

**INSTITUTO CAL DE ARTE E CULTURA
FACULDADE CAL DE ARTES CÊNICAS
BACHARELADO EM TEATRO**

MARCELO MOREIRA

**O ATOR-CANTOR: UMA ABORDAGEM SOBRE O
PROCESSO DE ENSINO- APRENDIZAGEM TÉCNICO-
INTERPRETATIVO DE CANÇÕES DE TEATRO MUSICAL**

Rio de Janeiro, RJ

2015

Marcelo Moreira

**O ATOR-CANTOR: UMA ABORDAGEM SOBRE O
PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM TÉCNICO-
INTERPRETATIVO DE CANÇÕES DE TEATRO MUSICAL**

Monografia apresentada como requisito parcial para a Conclusão do Curso de Bacharelado em Teatro pelo Instituto CAL de Arte e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Schenker

Rio de Janeiro, RJ

2015

FICHA CATALOGRÁFICA

Biblioteca do Instituto CAL de Arte e Cultura

Moreira, Marcelo

O ator-cantor: uma abordagem sobre o processo de ensino-aprendizagem técnico-interpretativo de canções de teatro musical / Marcelo Moreira; orientador: Prof. Dr. Daniel Schenker – 2015

Monografia apresentada como requisito parcial para a conclusão do Curso de Bacharelado em Teatro pelo Instituto CAL de Arte e Cultura.

Inclui bibliografia

Marcelo Moreira

**O ATOR-CANTOR: UMA ABORDAGEM SOBRE O
PROCESSO DE ENSINO- APRENDIZAGEM TÉCNICO-
INTERPRETATIVO DE CANÇÕES DE TEATRO MUSICAL**

Monografia apresentada como requisito para a Conclusão do Curso de Bacharelado em Teatro pelo Instituto CAL de Arte e Cultura.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Daniel Schenker Wajnberg
Doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO
Instituto CAL de Arte e Cultura

Aprovação em _____ de setembro de 2015

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador que me auxiliou em todas as etapas desta pesquisa.

Aos meus colegas de sala, que colaboram com este estudo.

Aos professores, pelas dicas e paciência.

Aos meus familiares pelo apoio e carinho.

RESUMO

É notório o crescimento da demanda por atores de Teatro Musical. Diante disso, observa-se a necessidade de promover a formação de artistas que sejam capazes de integrar o ofício da interpretação às canções. Tendo em vista o observado, buscar-se-á aqui, criar ferramenta adicional, objetivando ampliar conhecimento e auxiliar artistas no aperfeiçoamento da tarefa de contar histórias por meio de canções, da maneira mais verdadeira possível. Para isso, tendo em vista que os princípios do ofício do ator são os mesmos, independentemente do objetivo almejado, utilizar-se-á como referência alguns teóricos teatrais bastante conhecidos, como Stanislavski (2001,2011,2011a) e Meisner (1987).

Palavras-chave: Teatro Musical, Interpretação da Canção, Ator-Cantor.

ABSTRACT

It is well-known that the demand for Musical Theatre actors is growing. Consequently, it has been observed the necessity of improving artist skills so that they are able to integrate acting and singing. Bearing it in mind, the objective of the present work is to create an additional tool, aiming to expand knowledge and assist artist storytelling through songs, in a truthful and meaningful manner. As a basis to attain the objective, the work of Stanislavski (2001, 2011, 2011a) and Meisner (1987), very acclaimed at all, will be reviewed.

Key-words: Musical Theatre, Acting the Song, Actor-Singer.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO..... | 10 |
| CAPÍTULO 1 HISTÓRIA DO TEATRO MUSICAL NO BRASIL..... | 13 |
| 1.1 TEATRO DE REVISTA..... | 14 |
| 1.2 OS ESPETÁCULOS DE BOATE E AS VEDETES..... | 20 |
| 1.3 TEATRO MUSICAL DE ENGAJADO..... | 21 |
| 1.4 PADRÃO BROADWAY NO BRASIL..... | 26 |
| 1.5 MUSICAIS BIOGRÁFICOS..... | 30 |
| CAPÍTULO 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA..... | 32 |
| 2.1 MÉTODO DE STANISLAVSKY..... | 32 |
| 2.1.1 Conceitos básicos do sistema..... | 35 |
| 2.1.1.1 Superobjetivo..... | 35 |
| 2.1.1.2 Circunstâncias dadas..... | 36 |
| 2.1.1.3 Se mágico..... | 36 |
| 2.1.1.4 Fé e verdade cênica..... | 37 |
| 2.2 MÉTODO DE MEISNER..... | 39 |
| CAPÍTULO 3 INTERPRETAÇÃO DA CANÇÃO PARA TEATRO MUSICAL..... | 41 |
| 3.1 PREPARAÇÃO DA CANÇÃO..... | 44 |
| 3.2 MAPA DA CANÇÃO..... | 46 |
| 3.2.1 Letra/Verso..... | 46 |
| 3.2.2 Subtexto..... | 47 |
| 3.2.3 Particularização..... | 47 |
| 3.2.4 Ação/Tática..... | 47 |
| 3.2.5 Movimento..... | 52 |
| 3.2.6 Música..... | 51 |
| CAPÍTULO 4 PREPARAÇÃO PARA AUDIÇÕES..... | 52 |
| 4.1 O QUE É UMA AUDIÇÃO?..... | 52 |
| 4.2 ANTES DA AUDIÇÃO..... | 52 |
| 4.2.1 O currículo..... | 53 |
| 4.2.2 A Foto..... | 53 |

| | |
|--|----|
| 4.3 O TESTE DE CANTO..... | 53 |
| 4.3.1 Categorias de Músicas do Livro de Audição..... | 54 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 57 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 59 |
| REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES..... | 61 |
| ANEXO..... | 62 |

INTRODUÇÃO

É notório o crescente desenvolvimento do mercado de Teatro Musical no Brasil. Sabendo-se que hoje o Brasil é o terceiro maior produtor de espetáculos do gênero (perdendo apenas para Inglaterra e Estados Unidos), necessita-se de atores-cantores cada vez mais preparados para a prática, objetivando enfrentar o triplo desafio de apresentarem-se igualmente desenvolvidos nas áreas de canto, dança e interpretação. Sobre isto, o produtor musical Vinicius Munhoz, relata:

O mercado de Teatro Musical é muito refinado e precisa de qualidades específicas, tanto para técnicos, como para atores e produtores. É uma questão de aprendizado que, sem dúvida, está sendo incorporado em nossos profissionais. Todos ficam encantados. Os musicais são importantíssimos na cultura brasileira (...) Agora, não só mega produções musicais são feitas no país, como textos teatrais voltam a tomar espaços nos teatros. O gênero coloca nosso país como terceiro maior produtor de Teatro Musical do mundo, perdendo somente para Londres e Estados Unidos e trazendo mais investimento, turismo e, indiretamente, criando movimentações em outros mercados. (2014, MUNHOZ apud EMORI, 2014)

O objetivo desta pesquisa é tratar as abordagens de preparação da canção para o Teatro Musical, considerando sua importância como parte integrante e fundamental da dramaturgia. Neste caso, a música não deve funcionar simplesmente como veículo de interpretação do ator, mas como momento de expressão máxima do estado ou pensamento da personagem. Para isso serão utilizados fundamentos da técnica de atuação, com foco no desenvolvimento do *performer*¹ que deverá experimentar uma conexão pessoal e verdadeira com o material musical que almeja interpretar, evitando cantar apenas vogais puras e fraseados bonitos em um virtuosismo vocal, priorizando a emoção. Sobre o virtuosismo vocal, Stephen Flaherty, compositor de Teatro Musical, registra:

É sempre maravilhoso ouvir notas perfeitas, mas eu acho mais importante ver uma personagem ganhar vida. A essência do teatro para mim é quando as palavras são ditas como se fossem faladas no momento. (FLAHERTY, 2006 apud BRUNETTI, 2006, p.13).

Diante desse cenário, é preciso ressaltar a importância do professor de interpretação para os profissionais do Teatro Musical, cuja escolha deve considerar não somente a avaliação de seu currículo, mas também suas experiências profissionais e resultados apresentados por seus diversos alunos. Isto porque existem inúmeros profissionais que, a despeito de apresentarem formação na área, não possuem capacidade para a realização da prática docente de forma segura,

¹ Artista, ator, intérprete

seja por falta de conhecimentos técnicos ou didáticos. Cada um possui métodos próprios e linguagem específica, podendo gerar conflitos e insegurança na percepção do aluno, que precisará comparar os diferentes métodos com os quais teve contato para chegar às suas próprias conclusões.

Sendo assim, mostra-se imprescindível na formação do artista, a capacitação e a experiência do professor de interpretação para Teatro Musical. Mas, neste sentido, quais seriam os principais conteúdos a serem exigidos para promover resultados satisfatórios a seus pupilos, com foco nas necessidades prementes da formação profissional?

O oferecimento de subsídios teóricos dos pontos de vista musical, histórico, vocal, corporal e de repertório são fundamentais na abordagem da questão do processo de ensino da aprendizagem técnico-interpretativa de canções de Teatro Musical para que o aluno, artista, possa realizar seu repertório da melhor forma possível e não venha a apresentar falhas de performance, em trabalhos e audições, relacionadas à interpretação. Daí a importância de os conceitos teatrais, bem como a história do Teatro Musical e o repertório, serem estudados também pelo profissional que ensina esta arte, dada sua influência no desempenho do ator-cantor, cuja interpretação forma a base de seu trabalho e sustento.

Considerando o exposto, apesar de existirem múltiplas teorias teatrais e, definitivamente, não haver uma única metodologia para a aprendizagem da interpretação do ator, serão adotadas aqui, como base de estudos, as teorias de Stanislavski² e Meisner³.

A presente pesquisa estende-se à prática investigativa da conexão de diversas formas de abordagem técnico-interpretativas da canção de Teatro Musical. Utilizar-se-á, como estratégia metodológica desta monografia, a soma das partes: (1) No capítulo 1, será apresentado um breve panorama da história do Teatro Musical no

² Constantin Sergeievich Alexeiev, em russo Константин Сергеевич Станиславский, mais conhecido por Constantin Stanislavski, foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX.

³ Sanford Meisner é um dos professores mais respeitados e influentes do século XX. Fundador do Grupo de Teatro, 1931-1941, começou a ensinar na escola de teatro do Bairro do Teatro de New York em 1935; chefe do programa de atuação, 1936-1958 & 1964-1990. Chefe da Twentieth Century-Fox talento programa 1959-1961. Desenvolveu a "técnica de Meisner", influenciada pelo "Sistema de Stanislavski".

Brasil; (2) No capítulo 2, será feita a revisão da bibliografia dos teóricos teatrais Stanislavski (2001,2011, 2011a) e Meisner (1987), a fim de esclarecer os princípios básicos da interpretação para o ator; (3) em um terceiro momento, será feita a revisão da bibliografia existente na área de atuação para Teatro Musical. Com isso, apresentar-se-á no Capítulo 3 a estruturação da metodologia de abordagem da interpretação da canção para Teatro Musical e (4) no Capítulo 4, será abordado o processo de preparação para as temíveis audições, ou seja, o processo de entrada no mercado do Teatro Musical; (5) Por fim serão apresentadas as considerações finais, as referências bibliográficas e complementares e um anexo utilizados nesta pesquisa.

1 HISTÓRIA DO TEATRO MUSICAL NO BRASIL

É notório o crescimento do mercado do Teatro Musical no Brasil. Consoante a isso, mostra-se relevante o estudo e reconhecimento de suas origens, bem como seu desenvolvimento no contexto histórico do país. Diante do exposto, procurar-se-á aqui desenvolver um breve panorama da sua história no Brasil, desde a sua origem até os dias de hoje.

Sabe-se que o Teatro Musical no Brasil despontou em 1859, com um espetáculo de variedades, que apresentava números de canto e dança com ginastas e um corpo de baile de francesas, trazido por Monsieur Joseph Arnaud, sendo apresentado no recém-inaugurado Teatro Alcazar Lyrique, um pequeno espaço localizado na Rua da Vala, no Centro do Rio de Janeiro, no formato de café-concerto ou cabaret, conhecido como café cantante. Foi um teatro da moda, especializado em operetas apresentadas em francês, que propiciou ao público masculino brasileiro conhecer as novidades da boemia francesa, ou seja, números musicais alegres, populares e divertidos, que proporcionavam alegria e descontração.

Sete anos depois, em 1865, chega ao Brasil a primeira opereta do Teatro Alcazar: “Orfeu no Inferno”, de Jacques Offenbach, primeira opereta francesa (1958), inaugurando uma nova dança: o canção. O Teatro de Revista só viria a se estabelecer no Brasil nas últimas décadas do século XIX.

Naquela época, homens de quaisquer classes sociais enlouqueciam com as mulheres que levantavam suas saias, mostrando pernas envoltas em meias justinhas, como se estivessem nuas. Porém, as críticas não foram favoráveis: Machado de Assis marcou oposição aos chamados gêneros ligeiros (variações de musical e comédia), que interromperiam a continuidade natural do Realismo ao Naturalismo. Os jornais e as senhoras idem, além dos intelectuais que defendiam um teatro sério.

Contudo, cabe ressaltar que as plateias brasileiras ignoravam as críticas, cantando e assobiando as canções de Offenbach mas, a despeito de a elite carioca se divertir e aplaudir o espetáculo de origem francesa, o público popular não pôde acompanhar a sátira das operetas francesas na paródia de “Orfeu e Eurídice”, de Gluck, tendo em vista que eram encenadas em francês. Além disso, a compreensão do enredo satírico dependia do conhecimento sobre a antiguidade grega.

Foi o ator Francisco Correa Vasques, conhecido como Rei do Riso, o responsável por criar algo mais próximo do público popular brasileiro, escrevendo a primeira paródia brasileira (baseada na francesa). Estreou em 1868, no Teatro Fênix Dramática, a opereta-paródia “Orfeu na Roça”, tornando-se o maior sucesso, apresentada por mais de cem vezes consecutivas, roubando público do Teatro Alcazar, então conhecido como “o templo da opereta francesa”, deixando os preconceituosos descontentes. A deusa Diana passou a se chamar Dona Ana e o inferno de Orfeu foi transformado em galinheiro do sítio de Apolo, encarnado, então, como político brasileiro.

1.1 TEATRO DE REVISTA

O Teatro de Revista teve origem nos teatrinhos das feiras de Saint-Laurent e Saint-Germain, em 1715, na França. Sobre o surgimento do Teatro de Revista, em Paris, Neyde Veneziano ⁴(1994, 2010, 2012, 2013) comenta:

Os descendentes dos commici dell’arte (estou falando dos descendentes dos atores italianos da commedia dell’arte que haviam se radicado em Paris, a partir do século XVI, a convite do próprio rei da França), que permaneciam lá, não podiam dizer, na Corte, as besteiras que falavam em seus espetáculos à italiana. Ficaram afrancesados. Então, nas feiras de Saint-Germain e Saint Laurent, eles começaram a fazer uma espécie de “revisão” satírica e burlesca dos acontecimentos teatrais do ano. Em outras palavras, eles passavam em “revista” os acontecimentos do teatro elevado, parodiando, utilizando-se de bufonarias, satirizando, e empregando todos os recursos de teatro popular de que se falou até agora. E, como todo teatro de rua, atuavam compactuando com a plateia. Mas o ponto de partida era a intertextualidade. Usavam personagens do teatro dito elevado para fazerem suas bem-humoradas brincadeiras. Parodiavam Marivaux com suas marivaudages, satirizavam Corneille, Racine e, principalmente, a Comédie Française. Faziam ali uma revista dos acontecimentos teatrais do ano. Os primeiros textos foram atribuídos a Lesage. Chamavam-se “A cintura de Vênus”, “O mundo às avessas” e “A revista dos teatros”. (VENEZIANO, 1994, p.145)

Pouco tempo depois, a Revista chega a Portugal em forma de “*revue de fin d’année*” (Revista de Fim de Ano), desembarcando no Brasil na segunda metade do século XIX.

No início, o gênero foi rejeitado pelo público brasileiro, pois, na forma de Revista de Fim do Ano, narrava os principais acontecimentos do ano anterior na

⁴ Neyde Veneziano é Doutora e Livre Docência em Direção Teatral (USP) e fez pós-doutorado na Universidade de Bologna, sobre Dario Fo. Escreveu quatro livros sobre Teatro de Revista e um sobre Dario Fo, além de capítulos e artigos sobre encenação no Brasil. Como diretora, encenou 30 espetáculos. Atualmente, é orientadora de Doutorado e supervisora de Pós-Doutorado no Instituto de Artes da UNICAMP.

França, não estabelecendo, portanto, conexão com a nossa plateia. É sabido que as Revistas do Ano, no Brasil, funcionavam com a mesma estrutura das portuguesas e francesas. Acerca da estrutura da revista, Neyde Veneziano (1994, 2010, 2012, 2013) comenta:

O enredo era desencadeado já no prólogo, o quadro de abertura. Este prólogo costumava se passar numa região extraterrestre, ou fora da cidade que deveria ser “revistada” durante o espetáculo. Desse modo era comum uma personagem em apuros ir pedir inspiração ou ajuda a algum deus no Olimpo ou no Parnaso, ou em algum lugar estranho. Nomeava-se, então, um enviado que viria ajudar aquele primeiro personagem que se encontrava em apuros. Aí eles “caíam” na Terra. Estava formada a dupla de “compadres” da revista. Compadre era o nome que se dava no Brasil a este personagem oriundo da França, que se denominava compère. Ele era o responsável pelos comentários críticos e pela ligação dos quadros. Era ele quem dava unidade à revista. Quando havia uma dupla de compadres, então eles funcionavam como uma dupla de Tony e Clown ou como um primeiro e um segundo zanni, ou seja, um era mais esperto e outro mais burro. Ao caírem na Terra, eles eram surpreendidos por algum acontecimento estranho. Por exemplo, podiam ser roubados, perder alguém ou alguma coisa, ser tomados por outras pessoas e passar a ser perseguidos. Então começava uma correria. Os compadres iam procurar, fugir, perseguir ou buscar alguém ou alguma coisa e, nessas andanças, deparavam com os quadros episódicos referentes ao cotidiano da cidade. Desse modo, surgiam vários tipos facilmente identificados pelo público, por fazerem parte da vida daquela cidade que estava sendo revistada. Havia quadros obrigatórios como o da imprensa e o dos teatros (quando responsável pelo nascimento da revista). E, por tratar-se de uma Revista de Ano, no final, o Ano Velho passava o bastão ao Ano Novo. Depois disso, uma apoteose brindava o público. As primeiras revistas eram em três atos. E, ao final de cada ano, havia uma apoteose. (VENEZIANO, 1994, p.146)

A primeira Revista brasileira a surgir foi “As Surpresas do Senhor José da Piedade”, de Figueiredo Novaes, em 1859, em dois atos e quatro quadros. Foi um fracasso de público e proibida pela censura, permanecendo em cartaz por apenas três dias.

Em 1875, houve nova tentativa no gênero com a “A Revista do Ano de 1874”, escrita por Joaquim Serra, que também não obteve sucesso. Esta trazia de Portugal a sátira política, que os brasileiros não estavam acostumados a assistir nos palcos teatrais. Acrescente-se ainda que, no mesmo ano, ele escreveu “Rei morto, Rei posto”, que obteve melhor aceitação.

Foi apenas em 1877 que Arthur Azevedo, escreveu sua primeira Revista chamada de “O Rio de Janeiro de 1877”, sendo melhor acolhida pelo público, mas, ainda assim, rejeitada pelos cultos e pela crítica. Sobre esse tipo de peça, a professora de História do Teatro Brasileiro da USP, Beth Azevedo, explica:

A personagem, por exemplo, vai ao Rio de Janeiro e se encontra com vários acontecimentos. Ou, então, com uma circunstância personificada, como a

febre amarela. É uma peça que se abre para personagens alegóricos, para o épico, para essa maleabilidade do tempo e do espaço. Na hora que você põe um personagem que é o próprio “ano de 1878” ou uma instituição como personagem, há uma liberdade para criar. (AZEVEDO, 2011, apud GRANATO, 2011).

A segunda Revista escrita por Arthur Azevedo foi “Tal Qual Como Lá” (1879), em parceria com França Júnior, mas não chegou a ser encenada. Porém, somente com a revista “O Mandarim”, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, escrita em janeiro de 1884, que o gênero foi instalado no país, ficando conhecida como “a gargalhada que abalou o Rio”, segundo VENEZIANO (1994, 2010, 2012, 2013) Retratava de forma crítica os problemas do Rio de Janeiro, como as epidemias que ameaçavam o Carnaval e a chegada de um mandarim para tratar da imigração chinesa, que substituiria a mão-de-obra-escrava. O texto focava a sátira política. Arthur Azevedo escreveu dezenove Revistas, todas de enredo satírico. O Teatro Revisteiro pode ser dividido, segundo Neyde Veneziano (1994, 2010, 2012, 2013), em três fases: a Revista do Ano, a Revista Carnavalesca e a Revista Féérie. Sobre o Teatro de Revista, Bibi Ferreira comenta:

O Teatro de Revista foi uma alegria, onde a crítica política era da maior importância, pois, daí, resultavam os grandes debates cênicos entre os grandes cômicos que levavam ao público as maiores mensagens verdadeiras e aguardavam desse público as maiores gargalhadas. (Disponível em <http://www.pensemusica.com.br/pensemusica/teatroderevista.htm>. Acesso em: 11 de jul de 2015, 16:55:00)

A primeira fase, conhecida como Revista do Ano, aconteceu de 1884 até a Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918), tendo como ápice as peças de Arthur Azevedo. Caracterizava-se pela valorização do texto em relação à encenação e pela crítica, por meio de versos e personagens alegóricas. As Revistas do Ano eram apresentadas ao início de cada ano, com a função de resumir os principais fatos acontecidos durante o ano anterior, em forma cômica de texto com músicas. As cenas eram curtas e episódicas, parodiando acontecimentos reais, com fatos ligados por meio de história conduzida, geralmente, por um grupo de personagens que transita pelo Rio de Janeiro à procura de alguma coisa. Um dos principais autores deste tipo de revista foi Moreira Sampaio.

Em 1877, com a chegada da companhia Velasco, coristas foram introduzidas na estrutura das revistas, acompanhando as músicas, dançando, valorizando as coreografias.

A aceleração da vida urbana pode, possivelmente, ter influenciado o trabalho artístico durante o período do prefeito Pereira Passos (1902 – 1906), que procurou imprimir no Rio de Janeiro uma atmosfera de cidade europeia por meio da abertura de grandes avenidas no centro da cidade e de demolição de cortiços (o “Bota Abaixo”).

A segunda fase do Teatro Revisteiro começa a partir do final da Primeira Guerra Mundial. Durante a guerra, nenhuma companhia de Teatro de Revista saía do país, nem chegavam outras novas. Pode-se afirmar que a guerra gerou instabilidade econômica, influenciando também o teatro. Este isolamento talvez tenha sido em parte benéfico, uma vez que o teatro brasileiro teve que se voltar mais para si. Os teatros Alcazar Lírico, São Pedro, Carlos Gomes e Rio Branco fecharam as suas portas durante este período. O único teatro que se manteve aberto durante a guerra foi o São José, que, com a banda de Pascoal Segreto, divertia o público, tocando tangos e maxixes antes dos espetáculos.

Uma das principais características da segunda fase do Teatro de Revista foi a passagem do texto para segundo plano em relação à música e à dança. Sobre seu surgimento Veneziano (1991,1994, 2010, 2012) afirma: “a guerra provocou uma diminuição do número de peças estrangeiras no Brasil, o que levou a uma valorização dos artistas locais, nacionalizando cada vez mais a Revista” (VENEZIANO, 1991, p.40). Um exemplo de Revista nesta época foi “Tudo Dança”, lançada em 1917, de Alvarenga Fonseca e J. Miranda, fazendo com que o seu compositor, Freire Júnior, enriquecesse somente com o recebimento dos direitos autorais. Sobre essa mudança no Teatro de Revista brasileiro, Neyde Veneziano (1994, 2010, 2012, 2013) comenta:

Ao assumir essa identidade brasileira, o Teatro de Revista transformou-se, durante um longo período, no gênero que melhor representou a ideia que o Brasil tinha de si: Deus é brasileiro e este é o melhor país que há. Como prova, a Revista mostrou os melhores produtos nacionais: samba, mulher, Carnaval e malandragem. (VENEZIANO, 2010, p.56)

Na década de 1920, Luiz Carlos Peixoto de Castro foi à Paris e, ao retornar ao Brasil, trouxe novas ideias que revolucionariam o Teatro de Revista, como o desnudar do corpo feminino e a dispensa das meias, que eram a base do espetáculo, mostrando partes do corpo feminino que passaram a ser mais valorizadas nas danças e em quadros musicais.

Em 1922, chega ao Brasil, no Teatro São José, na Praça Tiradentes, a companhia francesa Ba-ta-clan, dirigida por Madame Rasimi, trazendo lindas vedetes francesas, de pernas de fora, dentre elas, a vedete Mistinguett, e em 1923, a companhia espanhola Velasco, sendo responsável pelo surgimento da Revista Féerie. Sobre estes espetáculos, Neyde Veneziano (1994, 2010, 2012, 2013) comentava:

(...) o luxo e a fantasia tornavam-se primordiais. Com belas e glamourosas girls sem as antigas meias grossas das nossas coristas, a troupe francesa influenciaria a tal ponto o teatro ligeiro brasileiro que, imediatamente, o que era chamado no artístico aqui se instalou. (...) O texto e a música passaram, então, a emoldurar o real foco de interesse: a mulher. Os figurinos receberam maior cuidado, assim como a iluminação e os cenários. (VENEZIANO, 1991 p.43)

Em 1925, surge a Companhia Tro-lo-ló, fundada por Patrocínio Filho e Jardel Jércólis, recém-chegado da Europa, profissional múltiplo que criou um novo foco de Revista além da Praça Tiradentes: a Cinelândia. Esta foi inspirada na companhia francesa Ba-Ta-Clan, que havia feito algumas apresentações no território carioca e também pela cultura americana, substituindo a orquestra de cordas pela banda de jazz e inserindo a figura do maestro como parte do espetáculo. Ademais, outros ritmos americanos também invadiam as ruas e os palcos, a exemplo do fox-trot, ragtime, charleston e shmmie. Porém, segundo Neyde Veneziano (1994, 2010, 2012, 2013), “os americanos não foram levados a sério”. Nada resultava perfeito: nem as coreografias, nem a harmonia, nem o inglês de nossos cantores”. (VENEZIANO, 2012, p.44). Pode-se afirmar que o primeiro espetáculo desta companhia a estreiar, em 1925, foi “Fora do Sério”, inaugurando o Teatro Glória, na Cinelândia.

Pascoal Segreto funda a Companhia Nacional Revistas e Burletas. Também em 1922, acontecia a Semana de Arte Moderna em São Paulo, que somente rendeu para o teatro, tardiamente, com “O Rei da Vela”, texto de 1933, porque a cena já estava estabelecida sob base comercial rentável, sendo difícil renová-la.

Firma-se então, entre 1923 e 1925, o gênero de Revista Musical de Costumes e Luís Carlos Peixoto de Castro passa, além de escrever textos teatrais, a desempenhar os papéis de diretor artístico, cenógrafo e figurinista da Companhia do Teatro São José e de diretor artístico da Companhia Tangará, no Cineteatro Glória. Segundo Neyde Veneziano (1994,2010, 2012, 2013), em 1923, no Teatro Recreio, Luís Peixoto e Luís Rocha, inventaram na revista “Turumbamba”, uma passarela que

se estendia até o meio da plateia, criando assim, a fila do gargarejo. Em 1924, estreou a revista “Secos e Molhados”, em parceria com Marques Porto.

Em 1929, Jararaca e Ratinho começam a fazer Teatro de Revista pela Companhia Margarida Max, estreando “Guerra ao Mosquito”, de Marques Porto e Luís Peixoto, repetindo a parceria, por diversas revistas, até fundarem a sua própria companhia: Casa de Caboclo, apresentando-se sempre no cineteatro parisiense. A referida Companhia existiu até o ano de 1935, apresentando em um palco rústico improvisado, vinte e três revistas, dentre elas “Viva Nós”, com mais de cem apresentações, “Alma de Caboclo”, “Natal de Caboclo”, “Rei Momo na Roça”, “Saudade de Caboclo” e “Salada de Caboclo”.

A década de 1930 foi de grande importância para a Revista e a música popular: foram lançados nos palcos grandes êxitos, que marcariam alguns dos principais nomes dos revisteiros, dentre eles: Sinhô, Freire Júnior, Lamartine Babo, Henrique Vogeler e Ary Barroso. Esta fase ficou conhecida como Revista Carnavalesca: um modelo essencialmente brasileiro que, além de abordar a temática do Carnaval, trouxe estrutura de enredo própria, conduzida pela figura do compère, que era o Rei Momo. Ademais, as marchinhas de Carnaval e outros ritmos populares oriundos do Teatro de Revista tornaram-se conhecidos, caindo na boca e no gosto do povo, sendo registrados separadamente das revistas pela indústria fonográfica do país.

Cabe ressaltar que, se por um lado foi firmado um modelo brasileiro por meio da conexão com o Carnaval, por outro a Revista se internacionalizou ao começar a perseguir um modelo luxuoso, a partir da vinda das companhias de espetáculos estrangeiras (Ba-ta-clan e Velasco).

Gradualmente, as mudanças foram conduzindo o antigo musical para um novo período, dominado pelo luxo. É no Teatro Recreio, em 31 de dezembro de 1940, que surge a terceira e última fase do Teatro de Revista, conhecida como Revista Féerie. O espetáculo revisteiro “É disso que eu gosto”, de Walter Pinto e Miguel Orrico, com Oscarito e Aracy Cortes no elenco, foi o responsável por marcar esta estreia. O grande produtor das décadas de 1940 e 1950 reuniu mulatas e Carnaval em cenários deslumbrantes. A companhia de Walter Pinto era dividida em uma diversidade de setores de produção, dentre elas: diretor de cenografia, de

carpintaria, musical, coreógrafo, professores de dança, canto e postura, além do iluminador. Ademais, contava com a ajuda de grandes nomes como Luís Peixoto.

É preciso frisar, também, que, a partir de então, o Teatro Recreio começou a atrair diferentes camadas da população, caracterizando-se por ser a primeira sala a possuir cadeiras estofadas, chamadas de superpulmans, além de balcão e galeria, que possuíam entradas para os espetáculos a menores custos.

Essa fase foi marcada pelo investimento em grandes espetáculos, com elencos numerosos, que se revezavam a cada temporada. Eram valorizadas as fantasias, grandes coreografias com muitas garotas, cenários e figurinos. Walter Pinto criou uma escada-gigante para garantir o destaque das garotas e das vedetes, que passaram a ser mais valorizadas que os atores nos espetáculos. O nome do produtor também surge estampado no alto dos cartazes. Os elencos eram compostos por artistas como Aracy Cortes, Oscarito, Mara Rúbia, Mesquitinha, Dercy Gonçalves e Virgínia Lane, além de bailarinos franceses, poloneses, portugueses e argentinos. Mesmo provido de todo o luxo, não deixava de comentar os fatos cotidianos, de maneira malandra e escrachada, dentro dos limites que o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), do Estado Novo, de Getúlio Vargas permitia (Vargas gostava de Teatro de Revista. Não chegou a haver muita tensão porque a classe artística era simpática a ele, que valorizava a profissão). Sobre a estrutura desta tipologia de revista não havia mais apoio do fio condutor, possuindo apenas números de cortina, esquetes e quadros de fantasia. Os quadros funcionavam como shows de variedades, e no lugar do compère, foi introduzido o mestre de cerimônias. Se, no início, Paris moldava os moldes dos musicais, agora eram os musicais americanos da Broadway que ditavam as regras.

O Teatro Recreio teve o seu fim em 1963, sendo desapropriado e destruído. A partir do ano de 1960, com forte apelo sexual, exacerbando o nu explícito, o Teatro de Revista deixou de lado uma de suas bases, a comicidade, tendo praticamente desaparecido.

1.2 OS ESPETÁCULOS DE BOATE E AS VEDETES

Na década de 1950, com o fechamento dos cassinos (1946), surgiram, também, os espetáculos de boate, derivados do Teatro de Revista, produzidos, principalmente, por Carlos Machado, conhecido como O Rei da Noite. Estes eram

realizados nas suas famosas boates: Monte Carlo, Casablanca e Night and Day. O Teatro de Madrugada, como era conhecida esta outra maneira de fazer Teatro de Revista, era constituído por esquetes escritas por autores experientes de Revistas e encenadas pelas mais bonitas vedetes, contando também com as melhores músicas. Nesta época, conforme explicitado anteriormente, as vedetes passaram a ser o elemento mais importante dos espetáculos, inclusive estando acima dos atores e de suas interpretações teatrais.

Em 1965, surge o luxuoso espetáculo “Les Girls”, de Meira Guimarães, com as travestis Rogéria, Valéria, Marquesa, Brigitte de Búzios, dentre outras. A estreia foi na boate Stop, da Galeria Alaska, em Copacabana, no Rio de Janeiro. Segundo James N. Green, “as novas coristas do Teatro de Revista davam a impressão de serem mais femininas que as próprias divas”. (GREEN, 1999, apud VENEZIANO, 2013, p.117)

Apesar da Revista ter terminado na primeira metade da década de 1960, houve iniciativas eventuais ao longo do tempo, como a Revista do Xenfil, em 1978, e, mais recentemente montagens de Sérgio Módena, a partir, de textos de Tânia Brandão (A Revista do Ano: O Olimpo Carioca) e Ana Veloso (Politicamente Incorreto).

1.3 TEATRO MUSICAL ENGAJADO

A partir do início da década de 1960, começa a surgir uma geração de autores, diretores e intérpretes que se tornaria responsável pela prática de um teatro musical engajado, caracterizado pelo protesto em relação ao conturbado cenário político do país. Pode-se afirmar que os primeiros musicais a surgirem nessa linha foram “Revolução na América do Sul”, de Augusto Boal, dirigido por José Renato, em 1960, no Rio de Janeiro e, logo em seguida em São Paulo, “A mais valia vai acabar, seu Edgar”, com texto e letras de Oduvaldo Vianna Filho, músicas de Carlos Lyra, encenada por Francisco de Assis, no mesmo ano, no Rio de Janeiro, objetivando esmiuçar a noção marxista que nomeia a peça, por meio de músicas, humor e fantasia. Este último marcou a transição do dramático para o épico, impulsionando, em 1960, o surgimento do Centro Popular de Cultura (que se tornaria vinculado à União Nacional dos Estudantes - CPC da UNE - a partir de 1962), que também viria a trabalhar com musicais, como por exemplo “Brasil”, de

Vianninha, sendo apresentado em diversas cidades do país, durante a viagem da UNE Volante, em 1962. No Teatro de Arena, duas encenações marcantes: “Arena Conta Zumbi” (1965) e “Arena Conta Tiradentes” (1967), de Gianfrancesco Guarnieri, em parceria com Augusto Boal, agradam ao público brasileiro.

É importante considerar que o teatro, neste período, passou pela censura e repressão, influenciando o trabalho de dois grupos: (i) o Arena, grupo fundado em 1953 por José Renato Pécora, que, após o início indefinido, adquire perfil político com a entrada de integrantes do Teatro Paulista do Estudante, em 1955, vinculados ao Partido Comunista Brasileiro. A companhia ganhou força com a montagem de José Renato para “Eles Não Usam Black Tie”, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958; e (ii) o Oficina, grupo fundado em 1958 por José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi, dentro da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo. Após um início amador, marcado por montagens de textos autobiográficos de José Celso Martinez Corrêa (“A Incubadeira e Vento Forte para Papagaio Subir”), se profissionalizaram e passaram a encenar textos norte-americanos, evidenciando certa conexão com o TBC. À medida em que o Brasil mergulhava na ditadura, porém, a companhia assumiu postura frontalmente combativa. Ambos se dedicaram à nova formação do ator e tinham como grande referência as obras de Bertolt Brecht. É preciso frisar que o Arena teve maior influência de Brecht do que o Oficina, tentando conscientizar o espectador, evitando que este assistisse ao espetáculo de maneira alienada. Já o Oficina, montou Na Selva das Cidades e Galileu Galilei, texto de Brecht, mas como o acirramento do AI-5, o grupo passa a sensibilizar o espectador como que tentando despertá-lo de um estado de torpor, evidenciando maior influência de Antonin Artaud.

Em 1965, passaram a existir apenas dois partidos políticos, por imposição do regime: a situacionista Aliança Renovadora Nacional (Arena) e a oposição construtiva e moderada do Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Sabe-se que o governo de João Goulart, apoiado nos dispositivos militar e sindical, com redes de aliança precárias, em 1964, resolveu efetivar as reformas de base urbana, agrária, dentre outras consideradas pontos chave de seu programa, “começando a realizar por decreto mudanças”, conforme registra Boris Fausto:

Para mostrar a força do governo, reuniria grandes massas em uma série de atos onde iria anunciando as reformas. O primeiro grande “comício da Central” (...) Cerca de 150 mil pessoas aí se reuniam sob a proteção das

tropas do I Exército para ouvir a palavra de Jango e Brizola, que, aliás, já não se entendiam. (FAUSTO, 2003, apud MARQUES, 2014 p. 65)

Em 19 de março, em resposta às táticas a serem adotadas pelo governo, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, organizada em São Paulo, com cerca de quinhentos mil manifestantes, protestou contra o governo, como forma de demonstrar que os partidários de um golpe poderiam contar com uma significativa base social de apoio. É preciso frisar que a contrarrevolução foi deflagrada pela anuência do governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto, que mobilizou tropas e tanques de Juiz de Fora para o Rio de Janeiro, sem encontrar adversários. Acerca disso, Fausto (2003) comenta: “Na noite de 1º de abril, quando Goulart rumara de Brasília para Porto Alegre, o presidente do senado Auro Moura Andrade declarou vago o cargo de presidente da República” (FAUSTO, 2003, apud MARQUES, 2014, p.66).

Em dezembro do mesmo ano surge o espetáculo ‘Opinião’, a partir da extinção do CPC da UNE, que viria a ser uma das sementes de oposição ao regime militar, lançando um modelo de depoimentos intercalados com músicas (“Liberdade, Liberdade”, escrito em 1965 por Millôr Fernandes e Flávio Rangel, seguiu este modelo). O show “Opinião”, escrito por Vianninha, Armando Costa e Paulo Pontes, utilizava-se de colagem de canções, piadas e histórias curtas, sendo um de seus focos a biografia de seus protagonistas. O espetáculo foi dirigido por Augusto Boal e interpretado por Nara Leão (depois substituída por Maria Bethania), Zé Ketí e João do Vale, cada um deles simbolizando um extrato social. Foi apresentado por um tempo no Teatro de Arena de São Paulo e, por conta do sucesso, Boal anunciou que o núcleo carioca do Arena desenvolveria um trabalho permanente no Rio, independentemente da matriz paulista, porém entrosado com ela. Este grupo reuniria Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Vianninha, Chico de Assis, Flávio Migliaccio, Vera Gertel e Isabel Ribeiro, mas nunca saiu do papel, por conta da criação do grupo Opinião.

É preciso destacar, ainda, que, em 1965, Chico Buarque de Hollanda compôs sua primeira trilha para Teatro Musical, para o espetáculo Morte e Vida Severina, de João Cabral de Mello Neto. Dirigido por Silnei Siqueira, encenado pelo grupo TUCA (Grupo da Universidade Católica de São Paulo), foi vencedor do Festival International de Théâtre Universitaire de Nancy, na França. Sobre o musical, Chico Buarque declarou: Com “Morte e Vida Severina” eu procurei adivinhar qual seria a

música interior de João Cabral”. (HOLLANDA, 1986, p.24). Em 1966, compôs uma música para “Os Inimigos”, de Máximo Górkí, montagem dirigida por José Celso Martinez Correa, recebendo o título, mais tarde, Letra e Título de Acalanto. Em 1967, observa-se a estreia de Chico Buarque na dramaturgia brasileira, com “Roda Viva”, encenado pelo Teatro Oficina no ano seguinte, montagem marcada pela violência do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que invadiu o teatro e agrediu os atores. O ano de 1972, ficou marcado por “Calabar, escrito com Paulo Pontes, Elogio à Traição”, em parceria com Ruy Guerra, proibido pela censura antes da estreia. Em 1975, foi lançada “Gota D’Água”, de Chico Buarque e Paulo Pontes, adaptação de “Medeia”, de Eurípedes, transportada para um conjunto habitacional do Rio de Janeiro. Foi um grande sucesso, dirigido por Gianni Ratto e protagonizado por Bibi Ferreira. Em 1977 foi a vez do musical infanto-juvenil “Os Saltimbancos”, uma adaptação de Chico do espetáculo “Os Músicos de Bremen”, dos irmãos Grimm. Luis Antonio Martinez Corrêa foi o primeiro a dirigir a montagem de “A Ópera do Malandro” (1978), de Chico Buarque, que era baseada na “Ópera do Mendigo” (1728), de John Gay, e na “Ópera dos Três Vinténs” (1928), de Bertolt Brecht. Segundo Neyde Veneziano (1994,2010,2012, 2013), “o enredo aprofundava a característica figura do malandro da Lapa e, em meio a ótimas canções, desenrolava-se uma história à la Romeu e Julieta”. Chico compôs, ainda, as músicas de “O Rei de Ramos”, de Dias Gomes e Ferreira Gullart (1982), “Geni” (1980), dirigida por José Possi Neto, “Vargas” (1982), de Dias Gomes e Ferreira Gullar, “O Corsário do Rei” (1985), de Augusto Boal, e o ballet “O Grande Circo Místico” (1983).

Segundo Fernando Marques (2014), as principais peças de teatro musical e político do período de 1964 a 1979 podem ser caracterizadas como Teatro Colagem, correspondente a espetáculo próximo do show ou do recital, incluindo “Opinião” e “Liberdade, Liberdade”; como Texto Épico de matriz brechtiana, categoria em que se encaixam, dentre outros, “Arena Conta Zumbi” e “Arena Conta Tiradentes”, além de “Calabar”; como Texto Inspirado Diretamente em Fontes Populares, como “Morte e Vida Severina”, poema dramático ligado aos autos pastoris, “Se Correr o Bicho Pega se Ficar o Bicho Come”, farsa de ambientação nordestina escrita por Vianninha e Ferreira Gullar, “Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória” e sua reedição, “Vargas”, de Dias Gomes e Gullar, de enredo carnavalesco, misturando elementos dramáticos e épicos, “As Folias do Látex”, de Márcio Souza, que se utilizava da fórmula da

Revista, politizando-as à maneira de Piscator; e, por fim, Texto Inspirado na Forma da Comédia Musical, composta pelo drama e a comédia musical, tendo como exemplos “Gota D’água” e “A Ópera do Malandro”, de Chico Buarque e “O Rei de Ramos”, de Dias Gomes”, baseando-se nas convenções da comédia musical e, eventualmente, nas da revista.

Sobre o musical “Arena Conta Zumbi”, pode-se afirmar ser um bom exemplo de musical total, composto por boa parte de texto cantado, com diálogos e trechos narrativos falados, subordinados ao ritmo da música. Brecht comenta:

Os atores deviam trocar os papéis entre si nos ensaios, de modo que todas as personagens tivessem possibilidade de receber uma das outras tudo aquilo de que necessitam reciprocamente. Convém, igualmente, que os atores vejam as suas personagens serem imitadas por outrem ou que as vejam com outras configurações. Uma personagem desempenhada por uma pessoa do sexo oposto revelará o seu próprio sexo muito mais incisivamente; se for representada por um ator cômico, ganhará novos aspectos, quer trágicos, quer cômicos. Ao elaborar conjuntamente com a sua as outras personagens, ou, pelo menos, ao substituir os seus intérpretes, o ator concilia, sobretudo, a incisiva perspectiva social a que obedece ao seu desempenho. (BRECHT, 1964, apud PRADO, 2009, p. 72-73)

No que diz respeito a preparação dos atores, pode-se observar na gravação do espetáculo problemas de afinação, mas garra e senso teatral não faltam. Este espetáculo foi responsável pela inauguração do Sistema do Coringa, em que dois ou vários atores revezavam a interpretação de determinado papel, evitando, assim, que a identificação da personagem ficasse restrita a um único ator (o protagonista era preservado, os outros atores faziam mais de uma personagem para impedir uma identificação passiva do espectador com as personagens e baratear a produção). Acerca do seu Sistema Coringa, Boal fala:

Todos os atores representam cada personagem: a personagem será a que permanecer constante em todas as interpretações. No teatro grego, um máximo de três atores interpretavam todas as personagens: para diferenciá-las, usavam máscaras. Também o Arena; não máscaras físicas, porém máscaras de comportamento social: como se move, como se fala, como pensa. (BOAL, 1970, apud PRADO, 2009, p.73)

É sabido também que o método criado por Augusto Boal, serviria como base da montagem de “Arena Conta Tiradentes”, em 1967, em São Paulo. “Arena Conta Zumbi” é um espetáculo narrativo. Apesar de ter sido sucesso de público, não agradou ao crítico Décio de Almeida Prado. Sobre o musical, este comenta:

Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri nada têm de ingênuos. Se reforçaram de tal maneira as linhas capitais da peça, até que não se visse nada além do arcabouço. É que desejavam contrapor outros mitos aos mitos burgueses, inclusive o da superioridade da raça branca. Acreditam que a luta social se faz por meio de gigantescas simplificações, cuja

finalidade é a de fortalecer o ardor dos combatentes. (...) E é exatamente isso que não nos agrada em Arena conta Zumbi. (PRADO, 1987 apud FERREIRA, 2014, p.70)

Em abril de 1966, o espetáculo “Se correr o Bicho Pega, se Ficar o Bicho Come”, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, encenado pelo Grupo Opinião, com direção de Gianni Ratto, tem sua estrutura composta pela utilização de canções, diálogos em versos de sete sílabas, o metro do cordel ou, mais raramente, de cinco sílabas. Sua utilização permitia jogos verbais engraçados em que falas de personagens se ligavam a dos outros por rima ou ritmo, ajudando com a naturalidade, leveza e banalidade do verso de sete sílabas, desde o princípio, a instaurar o clima cômico. No espetáculo, a música tem como função resumir, explicar, suplementar, intensificar ou acirrar a ação.

1.4 PADRÃO BROADWAY NO BRASIL

Em 1962, Bibi Ferreira traz a São Paulo, o espetáculo “Minha Querida Lady”, adaptação de “My Fair Lady”, protagonizada por ela e Paulo Autran. O jornalista Paulo Salgado, da Revista Querida de abril de 1966, comentou:

O carioca não sabia o que fosse uma comédia musical. Embora estivesse familiarizado com as versões cinematográficas de vários sucessos da Broadway, não sabia o que fosse ver, nos limites do palco, uma comédia musicada onde a partitura, as canções, entrassem naturalmente, os bailados fossem funcionais, magnificamente bem marcados e melhor ensaiados (SALGADO, 1966, apud FOLEGATTI, 2011, p.158).

Ainda nesta época o preconceito era muito grande, havendo estranhamento em relação às convenções dos musicais, pois estes apresentavam canções desconhecidas, com versões que feriam a sintaxe da língua. Os musicais modelo Broadway no Brasil, nesta época, só possuíam público devido às atuações de Bibi Ferreira, Paulo Autran e do barítono Paulo Fortes. Bibi Ferreira teve, também, iniciativa, nos anos de 1960/1970, de trazer os musicais “O Homem de La Mancha” e “Hello Dolly” para o país.

No início dos anos 1980 e 1990, surgem esporádicas montagens de musicais da Broadway que obtiveram êxito, como “A Chorus Line”, em 1983, em que Claudia Raia despontou aos 16 anos, e “Cabaret”, em 1989, ambas em São Paulo, dirigidas por Jorge Takla.

Em 1990, surge o primeiro trabalho de parceria entre Cláudio Botelho e Cláudia Netto, o espetáculo musical “Hello Gershwin” com o roteiro de Botelho,

direção de Marco Nanini e direção musical de Dagoberto Feliz, se passava em clima de cabaré. Estreou no Teatro Ipanema e foi apresentado, posteriormente, no Teatro Rival, no Rio de Janeiro e no Teatro Crowne Plaza, em São Paulo. Este espetáculo foi desenvolvido contemplando canções clássicas de Gershwin, como “The Man I Love”, “Embraceable You” e “Someone Watch Over Me”, além de outras menos conhecidas versionadas para o português, principalmente, as cômicas. Pode-se afirmar que o cenário buscava retratar Nova York dos anos 1920 e 1930, onde viveram os irmãos George e Ira Gershwin.

A parceria se repetiria durante os anos de 1992 e 1993. A dupla Cláudia Neto e Cláudio Botelho, apresentou o espetáculo musical “De Rosto Colado”, com direção de Marco Nanini e músicas versionadas de Irving Berlin. Este espetáculo estreou no Teatro Rival, fazendo, posteriormente, temporada no Golden Room do hotel Copacabana Palace. Retratava a história de um casal do showbiz que percorria em turnê diversos estados americanos, possuindo para cada canção um cenário e figurino diferenciados.

No Rio Jazz Club, em janeiro de 1995, esta dupla estreava “Sondheim Tonight”, com direção de Paulo Afonso de Lima, baseados nos filmes e musicais que Sondheim escreveu música e letra. Dentre os sucessos musicais presentes no espetáculo estavam as músicas “Maria”, de “West Side Story”, “Sooner or Later” e “Back In Business”, do filme “Dick Tracy” (1990), e “Losing My Mind”, de “Follies”. Neste espetáculo, as canções não eram encadeadas a fim de contar uma única história, sendo seis delas versionadas para o português por Botelho.

Em 16 de janeiro de 1998, estreia um dos maiores sucessos da dupla, o espetáculo musical “Na Bagunça do Teu Coração”, com texto de João Máximo e Luiz Fernando Vianna, cenários e figurinos de Charles Moeller e direção de Bibi Ferreira. A estrutura da peça era composta por três blocos: encontro, desencontro, e reencontro, costurados por músicas de Chico Buarque, objetivando contar uma história de amor. Dentre os sucessos apresentados, estavam as canções “Eu te Amo”, “ Todo Sentimento” e “Olhos nos Olhos”, e outras menos conhecidas, como “Canção de Pedra” e “Canto Fundo de Frederico”.

Em 1999, surge no bairro de Bela Vista o que seria chamado de a Broadway Brasileira, estreando no Teatro Abril, o musical “Rent”. Este ano pode ser

considerado como marco para a entrada definitiva dos musicais da Broadway no Brasil. Esta superprodução foi trazida pela antiga Cie do Brasil, atual Time for Fun.

Neste mesmo período, criaram-se novas leis de incentivo à cultura, que facilitaram a realização desse tipo de produção. A profissionalização dos atores foi acelerada, com escolas particulares focadas no assunto, oferecendo estúdios na própria Broadway. Contudo, ainda são escassos bons cursos de graduação especializados em Teatro Musical no Brasil, portanto, faz-se necessário que os atores busquem complementar os seus estudos fora do país.

Em 2000, a dupla Botelho e Claudia Neto comemorou 10 anos de parceria, estreando no Teatro Café-Teatro de Arena, o espetáculo “Musicais in Concert”, uma colcha de retalhos dos trabalhos realizados juntos como atores. Ademais, Claudio Botelho realizou outros trabalhos como cantor e compositor como “Porgy & Bess”, em 1993, na boate People, no Rio de Janeiro, com a cantora Cida Moreira e composições para algumas montagens de Sergio Britto, como o balé-teatro “Memórias do Interior”, em dezembro de 1995 e os musicais “Nos Tempos de Martins Pena”, em agosto de 1996 e “Cafona Sim, e Daí?”, em abril de 1997, compondo a música título e assinando a direção musical. Botelho compôs, ainda, a trilha da peça “Giovanni – O Musical”, de Rogério Fabiano, em dezembro de 1996.

Vale ressaltar, também, que em 1996, Claudio Botelho, assinou a direção musical, a tradução e as versões da segunda versão brasileira de “Os Fantásticos”, com direção de Elias Andreato e cenários e figurinos de Charles Möeller. No elenco do musical, protagonizavam Claudio Botelho e Kiara Sasso, que ainda assinava como Chiara Sasso e que viria a se tornar depois uma das maiores estrelas do Teatro Musical, Nildo Parente, Guilherme Corrêa, Paulo Bibiano, Beto Bellini e Emiliano Queiroz, que participou da primeira montagem no Brasil, em 1965.

Destaca-se ainda outra parceria formada por Cláudio Botelho, desta vez com Charles Möeller, para o cenário do Teatro Musical brasileiro. A seguir, abordar-se-á um pouco da trajetória dos dois individualmente bem como o surgimento da dupla.

Charles Möeller começou os seus estudos fazendo seu primeiro curso de teatro, atuando como ator, aos 13 anos, uma montagem amadora de “Morte e Vida Severina”, de Chico Buarque e João Cabral de Mello Neto. Em 1985, estreia profissionalmente, como o protagonista da peça “O Noviço”, com direção de Neyde Veneziano. Depois disso, participou como ator do Centro de Pesquisa Teatral de

Antunes Filho (CPT), passando a fazer assistência de cenografia de alguns espetáculos. Em 1989, passou a fazer figurinos para diversos espetáculos, trabalhando com Gabriel Vilella em “O Concílio do Amor”, montagem do grupo Voador, ganhando diversos prêmios por este espetáculo e para algumas óperas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e de São Paulo. Participou, ainda, do grupo “Os Fodidos e Privilegiados”, onde trabalhou com os diretores Antônio Abujamra e João Fonseca

Möeller realizou um trabalho importante com ator na montagem de “Master Harved e os Meninos”, de Athol Fregard, ao lado de Milton e Mauricio Gonçalves, com direção de Antonio Mercado (1990).

A partir de 21 de novembro de 1997, Möeller e Botelho começam a produzir espetáculos de diversos portes. O primeiro espetáculo da dupla foi “As Malvadas”, com direção de Möeller e direção musical de Botelho, tendo estreado no Teatro Delfim, no Rio de Janeiro, foi um tributo ao repertório das comédias musicais com espírito de filmes B. O texto era de Möeller e a tradução, seleção e roteiro musical era de Botelho, tendo no repertório desde George Gershwin a Roberto Carlos, transitando por Sondheim, Kurt Weill e Rodgers & Hammerstein. Estavam no elenco as atrizes-cantoras Ada Chaseliov, Alessandra Maestrini, Gottsha, Ivana Domenico e Kiara Sasso. Beto Bellini interpretava o trambiqueiro Johnny. Dentre as músicas do espetáculo estavam hits como “I Love The Night Life”, “Vingativa”, “I’m Unlucky at Gambiling”. Além desse musical de dramaturgia autoral, a dupla foi responsável por outros como “7! O Musical”, que contava com a inclusão de atores que não são próximos do musical como Suzana Faini, Ida Gomes e Rogéria e Cristal Bacharach.

A dupla também remontou diversos musicais do padrão Broadway, começando com “Company” de Stephen Sondheim e George Furth, seguidos por “Sweet Charity” (2006), de Neil Simon e Cy Coleman, baseado no filme “Noites de Cabíria” de Frederico Fellini com coreografias originais de Bob Fosse, “A Noviça Rebelde”, de Rodgers & Hammerstein, “Avenida Q” (2009), de Robert Lopez e Jeff Marx, “O Despertar da Primavera” (2010), de Duncan Sheik e Steven Sater, “Gypsy” (2010) de Arthur Laurents e Jule Styne, Hair (2010), de Gerome Ragni, James Rado e Galt MacDermot, “Um Violinista no Telhado”(2011), de Jerry Bock, Sheldon Harnick e Joseph Stein, “O Mágico de Oz” (2012), baseado na montagem da Royal Shakespeare Company, dentre outros.

Destaca-se, ainda, por trazer musicais do padrão Broadway para o Brasil, Miguel Falabella, responsável pelas montagens de “Godspell” (2002); do musical autoral “Império” (2007), com Ester Elias, Miguel Falabella, Stella Miranda, Sandro Christopher, Alessandra Verney, Janaína Azevedo, Izabella Bicalho e grande elenco; “Os Produtores” (2007), de Mel Brooks, protagonizado por Juliana Paes, “A Gaiola das Loucas” (2010), protagonizado por Miguel Falabella e Diogo Villela; “Alô, Dolly!” (2013), protagonizado por Marília Pera e “A Madrinha Embriagada” (2013), com texto de Bob Martin e Don McKellar, músicas e letras de Lisa Lambert e Greg Morrison, protagonizado por Stella Miranda, com outros grandes nomes do Teatro Musical no elenco, como Kiara Sasso, Frederico Reuter e Saulo Vasconcellos, ficou marcado na história por ser a peça de lançamento do projeto de Teatro Musical do Serviço Social da Indústria de São Paulo (Sesi-SP), com entrada gratuita e orçado em R\$ 12 milhões, bancados pelo Fiesp/Sesi, sem utilização de leis de incentivo. Sobre o projeto, o integrante da coordenação do curso de formação em Teatro Musical, Saulo Vasconcellos comenta: “É uma parceria incrível de bons professores, grandes nomes do Teatro Musical com o Sesi-SP dando todo o apoio. Vai ser referência.” (VASCONCELLOS, 2014, apud GOUVEIA, 2014). Já Paula Capovilla, protagonista do musical “Evita” (2011) da Time for Fun, no Brasil, sobre o mesmo assunto afirma: “Vai transformar a vida de muitos jovens e muitos adultos, que nunca vivenciaram essa experiência. No Brasil, muita gente nunca foi ao teatro. Por isso esse projeto é tão especial: porque ele é feito para tocar a vida das pessoas.” (CAPOVILLA, 2014, apud GOUVEIA, 2014). Em seguida, como nova aposta deste projeto, estreou “O Homem de la Mancha” (2014), com texto de Dale Wassermanom, melodias de Mitch Leigh e letras de Joe Darion, protagonizado por Cleto Baccic. Atualmente, está em cartaz o espetáculo “Memórias de um Gigolô” (2015) baseado no romance homônimo de Marcos Rey, com letras de Falabella e músicas de Josimar Carneiro. O espetáculo conta em seu elenco com Leonardo Miggiorin, Mariana Rios, Marcelo Serrado, Ricardo Vieira, Osmar Silveira, e grande elenco.

1.5 MUSICAIS BIOGRÁFICOS

Em 1987, dando partida à onda de musicais biográficos, Marília Pêra estreou o musical “Estrela Dalva”, sobre Dalva de Oliveira. Em seguida, em 1989, o musical

“Elas por Ela”, espetáculo em que Marília representava diversas cantoras brasileiras do século XX.

Cabe lembrar que existiram outros musicais voltados para cantores e cantoras. A própria Marília Pêra começou fazendo espetáculo sobre Carmem Miranda nos anos de 1960.

Somente a partir de meados dos anos 1990, com “Samba Valente Assis”, “O Abre Alas”, “Somos Irmãs” (o mais bem-sucedido), “Lamartine para Inglês Ver”, foi estabelecido público cativo para o musical biográfico, continuando até os dias de hoje com montagens como “Cauby! Cauby!” (2006), “Renato Russo” (2007), “Divina Elizeth” (2008), “Tom e Vinícius” (2008), “Elis – O Musical” (2013), dentre muitas outras.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

É notória a importância do desenvolvimento de técnicas de voz, corpo e interpretação para o artista que deseja se dedicar ao Teatro Musical. Quanto mais ferramentas existirem, mais rica será a construção de sua personagem, tanto na interpretação da parte teatral falada, quanto na parte cantada, objetivo desta pesquisa. Porém, aqui levar-se-á em conta que o indivíduo em questão possui treinamento corpóreo-vocal específico para Teatro Musical, cabendo à presente pesquisa foco na interpretação do ator. Sobre isto, o diretor e coreógrafo Rob Marshall diz:

Se você é um ator, cantor ou bailarino, o mais importante é a interpretação. Mesmo os bailarinos, devem estar pensando ou sentindo algo durante cada movimento coreográfico. Eu posso perceber se ele estiver vazio. Nós estamos no mercado de contar histórias e todos somos personagens nestas (...) (MARSHALL, 2006 apud BRUNETTI, 2006 p.11).

Neste capítulo, abordar-se-ão conceitos relativos à interpretação teatral que poderão ser bastante utilizados no processo de ensino-aprendizagem técnico-interpretativo das canções, desmistificando, assim, a ideia de que as técnicas de interpretação para musicais são distintas daquelas utilizadas por métodos tradicionais. Sobre isso, Donald Oliver comenta:

Os melhores cantores atuam enquanto cantam; os dois ofícios são inseparáveis. Interpretar uma letra de música exige o mesmo esforço necessário para realizar um monólogo de Shakespeare, além da capacidade de fazê-lo em determinadas entonações - e com ritmo. (...) Não é suficiente simplesmente aprender palavras e notas musicais. Você deve entender completamente o que a canção está dizendo e descobrir a melhor forma de comunicar a sua essência (OLIVER, Donald, 1995, p.66.).

Almejando atingir a verdade cênica, utilizar-se-á aqui um *approach* baseado em Constantin Stanislavski (2001,2011,2011a) e Sanford Meisner (1987).

2.1 MÉTODO DE STANISLAVSKI

É inegável a importância de Constantin Stanislavski (2001,2011,2011a) ator, diretor, pedagogo e escritor russo nos séculos XIX e XX para a interpretação do ator. Sua proposta de método, conhecido como “sistema”, surgiu diante da necessidade *de descoberta de um novo ator, com características diferentes às vigentes na virada do século XIX para o XX, ou seja, “à forma sem impulso”, “aos clichês” e a “à falta de*

verdade cênica”. O método apresenta como fundamentação as ações psicofísicas, alimentadas pela vida e imaginação do ator doadas à personagem.

A seguir abordar-se-á uma síntese teórica deste método que servirá de fundamentação para o objeto deste estudo. Acerca de seu sistema, Constantin Stanislavski (2001, 2011, 2011a) afirma:

O sistema é um guia. Abra-o e leia-o. O sistema é um livro de referência, não uma filosofia. Quando a filosofia começa o sistema termina. Você não pode atuar no sistema: você pode trabalhar com ele em casa, mas, estando no palco, você deve colocá-lo de lado (...) Não há sistema. Existe apenas a natureza. O objetivo da minha vida tem sido chegar tão perto quanto possa ao assim chamado sistema, isto é, da natureza da criação. As leis da arte são as leis da natureza. O nascimento de uma criança, o crescimento de uma árvore, a criação de uma personagem são elementos de uma mesma ordem. O estabelecimento de um sistema, isto é, as leis do processo criativo, é essencial porque no palco, pelo fato de ser público o trabalho da natureza é violado e suas leis são infringidas. O sistema restabelece estas leis, recoloca a natureza humana como a norma(...) O primeiro aspecto do sistema é colocar o inconsciente para trabalhar. O segundo, assim, que se inicia, é deixe-o de lado. (1982, STANISLAVSKI apud BENEDETTI, 1982, p.70)

É sabido que o sistema, que surgiu diante da necessidade de dotar o ator de base concreta de trabalho, foi dividido em duas fases: a primeira fase ou psicotécnica ou da memória afetiva/emotiva, e a segunda fase, conhecida como método das ações psicofísicas. A seguir ver-se-ão as principais características de cada uma destas fases:

A primeira fase foi desenvolvida até o início dos anos 1930. Havia a presença da mente atuando antes da imaginação, sendo ativada racionalmente e por meio de exaustivos trabalhos de mesa e análises textuais. As personagens dos textos e situações eram analisadas intelectualmente, na busca de emoções análogas entre ator-personagem. O ator se perguntava o que o motivaria, se tivesse que agir como a personagem.

A segunda fase foi sistematizada a partir dos anos 1930. Há a presença do trabalho da imaginação e do agir simultaneamente, mas de forma não racional, resultante do improviso. O ator se perguntava o que faria se estivesse nas condições da personagem. Não havia separação entre a vida física/externa e a emotiva/interna da personagem. A psicotécnica era utilizada na obtenção da organicidade do ator, na “verdade cênica”, na integralidade psicofísica do trabalho do ator.

Stanislavski (2001,2011,2011a) destaca a importância do trabalho do ator sobre si mesmo, consistindo no domínio dos elementos da psicotécnica, construção de uma natureza corpo e mente, obtenção da ação física e eliminação da ação mecânica, sendo que o estado criador se daria a partir de processos no trabalho do ator: vontade, indagação, vivência, imaginação e influência sobre espectador.

Para prosseguir no trabalho de ator é preciso definir um importante conceito baseado no método das ações físicas. Ação não é apenas fazer um gesto, uma atividade, um movimento. A ação é um processo psicofísico que luta contra as circunstâncias dadas, almejando um objetivo, que se dá no tempo e no espaço de uma forma teatral qualquer.

Do ator será esperado saber diferenciar gesto, movimento e ação física. O gesto nasce da periferia do corpo, utiliza-se apenas de uma parte do corpo, não implicando em sua totalidade. O movimento envolve o corpo de forma global, tendo forma organizada e qualidades. Já a ação física é constituída por um gesto, movimento ou uma atividade corporal com uma intenção, com um objetivo almejado, envolvidos por impulsos que objetivam o atingimento de uma meta.

É preciso frisar, também, a existência das leis orgânicas da ação, conforme a seguir:

- a) Atenção;
- b) Imaginação;
- c) Músculos livres;
- d) Circunstâncias;
- e) Situações/acontecimentos;
- f) Avaliação na mudança de situação;
- g) Relação/interação entre objetos de atenção da cena;
- h) Comunicação;
- i) Tempo-ritmo.

Neste método, mostra-se de suma importância que a partitura, ou seja, a linha física da ação esteja justificada em um processo individual, envolvendo imagens próprias (subpartitura), que ajudam a definir a ação mental, sem a qual o ator corre o risco de não atingir a verdade cênica.

2.1.1 Conceitos básicos do sistema

Podem ser destacados alguns conceitos importantes utilizados na análise de textos por Stanislavski. Consoante a isso, serão esclarecidas, aqui, a definição de termos como “superobjetivo”, circunstâncias dadas, o “se” mágico além da “fé e a verdade cênica”.

2.1.1.1 Superobjetivo

É sabido que para Stanislavski (2001,2011,2011a), objetivo significa o desejo, a vontade de uma personagem, surgindo diversos objetivos a serem seguidos em sucessão, durante a jornada a ser cumprida por esta personagem. Essa série de objetivos individuais, reunidos, dá origem ao “superobjetivo”, que é o alvo almejado por todos estes menores.

O “superobjetivo”, criado por Constantin Stanislavski (2001,2011,2011a), é o elemento que dá sustentação e sentido à peça. Consoante a isso, deve-se ter todos os elementos constitutivos de um enredo, focados em atingir um mesmo alvo, em uma mesma corrente principal, que é o “superobjetivo”. Isto é, a junção de todos os objetivos individuais, formando uma unidade que representa um objetivo principal: o “superobjetivo”, que é o motivo de todos os objetivos menores. Há o “superobjetivo” da peça, que, segundo Michael Chekhov (1986), é o “pensamento dominante” que inspirou a obra do ator e o “superobjetivo” da personagem, que, segundo Michael Chekhov (1986), deve “convergir para a realização do superobjetivo da peça inteira”. Vale ressaltar, também, que o trabalho criativo do ator e do diretor deve-se orientar pelo “superobjetivo”. Acerca deste tema, Maria Knébel (1999) comenta:

A definição do superobjetivo é a principal incumbência dos diretores e atores para concretizar na cena as ideias e sentimentos do dramaturgo, os quais o fizeram escrever a obra. Ele atrai para si todas as tarefas que mobilizam as forças internas, como o intelecto, a vontade e o sentimento, e as externas, como as ações, as atitudes e os elementos sensoriais do ator para com o seu personagem. O que possibilita a realização do superobjetivo da obra pelo ator é o seu correto entendimento do papel (KNÉBEL, 1999, apud DAGOSTINI, 2007, p.27-28).

É preciso frisar, ainda, que a busca pelo “superobjetivo” exige tempo, atenção e investigação, devendo nomear este com um verbo de ação, que, para refletir sua real importância para a arte e técnica-interpretativa do ator e para o espetáculo, deverá ser universalizado, dando ampliação e verticalização ao sentido da obra. A má escolha deste pode culminar na passividade e originar clichês.

Ademais, o “superobjetivo” e a Linha Transversal de Ação estão diretamente ligados à obra, sendo considerados por Stanislávski os elementos mais valiosos do sistema. Maria Knébel, discípula direta de Stanislavski, afirma: “o superobjetivo tem que ser consciente, tem que partir da razão, do pensamento criativo do ator, tem que ser emocional, capaz de excitar toda sua natureza humana, e, por fim, voluntário, tem que partir de seu ser espiritual e físico” (KNÉBEL, 1999, apud DAGOSTINI 2007,p.30-31).

2.1.1.2 Circunstâncias dadas

É notória a importância das “circunstâncias dadas” como base do trabalho de ator proposto por Stanislavski (2001,2011,2011a). Pode-se afirmar que a sua definição é: são os fatores que condicionam a personagem, como, por exemplo, o tempo e o lugar em que se passa a história, as condições de vida, o contexto político-social, os costumes, as relações entre as personagens, a disposição do ânimo das pessoas, a mentalidade, as ideias e os sentimentos, ou seja, tudo o que tem relação com o estudo da obra. É sabido que este será de suma importância para o desenvolvimento da imaginação do ator. É preciso que o ator compreenda que a personagem possui presente, passado e futuro, imaginando cada uma dessas etapas da vivência desta, para que haja verdade cênica e, por conseguinte, a cena não fique vazia de emoções. Após estudar e observar essas informações, o ator perceberá o quão importantes são as “circunstâncias dadas” para uma compreensão orgânica do que foi idealizado pelo autor e que deverá ser posto em cena. Acerca desta temática, Nair Dagostini (2007) afirma:

A capacidade de determinação correta das “circunstâncias dadas” na análise da obra depende do nível intelectual, cultural e artístico do diretor e também do ator, em todos os aspectos do conhecimento humano e da vida. Para escolher quais circunstâncias são determinantes na estrutura e composição da obra e quais constituem apenas obstáculos, ou seja trata-se de circunstâncias secundárias, exige do diretor a capacidade de desmontar não só o mecanismo da obra, o seu esqueleto, mas o seu conteúdo intrínseco (DAGOSTINI, 2007, p.34).

2.1.1.3 “Se” mágico

Sabe-se da importância da palavra mágica “se” de Stanislavski para o trabalho de criação do ator e, com isso, conseguir atender ao que foi proposto pelas “circunstâncias dadas”. A pergunta “O que eu quero na presente situação?”, antes

utilizada por Stanislavski, foi substituída pela utilização do “se”, antes das circunstâncias escolhidas, estabelecendo, assim, a colocação do ator dentro das circunstâncias, imediatamente, fazendo com que este haja concretamente: “O que eu faria se me encontrasse em tais circunstâncias?” Consoante a isso, pode-se afirmar que a ação não é gerada somente pelo objetivo externo, mas também pelo impulso interno, ou seja, as “circunstâncias dadas” estimulam a invenção proposta pelo ator através do “se” mágico. Stanislavski afirma que o “se” sempre dá início à criação e as circunstâncias as desenvolvem, inexistindo uma sem a outra. O ator tenta solucionar o problema proposto pelo “se”, de acordo com a sua vivência pessoal e a sua imaginação, guiado pelas “circunstâncias dadas” e o “se”, que permite a este solucionar o que lhe foi proposto, de maneira natural e sem esforço.

Tendo em vista o observado, esta ferramenta contribui para a autoria da criação cênica pelo ator, transportando este, por meio da provocação de estímulos internos, para o meio da imaginação, responsável pela criação. Assim, o ator poderá atuar de forma orgânica, atingindo a verdade cênica.

2.1.1.4 A fé e a verdade cênica

É de se saber que a “fé e a verdade cênica” são de suma importância, sendo contempladas no processo de criação do ator. A fim de se obter a “verdade cênica” é necessário que este coloque em movimento todas as forças criativas, como foram utilizadas, no momento da criação, não fazendo apenas uma mera imitação, mas sim, percorrendo o processo vivo orgânico da ação, utilizando-se das “circunstâncias dadas” e do “se”. Pode-se afirmar que a “fé cênica”, segundo Constantin Stanislavski (2001,2011,2011a), é a capacidade do ator de acreditar na ficção, a ponto de convencer a plateia de que aquele universo é uma realidade para a personagem. Cabe frisar também que o sentimento interior do ator, guiado pelas “circunstâncias dadas” e pelo “se”, é o responsável pela “fé cênica”, tornando as ações cênicas verazes e autênticas. Sobre a “verdade cênica”, Constantin Stanislavski (2001,2011,2011a) diz:

A verdade cênica é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas. Não se pode separar a verdade da crença, nem a crença da verdade. Uma não pode existir sem a outra, e sem ambas é impossível viver o papel ou criar alguma coisa. Tudo que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para os seus associados e para os espectadores. Deve inspirar a crença de que na vida real seriam possíveis emoções análogas às que estão sendo experimentadas pelo ator em cena. Cada momento deve estar saturado de

crença na veracidade da emoção sentida e na ação executada pelo ator (STANISLAVSKI, 2011, p.169).

É imprescindível que o ator jogue com o seu companheiro de cena, influenciando e deixando ser influenciado por este, fazendo-o crer em seus sentimentos, ações e em sua comunicação. Caso consiga realizar isto, o ator terá alcançado o objetivo da criação. Para que esta interação ocorra, o ator deverá ter disponibilidade, flexibilidade mental, atenção, extrema observação e controle sobre si mesmo.

Stanislavski ensina o caminho para alcançar a “fé e a verdade cênica”, ou seja, segundo ele estas são encontradas com o domínio corporal, nas ações e objetivos, servindo, assim, como os melhores estímulos para os sentimentos.

Ressalte-se que a verdade cênica advém da crença do ator nas ações psicofísicas desempenhadas por meio de uma partitura, ou seja, uma linha de ações que deve ser repetida para ser dominada e fixada, completando uma relação com os objetivos, as “circunstâncias dadas” e com o “se”. É de suma importância que o ator saiba o porquê de tudo que desempenha em cena, a fim de criar realidade para o seu papel.

Stanislavski (2001,2011,2011a) poderia dizer que, em cena, o ator deve substituir o mecânico, o automático da vida, pelo controle consciente, lógico, coerente e em harmonia. Sobre isto, Adriana dal Forno diz:

A organicidade na ação se constitui pela concomitância do pensamento e do movimento, reconstituindo um processo que, ao longo da vida, é suplantado pelo hábito e pela mecanicidade, que se colocam como obstáculos para a sua realização. (DAL FORNO, 2002, apud DAGOSTINI, 2007, p.84)

É de se saber que a ação física também pode ser desempenhada utilizando-se objetos imaginários, sendo bastante eficaz para treinar os elementos do sistema, principalmente a atenção, a imaginação, a lógica e a coerência, obrigando o ator a agir. A utilização de objetos imaginários obriga o ator a perceber a coerência e a lógica das ações, pois, entendendo cada parte destas, compreende as grandes ações físicas. É necessário que seja obedecido o processo de princípio, meio e fim para que haja lógica e a continuidade das ações, e, por conseguinte, possibilitar que a verdade cênica seja encontrada.

2.2 MÉTODO DE MEISNER

É notória a importância de Sanford Meisner, ator americano e professor de teatro, que desenvolveu metodologia para instruir atores na arte da interpretação, conhecida como o Método Meisner (1987). Este método é considerado nos Estados Unidos uma das principais técnicas de preparação de atores. Consoante a isso, abordar-se-á aqui uma síntese de seus princípios.

Após trabalhar com Lee Strasberg e Stella Adler no The Group Theatre, Sanford Meisner desenvolveu seu método em uma abordagem única, em 1930. Um dos principais princípios era somente falar ou fazer alguma coisa quando algo o provocasse a dizer as palavras. Da mesma forma que Stanislavski, Strasberg e Adler fizeram, Sanford Meisner dizia para seus alunos para “viverem honestamente sob determinadas circunstâncias imaginárias”.

Sabe-se que a abordagem deste método é prática, tendo como início do treinamento intenso trabalho de improvisação. Um de seus famosos exercícios de repetição consiste em dois atores se sentarem de frente um para o outro e responderem no momento com uma frase repetida, quebrando, assim, a técnica demasiadamente estruturada, fazendo com que o ator aprenda a colocar a sua atenção para fora, tornar-se instintivo e aumentando a habilidade de escuta.

Já a segunda fase de treinamento tem como foco a imaginação, ou seja, as circunstâncias imaginárias, na qual são realizados exercícios para trazer à tona o que há de mais significativo para o ator por meio de ações físicas.

Pode-se afirmar também que o método trabalha uma diversidade de exercícios interdependentes que cada vez vão se tornando mais complexos, almejando desenvolver uma improvisação apoiada na escuta e na resposta espontânea, gerando uma atuação verdadeira dentro de circunstâncias imaginárias. Após passar por este processo, o ator torna a sua interpretação mais honesta, forte e orgânica com ferramentas prontas para atuar em uma diversidade de veículos. Sobre a verdade cênica, David Brunetti comenta:

Sem a habilidade para interpretar de forma simples e natural você estará muito pressionado para conseguir dar vida a uma música organicamente. A habilidade de falar e escutar em cena de forma verdadeira é o mínimo exigido de um ator, seja em um comercial de televisão, peça de Shakespeare ou em um musical da Broadway. É como sentar e encarar um teclado, objetivando tocar o piano. (BRUNETTI,2008,p.26)

É preciso frisar também a importância dada à preparação emocional que consiste em antes da cena, através do uso da imaginação, buscar algo específico e significativo para o ator, que o faça conectar com a emoção cênica, podendo ser que dure apenas no primeiro momento. Durante a cena, poderá não vir novamente, mas o deixará cheio de vida e completo nesta. Sabe-se que o que for criado para a preparação emocional deverá ser pessoal, algo que estimule somente ao próprio ator, devendo guardar como um segredo. Sobre isso, o professor de interpretação Sanford Meisner comenta:

Então a preparação, é um tipo de devaneio que causa uma transformação na sua vida interior, fazendo com que você não seja o que você era cinco minutos antes, porque a sua fantasia está trabalhando com você. Mas a personagem do seu devaneio é tirada da peça (...) Eu vou dizer mais uma coisa sobre a preparação: esteja preparado para deixá-la desviar-se, esteja preparado para cometer erros (...) (MEISNER, 1987, p 84-86).

Em 1935, Meisner entrou para a faculdade de Neighborhood Playhouse, localizada em Nova Iorque e lá pode experimentar seu método, treinando diversos atores. Cabe destacar, a título de curiosidade, os seguintes famosos atores que foram alunos de Meisner: Robert Duvall, Peter Falk, Tom Cruise, Diane Keaton, Grace Kelly, Gregory Peck e Nicole Kidman.

Tendo em vista os métodos estudados, pode-se estabelecer uma conexão entre as principais técnicas de interpretação teatral com a da canção, pois esta será tratada como um monólogo teatral. Acerca disso, Donald Oliver afirma:

Cantar é meramente uma forma de comunicação. Pense na canção como um monólogo cantado. Atuar (em movimento) enquanto canta não é tão difícil quanto você pode pensar se você não estiver tenso e paralizado. Se você entender o que você deseja comunicar, achará o significado, a respiração e o movimento vai se encaixar no lugar naturalmente (OLIVER, 1995, p.70.).

Para isso, serão utilizadas as formas usuais de preparação do ator utilizadas por Stanislavski (2001, 2011, 2011a) e Meisner e explicitadas anteriormente.

3 INTERPRETAÇÃO DA CANÇÃO PARA TEATRO MUSICAL

“Enquanto podemos tentar pensar na canção de teatro musical como uma foto instantânea de uma personagem em um dado momento, seria mais produtivo considerá-la como um filme”. (DEER, Joe; DAL VERA, Roco, 2008, p.165). Ver-se-á adiante que a personagem não se sente igual durante toda a jornada da canção. Esta é uma experiência dinâmica, a ser percorrida por ela, deixando-a modificar o seu estado psicofísico durante a trajetória.

Durante cada canção, uma nova jornada é iniciada, tendo cada uma seu início, meio e fim. Durante o percurso, vários obstáculos surgirão e mudanças poderão ocorrer. Algumas talvez sejam previsíveis à personagem e outras, não. O processo de interpretação da canção para o Teatro Musical inicia com a escolha do material adequado a se trabalhar, de acordo com o perfil físico, vocal e emocional do ator. Considerando o exposto, o diretor de *casting* Barry Moss adverte:

Um dos erros mais comuns das pessoas é pensar que têm de mostrar tudo que sabem - a partir de sua nota mais baixa à sua nota mais alta - em um único teste. Você deve escolher uma canção que se encaixe mais confortavelmente. Se o diretor musical quiser algo diferente ele pedirá. Enquanto isso vocês já terão mostrado o seu e isso colabora para aumentar sua confiança (MOSS, 1995 apud OLIVER, 1995 p.38).

O conhecimento da história do Teatro Musical e de repertório mostra-se de suma importância para o profissional que está conduzindo a aula de interpretação/canto para Teatro Musical, pois este será responsável por auxiliar o aluno na escolha do material por meio do qual obterá melhor êxito em sua performance, de acordo com o seu perfil físico e vocal. Torna-se igualmente necessário que este tenha uma ligação emocional/afetiva com o material escolhido para o melhor desenvolvimento do trabalho. Caso o aluno não goste do que lhe foi proposto, recomenda-se pensar em uma outra opção para trabalho.

O ator-cantor deverá conhecer verticalmente o material a ser trabalhado, devendo este, ao receber uma canção para estudo, audição ou trabalho, recorrer ao maior número de fontes possíveis que o possam alimentar de informações para as próximas etapas do processo de interpretação da canção. Vale frisar aqui que é indispensável que o ator-cantor leia todo o libreto do musical e não apenas a cena em que a canção está contida, compreendendo, assim, as “circunstâncias dadas”. O estabelecimento de relações claras e específicas para a personagem tornará viável manter uma conexão verdadeira durante todo o musical. Caso não seja

possível encontrar o libreto do espetáculo, dadas as dificuldades de acesso a esse tipo de material no Brasil, o aluno poderá basear-se pela sinopse e vídeos do musical ou, ainda, utilizar-se da sua imaginação. Cabe destacar que a canção pode funcionar como literatura dramática e que as boas canções costumam possuir um conflito, que servirá como combustível para uma forte apresentação.

Tendo todo este material em mãos, o ator deve prosseguir para a construção da gênese da personagem, ou seja, a história da personagem conforme as “circunstâncias dadas” ou a imaginação de cada um. Em algumas ocasiões o ator deverá construir suas próprias circunstâncias e não somente aquelas propostas para o espetáculo. Ademais, é imprescindível que o ator-cantor saiba quais são os seus “superobjetivos”, objetivos com a canção, o seu momento anterior e os obstáculos.

No caso, o momento anterior pode ser definido como os atos ou ocorrências anteriores à canção, ou seja, a cena musical ou falada que a antecede. Improvisar o momento anterior com um companheiro de cena poderá ajudar na compreensão e na conexão com a canção.

Joe Deer e Rocco Dal Vera, no livro “Acting in Musical Theatre – A Comprehensive Course”, sugerem o seguinte exercício: utilizando-se de um formulário estilizado o ator deve dividir o espetáculo em partes. Tendo isso em vista, o ator deverá, de uma larga para uma pequena escala, perceber o que a sua personagem deseja para cada uma dessas partes. Assim, será definido o “superobjetivo” no espetáculo, ou seja, a força que o motiva durante todo o musical, os objetivos de ação, de cada cena e da unidade ou da canção. Adicionalmente, todos os pequenos objetivos consistem em passos para se alcançar o “superobjetivo”. Deve-se lembrar que as canções, geralmente, ocorrem em momentos emocionais ápices das personagens, constituindo parte fundamental do processo para alcance do “superobjetivo”. Acrescente-se que descobrir objetivos claros é uma das primeiras metas durante os ensaios, conseqüentemente, o ator testará vários até encontrar o que mais atende à personagem encenada. A escolha precisa ser consciente e intencional e, conforme for entendida, os objetivos passarão por revisões periódicas. O artista deverá ter em mente que a falha ao encontrar os objetivos e entender os conflitos da ação poderá tornar sua atuação fraca e sem nuances.

Para saber se o objetivo promove uma conexão entre o ator e a sua personagem, necessita-se testá-lo. Para isso, serão respondidas as seguintes questões, que vêm acompanhadas de todo objetivo:

- a) O que a personagem está fazendo?
- b) Com quem está falando?
- c) Como a personagem se comporta de acordo com as “circunstâncias dadas”?
- d) Como as outras personagens sentem a sua personagem e agem em relação à ela?
- e) O que a personagem deseja? (objetivo)
- f) Se eu tiver o que eu quero, o que vai acontecer?
- g) Como vou saber que tenho o que quero?
- h) O que atingir o meu objetivo parece significar?
- i) Estou percorrendo a jornada desta canção para conseguir que esta pessoa ...

Utilizar-se-á aqui como exemplo de como testar essas questões a música “I Wanna Go Home”, do musical “Big!”. Josh é uma criança que foi transformada em um corpo de adulto por uma máquina. Josh acabou de ser deixado pelo seu melhor amigo sozinho no ponto de ônibus em Nova Iorque. Josh deseja voltar para casa, mas não pode, pois sua mãe não o reconhece em seu novo corpo. Nesse exemplo, as respostas para as perguntas seriam:

- a) Tentando voltar ao seu corpo normal para ser reconhecido pela mãe;
- b) Está falando com Deus;
- c) Apesar de nervoso, ele tenta se acalmar;
- d) A princípio, ninguém acredita em quem ele é. Depois, o amigo dele faz de tudo para ajudá-lo;
- e) Voltar para casa e ter a sua vida normal;
- f) Aprender a lição de que ele tem que crescer gradualmente e por dentro também;
- g) A mãe aceitá-lo de volta;
- h) Sobrevivência;
- i) Desfaça o feitiço que foi feito pela máquina.

O aluno, ator-cantor, após estudar essas informações, deverá fazer uma apresentação da sua música para a classe, contando seu nome, idade, nome da canção que será trabalhada, musical a qual pertence a canção, compositores, momento anterior e objetivo. Então, será feito o primeiro exercício, de tratar a música como um monólogo, não se preocupando com as notas e com os ritmos, apenas deixando se afetar pela letra. Sobre isto Ted Sperling, diretor musical, diretor e orquestrador, fala:

Eu acho estranho que muitos dos performers não olhem o texto como um texto, enquanto estão cantando uma canção. Às vezes, eles nem mesmo sabem o que uma palavra quer dizer. E eu penso que há algumas coisas básicas, como ter certeza de que você está conectado com os pensamentos, mesmo se tiver uma pausa na música que você pense: qual é a sentença? Qual é a frase? Logicamente, não só musicalmente. (SPERLING, 2006 apud BRUNETTI, 2006 p.10)

Joseph Church afirma: “Quando você cantar, sim, mostre a sua voz, mas ponha a letra em primeiro plano.” (CHURCH, 2006 apud BRUNETTI, 2006 p.11).

Vale frisar também a importância de o ator fazer pausas durante a primeira leitura da letra para anotar suas impressões iniciais, sendo estas apenas para uso próprio, pessoal, não devendo ser compartilhadas com os outros alunos ou professores. Depois de terminada a leitura, o ator poderá adicionar as impressões, memórias de sua vida e outras imagens que lhe venham à mente em relação a música. O exercício das primeiras impressões agora deverá ser realizado escutando apenas o acompanhamento da música, anotando as impressões decorrentes.

3.1 PREPARAÇÃO DA CANÇÃO

É necessário que o aluno escreva a letra da canção por completo, devendo marcar as palavras que não conhece o significado e as ideias que não compreende. Sobre isto, Pat Wilson, em seu livro, comenta:

Pode ocorrer que você faça uma cópia da capa do CD onde as palavras já estão todas escritas. Boa economia de tempo, mas não tão útil para a sua memória como a letra escrita à mão, pelo menos uma vez. (...) Por quê? Porque a caligrafia usa o link neuromuscular vital que você transformou em palavras quando você aprendeu a ler e escrever. (WILSON, 2005, p.6)

É extremamente recomendado que se tenha um dicionário por perto durante a etapa de análise da letra da música para se ter certeza sobre a compreensão do que se quer dizer. Se este trabalho não for feito, parecerá que as palavras foram ditas de forma solta e desconexa, sem transmitir a realidade do pensamento da personagem. Além disso, deverá indicar rimas internas ou pensamentos interessantes da música.

Os alunos deverão prestar atenção às referências culturais, de tempo e, ainda, do lugar em que o musical ocorre. Perguntas deverão ser feitas tendo em conta o texto da letra, o assunto da canção, a importância da canção para a personagem, as “circunstâncias dadas”, os desejos e anseios da personagem e o que a impulsiona para esta jornada. Estas são algumas das questões a serem formuladas. Mesmo que o estudante saiba a resposta, estará estimulando seu pensamento e trará a particularização que é determinante para a música. Questionar alunos sobre expressões idiomáticas e metáforas presentes na música é fundamental, pois estes podem ter alguma dificuldade nestas áreas, deixando-se carregar apenas pela beleza da melodia e do acompanhamento, descuidando da interpretação adequada.

Às vezes, no meio de uma canção o objetivo poderá ter sido alcançado, substituído por algum outro mais urgente ou, ainda, devido à presença de algum obstáculo, o jogo cênico se altere, e, por conseguinte, também o que se almeja como objetivo e objeto da cena ou do espetáculo. Alcançar ou alterar o objetivo indica a mudança para uma nova unidade da canção. Deve ficar claro para o ator quais são estes obstáculos que impedem que o objetivo seja alcançado e o que ele pretende fazer para superá-lo. Se as unidades da canção não forem reconhecidas ou se, de alguma forma, sofrerem mudanças, a intenção do autor poderá ser perdida e, com ela, todo o desenvolvimento da verdadeira jornada da personagem, o que, como consequência principal, levará à perda de conexão com plateia. Vale lembrar também que para isso deverá ser feita uma análise intensa do libreto e a habilidade de o ator utilizar a imaginação para projetar-se na personagem. Ademais, caberá estabelecer a relação com quem o ator está falando ou se direcionando na música, admitindo-se mais de um indivíduo.

Após ter sido realizada esta etapa, deverá ser esquematizada a jornada da personagem, sendo necessária a definição do que acontece no começo, meio e fim desta, tanto emocionalmente, quanto dramaticamente, em cada momento. Iniciar-se-á, então, a etapa conhecida como Momento Final, na qual o ator deverá refletir e escrever se a personagem conseguiu alcançar seu objetivo e quais foram suas conquistas e mudanças em relação ao momento anterior da música. Isto posto, prosseguir-se-á para a fase conhecida como preparação anterior a cena. A preparação anterior à cena consiste em toda vez que o ator for entrar em cena, este

deverá pensar no objetivo da personagem, quem ela é, onde ela está, os obstáculos e com quem ela está falando naquela cena.

Todas as anotações referentes aos resultados dos ensaios deverão ser registradas em uma folha de papel, o dossiê da música, ou seja, todas as escolhas e/ou linhas de raciocínio e emoção que foram descartadas durante ensaios, devendo as escolhas serem justificadas. A seguir abordar-se-á o funcionamento da planilha da música.

3.2 MAPA DA CANÇÃO

Referida planilha anexa poderá ter como base seis colunas: Letra/Verso, Subtexto, Particularização, Ação, Movimento e Música. Abaixo explicar-se-á cada uma das utilidades das colunas:

3.2.1 **Letra/verso**

A ser preenchida com toda a letra da música mais a parte composta por ar, ou seja, toda a parte instrumental, que deverá conter uma ação, emoção interna ou reação. Sobre isso o professor de interpretação da canção, David Brunetti comenta:

(...) quase todas as canções têm alguns pontos em que o acompanhamento toca e você não canta. Sempre que surgir essa situação, é sua tarefa preencher esse tempo com vida. A última coisa que você quer fazer é permanecer como Bambi, sob os holofotes, à espera de sua próxima fala. Encontre maneiras criativas de usar o tempo. Configure-o para que o saldo seja positivo e não negativo. Há muitas maneiras de fazer isso. Você pode usar o tempo entre as frases cantadas para procurar dentro de si mesmo sua próxima tática; você pode usá-lo para colocar um encerramento não-verbal sobre o que acabou de dizer; pode imaginar que seu parceiro fala, ou olha para longe, ou lança-lhe um olhar esquisito, para que você responda com sua próxima fala. A forma que você escolher fazê-lo, preenchê-lo, estará sempre aberta a reversões, alterações emocionais, mudanças de direção, surpresas. Desta forma você vai fazer-se tão atraente para a plateia quando não estiver cantando quanto quando realmente estiver. (BRUNETTI de 2006, p.47 e 48)

Recomenda-se utilizar linhas divisórias na página para cada verso. É preciso frisar que no Teatro Musical não se denomina os versos pelo fraseado da música, mas por ideias. Uma frase com ar, vírgula e outras pontuações pode conter vários versos.

3.2.2 Subtexto

Como explicado por Constantin Stanislavski (2001,2011,2011a) é o que você realmente quer dizer, podendo ser descoberto por meio da conexão emocional do verso ou da particularização. É necessário que seja expresso em apenas uma sentença, devendo conduzir a ação.

3.2.3 Particularização

É o processo no qual se expressa a história ou razão pela qual diz cada verso, por meio de uma exemplificação específica pessoal, que faça se conectar emocionalmente ao significado do verso. Há três formas de se exprimir a particularização dos versos: de acordo com a vivência pessoal de cada ator, a história da personagem expressa pelo libreto e a imaginação do ator.

3.2.4 Ação/Tática

É de suma importância a escolha das ações ou táticas para o processo de interpretação da canção. Esta deve ser interna, ativa e voluntária, para que possa ser executada sempre que necessário. Este processo pode ser bem difícil de ser executado, principalmente para o iniciante.

Antes de partir para a escolha é preciso deixar claro que se o ator tentar decidir quais são as emoções que a personagem está sentindo e realizá-las, ter-se-á uma interpretação demonstrativa e genérica. O ator não se tornará a personagem, mas se fizer boas escolhas táticas, convencerá a plateia de que é a personagem.

Ressaltar-se-á aqui que as emoções da personagem devem vir por meio das táticas, ou seja, como uma resposta a elas e não de maneira imposta. Sobre isso, Paul Havard (2013) comenta:

Mas nós estamos mudando nosso emocional por meio da ação e não simplesmente acionando uma outra emoção como se ligássemos um interruptor de luz. Isso significaria que as emoções não seriam permitidas ao ator? Claro que não. Se o ator começar a se envolver emocionalmente com a personagem, será um bônus, mas simplesmente não é necessário. (HARVARD, 2013, p.9)

Em cada frase do texto do monólogo da canção, utilizar-se-á um verbo transitivo que expresse a ação daquela frase. É preciso se certificar de que as suas escolhas possam lhe fornecer algo a fazer. Opte por verbos de ações ativas e que não sejam vagos. Um exemplo: dizer é muito vago, mas exigir é uma escolha mais

ativa que clarifica a interpretação. Pode-se chamar também esta de coluna da intenção da personagem em cada verso. É importante que o ator escolha ações, texturas que variem de emoções, pois serão elas que delimitarão as nuances que diferenciarão sua interpretação das dos demais. É de extrema importância que sejam testadas as ações na prática e não apenas pensadas racionalmente. Sobre isto, Marina Caladrone e Maggie Lloyd-Williams (2004) sugerem:

Olhe para o texto oferecido a você. Comece por esclarecer o que sua personagem deseja: seu objetivo. Em seguida, escolha um verbo para cada frase que ajuda a personagem atingir aquele objetivo. (...) Faz parte do seu trabalho localizar a palavra certa para o momento e, em seguida, atuar. Uma ação não é necessariamente certa ou errada - em vez disso, é útil ou inútil no cumprimento do objetivo, animando o desempenho e contando a história. Uma ação pode ou talvez deva mudar ao longo do ensaio e da performance. Na fase inicial de ensaios, é melhor ser instintivo em sua escolha e, deixar para finalizar e aprimorar a ação mais tarde. (CALADRONE; WILLIAMS, 2004, p.xviii-xix)

Para auxílio na escolha das ações para o desempenho da personagem, o ator deverá realizar uma autoanálise, objetivando identificar as ações que mais executa. Após esta etapa, estará apto para expandir suas escolhas para outras ações mais complexas e distantes, ampliando o repertório de ações.

Objetivando desenvolver o repertório de ações, de forma a identificar e ampliar a desenvoltura do artista, Paul Harvard (2013) propõe o seguinte exercício: o ator trabalhará com mais duas pessoas: um parceiro de cena e um observador. Para começar, será necessário definir um conjunto de circunstâncias dadas com um objetivo claro. Um exemplo disso, poderia ser: o ator esqueceu seu uniforme para aula de dança que vai começar em cinco minutos. Sua professora é bastante rigorosa com a utilização da vestimenta. O objetivo consiste em convencer o amigo mais próximo, que também faz a aula, a emprestar o uniforme. Um cenário deverá ser improvisado e, assim que a cena começar, o observador avisará sobre a ação a ser desenvolvida. O ator deverá alcançar o objetivo com apenas uma ação. Contudo o parceiro não entenderá e será necessária ação complementar. Sucessivamente, em intervalos regulares, o observador demandará diversas ações, como: importunar, comandar, tentar, blefar, debilitar, acordar, hipnotizar, despertar, apressar, entusiasmar, dentre outros. Quando a cena for concluída, o ator deverá questionar o observador sobre quais cenas atuou com sucesso e quais deveriam ter sido melhor desempenhadas. O ator deverá tentar diferentes cenários e certificar-se de que sempre existirá um obstáculo a ser superado, o que significará trabalho

árido (quanto maior a dificuldade das circunstâncias da personagem, melhor será para desenvolvê-lo).

Alguns exemplos de verbos que poderão ser utilizados são: convencer, encorajar, preparar, reafirmar, vislumbrar, sonhar, dar ombros, se convencer, fazer manha, paralisar, desafiar, ter uma ideia, gabar, desistir, decidir, implorar, exclamar, dentre outros.

Definidas as ações, recomenda-se o seguinte exercício: o ator deve estar concentrado, em uma posição neutra, sem tensões excessivas, ambientando-se na situação da personagem. Em seguida, pedirá a um amigo para lhe dizer o verbo de ação escolhido frase por frase, devendo, em seguida, ser realizada a frase falada, com a intenção proposta, como se fosse em um monólogo. Após fazer isto com a música inteira e os verbos já estiverem bem fixados, por parte do ator, o mesmo procedimento deverá ser empregado com a música cantada. Cabe ressaltar que quanto mais específico for o verbo escolhido, melhores serão as nuances da interpretação. O ator notará também que estando conectado com a interpretação da canção, não se preocupará em se autocriticar e a qualidade do seu canto será mais expressiva e com menos esforço. O que o ator sente é secundário para a performance; o importante é que a plateia se comova.

Abaixo, apresentar-se-á, como exemplo, a partitura de ações propostas pelo autor, para a personagem Josh na canção “I Want to Go Home”, do musical “Big!” de de David Shire, Richard Maltby e John Weidman.

I want to go home

Bronze
X new jersey

ESTADO
INICIAL
APROVADO

Introdução - descreditar

This is exciting, it's an adventure - *ter ideia*

I got to see some things that most kids never do - *desafiar*

That guy just took a knife out of his belt - *paralisa*

I wanna go home (Xuxa.) - *fazer marca*
↳ *particularização*

I'm meeting people, they all seem friendly - *se conectar*

So I don't need to feel as lonely as I feared - *dar outra*

That girl who stopped to help me has a beard - *estranha*

I wanna go home. (repeats) - *reclamar*
↳ *particularização*

I made a wish like people do. - *explicitar*

The flicker flicked and what flicked was me - *questionar*

I was a prize -

Out of the blue] - *estranha*

And I feel really special. - *quiser e mais*

So now, can I go now? - *pedir*

I'll just stick to that - *visão*

I'm on a mission - *se gabar*

It's like I'm staying in some 3D CD ROOM - *ter ideia*

So why should I feel anything but calm? - *dar outra*

I want to go home - *desistir*

I want my room. I decide

I want my bed. I decide

I want my mom - *implorar*

I want to go home - *reclamar*

OBJETIVO GERAL - voltar para casa

Objetivo na música - Testar se acalmar e pensar nos pontos positivos.

3.2.5 Movimento

É a coluna dedicada à marcação cênica da canção, ou seja, das ações corporais, como sentar, deitar, ficar de pé, atravessar o palco, vestir o casaco, amarrar os sapatos, etc.), gestos, foco e coreografia. Serão utilizados gestos específicos que sejam necessários à cena, sendo importante o equilíbrio de movimentos. Cabe ressaltar que todo movimento deve ser motivado por uma ação interna ou reação e deve ser gerado a partir da ação interna e não por estética, a não ser no caso de uma marca dada pela direção, no qual será o caso de fazer o oposto para encontrar a ação interna condizente.

3.2.6 Música

É de suma importância observar que a música traz pistas valiosas para a personagem e será preciso decifrá-las. Ignorá-las poderá acarretar em escolhas não condizentes com o que se está cantando. Algumas vezes, o ator poderá se deparar com compositores menos qualificados em que as ações propostas pela letra entram em conflito com as da música, sendo seu papel reconciliá-las, fazendo com que a interpretação e o canto funcionem como uma unidade orgânica.

Quanto maior o conhecimento do ator-cantor de teoria musical, mais fácil e mais rico será seu processo de análise da canção, visto que terá a capacidade de perceber nuances que alguém menos qualificado não notaria.

Neste momento serão anotadas todas as marcações de dinâmicas musicais como piano, pianíssimo, forte, fortíssimo, crescendo, decrescendo, etc., o clímax musical, ou qualquer marcação referente à música. Caso a partitura não apresente estas informações, opte por suas escolhas levando em conta o objetivo da canção e a ação/tática utilizada para cada verso.

4 PREPARAÇÃO PARA AUDIÇÕES

4.1 O QUE É UMA AUDIÇÃO

Com o crescimento do mercado de musicais, tornou-se necessária a prática da avaliação técnica dos candidatos por uma banca avaliadora, para saber se estes estão aptos para desempenhar personagens ou membros do ensemble (coro), ou seja, a realização de audições, que nada mais são do que entrevistas de emprego para os performers de teatro musical. Consoante a isso, deve-se destacar que não basta apenas o talento artístico nato ou um dom. Será igualmente necessário conhecimento de como se portar e agir. É de extrema importância que o performer ator-cantor-bailarino, ao entrar na sala de audição, lide profissionalmente com a banca e o pianista, mergulhando na jornada da canção, assim, deverá ter um objetivo específico a cumprir, ao começar a cantar suas músicas para a banca. Aqui abordar-se-ão informações importantes relativas ao mercado das audições.

As audições são perigosas. Pode-se afirmar isto, pois muitos performers fazem um ótimo trabalho nos ensaios e apresentações, mas ficam demasiadamente nervosos nas audições, ao precisarem passar, rapidamente, uma impressão positiva sob pressão, desempenhando um trabalho de qualidade ruim.

É de suma importância preocupar-se com a preparação para a audição, a atitude e o comportamento dentro da sala de audição. Afirma-se isto, pois os membros da banca estarão avaliando, desde o momento da entrada na sala, não só a qualidade do trabalho, mas se aquela é a pessoa com a qual eles gostariam de trabalhar. Fazer parte de um *casting* decorre do conjunto de várias características que variam de acordo com o perfil que a banca examinadora objetiva para aquele espetáculo. Eles estão buscando aliados, pessoas que não vão dar trabalho, durante as apresentações e ensaios. Não devem ser feitas muitas perguntas para a banca, como sobre o que cantar e muito menos pedir desculpas por alguma coisa antes de cantar. É preciso frisar que caso o candidato esteja gripado ou não tenha dormido bem à noite não deverá avisar à banca.

4.2 ANTES DA AUDIÇÃO

É necessária preparação para enfrentar as audições. Para isso, deve-se estar atento aos requisitos exigidos, divulgados pela produção. Estes variam de acordo

com cada produção musical e suas características particulares. O material deve ser estudado, eximamente, para que a adrenalina do momento não atrapalhe a audição. Pode-se dizer que, geralmente, as eliminatórias são iniciadas pela fase de canto e dança e, em seguida, interpretação de acordo com a personagem para qual se está audicionando. Muitas vezes, poderá se almejar um determinado papel e a banca examinadora direcionar a audição para outro. Tendo em vista as exigências do espetáculo, a produção irá analisar para qual perfil o candidato se encaixa de acordo com o currículo e fotos enviados.

4.2.1 O Currículo

É notória a importância do currículo, pois este cumpre o papel de cartão de visitas para o mercado de trabalho. Os produtores esperam que seja breve, resumido com os principais trabalhos, formação profissional, dados pessoais e contatos, de forma a facilitar a análise dos milhares de currículos recebidos. Todos os dados informados devem ser verdadeiros.

4.2.2 A Foto

É de suma importância que as fotos enviadas reflitam a personalidade do artista, ou seja, nada de fotos sofisticadas que mostrem quem o artista gostaria de ser, mas quem verdadeiramente é. Devem ser evitados excesso de maquiagem, poses e acessórios, pois isso poderá assustar a produção e provocar a eliminação logo no início do processo. Não devem ser utilizadas “*selfies*” como material, recomendando-se a utilização de fotos feitas por profissionais especializados na área, com envio de uma foto de corpo inteiro, além de outra de rosto como material para as audições.

4.3 O TESTE DE CANTO

Frequentemente, o teste de canto possui caráter eliminatório, pois é um dos quesitos primordiais em Teatro Musical, sendo a música definida para a apresentação pela produção ou de livre escolha. Para estar preparado para grande parte das audições de canto, o performer de teatro musical deverá possuir em sua pasta um repertório amplo e eclético que possa contemplar e atender a diversos tipos de estilos diferentes de musicais. É importante que o artista evite aprender

para cada audição músicas novas, tendo sempre canções que o mostrem de diferentes formas e que sejam bem conhecidas. Sobre isso, Jerry Herman adverte: “Não aprenda uma nova música para cada audição. As melhores audições que já presenciei foram de pessoas que têm trabalhado o mesmo material por anos e anos. Não há nada que possa substituir o conforto de cantar uma música que lhe dê segurança.”(HERMAN, 1995, apud OLIVER, 1995 p.82).

Há material/canções que se encaixam perfeitamente para todos os tipos físico-vocais, que deverão ser pesquisados, encontrados e estudados. Geralmente, três ou quatro canções já são suficientes para todas as audições. Sobre isso, o condutor, orquestrador e diretor Ted Sperling comenta:

As pessoas que me recordo de audições são aquelas que vieram com confiança, sem ser arrogantes; prepararam uma canção muito simples e direta que as destacaram. E quer saber? Elas mostraram alegria na audição. Eu diria que isso é uma grande coisa para mim, para quase tudo. Eu gosto de ver alguém que pode se comunicar com esse tipo de qualidade, estando relaxado em uma audição: "Esta sou eu, isso é como eu sou. Se estiver certo, ótimo. Se não, tudo bem." Se alguém se sente confortável com si mesmo, e está relaxado, você pode dizer, e isso é a coisa mais atraente para mim. (Sperling, 2008, apud BRUNETTI de 2008 p.X)

É recomendável que o ator quando estiver preparando o seu livro de audição, não leve cifras ou apenas os acordes, pois muitos pianistas não sabem conduzir bem a música por meio destes ou poderá fazer um livre acompanhamento da música, diferente do que foi ensaiado. Ademais, é de suma importância certificar-se de que a partitura está no tom, pois o pianista não irá transpor a música no momento da audição.

4.3.1 Categorias de Músicas do Livro de Audição

É sabida a importância de se ter, pelo menos, uma de cada uma das categorias abaixo no livro de audição, para que se esteja preparado para o maior número de audições possível, sem desesperos de última hora para preparação da canção:

- a) Uma ária de ópera ou uma canção;
- b) Uma de opereta;
- c) Uma de Gilbert and Sullivan;
- d) Uma “ballad” e uma “up-tempo” do período conhecido como Golden Age;
- e) Uma música popular brasileira;
- f) Uma standard “ballad” e “up-tempo” dos musicais anteriores a 1943;

- g) Uma comédia musical antiga/Tin Pan Alley ou uma Vaudeville Novelty songs;
- h) “Hits” de rádio dos seguintes estilos:
 - (i) 1960/1970 pop/rock;
 - (ii) Country;
 - (iii) 1980 pop;
 - (iv) Contemporâneos Pop/Rocks contrastantes.
- i) Uma música composta por Sondheim;
- j) Uma música “ballad” e uma “up-tempo” de musicais Rock;
- k) Uma música “ballad” e uma “up-tempo” de Show tunes;
- l) Uma música “ballad” e uma “up-tempo” de musicais contemporâneos;
- m) Uma música contemporânea artística;
- n) Uma música pós virada do século de um compositor de teatro musical;
- o) O corte de “Ouro” → É aquele corte de oito compassos, de qualquer música, independente do estilo ou período que mostra o melhor de você vocalmente, mostrando sua personalidade e seus pontos fortes como performer.

Além disso, recomenda-se que os candidatos possuam cortes de 16 e 32 compassos de suas músicas, pois devido a grande quantidade de inscritos, muitas vezes será praticamente impossível escutar todos os candidatos cantando uma música na íntegra. Caso você não saiba identificar isto, peça ajuda ao seu professor de canto, a um pianista ou outro músico. Apesar disso é de suma importância que o candidato estude não apenas os dezesseis ou trinta e dois compassos escolhidos, mas a música toda, pois a banca poderá pedir que continue a canção.

Ademais, alguns dos critérios que as bancas, geralmente, utilizam em sua avaliação são:

- a) potência vocal;
- b) afinação;
- c) problemas de fala (dicção e gaguejo) e discurso;
- d) musicalidade (dinâmica, estilo, fraseado e ritmo);
- e) entendimento da letra;
- f) interpretação da canção;

- g) aparência física (idade, postura, formato de corpo e visual);
- h) personalidade;
- i) histórico (se já trabalharam com essa pessoa antes e se ela se mostra disponível, mais aberta e profissional durante todo o processo criativo e de temporada);

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista o observado, este trabalho procurou reunir questões relacionadas à importância do ensino-aprendizagem técnico-interpretativo das canções de teatro musical que se refletem diretamente no trabalho do ator de teatro musical, fazendo com que este se bem orientado e com um bom trabalho interpretativo, atinja a tão desejada “verdade cênica”.

Contudo, percebe-se a escassez de materiais em português sobre interpretação da canção de Teatro Musical, não sendo fácil no Brasil a fundamentação da prática pedagógica visando à formação do ator-cantor. Pode-se afirmar que a formação do ator de Teatro Musical no Brasil se reflete diretamente na prática. Sendo assim, necessita-se de solidificação de uma escola de Teatro Musical nacional, com padronização da terminologia utilizada e difusão da tradição até agora conquistada, que no país ainda se mostra insuficiente.

Em virtude da realidade atual do mercado, com grandes espetáculos musicais sendo montados, será, cada vez mais, exigida preparação adequada dos profissionais dentro e fora do campo acadêmico. Apenas um ator bem preparado, consciente da técnica a ser utilizada, possuirá a desenvoltura e excelência necessárias à sua apresentação, desempenhando seu papel a favor da emoção. A técnica e a emoção devem estar sempre alinhadas uma a outra para o sucesso do ator.

Por tratar-se de tema complexo e pouco discutido, torna-se difícil seguir linha única de raciocínio para sua abordagem, devendo, no processo de ensino, ser escolhido o procedimento adequado ao artista, com foco no indivíduo. Vale ressaltar também a importância do respeito às individualidades de cada um, não tendo que ser seguida metodologia padrão, tal qual uma “receita de bolo”, pois só assim poderá ser criado embasamento científico e fidedigno de um tema que interessa à enorme gama de atores-cantores-bailarinos.

É de se saber que um dos papéis fundamentais do professor é promover o interesse do aluno pelo conhecimento. Este conhecimento, chamado de saber sensível, é a ferramenta responsável por fazer com que o aluno adquira autonomia no desenvolvimento da sua arte e na transmissão desta para outros por meio da apresentação ou do ensino.

É muito importante para a literatura musical e teatral que seja fomentada a pesquisa, que este tema seja priorizado e que estudos sejam realizados no sentido de se compreender melhor este mecanismo, abordando questões de senso comum, importantes e imprescindíveis como parte do processo pedagógico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith; J.GEWANDSZNAJDER, Fernando. O método nas Ciências Naturais e Sociais: Pesquisa Quantitativa e Qualitativa. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001.
- ASLAN, Odette. O Ator no Século XX. São Paulo. Perspectiva, 2003.
- BENEDETTI, Jean. Stanislavski An Introduction. 1982.
- BOAL, Augusto. Boal e Guarnieri. Cidade X, Editora X, 1967.
- BRUNETTI, David. Acting Songs. North Chareston, South Carolina. BookSurge, 2006.
- DAGOSTINI, Nair. O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator. 2007. 251p. Dissertação de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- DEER, Joe; DAL VERA, Rocco. Acting in Musical Theatre – A Comprehensive Course. Nova Iorque. Routledge, 2010.
- FOLEGATTI, Myrtes Maria da Silva. O Musical Modelo Broadway nos Palcos Brasileiros. Rio de Janeiro, 2011. 187p. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- HARVARD, Paul. Acting through Song. Great Britain. Nick Hern Books, 2013.
- HOLANDA, Chico Buarque de. Sant'anna. 1986.
- KNÉBEL, M. O. El Último Stanislávski, Análisis Activo de La Obra y el Papel. Madrid: Editorial Fundamentos, 1999.
- MARQUES, Fernando. Com os séculos nos olhos – Teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970. Perspectiva. 2014.
- MOORE, Tracey; BERGMAN, Allison. Acting the Song: performance skills for the musical theatre. Nova Iorque. Allworth Press, 2008.
- MEISNER, Sanford; LONGWELL, Dennis. On Acting. 1ª Ed. – Estados Unidos: Random House, 1987.
- OLIVER, Donald. How to audition for musical theatre: a step-by-step guide to effective preparation. 2ª Ed. – Estados Unidos: Drama Book Publishers, 1995.
- PRADO, Décio de Almeida. O teatro brasileiro moderno. 3ª Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. A construção da personagem. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2011.

STANISLAVSKI, Constantin. A criação de um papel. Trad. Pontes de Paula Lima. 16ª Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011a.

STANISLAVSKI, Constantin. A Preparação do Ator. Trad. Pontes de Paula Lima. 28ª Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011b.

TRIVIÑOS, Augusto. N.S. Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais: A Pesquisa Qualitativa em Educação. São Paulo: Editora Atlas, 1987.

VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista. In: Centro Cultural Banco do Brasil, Entourage Produções Artísticas, UNIRIO. (Org). O teatro através da história. 1ed. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, v.2,p.139-155.

_____ O Teatro de Revista. In: FARIA, João Roberto. História do Teatro Brasileiro: Das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

_____ O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções. Campinas, São Paulo: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2013.

WILSON, Pat. Pat Wilson's Song WorkBook. 2005.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

EMORI, Letícia. Musicais brasileiros se tornam autossuficientes. Disponível em <http://www.diariosp.com.br/noticia/detalhe/74586/musicais-brasileiros-se-tornam-autossuficientes> Acesso em: 01 abr 2015, 14:51:00.

GOUVEIA, Ariett. Elenco de “A Madrinha Embriagada” tem grandes nomes do Teatro Musical brasileiro”. <http://www.sesisp.org.br/noticias/elenco-de-a-madrinha-embriagada-tem-grandes-nomes-do-teatro-musical-brasileiro>. Acesso em: 28 ago 2015, 19:22:00.

GRANATO, Luísa. A magia dos musicais no teatro brasileiro. Disponível em <http://jpress.jornalismojunior.com.br/2011/10/historia-teatro-musical-brasileiro> . Acesso em 15/07/2015, 21:55:00.

MARQUES, Maximiliano. A Música do Teatro de Revista. Disponível em <http://www.pensemusica.com.br/pensemusica/teatroderevista.htm> . Acesso em: 11 de jul de 2015, 16:55:00.

VENEZIANO, Neyde. É Brasileiro, Já Passou de Americano. Revista Poiésis, n 16, p.52-61. Dezembro de 2010. Disponível em http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis16/Poesis_16_EDI_Brasileiro.pdf . Acesso em 11/07/2015 às 22:26.

ANEXO

| MAPA DA CANÇÃO | | | | | |
|-------------------------|-----------------|-------------------------|-------------------------|------------------|---------------|
| LETRA/ VERSO | SUBTEXTO | PARTICULARIZAÇÃO | AÇÃO/ TÁTICA | MOVIMENTO | MÚSICA |
| | | | | | |