sup>. De fato, em relação a muitos livros sobre a história do teatro no Brasil, desde os textos escritos por aqueles considerados mais conservadores, como Galante de Souza, até os escritos mais recentemente por Décio de Almeida Prado e Sábado Magaldi, percebemos que o teatro musical só é objeto de análise no que diz respeito à temática da peça, deixando-se de fora qualquer exame do seu aspecto musical. Se o teatro musical depende da música para existir, é interessante constatar que o elemento estruturante desse tipo de peça não seja levado em questão.

Afora os interesses particulares que movem os pesquisadores de teatro a se dedicarem a determinados gêneros, há, em certa medida, um desprezo

pelo teatro musical decorrente, em boa parte, de uma tradição “textocêntrica”, ou seja, uma tradição que prioriza o texto ao tratar sobre as montagens históricas e, por conseguinte, vê na dramaturgia do musical um estilo simples e pouco expressivo. Há também os que alegam ser o teatro musical alienante e nada reflexivo, sem fonte de conhecimento, tributário de modismos internacionais. Nessa perspectiva, dramaturgos como Shakespeare, Brecht e Nelson Rodrigues se encontrariam na categoria de alta dramaturgia, e o teatro musical popular ou comercial, assim como o besteirol, seriam considerados baixa dramaturgia ou subgênero.

Desse modo, este estudo tem por objetivo refletir acerca das representações da nação nas variadas manifestações teatrais musicais no século XX, considerando as formas pelas quais os palcos brasileiros imaginaram a nação<sup>ii</sup>. Devido à plural e variada produção teatral musical brasileira, serão consideradas, para fins de análise, apenas algumas peças de cada período examinado.

## 2. O teatro musical brasileiro encena a nação

Embora tenha sido introduzido no Brasil seguindo os moldes franceses, o teatro musical, mais especificamente de revista, se desenvolveu de forma a, cada vez mais, adquirir características nacionais. A história do teatro musical<sup>iii</sup> brasileiro tem início na segunda metade do século XIX, quando o teatro de revista chegou ao Brasil como *Revista de Ano*. Tratava-se de um tipo de musical que abordava, de forma ao mesmo tempo crítica e cômica, acontecimentos e personalidades do ano anterior, mas que não gozou, inicialmente, de boa aceitação do público.

A primeira revista que obteve êxito e firmou o gênero no Brasil foi a sátira política *O mandarim*, escrita por Arthur Azevedo e Moreira Sampaio em 1883<sup>iv</sup>. Como assinala Neyde Veneziano,

a revista é um gênero teatral fragmentado que se adapta ao país no qual se aloja [...] Isto porque o arcabouço textual revisteiro se apresenta totalmente elástico, com espaços para os fatos do cotidiano local, para o desenvolvimento de personagens-tipo de cada país e para a inclusão de músicas nacionais (VENEZIANO, 2010a, p. 55).

Dessa forma, os personagens das revistas brasileiras eram sempre malandros, mulatas, caipiras, portugueses, imigrantes e políticos, e seus temas, acontecimentos do país, tais como doenças, desgovernos, greves e protestos.

Em 1884, Artur Azevedo escrevia, mais uma vez, com Moreira Sampaio, a revista *Cocota*, que retratava o processo de modernização do Rio de Janeiro, então corte imperial, tecendo críticas à política, economia, artes e imprensa brasileira. Conforme assinala Flora Sussekind, sobre as revistas de Artur Azevedo, “Suas revistas estão carregadas dos acontecimentos políticos que marcam o país, e normalmente se fazem acompanhar de nítidas tomadas de posição” (SUSSEKIND, 1986, p. 89). Entretanto, tal como ocorria nas revistas de ano, *Cocota* tinha seus números de “apoteose”<sup>v</sup>, com exaltação da paisagem carioca e de províncias brasileiras.

Ao passar dos anos, o gênero procurou cada vez mais um modelo brasileiro de forma que, durante as décadas de 20 a 50, a identidade brasileira assumida pelo teatro de revista era aquela do samba, mulher, carnaval e malandragem, como aponta Neyde Veneziano (VENEZIANO, 2010a, p. 56). Além de mais modernas, fruto da passagem pelo Rio de Janeiro, em 1922, de duas companhias europeias, *Bataclan* e *Velasco*, as revistas reforçaram os ideais modernistas de valorização da cultura nacional.

Se até fins da década de 20 as revistas faziam críticas políticas a acontecimentos e personalidades brasileiras, a censura da década de 30 procurou suprimir as sátiras políticas, estimulando a valorização de outros elementos nacionais, principalmente a música e o carnaval. Dando início a uma nova fase de luxo, com cenários monumentais, efeitos cênicos modernos e belas mulheres, a partir do Estado Novo, as revistas passaram a carregar nas

tintas nacionalistas, atraindo grandes nomes da política brasileira. Suas músicas eram, em grande parte, aquelas que tocavam nas rádios. No entanto, com a censura do Estado Novo, as sátiras políticas passaram, cada vez mais, a dar lugar às alusões ao sexo e o teatro de revista foi sendo gradativamente desprezado.

Durante os anos de 1950 e 1960 o teatro musical resistiu no Brasil apenas com algumas poucas peças trazidas da Broadway, mas com elenco brasileiro. *Minha querida lady*<sup>vi</sup>, encenada em 1962 por Bibi Ferreira e Paulo Autran, e *Alô, Dolly!*<sup>vii</sup>, outra montagem de Bibi Ferreira com Paulo Fortes, em 1966, são os casos mais conhecidos. No entanto, apesar da aceitação do público, muitos foram aqueles que julgavam o teatro norte-americano, notadamente o musical estadunidense, como alienante e propuseram um teatro musical voltado aos temas nacionais.

Dessa forma, o teatro musical brasileiro reapareceu a partir de 1965, embora com uma nova dramaturgia que se propunha a examinar a realidade social e política do país, influenciada, em grande parte, pelas ideias de Bertolt Brecht e seus musicais em parceria com Kurt Weill. Assim, naquele mesmo ano de 1965, o TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo) encenou a adaptação de *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, musicada por Chico Buarque, que usava a miséria do sertão nordestino do poema original como metáfora para falar da opressão da ditadura militar. *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967) de Guarnieri e Augusto Boal, *Roda-viva* (1967) de Chico Buarque, *Calabar* (1972) de Chico Buarque e Ruy Guerra, e *Gota d'água* (1975) de Chico Buarque, além do *Opinião*, são também outros aclamados exemplos de um novo tipo de teatro musical, o chamado “teatro musical engajado” ou “teatro musical político”, que obteve bastante sucesso de público e não gozava do preconceito que o teatro de revista outrora sofria nos meios intelectuais, possivelmente devido aos seus personagens e enredos mais elaborados e complexos.

O cunho político desse “teatro engajado” era de tal ordem que levou Tânia Brandão a problematizá-lo enquanto musical, por entender que se tratava de “montagens em que o musical surge como um meio, um instrumento considerado eficiente para o debate de ideias, mas não como uma forma teatral que se pretenda desposar por si” (BRANDÃO, 2010b, p. 28). Dessa forma, acredita a historiadora e crítica, tratar-se-ia de um caso de teatro com música, uma vez que

os atores dedicados a esta linha não precisavam, obrigatoriamente, desenvolver ao máximo o domínio de seus recursos expressivos; deviam, antes, exercitar e aperfeiçoar o conhecimento das ideias sociais e políticas que se desejava difundir e que poderiam ser pregadas através do musical ou de qualquer outra forma teatral (BRANDÃO, 2010b, p. 29).

Durante os anos 60 e 70 esses “musicais engajados” tiraram da realidade social do país o substrato de suas peças, sempre com uma conotação política. Assim, o show *Opinião*, dirigido por Augusto Boal e produzido pelo *Teatro de Arena* e CPC – UNE, problematizava a realidade social brasileira através de canções, narrações e histórias curtas.

O mesmo *Teatro de Arena*, influenciado pelo teatro épico brechtiano e resistente ao chamado “teatro burguês” do TBC, se valia das histórias de personagens históricos tido como heróis, como Zumbi dos Palmares e Tiradentes, para retratar e criticar o golpe militar de 64 e seus desdobramentos em *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Com essas peças, Boal experimentava seu “Sistema Coringa”<sup>viii</sup> a fim de lançar um tipo de teatro musical que levasse à conscientização política.

Com o fim do recrudescimento do regime militar, o teatro musical não teve, durante os anos 80 e 90, grandes montagens significativas<sup>ix</sup>, só retomando forças a partir de fins dos anos 90, quando se deu início aos chamados “musicais biográficos” e aos musicais trazidos de fora.

Segundo Tânia Brandão, as montagens da versão brasileira de *A Chorus Line*, em 1984, e *Theatro Musical Brasileiro – Parte I* por Luiz Antonio

Martinez Correa em 1985, que realmente mudaram o panorama do teatro musical no Brasil. *A Chorus Line* teria aproximado o Brasil do circuito internacional dos musicais do eixo Nova Iorque/Londres, trabalhando com artistas que possuíam formação para a cena musical. Já o *Theatro Musical Brasileiro – Parte I* teria recuperado uma mistura de malícia e inocência e “a nostalgia em relação à efervescência de outrora foi um estímulo importante para a ampliação do espaço de criação e de recepção” (BRANDÃO, 2010b, p. 30-31).

Outros musicais que se seguiram, como a segunda parte do *Theatro Musical Brasileiro*, *As Noviças Rebeldes*, com direção de Wolf Maia e *A Estrela Dalva*, com Marília Pera e direção de Roberto Talma, colaboraram para a definição do que Tânia Brandão chama de três vertentes claras de criação do musical carioca que atravessa o final do século XX e início do XXI: “a pesquisa e os estudos históricos, a temperatura do mercado internacional e a arqueologia dos mitos da MPB” (BRANDÃO, 2010b, p. 32).

Dessas três vertentes, as superproduções internacionais têm sido frequentemente montadas, em seu início, em São Paulo<sup>x</sup> enquanto os musicais biográficos centrados em cantores célebres da música brasileira têm lugar privilegiado no Rio de Janeiro. *Metralha*, com Diogo Vilela interpretando Nelson Gonçalves e dirigido por Stella Miranda em 1996, *Somos Irmãos*, com Claudia Netto e Claudia Lira interpretando as irmãs Linda e Dircinha Batista, dirigidas por Ney Matogrosso e Cininha de Paula em 1998, e *Dolores*, com Soraya Ravenle interpretando a vida de Dolores Duran e dirigida por Antonio de Bonis e Tim Rescala, ajudaram a consolidar o teatro musical biográfico no Brasil. A maioria desses musicais trata de astros da música brasileira, dentre eles, cantores de rádio, sambistas, intérpretes da MPB, já falecidos.

Tanto as megaproduções paulistas de musicais estadunidenses e as traduções e montagens da dupla Claudio Botelho e Charles Moeller, quanto os musicais biográficos de intérpretes da música brasileira, arrebatam plateias. Não deve ser coincidência o fato de que também desde a década de 90 tenha

havido uma crescente demanda e consumo de narrativas biográficas na cultura ocidental contemporânea tanto na escrita, através de livros, ensaios, artigos acadêmicos e revistas, como nos diversos veículos de comunicação, através de minisséries e programas de televisão, além do cinema e teatro.

Há os que defendem a ideia de que através das narrativas biográficas “os agentes sociais [...] atribuem sentidos e significados para a realidade e constroem, provisoriamente, um lugar para si no mundo” (HERSCHMANN; PEREIRA, 2002, p. 143). Isto significa que, com a globalização, haveria uma sensação de fragmentação e efemeridade e, portanto, surge no indivíduo o desejo de resgate da memória e de busca de referenciais identitários: “Assim, neste contexto, as narrativas biográficas possibilitariam ordenar a realidade, cristalizando temporariamente identidades, projetos de vida, seja para o sujeito biografado, seja para quem consome este tipo de produto” (HERSCHMANN; PEREIRA: 2002, p. 143).

No entanto, Marília Rothier Cardoso, em seu ensaio sobre esta retomada recente da biografia, não parece muito convencida de que a busca pela biografia corresponde somente à fragmentação do homem no mundo globalizado:

O fascínio pela biografia deve ser mais complexo do que apenas um impulso compensatório contra a desagregação do sujeito. [...] a busca do efeito de real nas histórias de vida deve ter outras funções, além da óbvia exacerbação do gosto pelo simulacro” (CARDOSO, 2002, p. 117).

Nos musicais biográficos, o dramaturgo seleciona algumas músicas interpretadas pelo biografado que formam a partitura da peça, o fio condutor do enredo. Vale ressaltar, no entanto, que essas músicas não são apenas ilustrativas ou ambientam cenas, mas são estruturantes da peça, adquirem, segundo Tânia Brandão, “uma outra existência, uma existência de teatro, a partir da proposição cênica, nova, original” (BRANDÃO, 2010a, p.2).

Embora os musicais biográficos se proponham a contar a trajetória pessoal e musical de um terminado artista, as temáticas brasileiras são retomadas, mas sempre como pano de fundo. Do Brasil da “Era de Ouro do

Rádio” de *Somos Irmãos, Dolores e Cauby, Cauby*, o nacionalismo de Getúlio Vargas não é objeto de crítica. Trata-se, nesses casos, de tempos de outrora com caráter saudosista<sup>xi</sup> e da releitura de personagens artísticos da cultura brasileira cuja assinatura já está inscrita no imaginário musical popular. Também o Brasil do *Cazuza – Pro dia nascer feliz, o musical*, o Brasil da abertura política, das *Diretas Já* e da desigualdade social, é pano de fundo de cenas, só ficando um pouco mais implícito nas músicas de cunho político do compositor, tais como *Ideologia e Brasil*.

Paralelamente aos musicais biográficos, outras peças musicais ocuparam os palcos brasileiros, como é o caso de *Eu sou o samba*, de Fátima Valença e Fábio Pillar, e de *Opereta carioca*, de Gustavo Gasparani e João Fonseca. Nesses musicais, o samba, a mulata e o malandro voltam à cena e, assim como nos musicais biográficos, não há o intuito de se falar criticamente do Brasil.

### 3. Considerações finais

O teatro de revista construiu uma imagem de nação através de personagens-tipo brasileiros e estrangeiros, malandros, mulatas, caipiras, portugueses, imigrantes e políticos, mas tratando de temas nacionais de forma satírica. Essa imagem foi se consolidando ao longo das décadas de 20 a 50, quando o teatro procurava afirmar o que seria uma “identidade brasileira”.

Ao tirar a sátira política do teatro, estimulando a valorização de elementos nacionais como a música e o samba, o teatro musical ganhou contornos patrióticos na Era Vargas. Nessa perspectiva, a nação, nos palcos brasileiros até os anos 50, seria, conforme proposto por Benedict Anderson, uma comunidade política imaginada e o nacionalismo, assim como a nacionalidade, “produtos culturais específicos” (ANDERSON, 2008, p. 30)

A boa aceitação do público brasileiro, principalmente o carioca, pelo teatro musical, pode ser comprovada através de toda a trajetória do teatro

musical, desde o teatro de revista, passando pelo musical engajado, até as traduções de musicais estadunidenses e montagens dos musicais biográficos e de exaltação ao samba.

Desse modo, os musicais biográficos que passaram a ocupar os palcos desde fins da década de 1990 são, em essência, uma homenagem a um determinado cantor ou a símbolos do que seria, em outros tempos, a brasilidade. Se o teatro de revista procurava, inicialmente, satirizar acontecimentos e personalidades políticas ou exaltar a nação durante o governo Vargas, o “musical engajado” propunha uma conscientização política e social através de críticas à ditadura militar, o Brasil é, nos musicais surgidos desde fins da década de 90, o país dos símbolos musicais que marcaram sua história.

### Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRANDÃO, Tania. Passos, letras, notas e interdições – pequeno estudo do teatro musical carioca. *VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas* 2010. Disponível em <http://www.portalabrace.org/vicongresso/teatrobrasileiro/Tania%20Brand%20-%20Passos,%20letras,%20notas%20e%20interdi%20-%20pequeno%20estudo%20do%20teatro%20musical%20carioca.pdf>

\_\_\_\_\_. Uma cena de muitas histórias. In: RIECHE, Eduardo; GASPARANI, Gustavo. *Em busca de um teatro musical carioca*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. p. 11 – 40.

CARDOSO, Marília Rothier. Retorno à biografia. Rio de Janeiro. In: Olinto, Heidrun; Schollhammer, Karl (org.) *Literatura e Mídia*. Ed. PUC-Rio. São Paulo. Loyola, 2002. p. 112 – 140.

HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto M. O boom da biografia e do biográfico na cultura contemporânea. In: Olinto, Heidrun e Schollhammer, Karl (org.) *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro. Ed. PUC-Rio. São Paulo. Loyola, 2002. p. 141 – 150.

SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

VENEZIANO, Neide. É brasileiro, já passou de americano. In: VENEZIANO, Neyde; RIBEIRO, Martha; SIMÃO, Luciano Vinhosa (editores). *Poiésis*, n. 16. Niterói: UFF, 2010. p. 52 – 61.

\_\_\_\_\_. Teatro musical: da tradição ao contemporâneo. In: VENEZIANO, Neyde; RIBEIRO, Martha; SIMÃO, Luciano Vinhosa (editores). *Poiésis*, n. 16. Niterói: UFF, 2010. p. 9 – 11.

---

<sup>i</sup> Ao defender o musical como um gênero teatral, Tânia Brandão assinala que a tradição ocidental contrapõe o teatro dramático e o teatro musical. Ao passo que o teatro dramático “acontece em função do jogo proposto e sustentado por um texto” (BRANDÃO, 2010a, p. 1), sem se valer necessariamente do recurso musical, “o teatro musical seria uma forma espetacular tributária da presença da música, que surge como elemento estruturante do jogo teatral e pode até mesmo ser o único recurso da tessitura da cena” (BRANDÃO, 2010a, p. 1). Nesse gênero teatral, toda a ação é moldada pela música, seja ela composta especialmente para uma determinada peça musical, em conjunto com o dramaturgo, como ocorre com a maior parte dos teatros musicais estadunidenses, seja ela preexistente e trazida ao teatro pelo dramaturgo.

<sup>ii</sup> Pego por empréstimo, aqui, o conceito de “comunidades imaginadas”, proposto por Benedict Anderson, que será considerado ao longo deste estudo.

<sup>iii</sup> O termo “teatro musical” é utilizado, nesse estudo, de forma abrangente. Vale ressaltar que o gênero musical teve, no Brasil, duas manifestações distintas. Por um lado, temos o “teatro musicado”, do qual as “Revistas” fazem parte. Trata-se de um tipo de teatro cujos personagens são, em sua maioria, atores que cantam e dançam. Nele, a música tem função dramática definida: apresentam personagens, abrem e fecham quadros, ressaltam emoções. Já no “teatro musical”, como é o caso dos musicais biográficos, o ator é também cantor, e, embora se paute em um texto dramático, a música é o elemento principal, pois é através dela que os personagens se expressam.

<sup>iv</sup> Arthur Azevedo havia escrito a revista *O Rio de Janeiro em 1877*, essa já com alguma aceitação maior de público.

<sup>v</sup> A “apoteose”, no teatro de revista, era um quadro que encerrava atos e a própria peça, não tendo relação direta com o enredo da revista. Sua função era de exaltação à pátria, conforme visto no final de *O mandarim*, com fogos e execução do Hino Nacional.

<sup>vi</sup> Baseada na peça *Pigmalião*, do irlandês George Bernard Shaw.

<sup>vii</sup> Baseada na peça *The Merchant of Yonkers*, do escritor estadunidense Thornton Wilder, que depois renomeou a peça como *The matchmaker*, ou *A casamenteira*, segundo tradução de Manuel Bandeira.

<sup>viii</sup> O “sistema coringa”, claramente inspirado nas concepções brechtianas do teatro épico, propunha uma visão crítica e distanciada da plateia, estimulada através de técnicas tais como a desvinculação do ator com determinado personagem, variedade de gêneros teatrais em uma mesma peça, e aspecto ideológico assumido por todos os artistas envolvidos.

<sup>ix</sup> Em 1983 Bibi Ferreira protagonizou um musical nos palcos brasileiros com *Piaf, a vida de uma estrela da canção* que permaneceu em cartaz por seis anos. Tânia Brandão acredita que apesar dessa montagem ter favorecido o surgimento dos musicais biográficos e exposição de acervos artístico de grandes intérpretes, “significou antes um veículo para o excepcional talento da atriz” (BRANDÃO, 2010b, p. 30).

<sup>x</sup> A esse respeito, Neyde Veneziano afirma que quem antes precisava ir a Nova Iorque para ver grandes produções, hoje já tem a Broadway Brasileira (VENEZIANO, 2010b, p. 10). A reforma do Teatro Cine-Paramount, depois chamado de Teatro Abril, financiada pela multinacional mexicana CIE (atual Time 4 Fun) e pelo Grupo Abril para a estreia de *Les Misérables*, trouxe toda uma estrutura necessária para a montagem de superproduções de moldes internacionais.