

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO



TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

JOÃO MATHEUS PASSOS GUELSI

**O TEATRO MUSICAL EM INSTITUIÇÕES DE ENSINO: RELATO
REFLEXIVO DE TRÊS EXPERIÊNCIAS**

Pelotas, 2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO



TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

JOÃO MATHEUS PASSOS GUELSI

**O TEATRO MUSICAL EM INSTITUIÇÕES DE ENSINO: RELATO
REFLEXIVO DE TRÊS EXPERIÊNCIAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Graduação em Teatro – Licenciatura, no
Centro de Artes da Universidade Federal de
Pelotas como requisito parcial à obtenção do título
de Licenciado em Teatro.

Orientador:
Prof. Dr. Paulo Gaiger

Pelotas
2019

JOÃO MATHEUS PASSOS GUELSI

**O TEATRO MUSICAL EM INSTITUIÇÕES DE ENSINO: RELATO
REFLEXIVO DE TRÊS EXPERIÊNCIAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Graduação em Teatro – Licenciatura, no
Centro de Artes da Universidade Federal de
Pelotas como requisito parcial à obtenção do título
de Licenciado em Teatro.

Pelotas, 25 de novembro de 2019

Prof. Dr. Paulo José Germany Gaiger (Orientador)
Universidade Federal de Pelotas

Prof^a. Dra. Andrisa Kemell Zanella (Avaliadora)
Universidade Federal de Pelotas

Prof^a. Dra. Marina de Oliveira (Avaliadora)
Universidade Federal de Pelotas

Dedico este trabalho às mulheres mais importantes da minha vida: Marcia Itair Passos, Izabel Cristina Passos e Suzi Meire Passos.

Sem o apoio delas, eu não teria forças para chegar até aqui. A confiança que elas têm em mim faz com que eu também acredite no meu trabalho.

Eu disse que ia dar certo, não disse?
Eu amo vocês.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe que sempre confiou em mim e que, mesmo em prantos, me confortava cada vez que eu pegava um ônibus para fazer a transição Paraná / Rio Grande do Sul / Rio de Janeiro. À minha avó por acreditar no meu potencial e me inspirar a sempre seguir atrás do que eu acredito. Eu tenho muito orgulho de sua história. À minha tia Suzi que sempre esteve comigo, ainda que longe. Sem a ajuda moral e financeira de vocês, eu não teria conseguido. Espero um dia ser espelho para alguém tanto quanto vocês três são para mim.

Às minhas amigas de infância Jaque, Lary e Grazi, por me aguentarem falando sobre teatro musical todas as férias e por nunca perderem o brilho nos olhos da nossa amizade. Às minhas amigas que conheci na universidade: Shaiane, Sinara, Thais, Joice e Pati. Obrigado por proporcionarem as melhores lembranças da minha vida de universitário nessa cidade louca de Pelotas.

Ao Rogério e Joel, maridos da minha mãe e avó, respectivamente, e à tia Sandra, que se preocupavam comigo e frequentemente me mandavam um “dinheirinho para comer um lanche”.

Às pessoas que, mesmo sem saber, cada uma de sua maneira, me ajudaram a me manter seguro e estável durante estes cinco anos. A ajuda de cada um será eternamente lembrada por mim: Patricia Ramos e William Botlender no Rio Grande do Sul; Kyra Kahu e Ruth Leia da Silveira, no Rio de Janeiro.

Aos professores que me ajudaram e cederam seu tempo e conhecimento para me ajudar em minha formação: Laura Backes, a primeira professora a acreditar na minha pesquisa em teatro musical; Sonia Cava, por assumir a responsabilidade do projeto Iniciação ao Teatro Musical; Rubens Lima Junior, por me receber tão bem no Projeto Teatro Musicado, na UNIRIO; Reiner Tenente, por me dar total liberdade para acompanhar as aulas do CEFTEM. Ao meu orientador Paulo Gaiger, que acreditou e aceitou me acompanhar neste trabalho; e à minha co-orientadora, Ângela Reis, que me ajudou a enxergar coisas novas.

A todos os amigos, parentes, *crushs* e professores que acreditaram em mim durante estes cinco anos.

Obrigado.

RESUMO

GUELSI, João Matheus Passos. **O teatro musical em instituições de ensino:** relato reflexivo de três experiências. 2019. 66f. Trabalho de Conclusão de Curso (Teatro Licenciatura) - Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

Este trabalho de conclusão de curso tem como intuito principal analisar três experiências distintas do autor na área do teatro musical em instituições de ensino. A pesquisa visa discutir e refletir as especificidades destes três trabalhos de acordo com a inserção do autor em cada um dos processos: a visão como professor, como participante e como observador. É realizada uma contextualização histórica a respeito da prática de teatro musical no Brasil a fim de ajudar na compreensão da importância deste estudo neste momento, além de entrevistas com integrantes destes projetos com o intuito de analisar as suas práticas a partir de outros pontos de vista. O autor não tem a intenção de fazer um juízo de valor sobre o que acredita ser correto ou incorreto nas metodologias abordadas pelos professores, mas, sim, discutir e analisar os trabalhos destes profissionais pensando nos impactos na formação de seus atores/alunos.

Palavras-chave: teatro musical; formação do ator; teatro musical universitário, pedagogia do teatro, formação docente.

ABSTRACT

GUELSI, João Matheus Passos. **Musical theatre in educational institutions:** reflective account of three experiences. 2019. 66f. Completion of course work (Drama Graduation Course) - Arts Center, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2019.

The main purpose of this course completion work is to analyze three distinct experiences of the author in the area of musical theater in educational institutions. The research aims to discuss and reflect the specificities of these three works according to the insertion of the author in each of the processes: The view as a teacher, participant and observer. A historical contextualization about the practice of musical theater in Brazil is carried out to help understand the importance of this study at this moment, as well as interviews with members of these projects in order to analyze their practices from other points of view. The author does not intend to do a value judgment about what he believes to be correct or incorrect in the methodologies approached by the teachers, but to discuss and analyze the work of these professionals thinking about the impacts on the formation of their actors/students.

Keywords: musical theater; actor formation; academic musical theater, theatre pedagogy, teacher training.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Alunos durante um exercício de aquecimento	P. 27
FIGURA 2	Participantes durante um jogo de improvisação	P. 27
FIGURA 3	Participantes se apresentando após um exercício de construção de personagem	P. 28
FIGURA 4	Alguns alunos na finalização e gravação da primeira fase do projeto	P. 31
FIGURA 5	Elenco da montagem de “O Primo da Califórnia” no primeiro dia de ensaio com um dos assistentes de direção	P. 39
FIGURA 6	Os alunos da prática “Elis – A Musical” durante uma aula de canto	P. 49

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. O TEATRO MUSICAL NO BRASIL – BREVE ANÁLISE	13
3. EXPERIÊNCIAS DE FORMAÇÃO	24
3.1. PROJETO DE EXTENSÃO – “INICIAÇÃO AO TEATRO MUSICAL”	24
3.1.1. Primeira fase do projeto	25
3.1.2. Segunda fase do projeto	28
3.1.3. Os resultados	29
3.2. UNIRIO - TEATRO MUSICADO	37
3.3. CENTRO DE ESTUDOS E FORMAÇÃO EM TEATRO MUSICAL (CEFTEM)	43
3.3.1. Aprofundamento em Teatro Musical	44
3.3.1.1. As aulas de canto	45
3.3.1.2. As aulas de dança	46
3.3.1.3. As aulas de sapateado	47
3.3.1.4. As aulas de interpretação	48
3.3.2. Prática de montagem – “Elis – A Musical”	48
3.3.2.1. Os ensaios de dança	50
3.3.2.2. Os ensaios de canto	51
3.3.2.3. Os ensaios de cena	51
4. ANÁLISE CONCLUSIVA	52
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	57

1. INTRODUÇÃO

O teatro musical foi a minha primeira e principal motivação para a procura por um curso de graduação em Teatro. Quando adolescente, ainda no ensino médio, resolvi fazer um teste para entrar numa companhia de teatro musical em Umuarama-PR, cidade próxima à que eu morava. Eu nunca tinha assistido ou feito uma peça, não sabia direito o que era teatro - muito menos teatro musical - mas sabia, de alguma maneira, que queria ser ator. Me preparei para *atuar* na audição, mas ao chegar lá, fui informado que eu precisaria *cantar* e *dançar* também. Só então eu me dei conta que uma mesma pessoa precisava fazer as três coisas! Me arrisquei e decidi tentar mesmo assim. Fui aprovado e fiz parte daquela companhia por dois anos, onde, dentre outras atividades artísticas, atuei em dois espetáculos musicais. Os habitantes de Umuarama e das cidades vizinhas compareciam em peso nas apresentações daqueles musicais que, muitas vezes, eram os únicos espetáculos em cartaz na região.

Aquela companhia fez com que eu criasse em minha cabeça uma imagem específica do trabalho do ator: aquele que atua, canta e dança. Aquele modo de fazer teatro foi minha referência e é também a principal referência dos apreciadores de teatro daquelas cidades, no interior do Paraná. Com estas expectativas, decidi ingressar em uma graduação acadêmica em teatro. Porém, quando fui aprovado na Universidade Federal de Pelotas, no Rio Grande do Sul, soube que não existia no curso de teatro – licenciatura, cabe ressaltar - nenhuma disciplina, projeto ou pesquisa voltada ao canto para o ator, à dança ou, ainda menos, ao teatro musical. Ainda assim, continuei na universidade e, junto ao interesse pelo teatro musical, a paixão pela prática docente e pela direção teatral também começaram a florescer em mim.

O teatro musical é um gênero teatral que se fundamenta, principalmente, em três áreas artísticas: o canto, a dança e a interpretação. Em minhas aulas de teatro, ainda que não sejam aulas específicas de teatro musical, eu procuro sempre abordar o canto e a dança, de alguma maneira. Acho importante tocar em mais de uma esfera artística para uma aprendizagem mais ampla. Em uma escola ou curso especializado em teatro musical, estas três linguagens são

trabalhadas com a ideia de integralização para um fim em comum, ainda que algumas aulas, geralmente, também trabalhem as linguagens individualmente.

Em meus anos na Universidade Federal de Pelotas, muito me incomodava o pouco interesse acadêmico a respeito do gênero. Porém, hoje, depois de experiências práticas, percebo que a existência de uma pesquisa brasileira mais sólida sobre o teatro musical não é uma deficiência específica da Universidade Federal de Pelotas, mas sim, uma problemática de âmbito nacional, sobretudo no meio acadêmico. Isso me instigou ainda mais a pesquisar sobre a sua prática para, através de análises de processos já existentes, buscar uma possível fundamentação teórica sobre a sua estética, dramaturgia e formação. Este trabalho de conclusão de curso é apenas o marco inicial desta busca. Durante os meus cinco anos de graduação – três em Pelotas, na UFPel, e dois no Rio de Janeiro, na UNIRIO - tive algumas experiências importantes dentro da área que me fizeram refletir um pouco mais sobre a sua prática e formação, dentre as quais destacarei três experiências que considero mais sólidas e relevantes.

Na UFPel, em 2017, eu fui ministrante de oficinas de expressão corporal e interpretação no projeto de extensão “Iniciação ao Teatro Musical” – projeto criado e desenvolvido por mim em parceria com discentes do curso de Música. Naquele momento, eu ainda não havia assistido sequer um espetáculo de teatro musical profissional ao vivo, embora já tivesse atuado em algumas montagens mais simples antes de entrar na faculdade. No projeto, eu pude experienciar o teatro musical através de uma visão pedagógica, enquanto professor de teatro em formação.

Em 2018, através do programa de Mobilidade Acadêmica, eu ingressei na UNIRIO. Lá, fui estagiário do programa “Teatro Musicado” que naquele momento estava trabalhando o espetáculo “O Primo da Califórnia”, onde pude acompanhar a reta final dos ensaios e as apresentações do espetáculo durante suas temporadas. Já no primeiro semestre de 2019, como equivalente da disciplina “Estágio III”, fui estagiário no Centro de Estudos e Formação em Teatro Musical (CEFTM), a primeira escola especializada em teatro musical do Rio de Janeiro,

onde além das aulas regulares, acompanhei a preparação do espetáculo “Elis – A Musical”.

Além da pesquisa acadêmica e da prática cênica, durante os últimos dois anos, pude assistir cerca de oitenta espetáculos musicais profissionais no eixo Rio-São Paulo. Tais experiências aguçaram a minha visão também enquanto espectador, fortalecendo a base triangular proposta por Ana Mae Barbosa¹ nos Parâmetros Curriculares Nacionais – Arte (BRASIL, 1997), e enriquecendo assim a minha formação acadêmica.

Este trabalho de conclusão de curso tem como intenção principal fazer uma análise reflexiva, em formato de relato de experiência, sobre o que vem sendo trabalhado a respeito do teatro musical nestas instituições de ensino, nas quais eu estive presente em três posições distintas: como professor, participante e observador. O trabalho também tem como base teórica para discussão alguns textos e estudos publicados na área de teatro musical, a fim de alimentar a pesquisa ainda pouco difundida em âmbito acadêmico. Entre alguns textos usados na pesquisa, destaco a pesquisa desenvolvida por Gerson Esteves presente no livro “A Broadway não é aqui: Teatro musical no Brasil e do Brasil: uma diferença a se estudar”, publicado em 2015; e os estudos de Fernando Antônio Mencarelli no livro “Cena Aberta – a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur de Azevedo”, publicado em 1999. Não será feito aqui um juízo de valor entre certo ou errado nas análises das abordagens pedagógicas utilizadas nos projetos. A intenção é investigar propostas e metodologias que eu, como futuro professor de teatro, considero interessantes para a reflexão, ensino e prática na área pesquisada.

¹ A proposta de Ana Mae Barbosa destaca a integração entre o fazer, a apreciação e a contextualização artística para o ensino e aprendizagem da arte. No PCN, é mencionada visando o Ensino da Arte nas escolas, mas a uso também como referência neste contexto por considerá-la válida para todos os indivíduos que buscam estudar/trabalhar com arte.

2. O TEATRO MUSICAL NO BRASIL – UMA BREVE ANÁLISE

Por não haver uma data certa ou uma única influência no seu surgimento, a origem do teatro musical sempre foi muito discutida. Gênero híbrido e que sofreu muitas alterações no decorrer da história de acordo com particularidades de cada cultura, ele traz em sua gênese a mistura de, principalmente, dois referenciais artísticos que carregam consigo determinadas classes sociais distintas: as óperas, apreciadas pela alta classe aristocrata, e os espetáculos de feira, que possuíam grande apreço popular. Desde o seu surgimento, o teatro musical – que ainda não possuía essa conceituação – sempre carregou consigo um público grandioso e apaixonado pelos seus espetáculos, tanto da aristocracia, quanto da classe popular. Este caráter de acesso à várias camadas sociais permanece até os dias atuais. Para Fernando Mencarelli, professor de história do teatro da UFMG, este grande alcance é resultado do próprio hibridismo que constitui o gênero: *é justamente na potencialidade polissêmica desta forma teatral² que reside sua eficácia comunicativa e seu caráter de “massas”*. (MENCARELLI, 1999, p. 12).

Apesar de ter seus primeiros indícios na Europa, foi nos Estados Unidos que o teatro musical alcançou a estética que reconhecemos hoje. David Ewen, explica em seu livro “A história do musical americano”, que “Flora”, uma ópera inglesa apresentada de forma modesta na Carolina do Sul em 1735, foi a primeira produção musicada conhecida pelas colônias norte-americanas com indícios de uma mistura entre a língua falada e a cantada³. Mas foi pouco mais de um século depois, em 1866, em Nova Iorque, que estreou aquele que é considerado por muitos como o espetáculo inicial na história do teatro musical: “The Black Crook”⁴.

² Aqui o autor se refere ao *teatro ligeiro*, extremamente popular no Brasil no fim do século XIX. A referência é válida por o teatro ligeiro ser, naquele momento, a grande prática artística a contribuir para o desenvolvimento do que viríamos a chamar de teatro musicado e, posteriormente, teatro musical.

³ EWEN, 1967, p. 9.

⁴ Um fato curioso é que “The Black Crook” surgiu literalmente por conta de um acidente, após o teatro onde estrearia um espetáculo de balé pegar fogo. A companhia de dança, então, precisou bater na porta do teatro vizinho, onde um grupo ensaiava uma peça de teatro, pedindo para dividirem espaço para as apresentações. Interessados no cenário que o grupo de balé havia conseguido salvar das chamas, o grupo de teatro aceitou a parceria e os dois espetáculos acabaram se fundindo, nascendo “The Black Crook”,

Nas décadas seguintes, o teatro musical passou por diversas modificações, arranjos e adaptações, até chegar ao que hoje entendemos como musical. Entre as formas artísticas que contribuíram para a constante transformação da esfera onde o teatro musical se inclui, podemos destacar experimentos, características e particularidades do burlesco, das paródias, dos espetáculos de variedades⁵, dos shows trovadorescos, da miscelânea, da fantasia, da comédia musical⁶, das óperas cômicas e bufas, e das operetas⁷ (EWEN, 1967, p. 9-17).

No Brasil, por volta de 1840, o grande sucesso das comédias de Martins Pena seria o prelúdio de uma tendência e apreço do público brasileiro – ainda restrito ao público carioca – ao humor. Foi neste cenário, herdando boa parte do público do comediógrafo, que as formas artísticas embrionárias do teatro musical, chegaram em nossas terras. Aqui, elas foram englobadas no que passou a se chamar de *teatro ligeiro*, uma oposição ao chamado *teatro sério* – majoritariamente dramas do período romântico e realista. Um de seus marcos iniciais foi em 1858, com a estreia da opereta “Orphée aux Enfers” (Orfeu nos Infernos), uma versão moderna e satírica da lenda grega, pelas mãos do músico francês Jacques Offenbach.

E, desta forma, as operetas deram a largada ao que seria um fenômeno de público, marco não só do início de um teatro musical brasileiro, mas da história do nosso teatro de maneira geral, que se popularizava cada vez mais, de acordo com a aproximação da virada do século.⁸

um espetáculo de cinco horas e meia, com uma história lúdica, apresentações de balé e seis números musicais populares, onde os performers misturavam as funções.

⁵ Exibição sucessiva de fenômenos, ginastas, cômicos, mágicos, pantomimas, marionetes, acrobatas, atletas, palhaços, animais amestrados e selvagens, cantores, dançarinos e tudo o mais que não tinha lugar no chamado teatro “sério”. (MENCARELLI, 1999, p. 123).

⁶ História contada pela combinação de diálogos e números musicais. Originalmente com temas leves, nos Estados Unidos temas mais sérios passaram a ser abordados. Nas primeiras comédias musicais, os números musicais e o tema da história não eram necessariamente integrados, mas, com o passar do tempo, estes foram ficando cada vez mais importantes para o desenvolvimento da história. Hoje é comumente denominado apenas como *musical*. (MENCARELLI, 1999, p.123-124).

⁷ Forma de ópera popular que, diferente da ópera, não teve origem nobre, mas em espetáculos de feira. (MENCARELLI, 1999, p. 56).

⁸ Além das operetas, também se tornavam populares por aqui, naquele período, os espetáculos de mágica, vaudeville, cafés-cantantes ou cafés-concertos, cabarés, teatro de variedades, os music-halls, a

Com a intenção de tornar as operetas ainda mais acessíveis, as produções, até então apresentadas em sua língua de origem (quase cem por cento francesas), passaram a ser traduzidas e adaptadas para o público brasileiro. Várias adaptações, se transformaram em paródias, criando assim quase que novos espetáculos, e abrindo espaço para a criação autoral brasileira. Além das operetas (seja traduzidas, parodiadas ou originais), outra forma teatral dentro da esfera do teatro musical surge e se consolida neste período: o teatro de revista, se tornando a manifestação teatral mais popular e significativa para o crescimento do teatro musical no Brasil na virada dos séculos XIX-XX.

O teatro de revista mistura música, teatro e dança, apresentados através de uma série de quadros, em geral, ligados por um fio condutor que “passam em revista” uma série de fatos inspirados na atualidade de uma forma cômica. (MENCARELLI, 1999, p. 58). Por ficar um longo período histórico em evidência e por sua representatividade na cultura brasileira, a revista foi um fator determinante para que o teatro musical se estabelecesse no Brasil.

Apesar de outras experiências anteriores, foi em 1859, no Rio de Janeiro, que estreou aquela que foi considerada a primeira revista brasileira: “As surpresas do senhor José da Piedade”, de Figueiredo Novaes. No entanto, ela não obteve o êxito esperado. O público não estava acostumado às críticas políticas, e a polícia proibiu a peça três dias depois da estreia. Com “O Rio de Janeiro em 1877”, também sem êxito no início, Artur Azevedo se lançou como revisteiro ao lado do autor português Lino d’Assunção. Foram anos de experiências fracassadas, mas ainda assim, o interesse popular pela revista começava a despertar aos poucos, e Artur Azevedo viria a se tornar, após alguns fracassos, um dos maiores expoentes do teatro de revista no país. Sobre a força do teatro de revista no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro, Fernando Mencarelli diz

Tendo origens e características populares, particularmente do teatro de feira de fins do século XVIII e início do XIX, [as revistas]

revista, a comédia musical e a burla. MENCARELLI, 1999, entre as páginas 121 e 123, descreve um pouco mais as especificidades de cada um destes estilos.

sempre atraíram as camadas menos abastadas da sociedade. No entanto, ao desenvolver novas temáticas e formas estéticas, foi consumido avidamente também pelos diferentes estratos das camadas médias e das elites das grandes cidades européias e americanas de final do século XIX. (MENCARELLI, 1999, p. 26).

A revista de ano⁹ “O Bilontra” é um exemplo claro deste sucesso e popularização. Escrita por Artur Azevedo no ano de 1886, atingiu a marca de mais de cem apresentações no Rio de Janeiro, numa época onde dez ou quinze apresentações já denotavam o sucesso de uma produção. Foi a primeira do gênero a realizar este feito. (MENCARELLI, 1999, p. 15).

Após isso, o entusiasmo do público com o teatro de revista se tornou grandioso, ajudando o Rio de Janeiro a se tornar o grande centro teatral da América do Sul¹⁰. Sobre este período, Neyde Veneziano, professora da USP e pesquisadora do teatro de revista, destaca que

O movimento era intenso. E, como o espetáculo não podia parar, as peças eram substituídas quase que semanalmente, num processo vertiginoso que submetia os atores a condições de trabalho subumanas. Além das três sessões diárias que eram obrigados a fazer (às 19h, 20h15 e 22h30), mesmo em pleno verão, ainda passavam os dias em intermináveis ensaios para as novas montagens ou remontagens. Obviamente, não havia condições de grandes apuros com a encenação. Esta rápida sucessão, no entanto, trazia aos atores que se especializavam em tipos fixos, uma experiência jamais vista no teatro brasileiro. (VENEZIANO, 1991, p. 40).

A revista adquire em nosso país características, convenções, estruturas e técnicas próprias, passando a se classificar, a partir de suas transformações, como um gênero autenticamente nacional¹¹. Veneziano destaca que

ainda que não tenha sido levado a sério pela elite intelectual brasileira, historicamente preconceituosa com qualquer manifestação de teatro ligeiro, mais próxima do povo e menos simpática às elites, o teatro

⁹ Revista de ano é um subgênero do teatro de revista. Nela, os acontecimentos mais importantes do ano anterior são representados em formato de retrospectiva. Foi o estilo de revista mais popular no país no início do século XX.

¹⁰ VENEZIANO, 1991, p. 37.

¹¹ VENEZIANO, 1991, p. 24.

de revista, foi vivo, atuante, amado, apoiado e prestigiado pelo seu público e por seus atores. Em termos de produção teatral foi o mais expressivo e fervilhante gênero nas primeiras décadas do nosso ruidoso século XX. (VENEZIANO, 1991, p. 15).

O sucesso era de âmbito nacional, das capitais ao interior. Cidades pequenas vangloriavam-se em receber revistas em seus teatros sempre lotados. As revistas passaram a crescer também em São Paulo, onde ganharam um aspecto diferente, refletido pela população saudosista da época: inspiração nacionalista e com certa revalorização das coisas e sentimentos nacionais. Uma das cidades fora do eixo Rio/São Paulo a receber frequentemente revistas foi Florianópolis, na época uma pequena cidade com pouco mais de 40 mil habitantes, com características de província e bastante isolada¹². No artigo intitulado “As revistas, seu público e a modernização das cidades”, Rosane Faraco Santolin exemplifica algumas diferenças entre a revista carioca e a paulista, naquele momento. Ela diz:

O que teria levado, além do fator econômico e limitante da própria cidade, à vinda de mais companhias paulistas do que cariocas à Florianópolis? Acreditamos que essa problemática deve ser compreendida dentro da própria concepção da revista paulista, na diferenciação entre a revista paulista e a carioca e, também, na percepção que, na década de 1920, São Paulo, embora já dando encaminhamentos para a futura cidade industrial e rica, ainda continha muitos aspectos provincianos e vinculados ao mundo rural. Neste sentido podemos perceber uma aproximação temática entre a revista paulista e a florianopolitana. O provincianismo nos aproximava, e, como consequência, certo moralismo imperante na revista paulista encontrava ressonância e aceitação no público ilhéu, que sempre percebia a revista carioca como sensual e “picante” para o paladar florianopolitano. Nesse quadro, é necessário levar em conta a questão da valorização do homem rural, sertanejo, tendo, desse modo, suas raízes genuinamente nacionais, e que circundava a manifestação paulista e ia ao encontro do pensamento e estilo de vida dos florianopolitanos. Pois, ao contrário da revista carioca, que aspirava à boemia e à malícia sexual, com os tão utilizados *doublé-sens*¹³, a revista paulista

¹² A ponte Hercílio Luz, a primeira a conectar a Ilha ao continente, só foi construída em 1926. O transporte ainda era, geralmente, feito de barco.

¹³ Duplo sentido muito utilizado nas revistas. Geralmente com conotação sexual e/ou picante.

apoiou-se por muito tempo nos regionalismos, na imagem do caipira, com linguajar mais ingênuo; aqui, a comicidade estava mais centrada na estrutura do homem-trabalhador, do homem rural. (SANTOLIN, 2019, p. 4).

A partir da segunda década do século XX, com a vinda de companhias de revistas europeias ao Brasil, o teatro de revista passou a seguir outros caminhos, com o luxo e a fantasia se tornando primordiais. A estética e estrutura das revistas mudou: texto e música começaram a perder espaço para a exibição de corpos, cenários, iluminações e figurinos luxuosos. Mas apesar do desvio, ainda mantiveram sua relação com a atualidade.

Na década de 30, os filmes musicais surgiram e ganharam força nos Estados Unidos, impactando diretamente as revistas brasileiras, que passaram a receber forte influência norte-americana em sua dramaturgia. O sapateado, o *foxtrote* e os *ragtimes* ganharam nossos palcos. Nas duas décadas seguintes, o deslumbramento tomou conta da nossa revista. Os trabalhos foram setorizados e surgiram as figuras do diretor da cenografia, do diretor musical, do diretor da carpintaria, do coreógrafo, do professor de dança, do professor de canto, do professor de postura, do iluminador. As coreografias, que chegavam a ter dezenas de mulheres, eram, cada vez mais, rigorosamente precisas. Cortinas de veludo, cenários suntuosos, iluminação, orquestra, plumas. No corpo de baile, bailarinos de diversos países, todos trabalhando sob ferrenha disciplina. Ainda assim, debaixo de todas estas luzes, a comicidade era a principal presença. A censura começava a ser cada vez mais rígida em relação aos textos, mas os comediógrafos sabiam como utilizar sentidos duplos para a pornografia, e, no final, a malícia dos espectadores é que tomava conta.

Na década de 60, mesmo em meio à censura política, a revista passa a abrir cada vez mais espaço para a pornografia, sendo esta a sua última transformação até seu desaparecimento por completo. Uma parte da revista passou a integrar a televisão que, além de levar boa parte do público, levou também vários artistas para seus programas humorísticos, que abandonaram os palcos de vez. A outra parte rendeu-se à malícia, à festa e ao deslumbramento, caindo imediatamente no descuido, mau gosto e apelação. Naquele momento,

com atrizes que mal sabiam seus textos, mas sabiam tirar suas roupas, quase todas as revistas continham a palavra *strip-tease* no título. Ainda que venha a ter um último suspiro com a presença das vedetes e travestis, foi no início desta década que a revista teve seu triste final decretado.

Na mesma década de 60, as comédias musicais adaptadas chegaram em nossas terras. Em 1962, acontece a versão brasileira de “My Fair Lady”, um marco do início das comédias musicais da Broadway no Brasil, com Bibi Ferreira e Paulo Autran como protagonistas. Dois anos depois, estreia a versão brasileira de “How to succeed in Business Without Really Trying”, com Marília Pera e Procópio Ferreira no elenco. Ambas foram sucesso de público e de crítica. (OGANDO, 2016, p. 94.).

Em meio à ditadura militar, musicais originalmente brasileiros, com estética e apelos políticos diferentes dos nova-iorquinos (que continuavam acontecendo aqui concomitantemente) entraram em cartaz. O musical “Roda Viva”, escrito por Chico Buarque e dirigido por José Celso Martinez Correa, em 1968, foi um dos primeiros do gênero e mostrou os efeitos da censura ao teatro no período militar. Durante a temporada paulista da peça, no Teatro Galpão de Ruth Escobar, um grupo do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiu a sala de espetáculos e destruíram tudo: do cenário ao figurino, despiram e espancaram o elenco, com relato de atos de violência sexual contra as mulheres. O espetáculo seguiu para Porto Alegre, onde sofreu um novo ataque, com atores espancados e sequestrados (MAGGIO, 2017). Após isso, a peça foi censurada de vez e proibida em todo âmbito nacional. Em documento oficial enviado ao Departamento de Censura de São Paulo, e exposto no artigo de Biagio Pecorelli intitulado “A pulsão performativa de Jaceguai: 50 anos de Roda Viva, 50 anos do “teatro agressivo””, o censor Mario F. Russomano relata que o espetáculo seria

De fato degradante e de certo modo até subversivo. O autor – ou seria um débil mental? – de nome Francisco Buarque de Holanda, criou uma peça que não respeita a formação moral do espectador, ferindo de modo contundente todos os princípios de ensinamento de moral e de religião herdados dos nossos antepassados [...] Não esqueceram também a parte política e

fazem severas críticas, até mesmo, isso de modo inteligente, provocando o espectador para tomada de posição. (RUSSOMANO in PECORELLI, 2018)

As peças de teatro musical brasileiro com caráter político de resistência e as adaptações de musicais estrangeiros de sucesso seguiram caminhando juntas pelas próximas décadas, ainda que adotando estéticas e valores distintos. Como exemplos dos musicais com forte carga política, teremos ainda “Arena Conta Zumbi” (1970), “Arena Conta Tiradentes” (1971), “Calabar” (1973), “Gota D’água” (1975), “Ópera do Malandro” (1978) e “O Grande Circo Místico” (1983). E como exemplos das adaptações estrangeiras, teremos “Hair” (1969), “O Homem de La Mancha” (1972), “Pippin” (1974), “The Rocky Horror Show” (1975) e “A Chorus Line” (1983)¹⁴.

Na década de 90, timidamente, começa a despontar com mais frequência um subgênero que se tornará muito popular no país, anos depois: os musicais jukebox, com canções pré-existentes, e conhecidas do cancionário popular brasileiro. Tais musicais seriam uma faísca embrionária dos musicais biográficos que ressurgirão com força total nos palcos brasileiros a partir de 2010. Ainda no final da década de noventa, um acontecimento importante marca a história do teatro musical brasileiro: “Rent”, em 1999. Apesar das adaptações de musicais da Broadway já acontecerem aqui desde a década de 60, foi esta montagem de “Rent”, que ganhou o título de início das grandes adaptações nova-iorquinas, nos nossos palcos. Tal transformação no modo de se fazer e se enxergar o teatro musical no país, foi reforçada e evidenciada pela montagem de “Les Misérables”, dois anos depois, em 2001, inaugurando o início das franquias no Brasil¹⁵ e ajudando o gênero a se difundir e crescer cada vez mais rápido, desde então.

A montagem de “A Noviça Rebelde”, em 2008, é o ápice do crescimento de público, mostrando que o gênero estava, de vez, estabelecido por aqui. O

¹⁴ É possível ver uma lista completa no artigo “Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos” adicionado nas referências bibliográficas.

¹⁵ Espetáculos de franquia são aqueles desenvolvidos e produzidos nos principais difusores do teatro musical mundial (Broadway, em Nova Iorque e West End, em Londres) e vendidos para outros países com o “selo de qualidade” de seus criadores.

espetáculo de 2008, e o início das Leis de Incentivo, em 2010, podem ser apontados como os fatores responsáveis pelo *boom* do teatro musical como conhecemos hoje. Várias escolas de teatro musical surgiram; as produções, cada vez mais dispendiosas, se multiplicaram; milhares de pessoas passaram a frequentar os teatros que passaram a ter seis e até sete apresentações semanais com a casa sempre cheia. Retorna também o interesse popular em assistir e produzir teatro musical com conteúdo nacional, que hoje já pode se reconhecer enquanto uma prática sólida no mercado teatral brasileiro (BARSANELLI, 2017). Porém, apesar da retomada no crescimento da valorização nacional, ainda observamos uma estética predominantemente norte-americana em sua prática.

Com tal crescimento, alguns estudos são retomados a fim de entender a sua forma. O livro “O que é o Teatro Musical?” (2016), da pesquisadora Suellen Ogando, traz em seu primeiro capítulo entrevistas com técnicos, diretores, performers e contribuintes do gênero, onde busca-se entender o que seria, para eles, teatro musical. Dentre as quatorze páginas dedicadas às entrevistas (11-24), destaco as seguintes definições:

“O teatro musical é uma forma de expressar um conteúdo dramático, através da fala, canto e dança.” - Maiza Tempesta, bailarina e fundadora da escola de teatro musical Teen Broadway, em São Paulo.

“Lugar onde o teatro, a dança e a música se encontram num diálogo em que uma linguagem interfere, complementa, acrescenta a outra. Precisamos ou usamos as três para contar uma história.” - Soraya Ravenle, atriz.

“Teatro musical é um gênero teatral que faz uso do suporte de outras artes (música e dança) para contar a história. A música e a dança contribuem não apenas na encenação levada ao palco, mas na construção da dramaturgia.” - Marllós Silva, ator, produtor e idealizador do Prêmio Bibi Ferreira.

Junto a essa tentativa de conceituar o termo, surge também outro conceito bastante questionado: teatro musicado. O estudo sobre a diferenciação entre teatro musical e teatro musicado, embora antigo, ainda traz muitas incertezas e incoerências, com alguns estudantes defendendo até que tal diferenciação nem

exista. Em termos gerais, se convencionou que teatro musical é aquele onde a música é parte *necessária e fundamental* no desenvolver de uma narrativa; enquanto o teatro musicado é aquele onde a música, embora auxilie a história, *não exerce uma função essencial* ao desenvolver da trama¹⁶. Na prática, por conta da divergência a respeito da diferenciação destes conceitos, o termo teatro musical é o mais utilizado.

Com o sucesso de público, vem o sucesso comercial. Tudo passou a ser teatro musical. Histórias que já existiam há décadas – ou séculos – passaram a ter o selo “O Musical” na frente do título para atrair mais público. Dezenas de biografias, algumas com bom material dramático e outras apenas como chamariz de um público pré-existente, ganharam os palcos. Com isso, a problematização acerca da qualidade artística *versus* sucesso comercial, tão comum no período áureo do teatro de revista na transição do século passado (com o teatro ligeiro *versus* teatro sério), volta a aparecer. Gerson Esteves, mestre em Comunicação, comenta o crescimento exacerbado da mercantilização do teatro musical nos últimos anos em seu livro “A Broadway não é aqui” no capítulo com o título “Onde acaba a arte e começa o comércio”:

O que se pode perceber, na atualidade, divulgado nos grandes veículos de comunicação, financiado por verbas astronômicas e assistido por plateias ávidas de um consumo imediato de entretenimento, é um teatro musical de franquia – processo pelo qual um produto é realizado e reproduzido em qualquer lugar do mundo da mesma forma, dentro dos mesmos moldes de controle de qualidade. Franquia, sim, como se vê em grandes redes de consumo alimentício ou de vestuário – seja um prosaico Big Mac ou um tênis Nike. Produzidos aqui, mas com selo de qualidade internacional, esses produtos voltados para um consumo nivelado pela comunicação de massa possuem ‘garantia de qualidade’. Desse modo, o consumidor de um musical de Broadway – especialmente aqueles musicais que seguem à

¹⁶ Nos Estados Unidos, essa separação entre Music Theatre (teatro musicado) e Musical Theatre (teatro musical) é relacionada também ao tamanho das produções e à quem ela se destina. De acordo com Julian Woolford, no livro *How Musical Works*, (2013), em um trecho traduzido por mim, o teatro musicado, ora próximo da ópera moderna, ora próximo do musical, é um conceito criado para as experiências cênicomusicais não comerciais, incluindo, portanto, os elementos de um musical, mas dando ao público uma experiência diferente da em um teatro musical comercial. Muitas vezes este teatro musicado é mais experimental que comercial e, normalmente, produzido com empresas de financiamento público. (WOOLFORD, 2013, p.27).

risca as determinações dos detentores de direitos internacionais – podem consumir o mesmo ‘Big Mac cultural’, seja em Nova Iorque, Londres, Buenos Aires, no Teatro Renault em São Paulo ou no Vivo Rio. (ESTEVEES, 2014, p. 102)

Gerson também fala sobre um outro teatro musical. Um teatro musical com real valor artístico-teatral, com características de espontaneidade, domínio e liberdade do artista sobre a obra – desde a sua práxis criativa até o momento exato da realização no palco. Ele afirma que

é preciso dizer que essa arte e esse teatro (espontâneos, vivos e transformadores) ainda existem e, sim, ainda podem ser inovadores e provocativos – mesmo no âmbito das obras internacionais. No entanto, tais obras (encenações instigantes, investigativas e, por consequência, mais transformadoras) nem sempre possuem voz na mídia oficial e com muita dificuldade se comunicam com grandes plateias. E, por isso, se são capazes de alcançar ou não relevância artística entre seus pares e poder de transformação junto à sociedade, só o tempo dirá. (ESTEVEES, 2014, p. 101).

Apesar dos caminhos incertos a serem tomados pelo teatro musical, uma coisa é certa: ele seguirá acontecendo. De uma forma ou de outra, com um nome ou outro, é nítido que a prática é de grande identificação com o público brasileiro e tem um potencial simbólico na representatividade da nossa cultura e sociedade. Com a globalização, as montagens musicais passaram a atingir outras cidades menos privilegiadas e as escolas especializadas já se espalham pelo país. O musical está de volta, e com força total. Refletir, problematizar e entender esta prática, sobretudo na academia, onde há pouco material teórico brasileiro, é de muita importância e contribuição para o pensar-fazer artístico de um gênero que é, e sempre deverá ser, acima de tudo, teatro.

3. EXPERIÊNCIAS DE FORMAÇÃO

3.1. PROJETO DE EXTENSÃO INICIAÇÃO AO TEATRO MUSICAL

No ano de 2017, após uma inquietação pessoal, decidi criar um projeto de extensão onde pudesse tentar preencher uma lacuna da universidade sobre a pesquisa de teatro musical. A coordenação do projeto - desenvolvido em parceria com Gustavo Sales e Jennifer Scheffer, alunos do curso de Licenciatura em Música - foi assinada pela professora Sonia Cava, também do curso de Música da UFPel. O projeto tinha como objetivo principal proporcionar um contato interdisciplinar entre as áreas do teatro, da música e da dança, junto a alunos de diversos cursos da universidade e de pessoas da comunidade em geral. Sua intenção, portanto, foi de tentar integrar, ainda que breve e insuficientemente, alunos e professores destas três áreas.

Entre os seus objetivos estavam:

- Proporcionar um maior contato com a área de prática corporal aos alunos do curso de Música da UFPEL.
- Proporcionar um maior contato com a área de prática vocal aos alunos dos cursos de Teatro/Dança da UFPel.
- Proporcionar um contato com as áreas de práticas corporais e vocais aos alunos de outros cursos da UFPel e da comunidade em geral.
- Proporcionar aos participantes do projeto a experiência em um processo colaborativo na montagem de um espetáculo cênico, desde a concepção inicial à sua apresentação ao público, passando pelos ensaios, construção de personagens, e montagens estruturais, criativas e corpóreo-vocais.
- Oferecer oficinas livres de trabalho corporal e vocal para a comunidade.
- Apresentar um espetáculo musical para a comunidade.

O projeto foi dividido em duas fases, sendo cada fase em um semestre do ano. Na primeira fase, foram ministradas oficinas de corpo e voz - passando por vários aspectos que estes itens incluem, como a preparação corporal, trabalhos

vocais, respiração, pulsação, controle de voz, improvisação e interpretação – para todos os inscritos, sem a necessidade de um teste prévio para participação. Como resultado destas oficinas, houve a gravação de uma mostra cênica de alguns números musicais. Na segunda fase, seria montado um espetáculo englobando todas as áreas envolvidas na concepção de uma montagem cênica musical. Para esta fase, foram feitos testes e entrevistas para que fossem selecionadas pessoas que realmente tivessem disponibilidade de entrar num processo de criação. Seria um processo de criação mais elaborado, portanto além de exigir mais tempo, exigiria também funções mais específicas dos participantes.

Em um período de cinco dias, com a divulgação tendo sido feita apenas pelos próprios organizadores no grupo da UFPel no Facebook e em materiais impressos e colados pelo campus, sem nenhuma divulgação através dos meios oficiais da universidade, o projeto teve quase noventa inscritos. Dentre eles, alunos dos cursos de Licenciatura em Teatro (15), Música (14) e Dança (03), além de alunos de cinco cursos de bacharelados em Música (Canto, Composição, Flauta, Violino e Música Popular), alunos de outros quatorze cursos da UFPel¹⁷ e de inscritos da comunidade pelotense que não possuíam vínculos com a universidade. A grande procura pelo projeto só mostrou o quanto a universidade estava necessitada de um projeto interdisciplinar neste sentido. Devido a algumas desistências já previstas pelos organizadores, as oficinas terminaram com cerca de cinquenta participantes.

3.1.1. A primeira fase do projeto

¹⁷ Antropologia, Artes Visuais (bacharel e licenciatura), Cinema e Audiovisual, Design Digital, Design Gráfico, Engenharia Civil, História, Jornalismo, Química e Letras (habilitação em espanhol, em francês, em inglês, em português e em redação e revisão de texto), envolvendo, portanto, Centro de Artes, CLC, FAE, ICH, Ceng e CCQFA. No segundo semestre, também houve a procura de alunos dos cursos de Gastronomia e Biotecnologia.

Os participantes foram divididos em duas turmas (posteriormente três) que, durante nove sábados, participaram de oficinas semanais com duas horas de duração para cada turma. As oficinas aconteceram em sua maioria no prédio dos cursos de Teatro e Dança (Almirante Tamandaré, 301), e também no Auditório II, do prédio do Centro de Artes (Álvaro Chaves, 65).

Nas quatro primeiras oficinas, trabalhamos alguns jogos e exercícios em grupo. As atividades eram aplicadas por mim, naquele momento aluno do sexto semestre do curso de licenciatura em Teatro, e por Gustavo Sales e Jennifer Scheffer, alunos do quarto semestre de licenciatura em Música. Para estas oficinas, trabalhamos principalmente a percepção corporal, auditiva e espacial, pulsação, concentração, imaginação, expressão corporal, improvisação, construção do personagem e a criação em equipe.

Para as três próximas oficinas, foi escolhida uma música de um espetáculo musical para cada turma. O musical utilizado foi *“O Rei Leão”*, da Walt Disney Theatrical, em exibição em Nova Iorque desde julho de 1997. Este foi o musical escolhido, pois, além de ser de fácil acesso, as músicas escolhidas não exigiam uma linguagem vocal técnica tão específica quanto a de outros musicais, além de serem de conhecimento da maior parte dos participantes. Nestas três oficinas, trabalhamos então, turma por turma, a concepção vocal, cênica e coreográfica de suas respectivas músicas.

Na oitava oficina, unimos todas as turmas para a gravação da parte vocal em estúdio do resultado de suas músicas.

Na nona oficina, reunimos as três turmas para a gravação cênica do resultado de suas três músicas, além de uma quarta música, onde todas as turmas trabalharam em conjunto. A gravação visual demorou cerca de sete horas e contou com a ajuda de alunos do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel.

No que diz respeito à construção de personagens, sabendo que os personagens de *“O Rei Leão”* são todos animais (exigindo, assim, uma construção muito diferente da habitual), nós abrimos mão dos personagens oficiais e decidimos que cada participante teria um personagem humano, de um musical distinto para construir a cena. As músicas de *“O Rei Leão”* foram

desconstruídas e ressignificadas para uma realidade humana, na qual a disputa por poder e relações entre as classes sociais se tornaram o enfoque e principal argumento das letras e cenas. Assim, nós tivemos Elphaba, Diana Morales, Paul San Marco, Mama Morton, Velma Kelly, Billy Flynn, Dr. Frank-N-Furter, Max Overseas e outros personagens clássicos do teatro musical¹⁸, incorporados ao contexto da música/cena “O que eu quero mais é ser rei”, por exemplo.



Figura 1. Alunos durante um exercício de aquecimento



Figura 2. Participantes durante um jogo de improvisação

¹⁸ Elphaba é uma personagem de “Wicked”, de 2003. Dianna Morales e Paul San Marco são personagens de “A Chorus Line”, de 1975. Mama Morton, Velma Kelly e Billy Flynn são personagens de “Chicago”, de 1975. Dr. Frank-N-Furter é personagem de “The Rocky Horror Show”, de 1973. Max Overseas é personagem de “Ópera do Malandro”, de 1978.



Figura 3. Participante se apresentando após um exercício de construção de personagem

3.1.2. A segunda fase do projeto

Para a segunda fase, contamos com um grupo de cerca de vinte pessoas, escolhidas através de uma seleção prévia, incluindo alunos dos cursos da UFPel e comunidade. O espetáculo escolhido foi uma obra original escrita por um dos membros do grupo com músicas populares já conhecidas¹⁹. Trabalhamos em formato de processo colaborativo onde, embora cada membro fosse responsável por uma área da construção (direção artística, direção musical, coreografia, figurino, cenário, produção, iluminação), todos podiam colaborar em sua concepção. Todos os membros do elenco ajudariam na idealização dos cenários, por exemplo, e repassariam as suas contribuições e ideias à pessoa responsável por este setor. Aconteceu um ensaio geral de coreografia/voz/cena por semana, além de ensaios individuais ou em duplas esporadicamente para trabalhar questões mais pontuais e específicas.

Infelizmente, o processo teve que ser interrompido no fim do seu segundo mês, antes de definirmos a maioria dos departamentos, por conta do atribulado semestre que passava pelo processo de Impeachment da então presidente Dilma Rousseff, por paralisações e greves da universidade.

¹⁹ Este é um subgênero pertencente ao teatro musical conhecido como “Jukeboxx Musicals”, onde uma história é desenvolvida com o aporte de músicas já conhecidas pelo público. Como alguns exemplos temos os musicais “Mamma Mia”, de 1999, com músicas do grupo ABBA e “Rock of Ages”, de 2006, com clássicos do rock dos anos 80.

3.1.3. Os resultados

A gravação de algumas músicas e trechos do musical “O Rei Leão”, apresentado pelos participantes no final do primeiro semestre foi editada voluntariamente por alguns alunos do curso de Cinema e Audiovisual. O material final não chegou ao acesso dos participantes ou dos organizadores até o presente momento. Talvez por não haver uma pressão institucional acerca do projeto e de seus resultados, os alunos responsáveis pela parte técnica, todos voluntários sem receber nenhum certificado ou contribuição, não o tenham priorizado. Apesar disso, a experiência foi extremamente válida, visto que no campo teatral o resultado não se dá apenas em um produto final, mas sim em todo o processo de construção e concepção das oficinas, das aulas, dos ensaios ou da montagem de um espetáculo.

Durante as oficinas – e em momentos depois – podemos perceber que os participantes estavam imersos no conteúdo artístico de um modo geral e não apenas na área de formação específica do seu curso. Alunos do curso de Música ajudando pessoas da comunidade e de outros cursos em coisas relacionadas à voz; alunos do curso de Teatro mostrando os seus trabalhos; pessoas da comunidade em geral cantando, atuando, dançando e fazendo os mesmos exercícios com alunos de cursos especializados nestas áreas, sem distinção de aptidões; Participantes, até mesmo os do curso de Música, tendo um primeiro contato e entendendo como funciona a gravação de voz em um estúdio; pessoas tendo a experiência de poder perceber as exigências, os objetivos e as diferenças existentes entre a área do teatro e a do cinema. Questões vocais, importantes não apenas para o ator de teatro musical, mas para todo ator, foram mais pontuadas através das oficinas.

O projeto finalizou com um saldo muito positivo de novos contatos, de experiências e um grande crescimento pessoal, profissional e artístico. Com ele, consegui suprir – ainda que pouco – a minha necessidade e a necessidade daqueles alunos de uma experiência de integralização curricular no campo das

artes, pouco explorada na universidade²⁰. No projeto eu tive contato com a área tanto como aluno, quanto como professor através das oficinas ministradas, potencializando a minha formação como futuro professor de teatro.

Ministrar uma turma com esta quantidade de alunos tão diferentes uns dos outros foi, no mínimo, desafiador. Tive que ver na prática o que funcionava e o que não funcionava com aquele grupo de pessoas. Um detalhe foi essencial para tornar a experiência algo bacana para todos os envolvidos: a clareza a respeito do funcionamento do projeto. Desde o início, todos os alunos participantes sabiam que o projeto seria ministrado por alunos que ainda não tinham formação concluída naquela área, mas que estavam ali a fim de propiciar este contato juntos, cada um trazendo algo da sua área para a pesquisa. No meu caso, o teatro.

Em minhas oficinas eu procurei focar mais no *processo* enquanto grupo do que na montagem final. Sabia que para a montagem final seriam necessários outros elementos técnicos que nós não teríamos acesso naquele momento, sem o apoio da universidade. Portanto, os jogos em grupo, os experimentos individuais e início de um processo de construção de personagens através de monólogos, em vez de cenas grandiosas foi a metodologia escolhida por mim.

²⁰ O curso de teatro possui alguns outros projetos de extensão com caráter multidisciplinar, podendo citar como exemplos projetos que trabalham a relação entre as áreas do Teatro/Cinema, Teatro/Dança e Teatro/Letras, mas não havia um de integração entre Teatro/Música, ou Teatro/Música/Dança.



Figura 4. Alguns alunos na finalização e gravação da primeira fase do projeto.

Ao final do projeto, um questionário online foi disponibilizado aos participantes para que pudessem responder²¹. Infelizmente, por ter sido lançado alguns meses após o término, poucas pessoas se disponibilizaram a acessar o questionário para: 19 no total. Ainda assim, podemos observar algumas coisas interessantes de acordo com as respostas. No geral, não houve uma grande dificuldade por parte deles em relação ao aprendizado das três áreas principais. Em uma pergunta em relação à dificuldade na aprendizagem/absorção das áreas de uma maneira setorizada, usando como parâmetro o “1” como *pouca ou nenhuma dificuldade* e “5” como *muita dificuldade*, estas foram as respostas:

	CANTO	ATUAÇÃO	DANÇA
Pouca ou nenhuma dificuldade	07 pessoas	07 pessoas	10 pessoas
Muita dificuldade	03 pessoas	01 pessoa	01 pessoa
Opções entre estes dois extremos	09 pessoas	11 pessoas	08 pessoas

²¹ O questionário está disponível online e pode ser acessado em https://docs.google.com/forms/d/1ooZAKz2459NoIP98tjXvi46oxdTMIl_niqQNIbglkz8/edit#responses

A afinação, ter que cantar sozinho e o volume de voz foram as principais dificuldades dos participantes em relação ao canto. Em relação à atuação, a timidez foi mencionada por mais da metade dos participantes. Enquanto na dança, a sincronia com o restante do elenco, a respiração e a coordenação corporal foram dificuldades recorrentes.

Para saber também os pontos fracos, para a reflexão e aprimoramento dos docentes, foi feita uma pergunta aberta sobre o que, na visão deles, poderia ser melhor trabalhado, caso o projeto continuasse. Dentre os comentários mais interessantes, destaco:

Teatro. Achei o foco maior no canto, acho que seria legal trabalhar por mais tempo a construção dos personagens e interpretação dentro do canto (não só cantar "bonito", cantar interpretando mesmo) e da dança também (colocando mais intenção nos movimentos - não que não tenha sido ensinado assim, mas talvez com mais tempo o resultado fosse melhor). (Anônimo. Disponível para consulta online.)

E

Trabalhar mais a parte da dança junto com o canto, aproveitar mais todos o espaço e tal, acho esse tipo de combo maravilhoso de apresentar e o resultado fica lindo. (Anônimo. Disponível para consulta online.)

Se levarmos em consideração a quantidade de coisas que tínhamos interesse em abordar, reconheço que deveríamos ter tido mais que nove encontros. Talvez a nossa maior dificuldade, enquanto professores, tenha sido mesmo achar um diálogo maior entre as áreas. O que é comum, visto que era a nossa primeira experiência enquanto professores trabalhando em conjunto com docentes em formação de outras áreas. O meu foco realmente foi maior em relação a expressão corporal e exploração das possibilidades do corpo – talvez para tentar suprir a falta de um professor de dança – do que no desenvolvimento de um trabalho de construção de personagem em si. De acordo com a minha experiência, imaginei que fazer algo mais abrangente talvez fosse mais proveitoso em uma turma com muitos alunos. “Construção” e desenvolvimento

detalhado de personagens seriam uma espécie de “próximo passo”, necessitando uma atenção maior e individual.

Ainda falando sobre a questão teatral, é importante mencionar que o canto e a dança, geralmente, são identificados pelos participantes com mais facilidade. Principalmente, quando a ideia do professor de teatro parte do trabalho com a expressão corporal. Quando você está cantando, você também está trabalhando a expressão corporal, portanto, neste caso, o teatro. Quando você está dançando, você também está trabalhando a expressão corporal, portanto, neste caso, o teatro. Muito se confunde o *fazer teatro* com *ser um personagem*. Talvez, por isso, o sentimento da necessidade de “mais teatro” deste participante.

A falta de tempo e o diálogo entre as áreas foram as angústias mais comentadas, mas sempre com o adendo de ser um aprimoramento, pois, de uma maneira geral, tudo foi bem trabalhado e aproveitado.

Os participantes ressaltaram a importância dos jogos teatrais e musicais trabalhados nas primeiras oficinas frisando a relevância da ambientação para um tipo de trabalho que alguns nunca tiveram contato. Um dos participantes destaca também, em entrevista, como a postura dele mudou a partir dos jogos propostos, que o ajudaram também a ter uma presença mais dedicada nas oficinas seguintes. Os jogos também foram provocações facilitadoras para que os participantes perdessem a timidez tão citada por eles, permitindo que se entregassem mais ao projeto.

Dentre os jogos e exercícios mais mencionados, além do Jogo dos Espelhos e jogos que trabalharam com a imaginação²², o exercício que apareceu com mais frequência foi o exercício dos “Cinco Ritmos”. Esta é uma abordagem desenvolvida pela dançarina Gabrielle Roth, com o título original de 5Rhythms, que foi trabalhada durante a minha graduação em algumas aulas de Expressão Corporal, ministradas pela professora Laura Backes. Para as oficinas, eu me apropriei da ideia de Gabrielle Roth, somada à algumas observações da professora Laura, para trazer o exercício à uma realidade voltada para a estética

²² Ambos os jogos foram retirados do “Fichário da Viola Spolin”, uma coletânea de jogos dramáticos e teatrais desenvolvidos e catalogados pela norte-americana Viola Spolin. A tradução e adaptação brasileira é da professora e pesquisadora Ingrid Dormien Koudela.

do teatro musical. Nele, trabalhamos gêneros do teatro musical, experienciamos os corpos dos personagens em situações diversas, além de explorarmos o corpo, o espaço e as ligações ósseo-corporais a partir do trabalho desenvolvido por Laban/Bartenieff, utilizado como preparação corporal para o exercício. Sobre ele, os participantes mencionaram:

O jogo mais legal (se for jogo) foi os 5 tipos de músicas que o Matheus colocou, não me lembro o nome mas foi na aula do auditório onde a gente se soltou mais e dançou conforme os gêneros. Não teve nada que eu não gostei. (ANÔNIMO. Disponível para consulta online).

O mais divertido foi um em que tínhamos que nos mexer de acordo com as 'fases', em que cada uma era um tipo de movimento, e havia um tipo de música em cada uma também. (ANÔNIMO. Disponível para consulta online).

Pra mim a primeira fase foi bem interessante, porque a minha postura e presença mudaram bastante desse dia em diante. Dos jogos o que eu achei mais legal foi o das músicas no qual tínhamos que dançar de acordo com o ritmo. (ANÔNIMO. Disponível para consulta online).

Como mencionado anteriormente, transformar a prática de atuação, canto e dança em algo homogêneo e orgânico é o ponto mais complicado a se atingir pelo projeto e, ao mesmo tempo, é também o seu objetivo final. Não há uma pretensão de se conseguir fazer isso perfeitamente após nove oficinas. Nem mesmo após um curso maior esta prática conseguiria ser “concluída”. O que nos interessava ali era o processo, o exercício do tentar, a busca por caminhos corpóreos-vocais diferentes do comum. Quando perguntados sobre a maior dificuldade, um dos participantes mencionou:

O mais cansativo que além disso eu também achei muito interessante e um pouco difícil de fazer era ficar ensaiando enquanto tinha que pensar na personagem e ajustar o meu modo de andar e agir enquanto eu atuava e cantava e tudo mais.

(ANÔNIMO. Disponível para consulta online)

Essa multidisciplinaridade, ou habilidade de estar atento a diversas provocações artísticas é a realizada por um artista a qual o professor e diretor Ernani Maletta classifica como artista multiperceptivo, ou seja, aquele que *conseguiu perceber, compreender, incorporar e se apropriar dos conceitos fundamentais que definem e sustentam cada forma de expressão artística* (MALETTA, 2016, p.24.). Ainda que ele não alcance um estágio de virtuosismo técnico, possui, no caso do teatro musical, a capacidade de incorporar os fundamentos de diversas linguagens e de atuar se apropriando consciente e corporalmente delas. Esta é a principal busca de um ator que pretende trabalhar com teatro musical.

Especificamente sobre os benefícios e crescimentos obtidos pelos participantes através das oficinas para as suas vidas pessoais e profissionais, também houve bons retornos. Um dos participantes, vindo da comunidade de Pelotas e que menciona nunca ter tido experiências teatrais antes do projeto, resolveu ingressar no curso de Teatro da UFPel após participar das oficinas. Segundo ele, o projeto *lhe acrescentou muitas coisas, muita vivência, amigos, ajudou a encontrar o que cursar*. Para os benefícios corporais, muitos citaram que, após as oficinas, se sentiram mais seguros para estarem nos palcos e frente às câmeras, seja cantando, interpretando ou exercendo outra função artística:

Com certeza porque me deixou mais tranquila frente a apresentações em público, minha expressão mudou e agora não fico tão nervosa e ansiosa como antes. (ANÔNIMO. Disponível para consulta online).

Como pessoa o projeto me ajudou na parte desinibição, pude perder um pouco da timidez que existia e ainda existe e profissional, me auxiliou a desprender em frente a câmeras, melhorar muito minha desenvoltura, afinal trabalho na área da comunicação. (ANÔNIMO. Disponível para consulta online).

Melhorou muito a minha visão de comprometimento, me deu um motivo de viver nos sábados, me ajudou a superar um pouco da

minha timidez e insegurança de conversar com outras pessoas e de fazer a minha parte sem medo de errar. (ANÔNIMO. Disponível para consulta online).

Em um âmbito geral, portanto, as oficinas foram de grande impacto não apenas na minha formação, mas também na daqueles que participaram do projeto. Sobre a possível montagem de um espetáculo, 85% deles disseram que pretendiam fazer parte, enquanto 15% disseram ainda estar indecisos.

3.2. UNIRIO – TEATRO MUSICADO

A Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) possui um programa sólido de pesquisa e prática de teatro musical. Trata-se do projeto “Teatro Musicado”, idealizado e comandado há vinte e quatro anos pelo professor Rubens Lima Junior, que vem desde 2007 fazendo montagens anuais regularmente. “Teatro Musicado” foi criado com o apoio da reitoria da universidade em parceria com a Escola de Música e com os departamentos de Teoria, Cenografia e Direção Teatral da UNIRIO, e é uma das opções da “Prática de Montagem”, eixo obrigatório para os alunos do curso de Atuação Cênica.

Neste projeto, os alunos, selecionados após uma árdua semana de testes, além de terem oficinas com professores especializados, ensaiam durante um ano para a montagem de um espetáculo de teatro musical. Dentre alguns destaques das montagens produzidas pela universidade, cito como exemplos: “Cambaio”, em 2009; “Monty Python’s Spamalot”, em 2012; o fenômeno “The Book of Mormon”, em 2013; “O Jovem Frankenstein”, em 2015; “O Mambembe”, em 2016 e, recentemente, “O Primo da Califórnia”, em 2018, montagem na qual eu participei como estagiário e comentarei mais à frente.

Desde 2012, o projeto vem recebendo copatrocínio da Fundação Cesgranrio, incentivando a pesquisa de teatro musicado em ambiente acadêmico. Em 2013, um ano depois do início do patrocínio, as outras universidades federais da cidade (UFF (Universidade Federal Fluminense), UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e UFRRJ (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro)) e outras universidades federais do Brasil passaram a integrar o processo de seleção de elenco das montagens e do núcleo de pesquisa dos espetáculos. Desde então, alunos de outras instituições – e de outros cursos para além das artes – passaram a integrar o projeto, seja como atores, pesquisadores ou estagiários.

O projeto é o mais renomado do gênero dentro do âmbito acadêmico. O espetáculo “Jovem Frankenstein”, montado pelos integrantes do projeto, em 2015, tinha filas de até sete horas de espera para conseguir retirar uma senha. O professor Rubens Lima Junior conta que, em um determinado dia, cerca de

trezentas pessoas precisaram voltar para casa por não conseguirem mais ingressos²³. O projeto já havia se tornado um sucesso dois anos antes, em 2013, com a montagem de “The Book of Mormon”, considerado o maior fenômeno teatral carioca do ano, com um público estimado em mais de 48 mil espectadores. As filas na universidade eram quilométricas e, devido ao tamanho do teatro, dezenas de pessoas não conseguiam ingressos, tendo que voltar mais cedo no dia seguinte²⁴. “The Book of Mormon” arrancou diversos elogios da crítica especializada, como Barbara Heliodora²⁵, teve matéria de capa no Segundo Caderno do Jornal O Globo, teve a presença de Fernanda Montenegro na plateia em uma das temporadas e foi considerada uma das melhores peças em cartaz no ano de 2013, pela Revista Veja Rio, competindo com montagens profissionais de peças musicais e não musicais.

A existência deste projeto foi um dos fatores para eu ter a UNIRIO como a universidade escolhida para minha mobilidade acadêmica. Entrei na UNIRIO em março de 2018, ano em que eles estavam preparando o espetáculo “O Primo da Califórnia”. Quando fui visitá-los pela primeira vez, na minha segunda semana na universidade, estavam no processo de semi-finalização dos ensaios que haviam iniciado em maio do ano anterior. Logo no meu primeiro dia, apenas com a intenção de observar o ensaio, conheci o professor Rubens Lima Junior e ele me convidou para operar o equipamento de som durante os ensaios e posteriormente nas apresentações da temporada. Eu, prontamente, aceitei.

A partir daí, passei a acompanhar todos os ensaios e apresentações do espetáculo. Entrava e saía na mesma hora que o elenco. Na fase final, os ensaios começavam no final da tarde e, às vezes, até viravam a noite, acabando pouco antes do sol nascer. Acompanhei a criação e desenvolvimento de cinco coreografias, a limpeza de algumas cenas e a criação do arranjo de duas músicas. Além de operar o som, passei a exercer também a função de microfonista do espetáculo durante as temporadas.

²³ MAZZACARO, 2015.

²⁴ REIS, 2013.

²⁵ HELIODORA, 2013.

Todas as pessoas envolvidas no projeto eram da área acadêmica. Cesar Viggiani, o coreógrafo de “O Primo da Califórnia”, participou da montagem anterior do projeto – “O Mambembe” – como ator, e assumiu a posição de coreógrafo no musical seguinte. No momento em que eu entrei no projeto, os ensaios com ele eram os mais frequentes - cinco em cada sete ensaios eram de coreografias. Ele explicou que isso não é algo comum no projeto, mas que, naquele ano, houve um atraso na entrega das bases instrumentais das músicas, consequentemente atrasando a criação das coreografias que dependiam das melodias, tempos, pulsações e ritmos para serem desenvolvidas. A essa altura, observando os ensaios, pude perceber que os atores já estavam devidamente apropriados dos seus personagens. Eles sabiam quais movimentos seus personagens podiam ou não podiam fazer. Então, quando Cesar propunha uma coreografia, era trabalho dos atores pesquisar como transpor aquela coreografia (comum a todo elenco) para o corpo do seu personagem (singular em sua constituição). O coreógrafo dava “O QUE” fazer, o elenco pesquisava o “COMO”.



Figura 5. Elenco da montagem de "O Primo da Califórnia" no primeiro dia de ensaio com um dos assistentes de direção.

Quando ingressei no processo, o espetáculo já estava cenicamente montado na íntegra. Com Rubens Lima Junior, o diretor do espetáculo, eu só acompanhei algumas observações e ensaios de limpeza, pois, todas as marcações, textos e cenas já estavam definidos. Foram poucas as coisas acrescentadas após a minha entrada, como alterações em piadas ou em tempos de falas, e a inserção do figurino e do cenário, que interferiram no funcionamento de algumas cenas que precisaram ser revistas.

O projeto oferece uma visibilidade significativa e impulsiona as carreiras artísticas de seus participantes para musicais profissionais no mercado. Leandro Braga é ator, aluno do oitavo semestre do bacharelado em Atuação Cênica na UNIRIO e participou do projeto por duas montagens seguidas: foi coro em “O Primo da Califórnia”, entre 2017 e 2018 e, agora, foi aprovado para ser o protagonista de “O Alienista”, próxima montagem do projeto, com ensaios em 2019 e estreia marcada para 2020. Leandro comenta que só o fato de participar das audições para as montagens já é algo interessante²⁶.

Nas audições – que acontecem durante sete dias – os alunos são acompanhados e avaliados por uma banca de profissionais das áreas do teatro, canto e dança, além de outros professores. Para Leandro, tal experiência é algo rico de ser ter na universidade, dentro de um curso de Artes com alunos que querem ingressar no mercado. Fora dali, eles terão que passar por audições tão exaustivas quanto e, muitas vezes, por audições em que precisem demonstrar habilidades específicas. Passar por essa experiência na universidade, tendo um retorno dos professores, é um complemento significativo. Outro ponto destacado por ele é a acessibilidade. Muitos alunos não teriam condições de arcar com os altos custos de um curso preparatório, enquanto o projeto, embora possua proporções de montagens de escolas especializadas e até mesmo de montagens profissionais, é totalmente gratuito. Sobre o processo desenvolvido por ele desde

²⁶ Todo o elenco é escolhido através de audições anualmente, mesmo aqueles que já fizeram o espetáculo no ano anterior. Rubens Lima Junior comenta que é comum que um ator faça parte do elenco protagonista em um ano, e no ano seguinte faça parte do coro ou até mesmo nem entre na montagem. A escalação do elenco depende das exigências do espetáculo a ser montado.

o primeiro dia de ensaio como coro em “O Primo da Califórnia” até hoje, como protagonista nos ensaios de “O Alienista”, Leandro comenta:

Quando entrei no processo de montagem de “O Primo da Califórnia”, eu tinha consciência das minhas limitações, mas tinha medo delas e também uma certa descrença por ter convivido a vida inteira com elas. Não tinha habilidade nenhuma com dança. Meu trabalho corporal, no tocante à coordenação motora e ritmo, era bem limitado. Eu sabia que seria um grande desafio fazer um musical, tendo que fazer diferentes coisas ao mesmo tempo. Sabia que teria que aprender a dançar. O projeto me deu uma grande bagagem. Entrei como coro. Fiz contrarregagem. Ganhei também um personagem pequeno, mas que participava de dois momentos decisivos da trama. Ao longo de um ano de processo, e outros 7 meses de apresentações, eu mudei radicalmente. Perdi mais de 20 quilos, naturalmente, sem dietas extravagantes, mas apenas com o intenso trabalho físico de repetição dos longos ensaios. E consegui aprender todas as coreografias, desenvolvendo ritmo e aos poucos destravando o meu corpo. Principalmente, nesse lidar com uma equipe enorme de profissionais do meio, no canto, por exemplo, te passando exercícios específicos pra sua voz e te auxiliando. Lidar com uma temporada longa e se apresentar em teatros fora da universidade. Foi tudo muito importante pro meu crescimento como artista. [Participar do coro] é algo tão puxado quanto ter um personagem principal na trama. Como coro eu estava nas grandes cenas, compondo as coreografias, tendo uma linha melódica dentre outras várias em uma mesma canção e precisando estar seguro dela, tendo que mudar um cenário inteiro de uma cena pra outra, fazendo trocas rápidas de figurino. Tudo isso me fez crescer muito, principalmente pra alguém que não tinha noção nenhuma de musical. Eu era bem cru dessa forma de arte. Hoje, tendo feito novamente as audições e passando pra protagonista é ter um *feedback* concreto do quanto eu evoluí. E sim, é outra experiência, e outro aprendizado. Mas que, como antes, também abracei com muita vontade de aprender. Sei que daqui há alguns meses terei um canhão de luz direcionado pra mim e que cantarei sozinho para um público inteiro me ouvir. É uma baita responsabilidade. Mas confio no processo que venho desenvolvendo.

(ENTREVISTA PESSOAL)

O projeto se torna ainda mais interessante se levarmos em consideração que as audições são abertas para *qualquer* estudante de uma universidade federal, independente do curso em que ele esteja matriculado. É comum que alunos de diversas áreas se inscrevam no projeto e, por este motivo, a presença de acadêmicos não pertencentes à área do teatro ou das artes, seja como elenco, estagiário ou pesquisador, é recorrente nas montagens. A única exigência é, de

acordo com o edital de inscrição, que o aluno esteja regularmente matriculado em um curso de graduação ou pós-graduação em uma universidade federal do Rio de Janeiro (UNIRIO, UFF, UFRJ e UFRRJ) ou que tenha sido transferido de outra universidade federal do país.

Os ótimos resultados atingidos pelas montagens do projeto não são à toa. Os ensaios geralmente começam cerca de um ano antes da estreia. A maioria das disciplinas ofertadas pelo curso de teatro na universidade acontecem durante o dia e já que os participantes do projeto são, em sua maioria, alunos dos cursos de Teatro, os ensaios, geralmente, se iniciam a partir das 18h. No primeiro semestre, acontecem de segunda a sexta, cerca de três ou quatro horas por noite. De acordo com a aproximação da estreia, eles se intensificam e passam a acontecer de domingo a domingo, às vezes chegando a exaustivas dez ou, até mesmo, doze horas de trabalho em um único dia. Nos últimos trinta dias antes da estreia de “O Primo da Califórnia”, a equipe teve apenas um dia de folga sem ensaio.

3.3. CENTRO DE ESTUDOS E FORMAÇÃO EM TEATRO MUSICAL (CEFTEM)

O Centro de Estudos e Formação em Teatro Musical (CEFTEM) é uma escola especializada em teatro musical que visa a formação profissional do artista nos três segmentos artísticos que estruturam o gênero: interpretação, canto e dança. Foi inaugurada em 2013, sendo a primeira escola especializada em teatro musical no Rio de Janeiro. Trabalha, além das práticas de montagem, com metodologias de formação: cursos livres e um aprofundamento em teatro musical dividido por módulos.

Nos cursos livres, são disponibilizados aulas e *workshops* de sapateado, balé, dança contemporânea, interpretação, canto etc. Algumas aulas acontecem apenas uma vez, com divulgação prévia de horários e valores, enquanto outros cursos são divididos em mais dias, dependendo da demanda. Não existe uma avaliação prévia para estes cursos. Qualquer um pode se inscrever e participar.

Para as práticas de montagem, geralmente é divulgado um espetáculo musical (autoral ou adaptado) a ser montado pela escola. Depois de testes específicos para os personagens da peça, são feitos ensaios para a montagem final do espetáculo. É uma experiência mais prática e artística que didática. No lugar de professores, conta com profissionais como diretor, coreógrafo, diretor musical etc.

O curso de “Aprofundamento em teatro musical” funciona da seguinte maneira: após a inscrição, o aluno faz uma espécie de teste de nivelamento para ser direcionado ao curso de “Pré-aprofundamento” ou para o “Aprofundamento 1”. São quatro módulos, um semestre cada, sendo o quarto, geralmente, a montagem de um espetáculo. Durante estes semestres, os alunos têm aulas de canto, interpretação, consciência corporal e vocal, teoria, vários estilos de dança, leituras dramatizadas e preparação para audições no mercado profissional.

Procurei a escola para preencher a minha carga horária necessária para a disciplina de Estágio III. Reiner Tenente, o fundador e coordenador pedagógico da escola, me deu liberdade para acompanhar as turmas que eu desejasse. Escolhi então acompanhar uma equipe de prática de montagem e uma turma de aprofundamento. Falarei detalhadamente sobre as experiências nos dois grupos mais à frente.

Meu trabalho na escola enquanto estagiário era apenas observar. Eu não interferia no funcionamento das aulas, muito menos da montagem. O que me interessou na minha pesquisa no CEFTEM foi pensar em como aquelas metodologias, práticas e pesquisas contribuem ao teatro musical, pensando em teatro musical como um gênero *teatral*. Foi, portanto, refletir sobre como os ministrantes incluíam o teatro em suas aulas/direções. Como, na prática de montagem, a coreógrafa trabalha a parte cênica, e como a diretora musical pensa em cena. Como, no aprofundamento, a professora de canto pensa e trabalha linguagens corporais para a atuação e não apenas para o canto, assim como, também, de que maneira o professor de dança pensa cenicamente. Analiso também, por fim, como o diretor (na prática de montagem) e o professor de teatro (no aprofundamento) lidam com a inclusão destas outras artes no fazer teatral.

É interessante perceber como uma mesma temática pode ser abordada a partir de diversas metodologias de acordo com cada professor. É impossível fazer uma análise mais crítica sobre a prática de montagem de uma maneira geral ou sobre o curso de aprofundamento em si, pois, os professores dentro de ambas as modalidades eram muito diferentes uns dos outros. Farei então, uma análise das aulas separadamente, frisando novamente, a minha intenção na pesquisa da *metodologia*, não entrando em juízo de valor para com os professores.

3.3.1. APROFUNDAMENTO EM TEATRO MUSICAL

A turma de aprofundamento que eu acompanhei fazia parte do módulo 2. Neste módulo, de acordo com a ementa do curso, os alunos teriam aulas de interpretação com o ator e professor Reiner Tenente, dono da escola; aulas de

canto com a professora Chiara Santoro; práticas de leituras dramatizadas com Paula Sandroni; e aulas de dança com os professores Cesar Viggiani, que trabalhou a dança de uma maneira mais ampla, utilizando-se de elementos do jazz, balé e dança contemporânea e com Juliana Moulin, que trabalhou com a linguagem do sapateado.

A turma contou com oito participantes, sendo eles três homens entre 20 e 28 anos e cinco mulheres – quatro delas entre 19 e 26 anos e uma com sessenta anos. As aulas aconteciam todos os sábados, das 12h às 18h30. Por dia, os alunos tinham quatro aulas, de uma hora e meia cada.

3.3.1.1. As aulas de canto

A professora esteve preocupada com gatilhos anteriores à voz e ao canto, como respiração, ressonância, consciência e expressão corporal. Muitos dos exercícios propostos por ela, eram de experimentos, de investigação, de pesquisa no corpo e, conseqüentemente, na voz. Junto a isso, algumas técnicas do teatro musical foram explicadas, mas tudo depois da prática e do experimento no corpo dos próprios alunos. Geralmente, as aulas eram divididas em dois momentos: um de experimentos, práticas e estudos; e outro em roda, para repassar as vozes, melodias e arranjos das músicas escolhidas por eles para uma apresentação final.

Para tentar entender e resolver as dificuldades, Chiara também ouve os alunos individualmente nos exercícios. Ela sempre propõe experimentos para que *entendam* a dificuldade antes de simplesmente resolvê-la. Todo o alongamento e aquecimento são corporais, não apenas vocais. Alongam-se pernas, braços, peito, costelas, ombros, abdômen etc. Ela fala muito sobre a respiração. Fala sobre as diferenças entre as respirações usadas para o balé, para o sapateado e para o canto, além da diferenciação da respiração até mesmo dentro de um único estilo de dança (como no balé, por exemplo, onde no *plié* é usado um tipo de respiração e na pirueta é utilizado outro). Como, diferentemente da ópera, o teatro musical muito explora as possibilidades de movimento, os alunos também fazem experimentos em diversidade de eixos para o canto.

Em uma das aulas, a professora propõe que cada um faça um movimento coreográfico durante um vocalize. O aluno pesquisa este movimento e o apresenta individualmente para a turma. Ela então faz algumas ressalvas quanto à voz cantada durante estes movimentos, como: pensar em procurar um apoio; aproveitar-se do movimento para ajudar o som; o acabamento ser tão importante quanto o ataque; direcionamento do olhar; experimentação num tom diferente ou mais alto; estabilidade do som; *para onde você quer mandá-lo?*; *a parte mais importante do canto é a respiração*; marcar a respiração na coreografia; não respirar parecendo um susto; *mais do canto no gestual, mais do gestual no canto*; soltar o ar junto com o canto durante a frase e retomá-lo na pausa; não prender o ar.

Uma mesma música é trabalhada pela professora de canto e pelo professor de dança, com cada qual priorizando sua especialidade. Chiara Santoro, em um dos seus experimentos, resolveu testar a primeira estrofe da música cantada *juntamente* com a coreografia proposta pelo professor de dança. Até então, eles haviam trabalhado com ela apenas a parte vocal, e, com o professor de dança, apenas a parte coreográfica. A ideia foi tentar conectar voz e movimento pela primeira vez naquela música. A preocupação dela, enquanto professora de canto, seria com a parte vocal, deixando os movimentos coreográficos para se ajustarem aos poucos. Durante o exercício, na prática, houve extrema dificuldade por parte dos alunos em conectar as duas linguagens. Eles repassaram cerca de onze vezes até conseguirem, minimamente, encontrar um equilíbrio e finalizar um número integrado. Tiveram dificuldades no tom, na letra, em quem cantava qual parte, na melodia, no arranjo, em tudo. A professora ainda teve um pouco de preocupação com a intenção dos personagens. Segundo ela, o interpretar seria contar uma história, e isso ainda não entraria ali, naquele momento, para não os confundir ainda mais. Seria um passo seguinte.

3.3.1.2. As aulas de dança

Cesar Viggiani trabalhou a dança visando a prática e a repetição, no intuito de montar coreografias. Em algumas aulas, o professor chegou com uma

proposta coreográfica e, em outras, ele decidiu coisas junto à turma, enquanto experimentavam. O foco não era na expressão corporal prévia à coreografia ou nos conceitos daqueles movimentos, mas sim, visando a prática de cena. Os alunos demonstram certo conhecimento com o vocabulário do balé e do *jazz*, ritmos mais utilizados pelo coreógrafo, mas, como iniciei meu estágio algumas semanas após o início do processo, eu não sei se aquilo havia sido previamente trabalhado pelo professor, ou se os alunos já tinham aquele vocabulário dominado antes de entrarem no curso. Ele passava sequências coreográficas e os alunos as repetiam várias vezes, até criarem segurança nela. Criar um sentido cênico para aqueles passos não é a maior preocupação do professor naquele momento e os sentidos e gatilhos criados por eles (de imagens, situações, referências externas) eram mais voltados para a memorização corporal dos passos da coreografia. Os alunos também tinham liberdade para proporem movimentos, de acordo com a trajetória e/ou essência de seu personagem na peça trabalhada. Cesar utilizou uma frase interessante em uma das aulas: *minha proposta aqui é desafinar vocês*. Explicando, ele disse que sua principal intenção, naquele momento, era testar onde estava a dificuldade do aluno em cantar e dançar ao mesmo tempo, para então encontrarem uma forma de resolverem aquilo em conjunto. Ou seja, percebendo onde o aluno estava desafinando, ele encontraria o ponto onde o aluno estava tendo dificuldades em conectar a dança à qualidade vocal.

3.3.1.3. As aulas de sapateado

Esta foi uma das aulas que eu mais demorei para entender o porquê de sua existência naquele momento do curso. O módulo II, de acordo com a ementa disponibilizada no site da escola, é voltado ao teatro musical brasileiro. O sapateado não só não é uma dança brasileira, como não é popular aqui e não dialoga com os estilos de dança nacionais. Seu som não nos é de fácil identificação, assim como sua prática e seus movimentos. O balé e o *jazz*, apesar de também não serem danças nacionais, possuem linguagens próximas da dança contemporânea, que a meu ver, é um estilo comum a todos os países

ocidentais. Ainda assim, ele foi trabalhado aqui, pensando em uma coreografia para um número de “O Grande Circo Místico”, de Chico Buarque.

Além da montagem desta coreografia, a professora teve a intenção de deixar os alunos aptos a compreenderem a linguagem e os termos técnicos usados no sapateado. Sempre que ela pedia uma proposta de coreografia, complementava pedindo ao aluno que falasse os nomes dos passos que ele estava realizando. Ou então, durante a aula, ela chamava algum aluno e dizia o nome de algum passo aleatório para que ele o mostrasse como realizar tal movimento.

3.3.1.4. As aulas de interpretação

Reiner Tenente trabalhou em suas aulas um método próprio²⁷ criado a partir do *Rasaboxes*²⁸. A preocupação de Reiner, antes da cena, era na construção do personagem. Entender quem é aquele personagem, qual sua jornada durante a peça, o porque ele canta tal música (foi pedido ao aluno que escolhesse um personagem que cantasse uma música solo, de preferência). O aluno tinha a liberdade de escolher qualquer personagem da peça, inclusive um personagem sem solo, mas, de acordo com o professor, seria uma espécie de “desperdício” da pesquisa da interação entre o canto e a atuação. Os alunos escolheram personagens da dramaturgia de teatro musical brasileiro, e trabalharam com o mesmo personagem durante todo o semestre, o aprofundando e encontrando todas as suas nuances e possibilidades cênicas-corpóreo-vocais.

3.3.2. PRÁTICA DE MONTAGEM: “ELIS - A MUSICAL”

²⁷ É possível conferir mais detalhes sobre o método desenvolvido por Reiner Tenente em sua dissertação de mestrado para a UNIRIO, intitulada “O corpo que canta: um olhar pedagógico sobre a ação física e a ação vocal no Teatro Musical” e disposta nas referências bibliográficas.

²⁸ Trabalho desenvolvido pelo professor e performer norte-americano Richard Schechner.



Figura 6.. Os alunos da prática "Elis -A Musical" durante uma aula de canto.

A prática de montagem “Elis – A Musical” foi uma adaptação do musical de mesmo nome, apresentado originalmente no Rio de Janeiro, em 2013. A direção desta adaptação ficou por conta de Pedro Rothe, com a assistência de Theodora França. Pedro foi um dos assistentes de direção na montagem original. Nesta remontagem, Clara da Costa, coreógrafa, atriz e professora do CEFTEM, foi a responsável pela coreografia e direção de movimento, contando com a assistência de Andressa Tristão. Já a direção musical ficou por conta de Délia Fischer – a mesma diretora musical da montagem original, em 2013 – que teve, na remontagem, Antônio Fischer-Band como seu assistente. O texto seguiu os moldes da versão original, escrita por Nelson Motta e Patrícia Andrade.

O elenco contou com dezoito atores no total, entre estreantes no palco, atores que já fizeram outras montagens da escola e atores que já fizeram montagens profissionais fora dela. Eram doze mulheres, com idades que variavam entre 9 e 30 anos, e seis homens, com idades entre 21 e 28 anos. Os ensaios eram todas

as segundas e quartas-feiras, das 18h às 23h. Com ensaios extras, quando necessários, nas sextas-feiras, no mesmo horário.

3.3.2.1. Os ensaios de dança

Clara da Costa, a coreógrafa da montagem, em sua metodologia, trazia propostas coreográficas para algumas músicas e, para outras, pedia para que os alunos propusessem coisas. Quando partia primariamente dela, ao passar para os atores, eles iam construindo juntos o sentido daquilo. Algumas vezes, ela comentava o significado de alguns passos ou movimentos para ela, mas pedia para que cada ator encontrasse seu significado pessoal. Quando o ator propunha, ela assistia e depois fazia um trabalho de limpeza das coreografias criadas, complementando coisas e movimentos que achava pertinentes. Seu pensamento cênico estava sempre muito presente, o tempo todo pensando em como contar uma história. Além de pensar também em questões vocais, como a pré-voz, a respiração e a consciência corporal e vocal. Dentre algumas falas dela durante os ensaios, destaco as seguintes:

Usa da coreografia cenicamente. Usa da letra cenicamente; erra, mas erra com precisão! Se não fica tudo mais ou menos; se vocês preencherem com cena, eu não preciso colocar tanta coreografia. É o que essa cena pede. O tempo inteiro é cena!; Eu tô jogando pra vocês. Não tô querendo dizer o que é; se o movimento não tem sentido, crie-o. Invente. Procura. Pesquisa; pontue onde está a sua energia!; qual a intenção do seu personagem? Onde entra essa música? Quem é ele? Como é a cena?; onde você vai colocar a tensão? O que liberar, quais órgãos devem trabalhar mais, onde você precisa colocar a respiração do seu canto e da sua dança? (COMPILADO DE FRASES OUVIDAS EM AULA)

A partir destas provocações, os atores estavam sempre instigados a pensar na cena onde a coreografia estaria presente. Todos os movimentos desenvolvidos por eles passaram a ser mais complexos e carregados de significados. Ainda que a plateia não os perceba em sua totalidade, esta forma de trabalho ajuda o aluno/ator a enriquecer a construção de seu personagem não apenas naquela coreografia, mas em toda a peça.

3.3.2.2. Os ensaios de canto

Diferente das aulas do aprofundamento, o ensaio de canto na montagem foi um ensaio muito mais técnico e direcionado. Na maioria dos ensaios, os atores/alunos se sentavam em roda para marcar e repassar as vozes do coro e dos solos. A diretora musical – ou seu assistente – iam repassando as melodias e os arranjos criados por eles, até que cada naípe²⁹ entendesse sua linha melódica. Na maioria dos casos, a diretora musical foi responsável pelos solos e o assistente pelos coros. Não houve uma preocupação além, com o fator de movimentação corporal ou cênico.

3.3.2.3. Os ensaios de cena

A direção cênica na montagem de *Elis – A Musical*, ao menos nos ensaios que presenciei, foi muito próxima da direção de um espetáculo não musical, com algumas poucas particularidades. Aqui, o diretor cênico, embora acompanhasse os ensaios de coreografia, quase não interferia nas cenas coreografadas, priorizando as criações – muitas vezes não apenas coreográficas, mas cênicas – da coreógrafa. Sempre que necessária alguma alteração em cenas musicadas, antes de falar com os atores, ele tinha um diálogo prévio e particular com a coreógrafa. Nas cenas cantadas, mas com pouca coreografia, ele interferia diretamente com o ator, dando opiniões, o dirigindo, experimentando mais coisas. É dele a voz final para que se prevaleça uma unidade de encenação através do seu ponto de vista, até mesmo para evitar que pareça que a peça foi dirigida por uma pessoa com uma visão, e coreografada por uma outra pessoa, com visões divergentes. Por isso, é sempre importante o coreógrafo e o diretor estarem em frequente diálogo.

²⁹ Termo utilizado para os grupos separados por classificação vocal. No caso dos homens, “naípe” dos tenores (vozes mais agudas), dos barítonos (vozes mistas) e dos baixos (vozes mais graves). No caso das mulheres, “naípe” das sopranos (vozes mais agudas), das meio-sopranos (intermediárias) e das contraltos (vozes mais graves). Dentro de cada naípe existe ainda outras subdivisões e classificações.

4. ANÁLISE CONCLUSIVA

Com a retomada no crescimento de sua prática, é notória a importância de estudos e problematizações acerca do teatro musical para que se crie um campo de pesquisa acadêmica com embasamento teórico, seja para pontuar suas contribuições ou questionar o seu papel artístico-político-social. É importante refletirmos sobre o nosso papel enquanto professores-artistas – seja de teatro musical, de teatro não-musical ou de artes em geral - em um momento onde o mercado, as empresas e as grandes produtoras são as entidades determinantes e responsáveis por um trabalho que deveria ser de valor artístico e de interesse, principalmente, público-social. Esse superfaturamento, desvalorização artística e mercantilização da arte, recorrente na última década, não tem origem no teatro musical, como alguns fazem parecer. É um problema com viés econômico-político e, principalmente mercadológico, no qual encontraram no teatro musical, gênero de forte apreço e alcance em todos os setores sociais, um lugar para se fazer dinheiro fácil. O musical, enquanto gênero teatral e arte genuinamente popular, não é, portanto, a causa desta problemática, mas sim, a massa de manobra ideal encontrada pelo mercado para esta comercialização exacerbada.

Alguns estudiosos dizem que teatro musical é um equilíbrio entre interpretação, dança e canto. Eu discordo. Não acho que as três artes tenham o mesmo peso. Acredito que a interpretação deve ser a linguagem mais importante, e não é apenas defendendo a minha área de formação. Enquanto você canta, você atua. Enquanto você dança, você atua. Você atua em cem por cento do tempo de uma peça e não necessariamente canta e/ou dança cem por cento do tempo dela. Não é à toa que teatro musical é um *gênero teatral*, e não um gênero musical ou um estilo de dança. Na minha concepção, portanto, a interpretação é a base, a estrutura fundamental para uma peça de teatro musical. Estas experiências durante minha formação foram importantes para, além de entender como é feito o teatro musical brasileiro na prática, entender o meu papel, enquanto pesquisador e professor de teatro dentro do gênero.

A minha experiência de pesquisa foi um pouco diferente das pesquisas realizadas comumente. Eu comecei a dar aulas no início de 2017, antes mesmo

de assistir um espetáculo profissional pela primeira vez. Depois disso, fui integrante de um processo de montagem em 2018, mas só depois, em 2019, tive a experiência de observar uma montagem com olhos de pesquisador. Embora, talvez, o “correto” fosse seguir a ordem *observação>pesquisa>experiência>docência*, eu não acho que essa “alteração de etapas” tenha sido prejudicial ou tenha me atrapalhado em algum momento. Só me fez entender as coisas de uma maneira diferente, através de visões e vivências diferentes, concomitantemente com as minhas experiências em outras disciplinas da universidade.

No projeto de extensão “Iniciação ao teatro musical”, eu pude ter uma primeira experiência enquanto docente e entender, na prática, as necessidades e anseios de alunos que pretendem se especializar ou, minimamente, estudar um pouco mais a área do teatro musical. Ali, ainda que em meio a muitas incertezas e inseguranças, eu pude me enxergar enquanto professor-pesquisador e pude ver as dificuldades na formação de atores e não-atores em uma prática tão complexa e interdisciplinar quanto o teatro musical.

Na UNIRIO, eu pude enxergar, do lado de dentro, a montagem de um espetáculo que, embora fosse acadêmico, possuía proporções maiores que espetáculos profissionais da cidade. Pude entender o ritmo de produção, a visão dos professores voltada ao mercado (sem deixar de lado a pesquisa), o trabalho de construção dos alunos, e as formas encontradas por eles para conciliarem aquela experiência com as suas formações acadêmicas que, nem sempre, eram interessadas em seguir trabalhando com o gênero. Ali, eu tive uma visão mais ampla sobre as exigências na relação entre o mercado profissional e a produção acadêmica de teatro musical.

No CEFTEM, eu pude observar de perto a didática de professores diversos em suas determinadas especializações, e analisar: “qual a diferença de uma aula de canto tradicional para uma aula de canto para o teatro musical. Como o professor pensa tal coisa cenicamente? Qual a relação que tal professor tem com o teatro? O que ele entende por cena e pela função da música nela?”. Assim como a relação entre conteúdos da dança e do teatro/música. Com isso, pude

pensar em maneiras de aperfeiçoar as minhas aulas de teatro – ainda que não sejam sobre teatro musical – utilizando-me do canto e da dança. Além de ajudar a entender a minha função enquanto professor de teatro dentro de um gênero que envolve, desde sua gênese, a necessidade de outras áreas nas quais eu não sou especializado.

O teatro musical enquanto prática pedagógica ainda não é muito popular na rede de ensino brasileira. Como frisado anteriormente, ainda existem poucas escolas especializadas no gênero em nosso país, e pouca pesquisa acadêmica a respeito de sua prática. Portanto, para que a mesma chegue em escolas de ensino básico/fundamental de maneira sólida, há um caminho ainda maior a se percorrer. Principalmente se levarmos em consideração que, hoje, a presença das artes, independente de qual seja, em uma escola, sem ser apenas para cumprir uma obrigação legal, já é um sinal de resistência e merece ser valorizada.

Por conta do seu caráter multi e interdisciplinar, o teatro musical é um gênero teatral de muita potência no ensino das artes, independente de qual seja a especialização do professor. Ele abrange diversas esferas artísticas, possibilitando que o aluno tenha uma experiência mais completa e integrada artisticamente. Nós, enquanto professores de linguagens artísticas, buscamos constantemente agregar técnicas e saberes para uma prática e reflexão mais completas e enriquecedoras para aqueles que partilham das nossas aulas.

Muitas vezes, um professor de teatro deixa de trabalhar o canto ou a dança com seus alunos, por não serem a sua especialidade. Ou fazem isso de maneira superficial, com medo de “fazer algo errado” ou, até mesmo, acabam não dando tanto reconhecimento àquelas outras artes. É claro que é preciso destacar e reconhecer a especialidade de cada professor, afinal, justamente por este motivo é que existem as licenciaturas direcionadas ao teatro, a dança e à música de maneira separadas. Cada linguagem artística tem a sua área de estudo, os seus conteúdos e as suas especificidades. Mas se especializar em uma, não necessariamente significa deixar a(s) outra(s) de lado.

Existem diversas maneiras de trabalhar o canto a partir do teatro. Existem jogos que exploram o trabalho vocal, cantos que trabalham juntamente à noção corporal, cantos ritualísticos, e pesquisas na área da voz, tanto falada, quanto cantada para o ator. O teatro musical é uma destas possibilidades, sendo uma das mais potentes, pois, não trabalha o canto/música *a partir* do teatro, mas junta e *intrinsecamente* a ele.

O professor de teatro que deseja trabalhar com teatro musical, tem gatilhos que são familiares à sua formação. Ele deve pensar em personagem, em dramaturgia, em como aquela música se encaixa na cena, como e onde aquele personagem se situa, qual a importância cênica daquele momento, o que a voz e a palavra precisam transmitir, como – e por que – aqueles personagens cantam naquele momento, qual a jornada daquele personagem durante a música, como o corpo daquele personagem inicia e termina a canção por ele cantada, como e por qual motivo ele se movimenta, que história aquele movimento conta, quais simbologias estão presentes naquele corpo para contribuir no desenvolvimento cênico, como – e o quê – aquele corpo fala, qual a necessidade daqueles movimentos, quais as diferenças entre os movimentos dos personagens, por que elas existem e quais suas funções dramáticas. Todos estes questionamentos atravessam as linguagens artísticas e podem vir à tona através do trabalho de teatro musical sem necessariamente que o professor de teatro seja especializado em cada uma das três áreas artísticas³⁰.

Eu, como professor de teatro, muitas vezes orientado a dar aulas de artes num sentido mais amplo da palavra para me encaixar em um currículo escolar, enxergo no teatro musical a possibilidade de, juntamente com o meu ensino de teatro, trabalhar outras artes para formar artistas com múltiplas habilidades. Por este motivo, este trabalho e reflexão sobre a formação e prática no teatro musical se torna interessante não apenas à alunos de escolas regulares, artistas da cena

³⁰ Cabe ressaltar aqui que estou falando sobre a potência do teatro musical enquanto *prática pedagógica*. Para se aprender linguagens e técnicas mais *específicas* de cada área artística, o ideal é que se procure um professor especializado em cada uma destas áreas (recomendação mesmo para aqueles que querem se profissionalizar em teatro musical). Assim como, para a montagem de um espetáculo ou a criação de um trabalho mais desenvolvido, a presença de profissionais especializados é essencial.

e professores de teatro, mas também aos professores e pesquisadores da área de todas as linguagens que compõem o Ensino de Artes.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARSANELLI, Maria Luísa. **Com 'mercado maduro', produtoras investem em musicais nacionais**. 2017. Folha de São Paulo. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1922204-com-mercadomaduro-produtoras-investem-em-musicais-nacionais.shtml>. Acesso em: 18 ago. 2019.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais – Arte**. Brasília: MEC/SEF. v. 6, 1997. Página 15. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro06.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2019.

CARDOSO, A. B.; FERNANDES, A. J.; CARDOSO-FILHO, C. **Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos**. Revista Música Hodie, Goiânia, V.16 - n.1, 2016, p. 29-44

ESTEVES, Gerson da Silva. **A Broadway não é aqui: Teatro musical no Brasil e do Brasil: Uma diferença a se estudar**. São Paulo: Giostri, 2015.

EWEN, David. **A história do musical americano**. Rio de Janeiro: Lidador, 1967.

FONSECA, Gustavo. **O teatro musical e suas possibilidades pedagógicas**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso para a obtenção do título de Licenciado em Teatro. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2016. Disponível na biblioteca da universidade.

HELIODORA, Barbara. **Crítica: “The Book of Mórmon”, uma divertida surpresa**. 2013. O Globo. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/critica-the-book-of-mormon-uma-divertidasurpresa-11106909>. Acessado em 24 ago. 2019.

JUNIOR, Rubens Lima. **A pedagogia do teatro musical: saberes e práticas na formação de atores-cantores-bailarinos a partir do espetáculo 'O Primo da Califórnia'**. 2019. Tese para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019. Disponível na biblioteca da universidade.

MAGGIO, Sergio. **Há 50 anos, a ultradireita violentou “Roda Viva”, de Chico Buarque**. 2017. Metrópoles. Disponível em <https://www.metropoles.com/tipoassim/ha-50-anos-a-ultradireita-violentou-roda-viva-de-chico-buarque/amp>. Acesso em 02 set. 2019.

MAZZACARO, Natasha. **Teatro universitário provoca filas de sete horas e leva até Fernanda Montenegro à plateia**. 2015. O Globo. Disponível em

<https://oglobo.globo.com/rio/bairros/teatro-universitario-provoca-filas-de-setehoras-leva-ate-fernanda-montenegro-plateia-15747219>. Acessado em 07 set. 2019.

MALLETA, Ernani. **Atuação polifônica - princípios e práticas**. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

MENCARELLI, Fernando Antônio. **Cena aberta – a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo**. Campinas, SP: UNICAMP, 1999.

OGANDO, Suellen. **O que é o teatro musical**. São Paulo: Giostri, 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PECORELLI, Biagio. **A pulsão performativa de Jaceguai: 50 anos de Roda Viva, 50 anos do “teatro agressivo”**. Revista Sala Preta - USP. São Paulo, 2018, página 60. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/138377/141505/>. Acessado em: 02 set. 2019.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, edição de 2008.

REIS, Luiz Felipe. **Versão para ‘The Book of Mormon’ faz sucesso na Unirio**.

2013. O Globo – Cultura. Rio de Janeiro. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/versao-para-the-book-of-mormon-faz-sucessona-unirio-11108908>. Acesso em: 11 ago. 2019.

_____, Luiz Felipe. **Musicais brasileiros crescem em número de produções**. Rio de Janeiro. O Globo – Cultura. 2013. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/musicais-brasileiros-crescem-em-numero-deproducoes-5549447>. Acesso em 18 ago. 2019.

SANTOLIN, Rosane Faraco; COLLAÇO, Vera Regina Martins. **As revistas, seu público e a modernização da cidade**. Periodicos - UDESC. Florianópolis, 2019. Disponível em http://www1.udesc.br/arquivos/porta_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/044_Vera_Collaco.pdf. Acesso em 01 out. 2019

SUSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

TENENTE, Reiner. **O corpo que canta: um olhar pedagógico sobre a ação física e a ação vocal no teatro musical.** 2017. Dissertação para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017. Disponível na biblioteca da universidade.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista – convenções e dramaturgias.** Campinas: Pontes, UNICAMP, 1991.

WOOLFORD, Julian. **How musicals work: and how to write your own.** Londres: Nick Hern Books, 2013.