



**O Afastamento Entre Cena e Música, Corpo e Voz no  
Teatro Musical: O diluir através dos *Viewpoints***

**Larissa Felipe de Melo Cintra**

**Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas**  
Versão corrigida e melhorada após defesa pública

**Junho 2020**



Dissertação apresentada para o cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro.

*Aos meus pais.*

## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à minha família. Ao Célio e à Margareth, por serem desde sempre os meus maiores apoiantes e companheiros. Por terem sido os meus exemplos vivos de caráter, força e amor; e mais, por mostrarem desde muito cedo, a mim e aos meus irmãos, a importância do conhecimento como nosso legado.

Agradeço à Marina e ao Marcel, que sempre abriram os caminhos para mim, tornando possível esse trajeto. Obrigada pela parceria e amor depositados em mim nesta jornada. Sem eles, nada disso seria possível. Agradeço por se fazerem presentes, mesmo a um oceano de distância, e me ensinarem todos os dias um pouco mais de humanidade.

Agradeço à Sofia e ao Mateus, por serem os melhores amigos e porto seguro que eu poderia ter. Agradeço por cada palavra de conforto, videochamadas em horários complicados, risadas em dias difíceis e amor imensurável. Agradeço por terem sido ombro e casa, mesmo que de longe.

Agradeço a todos os meus colegas de mestrado e faculdade, que vivenciaram essa aventura ao meu lado. Especialmente, à Inês, Mariana, Fábio, Miriam, Gustavo, Júlia e António. Obrigada por todos os momentos que partilhámos, as dores e alegrias, conselhos e descobertas. Vocês deram cor a esse percurso tão difícil.

Agradeço à Laura pelo apoio incomparável. Por ter sido companhia e ouvido atento para todas as frases desse trabalho. Por me fazer acreditar todos os dias que existe um espaço neste país, também, para mim. Por todo o amor, sensibilidade e suporte emocional, principalmente no momento de escrever uma dissertação atravessando uma pandemia. Obrigada pela parceria de vida, por ser casa e abrigo no estrangeiro.

Agradeço à Joana Pupo, mentora e parceira de *Viewpoints*. Agradeço por todas as oportunidades concedidas e confiança depositada no meu eu-artista e ser humano. Agradeço a paixão ao ofício que enxergava em seus olhos em todos os encontros. Obrigada por me abrir a porta para um universo do qual capto uma ponta para este trabalho.

Agradeço ao Caio, Pedro e Maria Eliza por terem sido minha família em Portugal. Por terem me proporcionado as melhores lembranças, bem como, serem as pessoas com quem eu posso sempre contar. Obrigada pelo cuidado, pelos incentivos e esperança. Nós conseguimos juntos.

Agradeço ao Daniel, meu parceiro de mente criativa. Agradeço pela realização de um sonho em terras diferentes, agradeço pela faísca que despontou em mim coragem e vontade de criar. Obrigada por ser tão humano em tempos sombrios. Obrigada pelo *Palavroando*.

Agradeço à Laís, pela manutenção da minha saúde mental e paciência desmesurada.

Agradeço ao Augusto de Pádua, por desde sempre ter acreditado em mim e no meu sonho. Por ter sido o guia da minha voz, por tantos anos e, mesmo à distância, ser parte fundamental desta conquista.

Agradeço ao *Empório Cultural*, escola de coração onde pude me profissionalizar no Teatro Musical e que me mostrou ser possível um ensino ético, respeitoso e de qualidade.

Agradeço à *Trupe Trabalhe Essa Ideia* por ter me ajudado na empreitada do Laboratório de *Viewpoints* para Teatro Musical e a todas as meninas que entregaram seu corpo e alma neste treinamento. Paula, Glenda, Izabelle, Júlia, Laura e Maria Clara, vocês tornaram uma ideia possível.

Agradeço à *Barca dos Corações Partidos*, por me mostrar que o Teatro Musical pode ser tanto mais. E ainda pela delicadeza e simpatia de me fornecer material de estudo para esta pesquisa.

Finalmente, gostaria de agradecer o meu orientador e coordenador de curso, Paulo Filipe Monteiro, por acreditar no meu projeto e me ajudar tanto ao longo de todo esse percurso. Por ter sido o guia do Laboratório de Experimentação Cênica, tão relevante para o meu trajeto dentro da Faculdade e uma das razões possíveis desta investigação se concretizar.

Agradeço a Portugal, por tantos ensinamentos, angústias e conquistas que me trouxeram à finalização de uma etapa académica tão valiosa.

**O AFASTAMENTO ENTRE CENA E MÚSICA, CORPO E VOZ NO  
TEATRO MUSICAL: O DILUIR ATRAVÉS DOS *VIEWPOINTS*  
LARISSA FELIPE DE MELO CINTRA**

**RESUMO:**

Esta investigação tem como propósito a reflexão acerca do afastamento entre cena e música, voz e corpo dentro do Teatro Musical. Partindo do contexto histórico, sociocultural e técnico do gênero até à proposta de uma possível solução para esta fenda. Interessa-se em desvendar os fragmentos da problemática do afastamento, trazendo o leitor para o cerne da questão. Posteriormente, utiliza-se dos *Viewpoints*, filosofia traduzida em método de trabalho segundo Anne Bogart, para o desenvolvimento de um Treinamento de *Viewpoints*, específico para o ator de Teatro Musical. Inclui no pensamento teórico, a prática relatada a partir de um Laboratório experimental.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro Musical, *Viewpoints*, Integração, Afastamento, Possibilidade.

**THE DISTANCE BETWEEN SCENE AND MUSIC, BODY AND  
VOICE IN THE MUSICAL THEATER: DILUTING THROUGH  
*VIEWPOINTS***

**LARISSA FELIPE DE MELO CINTRA**

**ABSTRACT:**

This investigation aims to reflect on the distance between scene and music, voice and body within Musical Theater. From the historical, socio-cultural and technical context of the genre to a possible solution proposal for this gap. It is interested in unraveling the fragments of distance problems, bringing the reader to the subject of the question. Subsequently, it uses the *Viewpoints*, the philosophy translated into a work method, according to Anne Bogart, for the development of a specific training of *Viewpoints* for the Musical Theater actor. It includes in theoretical thinking, a related practice from an experimental laboratory.

**KEYWORDS:** Musical Theater, Viewpoints, Integration, Distance, Possibilities.

# ÍNDICE

Nota ao leitor .....	1
Introdução.....	3
<b>CAPÍTULO I – TEATRO MUSICAL: UMA DEFINIÇÃO .....</b>	<b>5</b>
1. A Definição Escolhida.....	5
2. Contexto-Histórico .....	7
2.1 Origem: Pré-História .....	8
2.2 Grécia Antiga.....	10
2.3 Império Romano e Idade Média .....	12
2.4 Comic and Ballad Operas .....	14
2.5 Opereta: <i>Offenbach</i> .....	15
2.6 Menestréis.....	17
2.7 The Black Crook.....	18
2.8 Burlesque .....	20
2.9 Vaudeville.....	22
2.10 Comédia Musical .....	24
2.11 Evolução Histórica dos Musicais na Broadway .....	25
2.12 O Caso de Portugal e Brasil.....	32
3. Aspectos Técnicos .....	35
3.1 Música - Voz .....	35
3.2 Teatro - Corpo .....	42
3.3 Dança .....	45
4. Função Social, Política e Económica.....	47
<b>CAPÍTULO II – TEATRO MUSICAL: UM PROBLEMA .....</b>	<b>51</b>
1. A Problemática do Afastamento.....	51
2. Análises de Musicais .....	57
2.1 Aida – O Abismo .....	57
2.2 Shrek: The Musical – A Ponte.....	60
2.3 Suassuna: O Auto do Reino do Sol - O Ideal .....	63

<b>CAPÍTULO III – TEATRO MUSICAL: UMA PROPOSTA .....</b>	<b>69</b>
<b>1. <i>Viewpoints</i> .....</b>	<b>69</b>
<b>1.1 Contexto Histórico.....</b>	<b>69</b>
<b>1.2 Conceito .....</b>	<b>74</b>
<b>1.3 <i>Viewpoints</i> Físicos .....</b>	<b>80</b>
<b>1.3.1 Tempo .....</b>	<b>80</b>
<b>1.3.2 Espaço .....</b>	<b>83</b>
<b>1.4 <i>Viewpoints</i> Vocais .....</b>	<b>85</b>
<b>2. A Minha Proposta.....</b>	<b>88</b>
<b>3. Laboratório .....</b>	<b>93</b>
Considerações Finais .....	100
Referências Bibliográficas.....	102
Anexos.....	108

## **Lista de Abreviaturas**

LEC — Laboratório de Experimentação Cénica

FCSH — Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

TA — Tireoaritenóideo

CT — Cricotireóideo

VP — Viewpoints

*Estou ficando outra. A cada passo, o mundo  
está crescendo ao meu redor. Que coisa boa,  
eu sou tudo o que faço. Tudo que escolho. Eu  
não sou uma só. Hoje eu posso ser tudo, sendo  
eu mesma. Ser Iracema e ser tudo que eu quis.  
Esta será minha nova natureza.  
Olá, muito prazer. Muito prazer!  
Eu sou atriz...*

(Suassuna – O Auto do Reino Do Sol, A Barca dos Corações Partidos,  
Vários autores)

## **Nota ao Leitor**

Antes de dar início a este trabalho, senti a necessidade de trazer a quem possa, porventura, ler esta dissertação, uma explanação das motivações primeiras que me levaram a ir em frente com esta temática.

O Teatro Musical é um assunto recorrente na minha vida, é o meu início e o meu durante, foi através desse género que fui apresentada às Artes Cénicas aos dezasseis anos de idade. Num escalar veloz, aos dezoito anos, eu já subia a palco com uma digressão por todo o Brasil, profissionalmente. O Teatro Musical tornou-se a minha vida e a minha profissão.

Após poucos anos de dedicação e amor profundo pela área, surgem em mim indagações e questionamentos acerca do funcionamento do género em si. Ao partilhar e assistir experiências de colegas de trabalho, acabo sempre por voltar na mesma questão: o Teatro Musical, que em tese seria a integração de áreas artísticas específicas direcionadas a contar um enredo, era constantemente falível numa das vertentes. Criando assim, nos próprios intérpretes, uma frustração pela busca inalcançável de equidade entre todas as componentes artísticas.

Em todo o meu caminho, como atriz de Teatro Musical, vivenciei e senti na pele a dificuldade de uma interação entre canto, dança e atuação, somados é claro, com o pouco tempo para se ter um espetáculo levantado. Com treinamentos completamente segregados, sentia que o meu corpo simplesmente não respondia na hora de juntar todos os ingredientes. Isso trouxe luz a mais um fator: essa dificuldade enfrentada começava a gerar uma fenda dentro do roteiro, na história, nos personagens e, principalmente, no canto como extensão textual.

O Teatro Musical é um género muito específico, muito estigmatizado pelo que chega à visão geral de público e acima de tudo muito dispendioso, não sendo fácil de realizá-lo. A dado momento acreditei que não houvesse mais como persistir nisso e que ser atriz de Teatro Musical não era algo para mim. Eu tinha em mim o desejo de romper com os rótulos e voltar às potencialidades iniciais que esse género um dia já teve. Pensar em áreas artísticas diversas, que dialogam em palco isso, para mim, é um verdadeiro espetáculo. E foi nessa ideia que persisti ao decidir investigar esse tema.

Logo no início do Mestrado em Artes Cénicas na FCSH, tive a oportunidade de participar num Laboratório de *Viewpoints*, nas datas de 22 de outubro de 2018 a 14 de novembro de 2018, com a Joana Pupo, via LEC. (O Laboratório de Experimentação Cénica foi criado em paralelo à grade oficial da Faculdade, sendo uma oportunidade de manter a prática ativa, junto com a teoria desenvolvida nas cadeiras propostas. Esse trabalho mais à frente esclarecerá melhor este núcleo que foi de suma importância para a minha trajetória no Mestrado).

Foi a primeira vez que experienciei, de maneira tão intensa e prática, os *Viewpoints* e lembro-me de, a todo o momento, pelo carácter composicional dos exercícios, pensar naquele vocabulário como um facilitador para o Teatro Musical.

Depois de um mergulho nos *Viewpoints*, ao longo do ano de 2019, tendo tido a oportunidade de ser assistente da Joana Pupo no Projecto Labor do Teatro LU.CA, participando de três módulos de treinamento de *Viewpoints* na Dança e no Teatro com a Pupo e a Maria Ramos, o treinamento contínuo do Ator Invisível de Pupo&Pepa, como também a Masterclass de Angus Balbernie; tive mais certeza que esse era um caminho a seguir. Usar essa problemática que me incomodava como atriz, para um outro olhar, agora de observadora pesquisadora. E mais, para além da exposição do problema enfrentado no género, a sugestão e tentativa de um treinamento que possa suprir a fenda criada em seu histórico, desta vez através dos *Viewpoints*, de maneira prática e teórica.

## Introdução

A escolha deste tema, como pesquisa de dissertação, dá-se pelo meu contato anterior e estrutural com o Teatro Musical. O meu interesse surgiu como uma possibilidade para resolução de um problema basilar dentro do gênero. *A priori*, despontado pelas minhas próprias dificuldades de execução, que no final de contas, passei a saber que não eram só minhas. Dentro dessa possível relevância, um dos meus intuitos acabou por se tornar a produção acadêmica sobre Teatro Musical, na língua portuguesa. Em virtude da escassez de material encontrado no ato de pesquisa na minha língua nativa e do meu país de residência.

O cerne desta pesquisa é o oposto da sua denúncia. Ao expor a problemática do afastamento entre cena e música, voz e corpo no Teatro Musical, conecto-me com o conceito de integração. Integração, na sua etimologia, é o ato ou efeito de integrar, como também tornar algo inteiro. Encontra-se diretamente ligado ao ato de assimilação e reunião de elementos. Conforme se encontra nos anais da história, uma das origens do Teatro Musical é a Grécia Antiga. Um período histórico marcado pela integração total e fluidez das áreas artísticas. Esta associação ao contexto histórico do dispositivo é de suma importância para o entendimento de como essa fenda se deu.

Desta forma, o desenvolvimento desta investigação foi dividido em três elos, para sua compreensão total. O contexto histórico e conceptual do Teatro Musical, A problemática do Afastamento e, por último, Os *Viewpoints* como proposta de Treinamento Específico para o Ator de Teatro Musical. Encaminhando assim, o leitor à cronologia da investigação, simplificada como: *história-problema-solução (possível)*.

Dentro do contexto histórico, fio-me em períodos e acontecimentos que se relacionam com o efeito de integração e afastamento. As escolhas para a explanação vêm com a motivação de criar caminho até ao momento atual, onde esta questão me encontrou. De acordo com o viés do trabalho, não será possível retratar o contexto histórico em sua completude. Entretanto, gostaria de deixar claro que as opções selecionadas não conferem demérito para as outras, somente, têm maior peso para o objeto desta pesquisa. O contexto histórico, neste caso, também é utilizado para criação de relação entre o leitor e o tema. Visto que, os objetos de maior popularidade da categoria, muitas vezes não incluem os aspectos de integração propostos em análise na presente dissertação.

No segundo capítulo, o objetivo é o esclarecimento da problemática. Como também, a reflexão da forma como as estruturas, em especial, os treinamentos de musicais, têm vindo a ser aplicadas; e ainda a sua corroboração para o afastamento das componentes fundamentais do Teatro Musical. Nesta secção, acredito ser importante a exemplificação destes termos, não palpáveis, nos quais assenta esta discussão. Em razão disso, opto pela análise detalhada de três musicais contemporâneos, dando a oportunidade da criação imagética desses problemas, por meio das representações. Como exemplos foram escolhidos os musicais *Aida*, *Shrek* e *Suassuna: O Auto do Reino do Sol*.

No terceiro capítulo deste trabalho, apresento o método dos *Viewpoints*, que imediatamente a seguir se interliga com a minha sugestão de uma possível solução para essa cisão. Pela natureza da proposta ser do campo prático da execução, opto pelo detalhamento prévio dos *Viewpoints*, a fim de possibilitar ao leitor uma ideia mais concreta da minha pretensão. A minha proposição foca-se na ideia de um treinamento prévio, conciliador de todos elementos artísticos, com base nos *Viewpoints* Físicos e Vocais, contemplando também a técnica vocal. Há ainda a apresentação de um Laboratório prático, realizado por mim em dezembro de 2019, como tentativa de aplicação da teoria na prática e experimentação dos *Viewpoints*, como artifício de aperfeiçoamento para o treinamento do performer.

Como todos os pesquisadores, parti do campo hipotético de todas as possibilidades e tive o privilégio de executar na prática um novo caminho. Desta forma, mais do que enaltecer o caráter conclusivo desta tese, proponho que a fruição da leitura passe por acompanhar uma pesquisa/processo em constante decurso e mutação. A trajetória dos relatos de um funcionamento pragmático, transfigurados para uma reflexão, transmutados ainda para um desenlace de ação.

# CAPÍTULO I – TEATRO MUSICAL: UMA DEFINIÇÃO

## 1. A Definição Escolhida

*Teatro Musical* é um termo muito abrangente, uma vez que existem diversas manifestações artísticas que envolvem teatro e música de maneira integrada. No presente trabalho de pesquisa, focar-me-ei especificamente nos chamados *Musicals* - espécie de espetáculo músico-teatral que surge em meados de 1920 nos Estados Unidos da América.

Os *musicals* podem ser definidos como uma forma de produção teatral dramática que combina atuação, diálogo falado, música e dança, para desenvolver uma narrativa ou contar uma história. Está delimitado por um lado pela sua correlação com a ópera e, por outro, pela sua correlação com o cabaré.

Pode-se então considerar o *musical* como um género ou subgénero inserido na categoria de Teatro Musical. Segundo a enciclopédia *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, o *musical* define-se como:

*“A principal forma de teatro musical popular ocidental do século XX, no qual números musicais cantados e dançados em estilo popular ou de pop music são combinados com uma estrutura dramática.”*<sup>1</sup>

É através do texto, da música, da ação do intérprete (movimento/dança), aspectos técnicos, a cooperar de forma completamente integrada, que se pretende transmitir o enredo e respetivo conteúdo emocional (pathos, ódio, amor, comicidade...) do musical.

Reforço a definição, para uma melhor consolidação, com o livro *Musical Theater Realism and Entertainment*, no qual Millie Taylor elucida: *“What is Musical Theater? Most people would agree that is a combination of song, visual spectacle and verbal text that is performed in live theatres.”*<sup>2</sup> E ainda no livro *Musical Theater: History*, Kenrick afirma: *“Musical (noun): a stage, television, or film production*

<sup>1</sup> Snelson, J., Lamb, A. Musical. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2ª ed., Vol. 17), London: McMillan, pp. 453-465

<sup>2</sup> Taylor, M. *Musical Theatre, Realism and Entertainment*, 2016, p.1

*utilizing popular style songs to either tell a story or to showcase the talents of writers and/or performers, with dialogue optional.*”<sup>3</sup>

Há que atentar nas diferenças entre as distintas formas de objetos artísticos que utilizam trabalho musical no dispositivo, como forma de especificar o gênero a que me dedico.

A título de exemplo, nas tradições teatrais ocidentais existem três tipos principais de performance dramática envolvendo música: *Balés*, *Óperas* e *Musicals*. Os *Balés* comunicam sua história, maioritariamente, através da dança, com pouco ou nenhum diálogo falado. Sendo assim, é mais fácil diferenciá-lo dos *musicals*. Já com a *Ópera* essa distinção fica mais turva e difícil de ser analisada. As *Óperas* são produções dramáticas nas quais o diálogo é quase inteiramente cantado pelos artistas. Numa *Ópera*, até diálogos simples, como cumprimentos de saudação, são cantados como parte da partitura sinfônica. Os *Musicals*, por sua vez, contam com atores cantando como mais uma expressão de reforço ao texto de diálogo. Já que a maior parte da interação textual, diálogos mundanos e enredo são falados e encenados. Essa seria, no caso, a diferença mais marcante entre *Ópera* e *Musicals*.

O teatro musical engloba uma vasta gama de gêneros, de revistas a óperas, que se diferenciam por diversos aspectos, mas, principalmente, pela função dramática da música na peça.

É nesse sentido que me interessa pesquisar a integração, atentando especificamente nos *musicals*, por serem os que almejam uma maior equidade entre as diferentes expressões artísticas que englobam.

---

<sup>3</sup> Kendrick, John. *Musical Theatre: History*. 2 ed. Vol. Continuum, 2017, p.14

## 2. Contexto Histórico

Parece-me profícuo que, neste momento do presente trabalho, me debruce sobre uma breve contextualização histórica relativamente ao género. Recuando até às origens, antes até de uma consciência, relativamente ao que seria a expressão artística, passando pelas ramificações, que pertencem e constituem o percurso, até chegarmos à definição específica que me propus trabalhar – os *musicals*.

A maioria dos estudos sugerem que o Teatro Musical data seu primeiro aparecimento na Grécia Antiga, onde usualmente as áreas artísticas, que preconizam o género, dialogavam entre si sem distinções. Por um lado antropológico, optei por voltar um pouco mais na história para clarear como a interação, da voz, do corpo, da música, da dança e dos diálogos estão conectadas desde a Pré-História.

Pelo fato de não existir um antecessor único e direto do Teatro Musical nas artes performativas, detenho-me em explanar sucintamente um conjunto de géneros, que influenciaram e edificaram as raízes da forma artística trabalhada.

Já nesta sumária contextualização, que deambula entre períodos históricos, figuras e espetáculos, é possível observar na cronologia evolutiva do género alguns momentos que contribuíram para a segregação dos vários aspectos técnicos que o constituem. Ao mesmo tempo que se institucionaliza como um género, com um cunho específico, dentro das artes dramáticas, começa também, na sua execução, a revelar as dificuldades que, pela sua megalomania, têm contribuído para a estigmatização do Teatro Musical. Concretizando, tem-se vindo a afastar da importância da sua totalidade, de uma série de expressões que contribuem para um só enredo, onde a voz cantada se tem tornado soberana, colocando os outros aspectos numa valoração menor, ameaçando a coesão do todo.

## 2.1 Origem: Pré-História

Contar histórias faz parte da construção social e cultural do ser humano desde os primórdios. Esse conforto em compartilhar histórias com outros leva-nos de volta aos homens das cavernas ao redor do fogo. A entoar, sussurrar, gesticular, e representar os eventos da caçada onde tambores de peles de animais e flautas ancestrais acompanhavam o plano de fundo do desenrolar da narrativa. Existia prestígio e prazer na partilha da história de um herói (o caçador) e um vilão (a presa), com emoções e aventuras. A trama, os personagens, o pensamento, a imitação, a música, o reconhecimento, os raios (como efeitos de luz e som) são alguns dos elementos que Aristóteles posteriormente identificaria como a essência do drama nessas primeiras encenações musicais.

De acordo com Paulo Carrilho:

*“(...) teatro sugere a prática de uma arte, em que um ou mais indivíduos apresentam determinada história, transmitindo sensações e/ou mensagens diversas através da recriação de momentos reais e/ou imaginários, não é excessivo considerar que, de algum modo, o teatro musical está implícito na natureza humana desde o período pré-histórico, manifestando-se em rituais praticados por clãs e tribos, através de danças e cantos.”<sup>4</sup>*

Hoje, ainda se encontram sociedades primitivas que conservam rituais de cunho religioso, onde a música aliada às danças, ritmos e histórias provoca o fascínio e o transe.

Utilizando-se de técnicas específicas, estas cerimónias tribais envolvem alguns aspectos que, de certa forma, se verificam no teatro musical moderno, tais como a caracterização, a vestimenta própria, a coreografia e a música vocal, cuja execução se processa segundo os preceitos de uma tradição imemorial.

Assim como o *Candomblé*, religião afro-brasileira, em que a música no seu contexto litúrgico é composta de várias cantigas e diversas formas rítmicas tocadas por atabaques e sinos para acompanhar os ritos sagrados.

---

<sup>4</sup> Carrilho, Paulo. *Teatro musical: Uma breve exposição* volume 1, 2014, Lisboa: Chiado Editora

Aos praticantes do *Candomblé*, a música é elemento essencial para a criação de laços entre o mundo dos humanos e o das divindades. A música atua no cerne de um sistema que coloca em ação as representações simbólicas, espirituais e religiosas de toda a comunidade. Cantigas, toques, danças e mitos são elementos de um “teatro sagrado” no qual, por uma alquimia sinestésica, cada elemento musical coreográfico é transcendido pela sua interação com outros.

Candomblé exerce, no presente, as mesmas funções que, no passado, o teatro teve para os gregos, ou seja - catarse coletiva (BASTIDE, 1974). Partilham ainda com o teatro moderno elementos musicais como alternância de solista/coro de forma anti formal ou responsorial; fenômenos pontuais de plurivocalidade, *overlapping* e heterofonia e polirritmia frequente.

## 2.2 Grécia Antiga

O teatro ocidental formalizado começou com o Teatro Grego, que floresceu de 525 a 386 a.C. Não faria sentido para os gregos ou romanos antigos discernir entre Teatro ou “teatro musical”, como Nathan Hurwitz metaforicamente ironiza – “*Qualificar o teatro como musical teria feito tanto sentido quanto classificar o fogo como quente ou água como molhada*”.<sup>5</sup>

Traduzindo, livremente, as palavras ainda de Nathan Hurwitz em *A History of the American Musical Theatre: No business like it*,

*“(...) o teatro na Grécia Antiga era musical em todos os sentidos que pensamos hoje no teatro musical. Fazia-se valer de música cantada, passagens cantadas e entoadas (recitativos), músicas instrumentais, dança e outros movimentos coreografados, espetáculos, tudo isso fazia parte das peças gregas.”*<sup>6</sup>

O ponto de vista que ressoa, sobre o primeiro surgimento do Teatro Musical ser na Grécia Antiga, deve-se ao fato de os espetáculos não serem vistos e operados de maneira segregadora. Os gregos acreditavam que o canto, o texto, a dança e a voz eram inspirações e dialogavam juntos para a realização de um espetáculo. Eles servem-se do uso da música em enredos teatrais, tal como a primeira ideia de coro, nasce aqui. A poesia, a música, as vozes, o corpo, a encenação, um não era mais importante do que o outro; juntos é que se somavam, não havendo então segregações do gênero teatral.

Os dramaturgos gregos usavam a fala, a entoação e o canto para evocar níveis variados de intensidade dramática e emocional - essa progressão de falar para cantar era uma das ferramentas mais usadas pelos dramaturgos. O coro grego falava, entoava ou cantava em uníssono; o poder das passagens faladas, entoadas ou cantadas como uma só voz. Era a utilização de músicas que permitia que o coro comentasse a peça e às vezes participasse diretamente da ação dramática. Inclusive, trechos de monólogo (um orador) ou diálogo (dois ou mais) foram intercalados com números corais.

---

<sup>5</sup> Tradução própria a partir de: Hurwitz, Nathan. *A History of the American Musical Theatre*, New York: Routledge, 2014, p.3

<sup>6</sup> Ibid.

O coro cuidava ainda de todas as tarefas musicais cantando, dançando e fornecendo o seu próprio acompanhamento usando harpa, flauta e outros instrumentos, como lira e alaúde, referidos por diversos estudiosos, como principais acompanhantes da música cantada.

Atuar num anfiteatro ao ar livre, de 17.000 a 30.000 espectadores, ditou um estilo de atuação de gestos grandes, claros e físicos. Cada gesto tinha que falar claramente sobre as relações entre os personagens, os coros eram coreografados em movimentos uníssonos. As máscaras, que em sua etimologia provém da palavra *personare*, que significa “soar através de”, com inserções semelhantes a megafones, ajudavam a dar tamanho vocal aos atores. O grande estilo de atuação gestual, os movimentos uníssonos e a coreografia do coro definem a vida física dos dramas gregos.

Não existe indicação de quem escrevia a música, ainda que seja possível que alguns dramaturgos gregos interpolessem músicas já existentes nas suas peças. Supõe-se que a música foi escrita pelos próprios dramaturgos. Exemplo disso foram mestres como Ésquilo que compôs as suas. Já Sófocles, outro grande, tinha um defeito na voz, o que não permitia que fosse ele a executar as criações. Este género de dramaturgo, atrevo-me a dizer, autossuficiente, inicialmente, serviu como o seu próprio diretor e ator principal, com o tempo essas tarefas foram-se ramificando. Pergunto-me se o fato de a criação estar centralizada numa mesma pessoa, seria neste caso, uma mais valia para a coesão e equidade entre expressões artísticas?

Como as músicas eram frequentemente usadas para avançar no enredo e desenvolver personagens, é justo sugerir que alguns dramas gregos possam ser classificados como musicais integrados.

Atentemos na Poética, de Aristóteles onde se identificam seis elementos da tragédia: enredo, personagem, dicção (ou linguagem), pensamento, espetáculo e música. Esses mesmos elementos definem *Show Boat*, *Oklahoma!*, *West Side Story*, *Olá, Dolly!*, *A Chorus Line*, *Sweeney Todd*, *Miss Saigon*, *Wicked*, *Hamilton*, *The Color Purple*. O teatro musical americano do século XX / XXI.

Em resumo, presume-se que desde os primeiros dramas gregos a música poderia ser parte integrante desta expressão. Desta forma, este pode ser considerado um início da abertura de portas para o estudo das classes que virão a seguir na história, em construção e desenvolvimento do género Teatro Musical.

## 2.3 Império Romano e Idade Média

Durante o Império Romano, os Romanos começaram por adotar diversas ideias desenvolvidas pelos Gregos, nomeadamente as convenções teatrais. Mantiveram o dispositivo teatral, submetendo-o a algumas alterações, de forma a corresponder às vontades e gostos romanos. Ainda assim, a integração de diálogo, música e dança permaneceu inalterada.

Tal como os gregos, os romanos produziram espetáculos como parte de rituais para homenagear os deuses, não havendo nisso envolvimento governamental. Isto levou a que durante vários séculos a instituição Romana visse, efetivamente, o teatro, através da suspensão da realidade e reversões de normas sociais, como uma influência potencialmente perigosa.

Com o tempo os comportamentos mudaram e os romanos construíram teatros a céu aberto, seguindo, mais uma vez, o exemplo grego. Com o passar do tempo, os espetáculos foram trocados por entretenimentos de arena mais violentos. O teatro romano era, portanto, um prazer mais íntimo. Possibilitava até que os passos de dança fossem audíveis. Da era romana, Plauto é o dramaturgo mais recordado. As suas comédias incluíam música, dança e acompanhamento instrumental.

Já durante a idade média, trupes itinerantes e menestréis cruzavam a Europa, oferecendo canções populares e comédias simples em troca de comida e hospedagem. Um período marcado pela hegemonia da Igreja Católica, que viu, também nas performances teatrais, novas possibilidades e incentivou ativamente o desenvolvimento e a apresentação de dramas musicais. Numa época em que a maioria da população era analfabeta, essas peças musicais tornavam, supostamente, as histórias bíblicas mais acessíveis. Como eco não intencional da Grécia Antiga, esses dramas da Igreja foram frequentemente apresentados em conjunto com os principais festivais religiosos. O elenco consistia em clérigos e coristas, e, pelo menos em alguns casos, freiras.

Originalmente realizado nas igrejas para aumentar as missas ou as noites de orações, essas peças acabaram mudando para palcos ao ar livre onde o conteúdo vernacular era aceitável. Havia três tipos de drama musical, cada um definido por um conteúdo próprio: *peças de mistério*, *peças de milagre* e *peças folclóricas*.

Como podemos observar, é na idade média que se começa a sentir a necessidade de classificar, por meio das distinções, linhas de géneros dramáticos, para além da tragédia e comédia

## 2.4 *Comic and Ballad Operas*

Durante a Era do Iluminismo, os primeiros movimentos do teatro musical popular ocorreram em Inglaterra, Alemanha, Áustria-Hungria e França. Cada um desses países desfrutou de diferentes graus de prosperidade e renovação cultural durante esse período, o que, juntamente com o gradual crescimento das cidades, criou um público pronto para novos e mais sofisticados tipos de entretenimento. A Grande Ópera desfrutou, de maneira generalizada, da sua popularidade, mas principalmente entre os indivíduos da classe alta da sociedade. Já outras formas de entretenimento no palco gozavam de uma popularidade que cruzou linhas tradicionais de classe, apelando para ricos e pobres.

Nos primórdios do século XVIII, uma típica noite teatral comportava uma amálgama diversificada de obras artísticas, de diferentes estilos. No entanto, o elo em comum entre essas ofertas era que alguma delas, executadas nos entremeios, com elementos musicais poderiam ser classificadas, hoje em dia, como sendo espetáculos de Teatro Musical. Por esta razão, existem opiniões conflitantes, entre os estudiosos, relativamente às nomenclaturas mais acertadas a atribuir às diferentes obras.

No século XIX, chegou-se assim ao consenso de uma classificação multifuncional, atribuída a qualquer forma de entretenimento de palco, que incluísse música – *Comic Opera*. Ainda assim, durante esse período, é possível discernir três subgéneros de teatro musical: *Comic Opera*, *Pantomima* e *Ballad Opera*<sup>7</sup>.

O que é possível de ir observando, ao longo do percurso histórico do que levou ao género Teatro Musical, é esta dicotomia e dificuldade que surge entre encontrar uma classificação única e consensual. Ao mesmo tempo que se manifesta com princípios semelhantes, nem sempre obedecem às mesmas regras, capazes de oferecer uma generalização.

---

<sup>7</sup> Segundo a definição de Kendrick, para *Comic Opera, Pantomima e Ballad Opera*. Kendrick, John. *Musical Theatre: History*. 2 ed. Vol. Continuum, 2017, p.29

## 2.5 Opereta: *Offenbach*

Jacques Offenbach (1819-1880), tinha como objetivo profissional criar um novo tipo de entretenimento musical que pudesse oferecer mais diversão do que a Grande Ópera, mantendo o alto grau de sofisticação musical. Outros, como Adolphe Adam (1803-1856), mais lembrado por compor o balé *Giselle*, já estavam tentando esse feito, ainda que com pouco sucesso.

Offenbach renunciou ao seu cargo, bem remunerado, como diretor musical da *Comédie Française* e criou o *Theatre des Bouffes Parisiens*. Ele, que preferia trabalhar em larga escala foi obrigado, pela lei imperial, a manter-se em pequena escala. Para impedir a concorrência com produções operáticas patrocinadas pelo governo, as obras musicais em teatros independentes eram limitadas a um ato de duração e não mais do que três personagens cantando. Operando no princípio de que maior não é necessariamente melhor, Offenbach e uma pequena equipe de libretistas decidiu transformar esse obstáculo em benefício. O primeiro programa no *Theatre des Bouffes Parisiens* foi aberto a 5 de julho de 1855, consistindo em quatro novas obras de um ato, todas com música de Offenbach, mas cada um representando um gênero diferente: Prólogo: *Entrez, Messieurs, Mesdames!*; Opereta: *Une Nuit Blanche*; Pantomima: *Arlequin Barbier* (com melodias adaptadas da Ópera de Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*) e *Bouffonnerie musicale: Les Deux Aveugles*.

Embora chamado de "*bouffonnerie musicale*", era um exemplo do novo e afinado gênero que Offenbach estava desenvolvendo – a opereta - diferente da ópera, na medida em que nesta a música é sempre primordial. No caso da opereta, as palavras e a música são, idealmente, de igual valor. A partir desse momento, umas amplas panóplias de obras foram classificadas como operetas ao longo do tempo. Então o estilo de Offenbach, que combinava o tamanho de uma ópera cantada com enredos mais simples de teor cômico, ficou especificamente conhecido como Ópera *Buffa*. A música era menos ornamentada e exacerbada do que a que se ouvia na grande ópera, mas ainda assim com um nível de exigência superior ao das músicas populares de rua, carecendo de um maior calibre de treinamento vocal, por parte dos intérpretes.

Offenbach compôs com uma velocidade surpreendente, proporcionando ao seu público um repertório em constante mudança. Somente em 1856, ele escreveu e

produziu sete novos atos únicos. As melodias de Offenbach deliciavam todas as classes sociais, a sua música era tocada tanto em tabernas decadentes, como em salões reais. Os turistas que visitavam Paris levavam essas melodias com eles, e as músicas de Offenbach logo se disseminaram pela Europa, com produções de suas operetas surgindo em Bruxelas, Berlim e outros centros de tradição teatral.

As melodias de Offenbach são sofisticadas, mas nunca pretensiosas. As músicas dele têm uma qualidade específica que Kenrick classifica como *"bounce de Offenbach"* – "(...) um toque contagiante e inebriante que oferece o equivalente sonoro de beber algumas taças de champanhe realmente bom – mas sem qualquer ressaca posterior".<sup>8</sup>

A partir de 1864, o dramaturgo Henri Meilhac (1831–1897) uniu-se a Halévy para criar libretos para Offenbach. Com o compositor referindo-se a seus colaboradores como *"Mel"* e *"Hal"*, o trio criou uma série de obras que dominaram os palcos musicais do mundo, nomeadamente, a título de exemplo, *La Belle Hélène* (1864), *La Vie Parisienne* (1866), *La Périchole* (1868) e *Les Brigands* (1869).

Estas não foram apenas peças ornamentadas com músicas, mas sim, verdadeiros musicais integrados em que as músicas eram usadas como parte do processo de contar histórias. As palavras eram, realmente, tão importantes quanto a música.

---

<sup>8</sup> Ibid. p.41

## 2.6 Menestréis

Chegando, por fim, aos Estados Unidos da América, os Menestréis, foram considerados a primeira forma de teatro musical do país.

O menestrel foi um género que encontrou a sua origem na evolução dos artistas do movimento *Blackface* (um ato de música e dança burlesca, protagonizado por artistas brancos, que mimicavam de forma jocosa figuras de escravos negros). O teor racista do conteúdo, impulsionado por um pós-guerra civil, impensável no contexto atual, causou, ainda assim, uma grande sensação, principalmente na década de 1820 graças ao artista, branco, Thomas Rice.

O primeiro programa de menestrel consistia em canções e danças intercaladas com números cômicos e "*plantationstyle*", aparentemente, improvisados. As apresentações musicais do estilo menestrel perpetuavam os temas tratados no género *Blackface*, portanto geralmente serviam-se de pessoas especificamente de ascendência africana para causar efeito cômico, apresentando-as como estúpidas, preguiçosas e felizes quando algo lhes corria bem. Material de completo desuso nos dias atuais.

A produção e comercialização do *show* menestrel foi também um marco na era de negócios, nos Estados Unidos, demonstrando o potencial económico da exploração das indústrias criativas.

Estruturalmente, o *show* de Menestrel desenvolveu uma configuração em três partes: Depois de uma abertura – a primeira parte ou "*Minstrel Line*"- *The "Olio* e "*The "Afterpiece*"

Essa estrutura em três partes proporcionou ao público e aos artistas um modelo confiável, dentro do qual uma variedade infinita de variações e especialidades podiam ser incorporadas. Assim, todo o *show* menestrel era familiar e novo ao mesmo tempo. Foram estas características que tornaram o menestrel numa categoria que ecoou durante muito tempo, com resquícios muito preponderantes na música popular norte-americana e no perpetuar da estética *Blackface* na Broadway e em produções cinematográficas de Hollywood.

## 2.7 *The Black Crook*

Depois do término da Guerra Civil, em 1865, a cidade de Nova York expandiu-se e empoderou-se financeira e socioculturalmente.

Imediatamente um ano depois, no verão de 1866, estreia a produção *The Black Crook* (1866, contando com 474 performances), um novo melodrama do relativamente desconhecido ator e dramaturgo Charles M. Barras.

*The Black Crook* tornou-se a primeira produção de palco da história mundial a decorrer por mais de um ano. O produtor associado ao sucesso, William Wheatley, deve ter percebido que esse melodrama de quatro atos era um cliché, sem grandes novidades, o que por um lado apelava a uma sociedade em recuperação, com necessidade de facilitação no acesso ao entretenimento. Assim, para agradar aos espectadores, tornados clientes repetidos e assíduos da produção, Wheatley adicionou periodicamente novas músicas e efeitos cênicos. *The Black Crook*, torna-se assim um marco histórico pela afluência de público, numa época em que a viagem era desafiadora e os espectadores da *Broadway* eram majoritariamente nova-iorquinos.

Os estudiosos divergem muito ainda sobre qual foi o primeiro musical da *Broadway* e *The Black Crook* entra nessa teia de dúvida pelo simples fato de que foi o primeiro na *Broadway* a tornar-se um sucesso nacional. Numa aposta calculada, o *The Black Crook* saiu em *tournee* com a maioria de seus cenários mecanizados e um elenco fixo, onde quer que as ferrovias fossem, empresas do *The Black Crook* seguiram. A produção física foi a verdadeira estrela, e lotou salas de cinema em todo o país. Os lucros eram surpreendentes, e o teatro musical americano foi subitamente visto como uma indústria com vasto potencial económico inexplorado. A produção *The Black Crook* viajou bastante pelas três décadas seguintes.

Nos próximos anos, espetáculos semelhantes com temas de fantasia, conhecidos como extravagâncias, foram apresentados na *Broadway* e nas províncias. As músicas tinham pouco a ver com as histórias, mas o melhor desses primeiros musicais é que forneciam entretenimento familiar. Com milhões de dólares a serem feitos, esses musicais novos transformaram o que era então referido nos Estados Unidos como "*o show business*," em "*big business*".

*The Black Crook* talvez tenha sido o momento histórico em que se assinala a entrada da engrenagem financeira como influência na conseqüente ideia de produção em massa do produto “teatro musical”, contribuindo para o estigma associado.

## 2.8 Burlesque

O Burlesco, enquanto forma teatral, cumpria a sua intenção quando se propunha ironizar um tema.

No século XX, o burlesco britânico era uma forma degradada de *Variety*<sup>9</sup>, o burlesco incomodava com os seus costumes sexuais e ao depender da ostentação do corpo feminino para vender ingressos. Mas o burlesco começou como uma forma de teatro musical legítima que ia de encontro às percepções rígidas do género da época.

Quando o Burlesco chega à América, vem como um novo tipo de burlesco, diferente das suas raízes em Londres. Esses musicais faziam questão de escarnecer lendas populares ou romances de sucesso. Entretanto, adiciona um novo aspecto, a permissão de que as mulheres tenham todos os papéis principais – usando, também como na tradição Britânica, trajes menores. Graças ao, supracitado, *The Black Crook*, os públicos da *Broadway* já estavam habituados a ver mulheres de meia-calça, mas apenas como fantasia. Nesses “*shows de pernas*”, as mulheres brincavam de homens e agiam como agressores sexuais ousados. Essa visão, potencialmente escandalosa, era algo que muitos homens e mulheres americanos estavam interessados em ver.

Foi com os *Burlesques* do final da década de 1870 até à década de 1880 que surgiu o nascimento de “*The Formula*”<sup>10</sup>. A Broadway logo gerou um tipo diferente de musical burlesco. O principal responsável por este novo género foi Edward Rice (1849 a 1924), que produziu, dirigiu e escreveu músicas para uma série de *hits* populares. A título de exemplo e anunciado como “uma extravagância americana”, *Evangeline* (1874, 14 apresentações) foi vagamente baseado num poema épico de *Longfellow*. Foi um dos primeiros musicais americanos a ter uma partitura inteira idealizada por uma equipe de compositores nativos. Nenhuma das músicas provou ser um *hit* duradouro, mas o público parece ter ficado suficientemente impressionado para manter o *show* em tournée profissional por quase trinta anos. Numa época em que os rótulos de género ainda eram nebulosos, esta peça foi um dos primeiros sucessos americanos a ser referido em alguns materiais publicitários como uma “comédia musical.”

<sup>9</sup> *Variety* são espetáculos de entretenimento variado, assim como o próprio título designa. Possui uma grande quantidade de atos que envolvem música, malabarismo, performances, acrobacias e comédia.

<sup>10</sup> A consultar KENRICK, 2017. P. 70-72

Já posteriormente, o espetáculo *Adonis*, um musical burlesco de 1884, foi um precursor da comédia musical americana, incorporando uma fórmula para o sucesso que permaneceria viável pelas próximas seis décadas. Durante esse período, quase todos os grandes sucessos musicais da Broadway respeitaram a seguinte fórmula: uma história - ou truque de elenco - com possibilidades cómicas intrigantes: as ideias de enredo desgastadas pelo tempo podiam ser revitalizadas com a seleção de peças criativas; Um ou mais artistas extraordinários: enquanto estrelas estabelecidas eram boas de se ter, novos talentos incríveis poderiam ser igualmente eficazes; Veículos estrela (projetados com base nos talentos exclusivos de um determinado intérprete). Foi necessária uma abundância de piadas sobre a capacidade de visão do espectador para manter a ação entre as músicas; a música tinha que ser facilitadora para a escuta e não ter conteúdo ofensivo. As canções de sucesso foram úteis na bilheteria, mas não essenciais; qualquer relação entre o enredo e as músicas era desnecessária.

Esta foi mais uma fórmula, que ainda hoje existe como uma ramificação do género Espetáculo Músico-teatral, mas que não corresponde a uma expressão preponderante na instituição.

## 2.9 Vaudeville

Nas últimas duas décadas do século XIX, os Estados Unidos, em ascensão pela Revolução Industrial, sofreram um crescimento populacional expressivo. Boa parte da população, para além de imigrantes, trabalhadores rurais que agora vinham para a cidade, juntamente com a mancha demográfica já comum, de trabalhadores das grandes cidades, procuravam algum entretenimento, após as suas atividades laborais.

Uma grande parte desse público era feminino e a indústria, intencionada a atender a essa demanda, coloca-se disponível para criar um novo género, se necessário.

Em 24 de outubro de 1881, o veterano artista de variedades Tony Pastor (1832-1908) apresentou a primeira “*Clean Variety*” de sucesso comercial. Pastor ofereceu uma nova seleção de atos a cada semana, com assentos reservados por cinquenta centavos, uma módica quantia. Pastor manteve em todos os atos um padrão rigoroso de decência e a propaganda “*boca a boca*” logo atraiu um grande público dedicado, que incluía todas as classes e faixas etárias - e o mais importante, todo e qualquer género. Numa grande ruptura com a tradição dos *Variety*, a bebida foi proibida nas instalações, então, as mulheres compareceram, sem medo de ofender, e trouxeram junto as crianças para *matinés*.

Era inevitável que uma ideia de negócio tão promissora não atraísse *copycats*. Em 1883, os empresários de Boston, Benjamin F. Keith e Edward F. Albee, fizeram um investimento na abertura de um teatro que exibia um programa de *clean variety*, apresentado várias vezes num dia. Os empresários optaram pela denominação de *vaudeville* (gíria francesa que significa “canções da cidade”) e insistiram que foram os inventores do género.

O número de apresentações por dia variava de circuito para circuito, alternando entre dois por dia nos grandes teatros a seis, ou mais, em algum pequeno teatro. Esses circuitos geraram uma demanda contínua por artistas que viajavam pela nação durante meses, de cada vez. Mulheres sem instrução, imigrantes, pobres - qualquer pessoa com determinação e talento para entreter poderia ganhar uma vida respeitável.

Um *show* de *vaudeville* podia ter qualquer tipo de duração, desde que tivesse um momento de clímax. O *show* consistia em, aproximadamente, oito atos apresentados em duas horas e meia. Os atos podiam ser qualquer coisa, desde rotinas de música e dança

até várias especialidades como malabaristas, giradores de placas, regurgitadores, entre outros. Em resumo, qualquer coisa que pudesse seduzir uma audiência por quinze minutos ou mais.

*Vaudeville* forneceu um modelo para as revistas da *Broadway* do início do século XX. Mais importante, os comediantes, os dançarinos de *vaudeville* e os cantores iriam desempenhar um papel direto na reformulação do teatro musical. Os artistas e escritores de *vaudeville* tiveram que lidar com uma audiência nacional, que se estendia muito além dos limites da cidade de Nova York.

Esta é a razão pela qual os veteranos da variedade e do *vaudeville* moldaram os primeiros musicais da *Broadway* - comédias como entretenimento populista voltado para o homem e mulher comum, dando à nova e vasta classe trabalhadora uma voz cultural.

## 2.10 Comédia Musical

Podemos considerar a nomenclatura Comédia Musical como uma história dramática que faz uso substancial de músicas originais como elemento narrativo.

Produções emblemáticas como *Gueixa* (1896) e o *Piquenique da Guarda Mulligan* de Harrigan e Hart (1878) utilizavam músicas originais de estilo popular (em oposição às melodias mais ambiciosas de estilo operático encontradas na opereta) para ajudar a dramatizar histórias cómicas, vulgares.

Algumas produções antes de Harrigan e Hart categorizaram-se como comédia musical, mas sem nenhuma publicação concreta para postular a classificação.

Sendo assim, assume-se que Harrigan, Hart e o compositor David Braham tenham sido os primeiros a estabelecer a comédia musical como um género *per se*. Tendo sido também as figuras que impulsionaram no teatro musical convencional a vibração cómica do *Variety* e inclusive do seu descendente – o *Vaudeville*.

## 2.11 Evolução Histórica dos Musicais na *Broadway* - Maiores marcos

- **1866: *The Black Crook***

Por muitos é considerado o primeiro musical americano, tendo sido realizadas 475 apresentações. Apesar da nomenclatura recebida, *The Black Crook* não correspondia a todos os aspectos necessários para o Teatro Musical. Tinha uma história tênue, músicas e coreografias desconexas com a narrativa. Poderia até ser classificado como Teatro-Música, tendo em conta as suas componentes, que, entretanto, não dialogavam entre si. Ainda assim, esse Musical é a porta de entrada para tudo o que viria. Especialmente, pelo número recorde de apresentações ao ficar em cartaz por mais de um ano. A grandiosidade do estilo extravagância contemplava inúmeras trocas de cenários e figurinos.

- **1915: *Very Good Eddie***

Esse musical, de Jerome Kern, pouco comentado, é de grande importância para o desenvolvimento do Teatro Musical. Principalmente por ser nele que o enredo começa a ganhar maior importância. Realizadas 341 apresentações, era um musical que trazia um “som americano”. As músicas foram compostas exclusivamente para o espetáculo, o que ainda não ocorria na altura. Possuía um texto coerente, com início, meio e fim. Entretanto, a música não colaborava para o entendimento da narrativa. Não contemplando a nomenclatura, era uma comédia musical.

- **1927: *Show Boat***

Muitos estudiosos afirmam que este possa ter sido o primeiro musical, de fato, na *Broadway*. Jerome Kern, o mesmo criador de “*Very Good Eddie*”, convida Oscar Hammerstein II, para escrever um musical onde a letra conta a história do musical, onde a letra se relaciona com a música e é a voz do personagem designado e não do letrista. Foi um drama musical, baseado num livro e na altura, categorizado como *Book*

*Musical*<sup>11</sup>. As letras desempenham ainda a função de refletir até mesmo os pensamentos das personagens. Este musical só não se torna mais marcante para o desenvolvimento do género porque, com a Grande Depressão de 1929 nos EUA, o público, com dinheiro limitado, troca o drama musical pela Extravagância, pela possibilidade de estar em contacto com temáticas mais leves e de puro entretenimento. *Show Boat*, envolvia temáticas reais e relevantes. Dessa forma, a situação económica afeta a fórmula criada em *Show Boat* para que pudesse ser mantida nos próximos anos.

- **1931: *Of The I Sing***

É o primeiro musical a ser reconhecido pela relevância e seriedade. Com 541 apresentações, o musical que tratava de política por meio da sátira, recebe o Prémio Pulitzer de Drama.

- **1943: *OKLAHOMA!***

Primeiro musical com integração completa das áreas artísticas. Música, dança e texto dialogam para todos avançarem com a narrativa. O *OKLAHOMA!* é um marco por diversos motivos. É nele que se desenvolve o *Dream Ballet*<sup>12</sup>, por Agnes Demille. Tornou-se o padrão a ser seguido dali em diante. Outro diferencial foi a equipa criativa ser composta pelo compositor e o letrista: essa integração de criação inicial possibilitou um bom desenvolvimento de integração na prática. Também baseado em livros e composto por Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II. Os produtores da altura olharam para a quantidade de apresentações, 2.212, e viram a possibilidade de um investimento único que rendia por anos. Este musical abriu a porta para muitos outros musicais e virou a fórmula a ser seguida, patamar a ser alcançado. A tal fórmula ficou conhecida como: Fator RH<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> A crítica, por não saber como nomear esse novo género que despontava, classifica *Show Boat* como um *Book Musical* em razão do seu enredo ser baseado num livro. A partir desta nomenclatura surgiu a categoria *Book Musical* no *Tony Awards* que perdura até o momento presente. Via Vídeo-Palestra de Rafael Oliveira, Marcos da Broadway. Acessada em 13/05/20.

<sup>12</sup> O *Dream Ballet* consiste numa grande sequência coreográfica, envolvendo os personagens principais, que é indispensável para o avançar da história. No caso de *OKLAHOMA!* a coreografia do *Dream Ballet* representa um sonho em que a personagem toma uma importante decisão que altera o rumo da história. Via Vídeo-Palestra de Rafael Oliveira, Marcos da Broadway. Acessada em 13/05/20.

<sup>13</sup> A fórmula de produção de Teatro Musical, desenvolvida por *Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II*, recebeu a abreviatura do apelido da dupla, sendo conhecida como *Fator RH*. Via Vídeo-Palestra de Rafael Oliveira, Marcos da Broadway. Acessada em 13/05/20.

- **1956: *My Fair Lady***

Com 2.717 apresentações, ultrapassa *OKLAHOMA!* mostrando que a fórmula poderia ser replicada. O que aguça o interesse dos produtores novamente. Esses produtores começam à procura de outros lugares, outros mercados que não a *Broadway*, para levar os musicais.

- **1957: *West Side Story***

*West Side Story*, é um ponto chave no desenvolvimento do que consideramos teatro musical hoje em dia, dito pela crítica como: *ameaça tripla*, é o primeiro musical que exige um aprimoramento de qualidades técnicas dos performers. Até então, os personagens principais “*estacionavam e ladravam*”, agora era necessário que todos os personagens cantassem, interpretassem e dançassem. Abre-se aqui um precedente para se exigir mais dos atores dessa categoria.

- **1966: *Cabaret***

*Cabaret* foi baseado na peça *I Am a Camera*, escrita em 1951 por John Van Druten, que por sua vez era uma adaptação do romance *Goodbye to Berlin*, escrito em 1939 por Christopher Isherwood. *Cabaret* marca sinais de mudanças, nessa fórmula que vinha sendo aplicada para a criação dos musicais desde *OKLAHOMA!* É um *Musical Conceito*<sup>14</sup> com uma história de começo, meio e fim. Entretanto, existem músicas que não cooperam para o desenvolvimento da história, mas não são músicas colocadas de maneira aleatória. Todas as canções do musical, quer cooperassem para o desenvolver da narrativa ou não, giravam em torno de um conceito único.

- **1968: *Hair***

*Hair* é muito importante por trazer novos aspectos que começam a ser fundamentais para o sucesso dos musicais. Apesar de ser um musical sem história e não seguir a fórmula RH, ele traz algo inédito: um som popular. *Hair* preocupa-se em fazer

---

<sup>14</sup> O Musical Conceito define-se através de uma diferenciação ao Fator RH. Não possui obrigatoriedade de que as músicas e letras cooperem para o avançar do enredo. Entretanto, todas as músicas têm que ser parte de um conceito ou contexto. Via Vídeo-Palestra de Rafael Oliveira, Marcos da Broadway. Acessada em 13/05/20.

ouvir o que se tocava na rádio na altura e trazer para os palcos. Por essa razão, atrai um novo público interessado nesse diálogo sobre os conflitos da época dentro do espetáculo. *Hair* traz de volta a realidade para os palcos. Entretanto, a novidade sem embasamento não consegue firmar-se em sucessos futuros. Cria-se naquela altura um pensamento: fundir a fórmula RH à realidade, atualização do método. Tornar mais palatável para as próximas plateias.

- **1971: *No, No, Nanette***

Com 861 apresentações, este musical traz a nostalgia das remontagens, por ser o primeiro a iniciar o resgate de grandes sucessos da Broadway. Essas novas produções, os *revivals*, ganham visibilidade pela possibilidade de serem muito lucrativos. Principalmente em função do custo de produção ser menor, em razão de todo o material já estar pronto, incluindo cenários, figurinos, roteiros e músicas.

- **1972: *Grease***

Um dos musicais que fazem a folha de capa do género. O primeiro a trazer uma integração das fórmulas de maneira sólida. Une *rock* (estilo popular) à fórmula tradicional de *OKLAHOMA!*. Com 3.338 apresentações o musical foi um grande sucesso, pelo seu baixo custo de produção, pôde ficar muitos anos em cartaz e popularizou-se massivamente após o filme.

- **1975: *A Chorus Line***

Com 6.137 apresentações, bate o recorde e traz novos parâmetros, principalmente o limite da exigência técnica requerida de um performer. O musical propõe-se a não ter hierarquia de personagens, TODOS são personagens principais, cantam, dançam e atuam. Não tem uma história com começo, meio e fim, mas sim uma narrativa para cada personagem. Em modelo de *musical conceito*, *A Chorus Line* conseguiu uma integração admirável, principalmente pelo fato de o diretor cénico ser também o coreógrafo.

- **1980: *42nd Street***

Este abre as portas para musicais baseados em filmes. Com 3.486 apresentações, mostra que se pode fazer muito sucesso e lucro com essa tipologia de musical. Inserção mais significativa do sapateado, para além de dança, canto e interpretação.

- **1981: *Dreamgirls***

Dito pela crítica como: a encenação cinematográfica. O “*Super Diretor*”, que engloba em si a centralização da visão criativa e técnica, leva o musical ao ápice da integração. O público dizia que assistir ao musical era como ver um filme, não havia pausas ou cortes.

- **1982: *CATS***

Um dos musicais mais conhecidos mundialmente. *Cats*, aparece como um *musical conceito* e deve o seu sucesso principalmente a uma impressionante campanha de *marketing* feita pela produção. Foi categorizado como um musical para toda a família, o que permitiu aumentar mais ainda o seu alcance. Apesar de não ter um enredo sólido, *Cats* possui uma complexidade técnica altíssima dos intérpretes, o que o faz ser muito apreciado.

- **1987: *Les Misérables***

Com 6.680 apresentações. Une diversas táticas que funcionaram no passado para desenvolver um novo tipo de sucesso. *Marketing + História + Mega Musical = Sucesso*. É um musical todo cantado e baseado num livro.

- **1988: *The Phantom of the Opera***

Um novo patamar, 7.485 apresentações, musical que ficou mais tempo em cartaz na *Broadway*. O bom e velho musical integrado, junta-se ao *Mega Musical*<sup>15</sup>. Primeiro

---

<sup>15</sup> *Mega Musical* são os grandes musicais comerciais, interessados mais no retorno financeiro do que no conteúdo em si. Carrega o estigma de produção sem alma. Via Vídeo-Palestra de Rafael Oliveira, Marcos da Broadway. Acessada em 13/05/20.

musical a abusar de novas táticas de alcance como horários alternativos, preços dinâmicos dos bilhetes e atenção extrema aos detalhes.

- **1994: *Beauty and the Beast***

A *Disney* chega à *Broadway*. Momento em que grandes corporações começam a investir em musicais por ser um nicho crescente de lucro. A *Disney* reforma a *Times Square* antes de estrear seu primeiro musical e traz de volta o *glamour* à *Broadway*.

- **1996: *Rent***

Traz de volta à *Broadway* um som jovem a tratar de assuntos atuais e relevantes. Ideia de musical independente e *cult*. Utiliza como marketing a morte do compositor, na estreia do espetáculo.

- **2001: *Mamma Mia!***

A invasão dos *Musicais Jukebox*<sup>16</sup>, com 5.758 apresentações. Um sucesso comercial, trazendo a música em primeiro lugar, mas com um texto coeso. Foi o musical que mais rapidamente abriu em todos os lugares do mundo. Exemplo ainda atual da “*cara de musical*”.

- **2003: *Avenue Q***

A criatividade supera o dinheiro - 2.534 apresentações. Valor de produção substituindo o dinheiro no palco. A mais valia de boa música e história. Vencedor do prémio *Tony Awards* de melhor musical, concorrendo com grandes nomes como *Wicked*, *corporate musicals*<sup>17</sup> e *mega musicals*. Aposta na simplicidade, mas na qualidade do conteúdo e execução. Por meio do riso, provoca reflexão.

---

<sup>16</sup> Musicais Jukebox são os musicais que se desenvolvem a partir de músicas já existentes e conhecidas. O enredo é desenvolvido em função da música preexistente. Via Vídeo-Palestra de Rafael Oliveira, Marcos da Broadway. Acessada em 13/05/20.

<sup>17</sup> *Corporate Musicals* são construídos, produzidos e gerenciados por grandes corporações, empresas multinacionais de entretenimento. Como por exemplo, a *Disney*. Via Vídeo-Palestra de Rafael Oliveira, Marcos da Broadway. Acessada em 13/05/20.

□ **2015: *Hamilton***

Traz um novo ritmo aos palcos da Broadway. O rap e hip-hop envolto de criatividade. Vai na contramão dos *mega musicals* sem abdicar de uma estratégia sólida de marketing, estando sempre nas notícias e viabilizando seu alcance e imagem.

## 2.12 O caso de Portugal e Brasil

Tendo em conta o país em que habito, e no qual me propus desenvolver o presente trabalho – Portugal - e o meu país de origem, Brasil, creio ser importante fazer menção ao Teatro de Revista, subgénero explorado em ambos os países.

Ao construir o caminho deste contexto histórico, constituído de momentos específicos que reforçam a integração ou desintegração que, posteriormente, se veio a identificar em diversas criações do foro dos *musicals*, apercebo-me da herança de subgéneros. Que acolhidos em diferentes países e, conseqüentemente, diferentes contextos sociopolíticos, se transformam proliferando, por vezes, em novas categorias.

O Teatro de Revista não é excepção do acontecimento anteriormente referido. Um subgénero relativamente recente, tendo em conta a tradição teatral portuguesa, sendo a sua origem datada há cerca de pouco mais de um século e meio, encontra a sua génese na cultura popular parisiense.

*“A revista surgiu em Lisboa, tal como a opereta, nos meados do séc. XIX, oriunda de Paris, onde fora introduzida pelos atores italianos dos tablados de feira. Era então designada por ‘revista do ano’, porque nela se fazia uma revisão crítica, em clave burlesca, entremeando a prosa e o verso com a música, dos acontecimentos e das figuras mais marcantes dos precedentes 12 meses. (...) Nela a música desempenha uma função importante, sobretudo nos períodos de vigência da censura, em que, juntamente com os cenários, os figurinos e a coreografia, tende a sobrepor-se ao texto, por aquela expurgado dos comentários mais acutilantes ou atenuando-lhes a aspereza.”<sup>18</sup> (Rebello 2010, 1248 - Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX)*

O principal foco de desenvolvimento do subgénero foi a capital, a grande Lisboa, onde em 1851 estreou a primeira revista de nome homónimo à cidade - *LISBOA* - de Francisco Palha e Latino Coelho.

---

<sup>18</sup> Rebello, Luís Francisco. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX Teatro de revista*. In S. Castelo-Branco (Ed.), Vol. 4, Lisboa: Temas & Debates, pp. 1248-1253

Pela afluência de público, foi um género que se tornou o mais característico e popular no âmbito teatral português. Revelando a sua importância, nomeadamente durante o período da ditadura, uma vez que os artifícios que tornavam o dispositivo em algo alegre e vistoso, ao mesmo tempo serviam, como supracitado, para comunicar mensagens e ideias do foro da revolta política. Expressando, subliminarmente as frustrações vividas pela grande disparidade social da época. É um género que se cunha pelo seu carácter não elitista, possibilitando, em reunião no aclamado Parque Mayer, a propagação de ideais contrários ao sistema político vigente na altura.

Ainda existente no seu formato original até aos dias de hoje, ainda assim também em Portugal se pode observar o acolher da configuração tipicamente explorada na *Broadway*, tendo como líder e precursor Felipe La Féria. O fenómeno de adaptação dos “sucessos de bilheteira” tem ocorrido também em Portugal e no Brasil como noutros locais, incorrendo em traduções e uma série de questões burocráticas relativas a direitos de autor. A composição original já tem vindo a ocorrer, ainda que mais escassa, talvez por não existir uma instituição que englobe a formação integral de que um criador de *musicals* necessita.

Existem casos de obras artísticas em Portugal que trabalham sobre os parâmetros da definição de teatro musical, mas que evitam a nomenclatura por não se equipararem ao estigma da *Broadway*: a título de exemplo refiro Ricardo Neves-Neves (Teatro do Eléctrico) e João Brites (Teatro O Bando).

Gostaria ainda de fazer menção ao espectáculo *Tropa Fandanga*, criação do Teatro Praga, em que recuperam a tradição da Revista sob o ponto de vista do criador contemporâneo, adulterando a estética e reforçando a construção textual, atribuindo-lhe um cariz de maior objectividade e menos floreado como forma de dissimular informação.

O Teatro de Revista no Brasil surge também, como mais uma herança da colonização portuguesa, imitando os hábitos de consumo da corte portuguesa do século XIX. Foi essencialmente um emergir de um sistema desenvolvido por empresários, de uma procura destinada à massa urbana sedenta de cultura tipicamente popular.

Esta procura por entretenimento popular levou a uma criação prolífera de composições originais que se cruzavam e interinfluenciavam ao longo do ano.

Concretizando, as festividades populares, nomeadamente o Carnaval, dispunham de músicas de Teatro de Revista ou vice-versa, aumentando a popularidade do subgénero.

A categoria de teatro de Revista importada de Portugal e França não foi um sucesso imediato aquando da primeira produção do género. Existia uma resistência, por parte dos adidos culturais e intelectuais da época, que exigiu uma reestruturação e um repensar do dispositivo como consumo de entretenimento. Houve uma maior dificuldade em instaurar o género e isso refletiu-se inclusive na duração das carreiras de espetáculos: comparativamente com os modelos importados de Portugal e França, que chegavam a durar meses nesses países, no caso do Brasil as primeiras revistas de maior sucesso apresentavam-se durante, no máximo, três semanas.

O que mais agradou ao público começou por ser o carácter satírico dos temas, herança do *vaudeville* e opereta francesa, arriscando num espelhar de uma construção de uma identidade nacional brasileira - explorando sátira política, sensualidade e um tom jocoso sobre a sociedade carioca. Investindo em personagens estereotipadas e piadas de sentido ulterior. O sucesso exponencial do Teatro de Revista ocorreu quando houve uma real imersão do género importado na identidade nacional, começando o próprio a ramificar-se na criação de figuras próprias, como as *vedetes* e um cariz de imoralidade que ainda hoje envolve o género. Também no Brasil o Teatro de Revista ou revista musical foi o ponto de partida e maior referência para o desenvolvimento do Teatro Musical.

*“Depois da sua decadência na década de 1950, o género retorna aos palcos em algumas adaptações do modelo da Broadway, a partir da década de 1960. No período do regime militar vimos seu recrudescimento pela ação da censura oficial em montagens como as de Chico Buarque (Roda Viva, Gota d’Água e Ópera do Malandro). Ainda assim, o género parecia não ter o mesmo espaço na preferência do público, como ocorreu no final do século XIX.”<sup>19</sup>*

Foi essencialmente a partir do início do século XXI e, atentando nos focos das grandes metrópoles de São Paulo e Rio de Janeiro, que a importação do modelo norte-americano da *Broadway* teve o seu início exponencial.

---

<sup>19</sup> Borém, Fausto. Entrevista com Ana Taglianetti, Daniel Souza e Fernando Bustamante sobre o projeto Teatro Musical na UFMG. Per Musi, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.234

### 3. Aspectos Técnicos

#### 3.1 Música – Voz

Maria João Serrão cita Daniel Charles:

*“Estar à escuta do ser é ver-se envolvido numa função de linguagem que pretende que a língua fala para lá de cada interlocutor, através da sua boca, mas enquanto essa boca se não dedica apenas ao único canto, ao único dizer do poeta. VOX OMNIUM, nós todos, poetas e não poetas - se se quiser poetas e guardiães da poesia - nós todos estamos implicados. A implicação da língua diz respeito a todos sem discernimento. E o professor Gadamer diz aos seus alunos... deveis apurar o vosso ouvido, deveis saber que quando tomais uma palavra na vossa boca não estais a utilizar um instrumento qualquer que se não servir se põe de lado; estais a fixar uma direcção do pensamento que vem de longe e vai para muito mais longe que vós. (...)*

*Esta voz nenhuma disciplina a domina... ela é a voz do mundo: CANTO. Ela é o poema do Ser no sentido em que ela está para além de nós mesmos, no sentido em que o homem é este poema que o ser começou.”<sup>20</sup>*

A voz dentro do Musical, nomeadamente, a voz cantada é uma artifice muito exigente para o performer. As composições musicais tendem a ser complexas e exibir um estilo próprio que categorizam o género. Existem muitas variantes que tornam a voz uma componente hermética e é disso que vamos tratar neste subcapítulo.

A estrutura e distribuição de músicas num Musical variam de produção para produção. Levando em consideração que na maioria das produções, as músicas existem com o objetivo de ajudar a história avançar, geralmente são distribuídas entre personagens principais e ensemble. Popularmente descrito como: solos e coro.

Dentro dos elementos dramáticos do Teatro Musical, *score*<sup>21</sup> é o correspondente à dramaturgia musical de um espetáculo. O valor e a polivalência da música para o teatro levaram os seus compositores a criarem um conceito mais

<sup>20</sup>Serrão, Maria João. (1987) *A voz - Sinal do Ser*, in. *Conservatório Nacional – 150 anos de ensino de teatro*, Lisboa: Centro de Documentação e Investigação Teatral da E.S.T.C. p.104

<sup>21</sup>Score é um vocabulário específico do teatro musical cujo significado abrange muito mais do que uma partitura; ele indica aos atores suas entradas musicais verticalmente

especializado de *score*. Implica num arranjo detalhado de tipos essenciais de canções de teatro musical, mais do que somente a organização dos números musicais escritos e especificados para um determinado espetáculo. Funciona antes em prol do propósito dramático contendo uma organização e elementos base. Desenvolve-se a partir do *book*<sup>22</sup>, e pode ser definido como o *book* contado musicalmente. Os elementos de um *score* podem ser categorizados de duas formas.

A primeira inclui os elementos agrupados de acordo com características marcadamente musicais como *opening number*, *establishing number*, *throwaway song*, *patter song*, *rhythm song*, *chorus number*, *musical scene*, *underscoring*, *musical crossover*, *segue e reprise*. O segundo grupo inclui tipos de músicas de acordo com a função dramática implícita na ideia lírica: *ballads*, *charm songs*, *comedy songs*, *I am songs*, *I want songs*, e *specials*.<sup>23</sup>

As categorias não são mutuamente exclusivas. Como não foi encontrada uma equivalência de termos no teatro musical brasileiro – somente alguns elementos possuem tal equivalência – optou-se pelo registo original em inglês de todo o conjunto.

Musicalmente, as composições vocais de Musical são de alta exigência e desempenho, com grandes variações entre agudos e graves para dar vida e voz às mais diversas histórias. Para além desse empenho físico da voz, outro ponto que vale ressaltar é a longevidade das temporadas de musicais. Geralmente, espetáculos de grande sucesso podem passar anos em cartaz com mais de oito apresentações semanais. O que implica cuidados e particularidades referentes ao tratamento e aprendizado da voz/canto do ator de teatro musical.

Existe um grande desempenho por parte do performer relativamente à dificuldade das peças executadas e a frequência com que se apresentam, culminando num possível desgaste vocal. Nesse âmbito, a técnica vocal torna-se imprescindível para o desempenho do teatro musical. Maria João Serrão diz que “(...) o homem contemporâneo na sua ambição cada vez maior de dominar, apropria-se de todos os

---

<sup>22</sup> “Um *book* é uma moldura resistente que define os limites de tudo o que um show pode oferecer à sua plateia. Somado a padrões de excelência literária, ele evolui na mesma proporção em que leva a música, a dança e a performance a fazerem no palco aquilo que as palavras per si não conseguem fazer: abrir a emoção do espetáculo numa sucessão de situações e desenvolvê-las até uma resolução satisfatória através da música e do movimento. Como a expressão da ideia ou do sentimento é o objetivo maior, tudo em um *book* deve conspirar para que as canções se destaquem.” Lerner, J. *Elementos Dramatúrgicos do Teatro Musical*, 2010, p.86

<sup>23</sup> Lerner, J. *Elementos Dramatúrgicos do Teatro Musical*, 2010, p.99.

*meios que lhe permitam atingir o mais depressa possível a grande produtividade e eficácia - esta é a questão da técnica.*”<sup>24</sup>

A técnica é indispensável. A voz é instrumento ativo para o desenrolar do enredo de um espetáculo e obtém com técnica, maior ou menor capacidade de proferir um texto com clareza; como também domínio do controle respiratório exigido para a dicção de frases longas faladas e cantadas. Retomando a fala de Maria João Serrão a respeito da técnica, ela diz: “*A técnica dá segurança ao emissor e, conseqüentemente, ao receptor; acentua a convicção; pouco a pouco vai absorvendo o espaço da dúvida, da interrogação; é brilhante a sistematizar;*(...)”<sup>25</sup>

Esta peça essencial para o fazer do teatro musical - a técnica - é razão também de uma das maiores problemáticas enfrentadas dentro do género, mais especificamente no que se refere à integração das áreas artísticas e seu funcionamento. Assunto esse que vamos abordar mais a fundo no próximo capítulo.

A atualização do Teatro Musical com o passar dos anos torna difícil definir uma única técnica utilizada dentro do género. Dependendo do estilo musical escolhido para o abordar da história, as composições e conseqüentemente as diretrizes que serão dadas ao cantor, podem variar as nuances de técnica vocal escolhida para ser utilizada. Exemplo como os musicais *The Phantom of The Opera* ou *Love Never Dies* vão mais por caminhos estilísticos da técnica erudita, em contraste com *Hamilton*, um musical maioritariamente de *Rap* e *Hip-Hop* que opta pelo emprego estilístico e técnico da própria categoria musical. Para além dessas exceções estilísticas, a técnica mais utilizada dentro dos musicais é o *Belting*. O *Belting* é uma base que continua firme, mesmo com essas oscilações de estilos que podem ser escolhidos.

A estética do *Belting* corresponde a um cantar que soa a ortoépia da fala, propiciando uma sensação de identificação com a vida real e de naturalidade. O *Belting* não é uma técnica exclusivamente usada em Musicais. Pode-se encontrar a sua utilização em géneros como *rock*, *jazz*, *gospel* e *pop*. A sua popularidade, todavia, provém dos Musicais por bons e maus motivos.

Em virtude da maneira equivocada que pode ser aplicada, a técnica do *Belting* acabou por ganhar uma má fama ou no mínimo alguma desconfiança. Por esse motivo,

<sup>24</sup> Serrão, Maria João. (1987) *A voz - Sinal do Ser*, in. *Conservatório Nacional – 150 anos de ensino de teatro*, Lisboa: Centro de Documentação e Investigação Teatral da E.S.T.C. p.104

<sup>25</sup> Ibid.

escolhi como base para trabalhar essa definição técnica o livro do Maestro Marconi de Araújo, *Belting Contemporâneo*. Nas palavras do mesmo: “O Belting antigo está muito mais associado a voz de peito do que ao registro médio. Por isso quando eu falar de Belting... estarei me referindo ao Contemporary Belting.”<sup>26</sup>

Araújo define o *Belting* tecnicamente como:

“(...) uma voz de laringe um pouco mais alta, espaço faríngeo mais restrito ressaltando acusticamente num som muito brilhante (*Pure Belting*). A participação predominante é de TA, mas com muita participação de CT, dentro do registro modal médio onde o TA já permite mais alongamento pelo CT, e não no registro de peito! A base da ressonância é orofaríngea. A sua pressão subglótica é intensa, portanto, o cuidado com o fechamento excessivo da glote deve ser uma constante no belter. Diminuir a pressão subglótica conscientemente aumentará a participação do CT no Belting final, aliviando tensões e tornando o Belting mais saudável, resistente e eficiente. O controle do abaixamento laríngeo é necessário para a manutenção do posicionamento da laringe. Esse controle é válido para evitar constrições excessivas e desconforto.”<sup>27</sup> (ARAÚJO, 2013, p.45)

Araújo diz:

“(...) me concentrei em chamar de Belting esta definição fisiológica associada a esta sonoridade característica (...) é preciso projetar o som dentro do estilo, para que tenha o mesmo efeito de voz falada, o que não acontece por exemplo com cantores líricos na sua voz mista modal. Contemporary Belting (...) estará sempre associado a sonoridade característica do estilo. (*Pure Belting*).”<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Araújo, Marconi. *Belting Contemporâneo: aspectos técnico-vocais para teatro musical e música pop*, Brasília, DF, Musimed Edições Musicais, 2013 p.44

<sup>27</sup> “Pinho Pontes, em seu “*Músculos intrínsecos da laringe*”, descreve que os músculos intrínsecos da laringe são adutores, abdutores e tensores das pregas vocais. Estes músculos aparecem aos pares. Ressalta que os músculos Cricotireóideos (CT) são tensores responsáveis pelo alongamento das pregas vocais durante a emissão de tons agudos e que os músculos Tireoaritenóideos (TA) são responsáveis pelo encurtamento das pregas vocais durante a produção de tons graves. Descreve ainda as características físicas destes músculos com relação a suas características inatas: força de explosão (TA) e resistência (CT)” – Definição a partir de Ibid. p14

<sup>28</sup> Ibid. 46

Dentro do Teatro Musical o sistema de classificação vocal normalmente utilizado em canto lírico - O FACH<sup>29</sup> - não se aplica. Nas óperas, a voz de um personagem é a coisa mais importante sobre ele, é o que o define. Diferentemente do Teatro Musical em que o mais importante, para a construção do personagem, é o conjunto de qualidades do ator e não somente sua classificação vocal. Em vista disso, o Teatro Musical classifica as vozes fora dos sistemas já estabelecidos para canto lírico e óperas italianas.

Apresento a seguinte sistematização das vozes em Teatro Musical, a partir da teoria de Marconi<sup>30</sup>:

### **Vozes femininas**

- *Belters*: Cantoras que independente da tessitura lírica, possuam a versatilidade e a flexibilidade na tessitura e na cor do *Contemporary Belting*. Exemplo: *Eponine* em *Les misérables*;
- Sopranos: Cantoras que tenham a capacidade de mesmo usando suas vozes líricas de soprano, conectá-las com suas vozes faladas de teatro. Os Estadunidenses costumam chamar essas sopranos de “*legit sopranos*”. Exemplo: *Maria* em *West Side Story*;
- Soprano-*Belter*: Cantoras que possuam as duas qualidades acima e manuseiem bem a passagens e a unidade da voz para transitar entre seus *sub* registros. Exemplo: *Glinda* em *Wicked*.

### **Vozes Masculinas**

- Barítonos: Cantores com vozes mais flexíveis que os barítonos líricos, que consigam mesmo numa tessitura grave ou aguda, manter a qualidade da fala. Geralmente interpretam personagens solenes. Exemplo: *Javert* - *Les misérables*;
- Tenores: Cantores com vozes capazes de juntar a sua qualidade de fala à possibilidade do *high belting*. Exemplo: *Jesus* em *Jesus Cristo SuperStar*;

<sup>29</sup> Sistema de classificação vocal alemão normalmente associado ao canto lírico.

<sup>30</sup> De acordo com o Sistema de Classificação de Araújo em Ibid. pp. 67-68

- *Barítenors*: Cantores com vozes de ampla tessitura, possibilidade de *high belting* e que conseguem manter a qualidade de fala numa tessitura grave. Interpretam a grande maioria dos papéis de Teatro Musical. Exemplo: *Phantom* em *Phantom of the Opera*.

O personagem dentro do Musical tem que ter uma unidade vocal, entre a voz cantada e a voz falada para que todas as nuances da psique sobressaiam, tornando-o rico e coerente com a peça e a direção transmitida ao ator. Chama-se a isso interpretação vocal. Cabe ao diretor musical, ou em alguns casos, *coach* vocal o direcionamento para que o ator consiga transitar sem dificuldades entre voz falada e cantada; e com timbre aproximado. Para que não soe ao espectador o sentimento de duas vozes/personas diferentes.

Marconi Araújo usa em seu livro a expressão “possessão vocal”, para descrever esse momento em que a voz falada e a cantada se distanciam muito, podendo se tornar o foco de um espetáculo, de maneira muito negativa. Esse fator é uma grande problemática deste trabalho. Essas pequenas desconexões, dentro do âmbito vocal e posteriormente veremos, nas áreas consequentes, aumentam mais e mais essa fenda na integração do Teatro Musical.

O último aspecto importante de salientar a respeito de voz dentro do Teatro Musical, mas não menos importante, é a saúde vocal. Como visto acima, a demanda e especificidades do canto do teatro musical levam primeiro à técnica e a técnica consequentemente leva à saúde vocal. Com a rotina diferente das óperas, com muito mais apresentações por semana, o ator não pode contar com o infortúnio de não ter voz por fadiga vocal ou mau uso da mesma.

O excesso causa desgaste caso o ator não possua um cuidado em relação ao uso e ao cotidiano vocal. O cuidado primeiro deve ser a voz falada, instrumento utilizado não somente em palco, mas na maior parte da nossa vida como trato de comunicação. A voz deve ser pensada em relação à saúde geral do intérprete, seu corpo todo.

Segundo Andrada e Silva e Duprat (2010), os hábitos cotidianos e as questões referentes à saúde vocal de um paciente cantor devem ser investigados em riqueza de detalhes. A ausência de fatores como prática de atividade física adequada, sono equilibrado (em quantidade e qualidade), alimentação balanceada, entre outros, pode

interferir na produção vocal do cantor tanto quanto os hábitos de fumar e beber, ou até de forma mais intensa. Nenhuma dessas questões, portanto, deve ser investigada isoladamente e o caminho dessa investigação é o do bem-estar vocal e não o da higiene vocal. (Ferreira et al., 2010; Dassie-Leite et al., 2011). Eliminar ou reduzir esses abusos, juntamente com a modificação de padrões de emissões deficientes, tenderá a gerar, de forma mais espontânea, uma fonação mais favorável à comunicação, seja ela qual for, com mínimo esforço e máximo rendimento vocal, mesmo em situações de grande demanda vocal.

### 3.2 Teatro-Corpo

Os musicais herdaram da ópera uma supervalorização das funções musicais em razão das teatrais. Apesar disso, como a própria nomenclatura do gênero indica, o Teatro Musical, encontra-se como uma expressão teatral com desenvolvimento e estruturas individuais que necessitam de uma demanda própria de aprendizagem e desenvolvimento, à parte das outras componentes envolvidas.

Relativamente à estrutura de cenas de um musical, a maioríssima parcela é dividida em dois atos e possui um funcionamento de execução.

*“Uma característica estrutural aplica-se a três momentos críticos na sequência de um espetáculo musical: a Abertura, o Fim do Primeiro Ato e o Final. Hoje, a Abertura de um show habilmente construído expõe à plateia todos os elementos dramáticos e teatrais peculiares daquela produção: personagens, situação, temática, diálogo, criação, estilo, tom de abordagem, e os valores de desempenho. A divisão em dois atos faz com que a conclusão do Primeiro Ato adote alguma técnica para trazer o público de volta para o show com o interesse e entusiasmo despertado pela Abertura.”<sup>31</sup>*

O *book* ou roteiro de um musical – tema citado no capítulo anterior - trata da história, progresso do personagem, constituição dramática, diálogo falado e orientações de palco. No caso de se referir ao diálogo e letra em conjunto, chama-se libreto. A música e a letra juntas formam a partitura musical e incluem canções, músicas incidentais e cenas musicais. O *book* musical é definido como uma peça musical em que músicas e danças são totalmente integradas a uma história formada, com sérios objetivos dramáticos, capazes de evocar emoções genuínas. As três componentes principais de um *book* musical são a sua música, letra e livro.

O *book* tem prioridade, todos os outros elementos coexistem para as suas necessidades dramáticas. Ele fornece o esqueleto narrativo para um musical, bem como o momento de entrada do canto e da dança para reforçar a história. O *book* pode ser baseado numa peça, romance, filme, ou pode desenvolver-se a partir de uma ideia original.

A técnica de atuação no teatro musical não pode ser definida como uma, unicamente. Em geral, utiliza-se de múltiplas técnicas existentes para a composição da

<sup>31</sup> Lerner, J. Elementos Dramatúrgicos do Teatro Musical, 2010, p.96.

parte cénica do espetáculo. Como sendo um género “nascido” nos Estados Unidos da América, sofreu forte influência das técnicas teatrais que dominaram o século XX. Nomeadamente de Stanislavski, práticas de grande adesão na altura e posteriormente base para O Método. Este também possui grande influência nos modelos de atuação e direção dentro das criações. Iniciando na *Broadway* e seguindo para outras produções ao redor do mundo.

Os métodos que acabam por ser mais utilizados são o Sistema Stanislavski, O Método e a Técnica Meisner. Vou procurar trazer uma breve explicação a respeito de cada uma dessas técnicas para a clarificação da sua utilização no teatro musical. Assunto pertinente para o tema principal de desenvolvimento desta pesquisa.

Os princípios de Stanislavski fazem parte da corrente naturalista. Dentro deste âmbito, colabora para a mudança de ponto de vista acerca do realismo, passando a explorar um realismo interior. É uma importante figura, na preocupação com a formação e treinamento do ator. O Sistema debruça-se em técnicas interiores e exteriores, focadas nos estímulos físicos, as sensações e percepções. Embora, no começo esteja muito ligado à psicologia da construção da personagem – elemento muito usado no teatro musical – a posteriori concentra-se na ação física do ator.

O Método, desenvolvido por Stela Adler e Lee Strasberg em meados de 1930 tornou-se a primeira técnica de atuação norte americana. Derivado dos ensinamentos de Constantin Stanislavski, O Método tem como objetivo o desenvolvimento de emoções e pensamentos da personagem similares aos da vida real, em busca do naturalismo. Inclui a memória sentimental e afetiva como parte do treinamento do ator. Essa técnica por ter sido de grande relevância no sítio onde os *musicals* começavam a despontar, foi um influenciador de peso.

No Teatro Musical, os enredos tendem a ser emocionais e/ou românticos, criando espaço para a conexão com as emoções, tanto do público quanto dos performers. O próprio elemento sonante de cantar evoca reações de quem a reproduz. Cria-se então dentro do Teatro Musical, uma vertente de atuação para a canção, que em busca de potencializar a atuação dos intérpretes emocionalmente nos solos, apoia-se no Método como estratégia.

Já Meisner baseia-se no sistema de Stanislavski, no treinamento com Lee Strasberg e nas revelações feitas por Stela Adler para criar o seu próprio método. A

Técnica Meisner consiste num sistema progressivo de improvisações estruturadas para desenvolver a concentração e a imaginação, estimular instintos e impulsos e alcançar a “realidade do fazer.” A referida realidade do fazer é ímpar para a técnica. De acordo com Meisner, o ator deve “*viver verdadeiramente sob circunstâncias imaginárias*” (MEISNER, 1987). Toda a sua técnica se baseia em comportamento, mais precisamente o comportamento do outro que altera o seu próprio. Meisner acreditava que o ator tinha dois problemas principais. Primeiro, eram auto conscientes e segundo não escutavam de verdade. Entretanto, a improvisação permite que o ator expanda o foco a cinco áreas de desenvolvimento: ações ou realidade do fazer, habilidade de observação, consciência de impulso, ponto de vista único e imaginação.

Paralelamente ao O Método, surge, por opção, em algumas produções de teatro musical, a tentativa do trabalho de corpo do ator, pela vertente de Meisner. A técnica traz uma maior oposição aos pensamentos internos e sentimentos associados ao personagem, desenvolvendo uma maneira mais livre e espontânea de reagir e estar presente no processo. Isto torna-se objeto de interesse, principalmente, para um género tão rígido em suas formas como o teatro musical. As altas demandas do musical para a execução correta de todas as partes, acabam por facilitar a racionalidade demasiada na experiência do intérprete. Sendo assim, Meisner é mais uma alternativa, para o melhor funcionamento do desenvolvimento cénico desses espetáculos, na tentativa de expressar uma experiência humana em palco.

### 3.3 Dança

Dança é corpo. Porquê o subtítulo único, então? Diferente dos aspectos técnicos expostos acima, optei por propor a dança de uma outra maneira. Assim como as outras componentes artísticas do teatro musical, a dança não utiliza uma técnica específica. Todavia, ao invés de explicar todas as possíveis técnicas, escolhi mencionar grandes nomes dentro da dança no teatro musical, a fim de levantar as especificidades da constituinte artística e a sua relevância no dispositivo do teatro musical.

O *Jazz Dance*, enaltecido nos palcos da *Broadway*, existe por causa de Jack Cole. Foi ele quem refinou a técnica, fundindo dança moderna e a movimentação popular do *Jazz*. Foi com *pliés*, explosão, deslizes, sincopação e isolamento de partes do corpo que os corpos de baile começaram a ganhar maior importância dentro do musical.

Jerome Robbins, destaca-se pela criação de um balé chamado *Fancy Free* (1944). Foi o responsável pela criação de um novo estilo de dança próprio que integrava balé clássico, dança social nos anos 40 e um enredo de *screwball*. Este, serviu de inspiração para o musical *On The Town* (1944), do qual ele foi o coreógrafo e que lançou sua carreira na *Broadway*. Como coreógrafo, principalmente na *Broadway*, insistiu em que o seu coro de performers refletisse a diversidade.

Agnes de Mille foi a coreógrafa de *Oklahoma!* (1943) e a responsável pelo *Dream Ballet*, no qual a coreografia se tornou parte imprescindível para o desenvolvimento da narrativa. Foi a primeira vez que a dança foi integrada, com sucesso, na trama do musical e não como um dispositivo puramente estético. Ela revolucionou a dança no teatro musical, com a criação de coreografias que para além de dimensionarem as emoções, trabalhavam em prol da narrativa. Agnes foi também uma das pessoas que mais investiu para que a dança fosse tratada com seriedade dentro do dispositivo e reconhecida tanto pela equipa, quanto pelo público. De Mille foi responsável por coreografar tantos outros musicais como *Carousel* (1945), *Brigadoon* (1947), *The Girl in Pink Tights* (1954) e *Goldilocks* (1957).

Bob Fosse e o seu legado ficou perpetuado na história da dança, assim como na trajetória coreográfica da *Broadway*. Criou o seu próprio estilo, intitulado de *Fosse*, com distinções notáveis do que era comum assistir nos grandes palcos. Joelhos dobrados, deslizamentos laterais, movimentações de ombro e *jazz hands* foram algumas das características principais da técnica. Inspirado em Fred Astaire, integrou acessórios

como chapéus, bengalas e cadeiras para as suas composições. Dirigiu e coreografou grandes musicais como *The Pajama Game* (1954), *Chicago* (1975) e o filme *Cabaret* (1972). Bob Fosse deixa uma frase de grande importância sobre a função da dança dentro do teatro musical: "*A hora de cantar é quando o seu nível emocional está alto demais para não falar mais, e a hora de dançar é quando as emoções são fortes demais para cantar sobre como você se sente*"<sup>32</sup>.

Em referência à frase de Bob Fosse imediatamente acima citada, acredito que ela seja o arremate para o que poderia ser o conceito do musical. As três áreas artísticas estão à disposição da narrativa e a sua integração dá-se pela transição fluida de um elemento para o outro. A dança, assim como a música, é suposto ser uma parte da narrativa. Como contar uma história senão por palavras? Pelo corpo. Dentro do teatro musical, o corpo está para todas as possibilidades de manifestações artísticas que cooperem para o enredo. Complemento na minha perspectiva, que isso é teatro musical. O momento onde se perde de vista e de valência qual elemento artístico está sendo usado exclusivamente. O que interessa, é o mar onde eles se fundem e para onde vão juntos.

---

<sup>32</sup> JOOSTEN, Michael. *Dance and Choreography*, New York: Rosen Central, 2010

#### 4. Função Social, Política e Econômica

“(…) supõe-se que a arte é política porque mostra os estigmas da dominação, ou então porque coloca em derisão os ícones reinantes, ou ainda porque sai dos seus lugares próprios para se transformar em prática social, e assim por diante.”<sup>33</sup>

O Teatro Musical, enquanto dispositivo e englobando as opções estéticas que preconizam o gênero, aborda temas relevantes sem recorrer à mimética, como forma de corrigir comportamentos. Pelo contrário, usa-se de uma eficácia estética em prol de suspender uma relação direta entre a produção artística e a produção de um efeito determinado sobre um público específico. Incorrendo por vezes, e pela sua massificação e institucionalização, em produções meramente consumidas como puro entretenimento, afastando-se de um ideal de um espectador autónomo que se relacione com mais do que os artificios estéticos e chegue a um apurar das “*disposições dos corpos, (...) no recorte de espaços e de tempos singulares que definem maneiras de estar em conjunto ou em separado, frente a ou no meio de, dentro ou fora, na proximidade ou à distância.*”<sup>34</sup>

Ao longo dos anos, os palcos da *Broadway* e, posteriormente, do mundo inteiro, foram usados também como canal para tratar de assuntos que fossem relevantes à população, muitas vezes associado a momentos históricos, políticos e sociais. Muitos deles conseguiram ir além da imagem estabelecida pelo gênero de distração e felicidade. Desde o seu início concreto, os espetáculos ousaram envolver temáticas como racismo, vício, guerra, governos opressores, doenças, imigração, feminismo, preconceitos e tantos outros temas que tinham necessidade de obter um lugar de fala nessa manifestação artística que possui o valor, também, da reflexão. É possível enxergar uma afetação direta dos eventos históricos no desenvolvimento dos *musicals* em termos de estrutura, especialmente no que tange às narrativas.

Nesse trajeto ao longo dos anos, os *musicals* ganham força como apontador de crítica social, como arte engajada politicamente, resistências de lutas de gênero e raça.

---

<sup>33</sup> Rancière, Jacques. *O Espectador Emancipado*, Orfeu Negro, Lisboa, 2010, p.78

<sup>34</sup> *Ibid.* p.83

Num percurso que, até aos dias atuais, mantém a busca incessante de trazer ao palco objetos de reflexão para os públicos.

Diversos musicais podem exemplificar, por meio do seu conteúdo, grandes defesas de causas políticas e sociais. Um dos marcos da *Broadway* nos últimos anos, que causou grande “barulho”, pela subversão das escolhas habituais de estruturas dos musicais, foi *Hamilton*. *Hamilton* foi um musical que estreou na *Broadway* em 2015. Um musical que se propõe a contar a história de um polémico ícone político da história dos Estados Unidos da América. Ousa, trazendo um elenco maioritariamente composto por negros e imigrantes para contar a história da nação estadunidense. Escolhe como ritmo o *rap* e *hip-hop* para o desenvolvimento musical do espetáculo. Géneros e etnias marginalizadas ganham finalmente espaço e apelam à diversidade. Destaco esse exemplo, por entender que ele não sobressai apenas pela escolha de temática relevante, neste caso, um momento histórico-político dos Estados Unidos. *Hamilton* desperta para causas sociais dentro do próprio dispositivo do musical, quando opta por um elenco maioritariamente afrodescendente em papéis históricos de caucasianos e mais, quando escolhe um estilo musical moderno e popularmente proscrito para contar uma história de mais de cem anos. Para além do sucesso próprio do musical, o mesmo engajou-se em iniciativas sociais, orientadas para a educação com a criação do projeto *Edu-Ham*, oficialmente conhecido como *Hamilton Project*: um currículo de história baseado em *Hamilton* levado para dentro das salas de aula. Dentro do programa os alunos têm a oportunidade de performar números do musical e depois ter uma conversa com os próprios atores após assistirem à matiné do espetáculo. O projeto prevê o alcance de 100.000 crianças nos próximos quatro anos, uma vez que no primeiro ano já foi possível ser aplicado a 20.000 estudantes de escolas públicas em Nova York.

Além do papel político e social que o Musical pode desempenhar, há também o impacto económico que é gerado por essa modalidade artística. Por ser um dispositivo, geralmente de grande magnitude, é inevitável a movimentação de outros setores da sociedade para os quais pode contribuir. Possuindo dificuldades técnicas específicas, as equipas costumam ser numerosas e contribuem para o grande número de empregabilidade do setor. Os dados que escolhi expor para sustentar esses benefícios económicos, são relativos a Nova York com a *Broadway* e São Paulo no Brasil, meu local de experiência na área. Entendendo que são duas situações particulares de dispositivos institucionalizados, podendo não abarcar a mesma situação ao redor do

mundo. Mas considero que esses dados podem ser de mais valia para o esclarecimento de como o género alcançou uma magnitude incomparável.

Segundo a *Broadway League* no seu relatório de ramificação financeira<sup>35</sup>, a indústria da *Broadway* na temporada de 2018/2019 contribuiu com US \$ 14,7 bilhões<sup>36</sup> para a economia da cidade de Nova York e apoiou 96.900 empregos. Na temporada 2018/2019, os espetáculos da *Broadway* receberam 14,8 milhões de espectadores, um recorde histórico. Aproximadamente 35% desses espectadores foram pessoas da área metropolitana de Nova York. 65% das admissões foram feitas por turistas: 46% dos Estados Unidos (mas fora da cidade de Nova York e seus subúrbios) e 19% de outros países. Isso representa o maior número de visitantes estrangeiros na história - 2,8 milhões. 68% dos espectadores eram do sexo feminino. A idade média do frequentador da *Broadway* era de 42,3 anos. Essa média oscilou entre 40 e 45 anos nas últimas duas décadas. Juntamente com o crescimento geral de público, o número de admissões de espectadores não caucasianos atingiu um recorde de 3,8 milhões. Dos frequentadores de teatro com 25 anos ou mais, 81% haviam concluído a faculdade e 41% haviam se formado no ensino secundário. O grupo de fãs dedicados que assistiram a 15 ou mais apresentações representou apenas 5% da plateia, mas representaram 28% de todos os ingressos (4,15 milhões de ingressos). Os entrevistados relataram ter pago uma média de US \$ 145,60 por ingresso.

No relatório da temporada de 2012-13 ainda ressalta o crescente destaque de turistas internacionais, que naquele ano responderam como 2,6 milhões de espectadores e tendem a gerar mais gastos na cidade por estadias mais longas. Os turistas, por muito tempo têm sido o principal impulsionador do sucesso da *Broadway*. Foram responsáveis por US \$ 6,46 bilhões em gastos em hotéis, restaurantes, garagens e outros negócios da cidade, com US \$ 979 milhões adicionais gastos pela própria *Broadway* em custos de produção e operação (como salários e publicidade). O total de turismo *Broadway*

---

<sup>35</sup> Este relatório bienal analisa o impacto econômico do dinheiro gasto em Nova York especificamente por causa da *Broadway* - incluindo dólares gastos na montagem e execução de produções da *Broadway* e manutenção de teatros; bem como o dinheiro gasto pelos visitantes de Nova York nos gastos adicionais relacionados à *Broadway*. <https://www.broadwayleague.com/research/research-reports/>

<sup>36</sup> Esse valor consistia em gastos diretos em três áreas: gastos dos produtores para produzir e executar shows; gastos de proprietários de cinemas para manter e reformar locais; e compras acessórias por "Broadway Tourists" (definidas como não residentes de Nova York que disseram que a *Broadway* era um motivo muito importante para sua vinda à cidade de Nova York). O dinheiro gasto diretamente nessas áreas foi reutilizado em várias rodadas subseqüentes, até que as quantias originais saíssem da cidade de Nova York. A soma das rodadas subseqüentes e os gastos originais totalizam a contribuição total de US \$14,7 bilhões. <https://www.broadwayleague.com/research/research-reports/>

*League* leva em consideração os gastos dos visitantes da cidade que classificaram a *Broadway* como um dos principais motivos de sua visita a *Gotham* (com classificação de 8, 9 ou 10 em uma escala de um a 10). A temporada 2012/2013 abrangeu 46 novas produções e 35 títulos em andamento, junto com 87.000 empregos e US \$ 500 milhões em impostos.

Já no Brasil, em 2019, a Fundação Getúlio Vargas foi a responsável por um Estudo sobre o impacto do Teatro Musical no Estado de São Paulo, essa cidade com o maior número de grandes produções de teatro musical do Brasil. O estudo foi o vencedor do Prêmio Estado de São Paulo para as Artes 2019” na categoria “Estudos e pesquisas em cultura e economia criativa.”<sup>37</sup>

Desenvolvido pelo professor Luiz Gustavo Barbosa (FGV Projetos) e pela produtora cultural Stephanie Mayorkis, o estudo traçou um panorama completo do impacto dos musicais no estado de São Paulo. Foram avaliados o impacto econômico, retorno sobre investimento via leis de incentivo à cultura, criação de empregos diretos e indiretos e arrecadação de impostos. A conclusão do estudo é que o setor movimentou, apenas em 2018, mais de R\$1 bilhão, gerando mais de 12 mil empregos diretos (67,5%) e indiretos (32,5%) e incrementando a arrecadação em tributos (municipais, estaduais e federais) superior a R\$131 milhões. Além disso, a pesquisa identificou que cada real captado, via leis de incentivo, resultou num retorno de R\$1,92 em tributos (192%).

---

<sup>37</sup> Via portal fgv. <https://portal.fgv.br/noticias/estudo-sobre-impacto-economico-teatro-musical-e-finalista-premio-estado-sao-paulo-artes>

## CAPÍTULO II – TEATRO MUSICAL: UM PROBLEMA

### 1. A Problemática do Afastamento

Para ser considerado um Musical, como vimos no capítulo anterior, é necessário que haja integração entre as componentes artísticas. David Roesner (2013) reitera a importância da não separação das artes, mas antes uma incorporação, de tal maneira que a linha que as separa seja praticamente imperceptível. Percorrendo o trajeto do Teatro Musical, é notório que, quanto mais era exigido de uma determinada área artística, mais se desenvolviam treinamentos específicos, a fim de que um único ator pudesse ser independente e suficiente em cada uma delas. Entretanto, num musical integrado cria-se a necessidade de que essas habilidades possam coexistir na sua execução, de maneira que os treinamentos segregados podem não gerar resultados positivos na concretização em cena.

Como sendo intérprete da categoria, opto por apresentar o meu ponto de vista interno e posteriormente como espectadora para a explanação dessa desconexão entre as componentes e seus possíveis resultados.

Para os artistas que almejam ingressar no género, é comum receber conselhos acerca da adesão ao máximo de treinamentos possíveis. Nessa ideia de que o corpo, e o próprio indivíduo em si, tenham que ser completos, recordo-me da ideia de *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner - a obra de arte total análoga ao intérprete completo. Paulo Filipe Monteiro, cita Richard Wagner:

*“É nele, no executante imediato, que as três artes irmãs unem as suas forças numa só operação colectiva, na qual a mais alta faculdade de cada uma chega ao seu máximo desenvolvimento (...) O bailarino mimético é despido da sua importância, assim que consegue cantar e falar.”<sup>38</sup>*

Concordar com que os treinamentos de voz, corpo em atuação e corpo dançado sejam separados, é fortalecer o afastamento desses elementos numa criação. Um ator que assimila a técnica vocal, com um corpo estático, em pé ou sentado, é o mesmo ator que se debaterá em mantê-la com um corpo em movimento. A organicidade desse adquirir de informações torna-se imprecisa quando as exigências não correspondem à preparação. E é nesses pontos, que à partida não são muito importantes, que se torna

<sup>38</sup> Monteiro, P., 2010. *Drama E Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p.219.

cada vez mais difícil retornar à integração devida. Mais do que as próprias concepções dos musicais, os escolhidos para oferecerem seus corpos para contar as histórias necessitam também dessa junção de áreas.

Acredito, como atriz, que um ponto capaz de simplificar esse problema seja o das transições. Em boa parte dos casos, é nelas que se nota o entrar e/ou sair de um elemento artístico. Essa fluidez que se espera, custosamente, será alcançada se não puder ser experienciada em práticas anteriores às construções de espetáculos.

Recordo-me claramente do sentimento de nunca estar completamente preparada para esse espetáculo de todas as coisas; e tenho muita convicção de que esse sentimento era mútuo, pela partilha com colegas. Existia qualquer coisa de inalcançável, e foi essa inacessibilidade que me rendeu uma intensa reflexão para chegar até aqui. Procurei encontrar os buracos, as partes que faltavam para que essa estrada até ao ponto final, fosse, de alguma forma, menos tortuosa. Tortuosa, no sentido de justa e não simples. Reavaliei todos os processos dos quais fiz parte e encontrei maioritariamente os mesmos infortúnios.

A título de exemplo, cabe a análise de cada área em específico e como essa falha decorre, na prática, na visão interna de uma intérprete. Um profissional, muito provavelmente, há de ingressar num mínimo de três tipos diferentes de aulas preparatórias para Musical. Aulas de canto, dança e atuação. Na parte vocal, é possível ter aulas individuais para trabalhar sua voz, nomeadamente, a técnica vocal; como também aulas de coro, para trabalhar a voz e o ouvido em músicas corais. Na parte de bailado, é preferível o contato com mais do que uma técnica. *Ballet*, *Jazz* e Dança Contemporânea são boas categorias para o desenvolvimento corporal de um ator de musical. Para finalizar, uma aula de atuação, na qual o professor pode usar de muitos métodos cénicos de treinamento. Acerca dos aspectos técnicos de cada área, recorro às especificidades citadas no primeiro capítulo.

A respeito do treinamento de voz, na minha visão-experiência, penso que o modelo aplicado não é o mais eficiente, quando é exclusivamente individual. Ou seja, a técnica, neste caso *belting*, pode perder a sua funcionalidade ou até mesmo transmutar seu objetivo, se não for trabalhada também em simultâneo com os outros aspectos técnicos. Isto é, a execução da técnica vocal não pode ser um empecilho para a movimentação corporal, nem vice e versa. A técnica não deveria estagnar o ator na inação. Essa condicionante acaba por se refletir também na montagem dramatúrgica,

com momentos cantados cada vez mais presos corporalmente e fixados na técnica. Acredito que a técnica esteja a serviço do intérprete como ferramenta facilitadora para a desenvoltura cantada e manutenção da saúde vocal. E não como dominante no processo e finalização para o teatro musical. A ideia ao escutar alguém cantando, não é perceber onde se encontra a técnica, mas sim a distração que nem leva a pensar nesse ponto. Assim como, ao assistir a um espetáculo de teatro musical, o pensamento não deveria ser em que momento entra cada componente, mas como elas funcionam bem todas ao mesmo tempo e/ou integradas.

A questão assenta precisamente, e servindo-me da fala de Maria João Serrão, “(...) onde acaba o teatro e onde começa a música?, ou vice-versa, se o objetivo não fosse justamente o de obter uma fusão íntima das partes.”<sup>39</sup>

Relativamente ao corpo, interligo, neste momento, a dança e a atuação. O corpo no teatro musical, acredito que seja parte essencial para a vida das personagens. Abdicar do corpo em função da voz ou abdicar da voz em função do corpo não é favorável para o produto final, muito menos para o performer. Reflito bastante sobre o sistema maioritariamente instalado, no que se refere aos ensinamentos teatrais dentro do género. Pergunto-me se o sistema Stanislávski, voltado para o psicologismo, não é um recurso obsoleto desde o princípio, como tentativa de o estabelecer no género, assim como O Método. Os treinamentos que tendem a se conectar com a expressão da naturalidade e realismo entram em contraste com a própria construção da categoria, que é de carácter megalómano.

Ao pensar no corpo como um só instrumento, com voz e corpo acoplados, levanto a questão se o treinamento prévio não deveria envolver os dois desde o princípio. Ou pelo menos, possibilitar uma gama maior de objetos de estudo direcionados ao estudo do teatro físico em paralelo com a voz.

*“Isto é claro que existe uma profunda conexão entre estímulos e impulsos físicos e a voz; que provocar fisicamente o corpo abre canais que libertam a voz.”*  
(CAMPO & MOLIK, 2018, p. 3)

---

<sup>39</sup> Serrão, Maria João. *Constança Capdeville . Entre o Teatro e a Música*, 2006, p.71

A segregação dos treinamentos evidentemente é um cerne desta pesquisa, que eu senti na pele. Mas o que mais? Na minha visão, tendo o privilégio de passar por diversos ensinamentos cénicos, observo a ideia de *Broadway* paralisada no tempo. Ressalto a atenção para a palavra ideia, referindo-me ao conceito de maior alcance ao público, principalmente leigo, e usado para exportações a outros países. Explico o sentimento de paralisação, como uma fixação em estratégias que já funcionaram no passado, segundo seu contexto. Mas, que, penso poderem ser repensadas para o momento atual. Evidentemente que, ao refletir sobre isso, não estou, nem sou, capaz de incluir todas as criações musicais contemporâneas numa caixa fechada de definição. Mas saliento esta ideia, por um observar, principalmente do meu contexto de vida, Brasil e Portugal, à associação equivocada acerca do género. Frequentemente, associam a ideia de musical à música em si. Isso revela um aspecto importante - o da valorização.

Como espectadora, atendo-me principalmente na espacialidade e estrutura de um musical que evidencia essa fenda. O uso exacerbado da frontalidade, sobretudo, nos solos musicais e números de coro, edifica um perfil sem credibilidade, que por vezes invalida o teor da história. Como? A opção de tornar um número musical algo desconectado com a cena que o precede e o prepara, com o diálogo e voz de fala anterior, gera no espetáculo um momento de *show*. Onde a música se separa da história e ainda que a letra possa ser relativa à narrativa, aquele momento, diversas vezes reforçado com focos de luz fechados dá a sensação, ao espectador, de um devaneio solístico. Quebrando a continuidade do enredo e dando a impressão de irrealidade a quem assiste. A comparação da vida real ao palco, é um dos maiores argumentos usados contra o teatro musical. “*Não se canta na vida real em momentos comuns*”. Lembro-me perfeitamente do dizer de um professor de teatro musical que tive que afirmava: “*O cantar nada mais é do que a extensão da fala*”. No teatro musical, a música vem quando os sentimentos extrapolam a esfera do dizer e necessitam de algo mais poderoso para ser transmitido. Levanto o ponto, sobre o cantar poder ser uma ferramenta de credibilidade em relação com a realidade, no que tange a emoção.

Acredito que a sensação do momento presente nos atores que interpretam sejam outro fator chave para idoneidade do musical. Por tudo ser milimetricamente ensaiado, em detrimento das especificações técnicas, por vezes dá-se a impressão de uma reprodução sem vida, enferrujada na maquinação de funcionamento. Sentir que aquelas

palavras, faladas e cantadas, não chegam a sítio nenhum, podem caracterizar a superficialidade do género.

Pela análise sucinta de cada aspecto técnico, sua metodologia e falhas observáveis, chego ao ponto fulcral da minha investigação, em que o afastamento entre cena e música, corpo e voz no Teatro Musical, se deve essencialmente à falta de integração dos aspectos técnicos, mais do que na fase de conceção, mas já, prematuramente, na fase de treino do intérprete. Suprimindo esta falha, o intérprete estará preparado para o nível de exigência do dispositivo, bem como se demonstrará mais do que um executor um criador em si. Atentemos também na figura do diretor de um musical, crê-se que a centralização de poderes numa só pessoa, em tempos e em determinadas produções, se revelou como frutífera para abolir os problemas que vos apresento. No entanto, o contrário também já se revelou benéfico, ou seja, organizar uma equipa de técnicos doutos em cada uma das áreas, trabalhando simultaneamente e em uníssono, em prol de uma visão una do espetáculo. Ouso acrescentar uma terceira tentativa para diluir este abismo criado entre os aspectos técnicos, assente na figura do próprio intérprete, treinado para a transição fluída entre as vias artísticas, que reúne no seu corpo-total.

Esta fenda que se criou deve-se, a meu ver, a um trabalho sistemático puramente acumulativo e não existe uma opção metódica que concilie o reunir de saberes do foro técnico. O caminho traçado tem sido então o de um caminho oposto ao que Grotowski propõe:

*“The education of an ator in our theatre is not a matter of teaching him something; we attempt to eliminate his organism’s resistance to this psychic process”* (GROTOWSKI, 2015, p. 14)

O conceito de integração que reforço constantemente ao longo desta tese e que surge como um ideal solucionador, aplicado ao treino prático do intérprete de musical, da discrepância entre os variados aspectos técnicos, assenta no paralelismo do conceito de integração de John Dewey. Dewey nega à partida a dicotomia, essencialmente Ocidental, de um pensar o sujeito e o objecto em patamares diferentes, concretizando, o ser humano (sujeito/organismo) em ação no mundo (objecto/ambiente). Extrapolando

esta ideia para o âmbito da criação artística e conseqüentemente da estética, chega-se ao abolir da noção separatista entre corpo e mente e, acrescento, voz, corpo e mente. É neste abolir, através de uma visão fenomenológica do teatro, que se pretende a existência de uma só identidade no corpo/veículo do intérprete. O que conluo do trabalho individualizado de cada aspecto técnico, que é, ainda assim, de suma importância, como forma de adquirir ferramentas de trabalho, conduz a um estado por vezes puramente intelectual. E é neste limiar que um trabalho agregador de todos os aspectos técnicos, intelectualizados, se pode demonstrar frutífero. É também neste ponto que o trabalho proveniente de Stanislavski se pode demonstrar redutor, por preterir uma ação corpórea, perante uma psicologização de emoções e experiências. Não se trata ainda assim de um renegar da consciência do intérprete, fazendo-o trabalhar apenas de impulsos, mas antes permitir um encontro dos três aspectos técnicos interiorizados, a trabalharem em conjunto num corpo-memória, também de ancestralidade, numa procura incessante de um corpo total pensante e incorporado.

O corpo do intérprete é o seu meio de expressão, que integrado ao próprio material base (voz cantada/falada; corpo dançado/em ação), coopera para a construção da sua arte e linha estética, neste caso, voltado para a atuação dentro do género teatro musical.

## 2. Análise de Musicais

### 2.1 *Aida*: O Abismo

**Título:** *Aida*

**Fonte:** Arquivo pessoal, adquirido durante graduação em Música no Brasil.

**Link Spotify/Youtube:**

<https://open.spotify.com/album/2v3UoAXux8q8caeYbGVPza?si=tt1biZeeTjKsUQ0P7U-lqw>

**Ficha Artística:**

Música: Elton John

Letra: Tim Rice

Libreto: Linda Woolverton, Robert Falls, David Henry Hwang

Baseado em: Ópera *Aida* de Giuseppe Verdi

**Sinopse:** *Aida* é um drama musical em dois atos baseado na ópera italiana homônima de Giuseppe Verdi, que, por sua vez, é baseada numa história de Auguste Mariette. A história tem início na ala Egípcia de um museu. Vários visitantes encontram-se entre artefatos que datam de milênios atrás, quando dois deles, um homem e uma mulher, se dirigem a uma câmara funerária, com a qual sentem familiaridade. O homem é *Radames*, a mulher é *Aida*. A partir desse encontro, o musical viaja no tempo para o Egito Antigo, revelando uma história anterior, entre as figuras de *Radames* e *Aida*, neste novo contexto inicialmente, como soldado e escrava que se envolvem.

*“No limite do Nilo, a princesa núbia escravizada, Aida se envolve romanticamente com o capitão egípcio Radames, que está noivo da filha do faraó, Amneris. À medida que o amor proibido se torna mais profundo, Aida é forçada a encontrar equilíbrio entre o desejo de Radames por seu coração e sua responsabilidade de liderar seu povo.*

*Baseado na ópera de Giuseppe Verdi, Elton John e Aida, de Time Rice, são uma história de amor atemporal, com uma trilha sonora de pop / rock premiada da dupla experiente que trouxe vida musical ao Rei Leão da Disney. Números de rock empolgantes e baladas emocionantes trazem os amantes desafortunados para uma nova era.”<sup>40</sup>*

<sup>40</sup> Tradução minha, conteúdo via site, <https://stageagent.com/shows/musical/197/aida>

### **Análise descritiva:**

O espetáculo *Aida*, por ser baseado numa obra homónima de Ópera, acaba por ter resquícios de elementos operísticos, que não dialogam com a proposta de um Teatro Musical integrado. A frontalidade pode ser considerada como sendo o maior problema da montagem, contribuindo para a segregação de cena e música, voz e corpo. Praticamente todos os números musicais possuem o mesmo tipo de movimentação corporal e espacial e uma, quase, ausência da ação física, quando a voz entra em cena. Atentem que utilizo a nomenclatura *números musicais*, ao invés de *cena* uma vez que a segregação entre música e cena é flagrante ao longo do desenvolvimento do enredo. Relativamente a esses números musicais, observa-se a urgência de se direcionarem para a plateia, por meio da frontalidade. Este artifício passa a sensação de uma exibição para o público e facilmente desloca o número musical para um caráter de *show*. Nota-se no número *Another Pyramid* como o diálogo, que é ponto de partida para a inserção musical, rapidamente perde o seu valor em detrimento da exposição para a plateia aquando do momento cantado.

Existe uma movimentação e gesticulação base que ocorre bastante dentro dos números musicais, tais como o andar de um lado para o outro sem que haja um verdadeiro motivo para tal. A ação física de andar, determinada por marcação e não pela espontaneidade do argumento imediato. Acabamos com uma movimentação, desprovida de sentido, que dificulta o intérprete em imprimir organicidade às transições, ponto fulcral para a conceção de um musical integrado.

Existe gesticulação excessiva, visível na abertura de braços durante notas musicais de ápice e demonstração de esforço, evidenciada em gestos faciais consoante a dificuldade da música. E por vezes, contrastando com a gesticulação excessiva, a imobilidade, quase total, para interpretar uma música cantada.

As transições de cena são abruptas e acabam por não facilitar o entendimento da narrativa, deixando assim, pontas soltas - não integradas. Os trechos de diálogos tendem a ser maioritariamente verticais, com o corpo em quase paragem e uso excessivo de braços e cabeça para enfatizar o texto. Acaba por trilhar o caminho da caricatura, tirando a credibilidade do conteúdo e priorizando a parte musical.

A parte coreográfica inicialmente coopera para o avançar da história, entretanto, percebe-se o enaltecimento do caráter estilístico que excede a interpretação.

Isso pode ser observado na música *Fortune Favors The Brave*. A voz falada diferencia-se muito da voz cantada e a transição entre texto e música é abrupta nessa disparidade. Nota-se ainda em alguns momentos, a voz falada carregada de melodia, o que reforça uma ideia de busca constante pelo campo musical.

O número que mais se aproxima de uma integração é o *Dance of The Robe* em que o coro não desempenha um papel figurativo, mas coopera para a atmosfera do teor da letra da música cantada. Desempenhando, neste número, uma coreografia de dança veloz, cheia de intenções e potência que exprimem uma sensação verdadeira ao espectador.

Apesar de alguns outros bons momentos, o espetáculo fica majoritariamente preso a essa falta de ritmo de cenas teatrais e a priorização dos números musicais. Sendo um exemplo claro, desta forma, de um Teatro Musical não integrado.

## 2.2 SHREK: A Ponte

**Título:** *Shrek - The Musical*

**Fonte:** Filme de gravação ao vivo da *DreamWorks Theatricals* - Acesso *Netflix*

**Link do Spotify:**

<https://open.spotify.com/album/5VeD79fcAGrvxWTwiWSVfh?si=rGODZszUQ5iBwCIOZKWiKg>

**Ficha Artística:**

Música: Jeanine Tesori

Letra: David Lindsay-Abaire

*Book:* David Lindsay-Abaire

Diretor: Michael John Warren

Baseado em: *Shrek* da *DreamWorks Animation* e *Shrek!* de William Steig

**Sinopse:** “Situado num tipo de terra mística de “Era uma vez”, *Shrek, o Musical*, é a história de um enorme ogro verde que, depois de ser ridicularizado e temido a vida inteira por qualquer coisa que cruze seu caminho, se retira para um pântano verde feio para existir em feliz isolamento. De repente, um gangue de personagens de conto de fadas sem teto (*Pinóquio, Cinderela, Os Três Porcos, etc.*) invade o seu santuário, dizendo que eles foram despejados pelo Lord Farquaad. Então Shrek faz um acordo: eu recuperarei suas casas, se vocês me devolverem a minha casa! Mas quando Shrek e Farquaad se encontram, o Senhor faz um acordo: ele devolverá aos personagens dos contos de fadas as casas, se Shrek resgatar a princesa Fiona. Shrek concorda, mas acha algo atraente - algo estranho e diferente - nessa linda princesa. Ele gosta dela. Muito. Mas por que ela sempre foge quando o sol se põe?”<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Tradução minha, conteúdo via site oficial da Broadway, <https://www.broadway.com/shows/shrek-the-musical/story/>

## **Análise Descritiva:**

Apesar de ser um musical de carácter fantasioso, escolhi-o, ainda assim, para a presente análise, por possuir uma excelente execução dos aspectos propostos dentro do Teatro Musical. E ser um exemplar no que diz respeito a uma forte integração entre música e cena, voz e corpo.

O musical como um todo possui uma boa fruição entre as cenas e mais, a sua conexão entre cena e música é tão afinada, que declarar quando cada um desses elementos se manifesta torna-se desnecessário. Todas as letras funcionam para o avanço do enredo, como também, apresentam os personagens. Por ser baseado num filme, acredito que tenha herdado a continuidade de quem assiste a uma tela. Nesse aspecto, a magnitude dos cenários e as suas movimentações automatizadas trazem ao espectador essa sensação de uma interligação entre tudo.

Uma coisa muito interessante é que, sendo uma fábula, possui personagens caricatos que conseguem utilizar a voz de fala construída para o canto, por meio da técnica vocal precisa. Os corpos estão sempre muito ativos, mesmo quando carecem de coreografias. As ações não são desperdiçadas, mas antes com uma intenção prévia condizente ao texto.

A origem do musical é um filme, e para significar essa transferência de dispositivos, eles abusam de referências a produções, técnicas e elementos populares, da *Broadway*. Como os números coreográficos que envolvem *fosse*, *jazz hands*, replicações de coreografias como em *Morning Person* e ainda melodias vocais do Musical *Wicked*. Trabalham nessa transferência por meio da sátira. Entretanto, eles acabam por suprir as fendas de execução daquilo que eles repetem, dando, de certa forma, credibilidade.

As entradas das músicas tendem a ser muito *smooth*, por vezes para extrapolar a esfera emocional do dizer e outras como continuação de diálogo, fazendo esse cruzamento, *canto, diálogo, canto, diálogo*, de forma espontânea.

O musical faz um uso, muito inteligente, das finalizações de cena, com melodias iniciais da cena seguinte. Como também, a iniciação de uma cena a partir de um argumento utilizado na cena anterior, este que pode ser verificado na transição que se dá para a música *I Know It's Today*. Nessa música, pode-se analisar uma informação de comportamento que se repete ao longo musical, que é o corpo e a voz integrados,

principalmente nas nuances. Consegue-se enxergar o corpo como um todo. Observa-se a relação existente com objetos inanimados, dando-lhes voz e vida, como em *Donkey Pot Pie*. Os números de coro possuem grande precisão de aplicação, especialmente os que envolvem coreografias. Nestes, percebe-se claramente como a movimentação coreográfica conta uma história, ao dialogar com a letra da música. *What's up Duloc?* é um bom exemplo. Os corpos não perdem força na paragem e o seu inverso, as ações físicas, caracterizam-se como a força motriz de desenvolvimento do enredo.

Apesar da ótima execução, em alguns momentos dentro da narrativa, podemos observar um retorno à frontalidade. Sobretudo em diálogos, ocorre a desconexão da relação com o parceiro de cena, para a procura da aprovação do público. Outro fator que também ocorre é especificamente relacionado ao personagem do Burro, que, por ter uma linha de desenvolvimento extremamente física e solos apelativos, em termos de extensão vocal, nota-se quando o ator faz um esforço extra para concentrar-se na técnica vocal, e neste momento, perde a vivacidade do corpo.

No geral, o musical navega muito bem entre as componentes artísticas, utilizando o canto e as coreografias como extensão da fala e, ainda, a voz incorporada aos sentimentos e ações. É importante ressaltar que este musical é de extrema exigência técnica a nível vocal e corporal. Por isso o pontuo, como um excelente modelo da premissa do Teatro Musical. Mesmo que pela temática, muitas vezes assumida como infantil, não obtenha o reconhecimento necessário.

## **2.3 SUASSUNA: O AUTO DO REINO DO SOL - O Ideal**

**Título:** *Suassuna - O Auto do Reino do Sol*

**Fonte:** Apresentação ao vivo e Arquivo de gravação disponibilizado pela Companhia

**LinkSpotify/youtube:**

[https://open.spotify.com/album/1tK3kUoelWY09MeRR3QMoc?si=zQDYNFM0R2q\\_yIGVV6BtNQ](https://open.spotify.com/album/1tK3kUoelWY09MeRR3QMoc?si=zQDYNFM0R2q_yIGVV6BtNQ)

**Ficha Artística:**

Encenação: Luiz Carlos Vasconcelos

Texto: Bráulio Tavares

Música: Chico César, Beto Lemos e Alfredo Del Penho

Idealização e Direção de Produção: Andrea Alves

Com a Cia. Barca dos Corações Partidos: Adrén Alves, Alfredo Del Penho, Beto Lemos, Fábio Enriquez, Eduardo Rios, Renato Luciano e Ricca Barros.

Atriz convidada: Rebeca Jamir

Artistas convidados: Chris Mourão e Pedro Aune

Cenografia: Sérgio Marimba

Iluminação: Renato Machado

Figurinos: Kika Lopes e Heloisa Stockler

Design de som: Gabriel D'Angelo

Assistente de direção: Vanessa Garcia

Coordenação de Produção: Leila Maria Moreno

Produção Executiva: Rafael Lydio

Apoio: One Health e ONS

## **Sinopse:**

*“Sertão da Paraíba. Época: mais ou menos atual, mas sem menção ao resto do Brasil, nem às tecnologias modernas. Um Circo-Teatro viaja pelo Sertão, parando em cada cidade e distrito para uma noitada. O Circo pertence a Mademoiselle Sultana, astróloga, bailarina, clarividente, consultora tântrica e micro-empresária. A principal atração do Circo é o seu grupo de jovens atores e artistas: são eles Mosquito, Chico de Rosa, Escaramuça, Poeta León e Cabantõe. Além dos números habituais de malabarismo, etc., eles encenam quadros, esquetes e entremezes de grande sucesso junto ao público do Sertão. Cantam músicas, sozinhos ou em grupo, recitam, fazem números de gracejo ou de habilidades.*

*Eles se dirigem agora a Taperoá, na Paraíba, onde devem encenar um espetáculo nas festividades em homenagem ao “poeta Ariano Suassuna”. Na estrada, eles cruzam com bandos de retirantes. Ficam sabendo que além de estar havendo uma seca braba na região, duas famílias tradicionais estão em pé de guerra uma contra a outra, e todo dia tem tiroteio em algum lugar dali. De um lado, há a família Fortunato, de criadores de gado, e do outro o Major Antonio Moraes, o implacável comerciante de minérios que aparece no “Auto da Compadecida” e que é o vilão principal no “Romance da Pedra do Reino” e em “As Infâncias de Quaderna”.*

*A viagem vai mostrando os ensaios dos entremezes que a trupe está montando. Neles aparecem cenas entre Dom Quixote e Sancho Pança, ou entre duplas de palhaços, fazendo de vez em quando uma menção aos perigos que correm. Nas estradas, aumenta o número de retirantes que estão indo para um lugar que eles chamam O Soturno. A trupe vive muitas aventuras, até chegar em Taperoá, onde finalmente encena a grande homenagem.”<sup>42</sup>*

---

<sup>42</sup> Conteúdo via site oficial do espetáculo, <https://suassunauto.wordpress.com/>

## **Análise Descritiva:**

Antes de começar a presente análise, decido expor a minha relação com este espetáculo. Se hoje essa dissertação existe, foi porque no dia 01 de julho de 2018 tive a oportunidade de assistir ao vivo, no Teatro Shopping Frei Caneca, em São Paulo, a *Suassuna - O Auto do Reino do Sol*. Ser espectadora deste espetáculo foi o ponto de viragem para o meu desejo de pesquisa. Acredito que se possa viver muitos anos com as falhas e frustrações artísticas do que se pretende alcançar. Todavia, quando se tem acesso ao ideal, ou o mais próximo possível de ideal, não há outra saída se não a busca acelerada de, primeiro entender e pesquisar, e a seguir tentar também criar, novos caminhos e possibilidades.

No dia em que eu tive a honra de estar na plateia desse espetáculo, vi diante dos meus olhos o que eu sempre acreditei que poderia ser o género Musical. Recordo-me da sensação de ter ido de encontro a uma utopia e de pensar de imediato: “é isso que eu gostaria de fazer”.

Esta análise dá-se pela percepção como espectadora do espetáculo ao vivo, como também, pelo acesso a uma gravação de estudo disponibilizada pela *Sarau Agência e A Barca dos Corações Partidos*. A montagem entra como um bónus e uma prenda neste trabalho. Entra como parte fundamental da pesquisa, fortalecendo o seu mérito de ser citada e reconhecida numa produção académica.

O musical tem o seu início com a revelação de um dos elementos mais impressionantes ao longo da encenação - o elenco. Composto por dez atores, é o responsável por toda a instrumentalização do espetáculo que, vale ressaltar, é de uma complexibilidade excelsa. À vista disso, saliento o primeiro critério de integração utilizado pela Companhia, que é a integração dos instrumentos musicais com cena e corpos dos atores. Sendo elementos participantes das coreografias, movimentações, diálogos e canções.

*“É fascinante observar todas as possibilidades que estes atores têm como músicos, cantores, atores e palhaços”*<sup>43</sup>, diz Luís Carlos, fundador do celebrado grupo *Piollin*.

A própria narrativa reforça a ideia de coletivo, que, com movimentações simples de direção de palco, criam grande impacto no espectador. Possui um carácter minimal,

<sup>43</sup> <https://esquemanovo.com.br/eventos/suassuna-o-auto-do-reino-do-sol/>

em relação a um cenário simples, porém muitíssimo bem utilizado, sendo construído e desconstruído pelo elenco como função de labuta dos personagens, e sublinhando a ideia de que “menos é mais”. Contrariando as imagens do senso comum em relação ao Teatro Musical e valorizando mais o conteúdo e sua veracidade.

O conteúdo agarra-se ao realismo. No entanto, este minimalismo e realismo aparecem velados num dispositivo de representação extremamente estilizado, salvaguardado numa proposta metateatral. Adereça-se a um tema de importância nacional - a opressão e injustiça social, no sertão brasileiro - como forma de homenagear o poeta Ariano Suassuna. Optam por apresentar uma trupe de circo criando a possibilidade de um rol de figuras variado. Sendo assim, o dispositivo justifica-se a si próprio, estabelecendo uma aproximação ao real na medida em que são os saltimbancos que contam a história, ao mesmo tempo que realizam um espetáculo. Existindo momentos de sobreposição desses dois universos.

Percebe-se uma elaboração de extremo cuidado a nível individual e coletivo do corpo e voz das personagens. O que possibilita, portanto, uma ideia de coletivo com execução precisa, mas com as particularidades do eu-individual acessíveis ao espectador.

O trabalho físico dos atores permite que as transições e saídas de cena sejam quase imperceptíveis e naturais, eliminando a ideia de quebra abrupta e descontextualizada de uma cena para outra. Constata-se uma fluidez de continuidade e a aparente sensação, a quem vê, de que todas as componentes artísticas habitam aqueles corpos com desenvoltura.

As transições são também facilitadas pelo desenho de luz primoroso e a sua operação que suscita a ideia de um iluminador que fez parte do processo, antes do produto final. A sonoplastia é outro elemento facilitador, executada por meio dos instrumentais que integram, de maneira harmoniosa, as cenas. Não se limitando a instrumentos musicais, utilizam também as vozes e os corpos em funções distintas, que contribuem para a criação de paisagens sonoras.

O diálogo que antecede a música *Solidão* adiciona uma ideia que, posteriormente, é usada nas músicas *Noite É Tão Fria/ Salto no Abismo*, *Morro de Paixão*, *Aboio: Céu Estrelado*, *Morro de Paixão pt. 2*, *Canto do Soturno*, *Visagem da Moça Caetana* e seus diálogos subsequentes. A ideia supracitada, que se repete, consiste

no uso da frontalidade, sem intuito de quebra de quarta parede, mas antes como outra perspectiva de espaço. O olhar para frente, como quem vê um horizonte distante.

Com um elenco relativamente reduzido, comparado ao que é habitual nos grandes musicais, aposta na diversidade dos atores para a pluralidade de personagens que compõem a narrativa. Isto traz à tona a diversidade de nuances vocais utilizadas para cada personagem, e ainda a excelente técnica vocal empregada que sustenta a voz falada e cantada. Este aspecto é visualizado na cena e música *Retirantes*. Ressalta-se, neste momento, o diálogo falado, entrecortado pelas três personagens dos retirantes, semelháveis a figuras *brechtianas*, que funcionam como intermediárias entre o enredo e a plateia, quebrando a quarta parede. Estas, de quando em quando, entram em uníssono. Era melodioso, entretanto só atingia a esfera do cantar posteriormente, desenvolvendo muito bem a evolução desse extrapolar.

O circo torna-se uma experiência em si dentro da peça, criando a dualidade do espectador do espetáculo musical, em paralelo com o espectador do espetáculo circense. Abusa dos elementos do circo, como a proximidade e diálogo com a plateia, utilização de elementos extras, como a perna de pau (andas) e números de *clown* que decorrem ao longo de toda narrativa. O espetáculo ainda costura, na sua narrativa, conexões análogas ao enredo de histórias de saber público, como *Romeu e Julieta* e *Dom Quixote*.

O corpo em movimento integra a voz sem a abstenção da técnica vocal. Pelo contrário, as vozes são precisas e condizentes com o argumento, com as emoções e as sensações numa linda dança de diálogo entre voz e corpo. O mais surpreendente é a manutenção desta integração de todas as coisas. Observa-se ainda a ação física como guia, sendo este o ponto de partida – a experiência corpórea como meio para o alcance das emoções. Nota-se uma incorporação completa na música *Aboio: Quando Eu Conversar com Deus*.

O espetáculo investe em figuras e formas suspensas no palco, que ficam na lembrança. Como por exemplo, a morte de *Lucas* e o final da música *Caminhada dos irmãos/Lerê/O Povo quer Cantar*, em que a voz, os contrastes de movimento e a paragem, reforçam a intensidade da atmosfera proposta. Em quesito de contrastes, o musical usa-se de muitas sobreposições de linhas melódicas, principalmente em duetos, com dois temas diferentes, numa mesma harmonia.

Sublinho ainda outro destaque de execução e escolha que existe, de forma latente, na cena entre a morte do personagem principal, *Lucas*, e a sua marcha fúnebre *Aboio Orquestral*, em que *Iracema* o tem nos braços. O elemento da voz como tradução da emoção, por meio de um canto silábico, incorporado como choro. Este canto realiza a melodia tema do personagem que no chão paira sem vida, entretanto, o que surpreende é a qualidade vocal preenchida de emoção, em execução.

A composição do musical foi desenvolvida em processo e integração, o que a meu ver, foi fundamental para o híbrido artístico como obra final. O texto e as canções não partiram de um pressuposto, mas foram antes criadas ao longo do processo de ensaios. A equipa teve um verdadeiro empenho de pesquisa, passando por oficinas circenses e até mesmo uma excursão pelo Nordeste do Brasil. Contaram com um trabalho intensivo de oito horas diárias de ensaio, durante quatro meses.

Todo esse trabalho, obviamente se torna claro na afinação de cada fragmento do espetáculo. Na visão de espectadora, a excelência do dispositivo proposto é tanta, que quase parece irreal. Como artista, agradeço e sonho por mais modelos do género, que ousem criar o inimaginável. Concluo, reiterando que o espetáculo *Suassuna - O Auto do Reino do Sol*, possui integração em todos os níveis da estrutura do Teatro Musical e ainda vai além, extrapolando para integrações antes não vistas. Tudo isso, somado a um roteiro coerente de relevância social, histórica e política, exaltando a cultura nacional e utilizando os seus elementos específicos para a propagação de um novo tipo de musical original.

## CAPÍTULO III – TEATRO MUSICAL: UMA PROPOSTA

### 1. *Viewpoints*

#### 1.1 Contexto Histórico

Os *Viewpoints* aparecem num momento de insurreição na América do Norte durante a década de 60. Emerge de uma grande revolução no campo artístico.

*“O movimento era político, estético e pessoal, e isso alterou como os artistas pensavam seus processos, seus espectadores e seus papéis no mundo.”*

(BOGART, ANNE, LANDAU, TINA, 2018, p.21)

Parte integrante desse movimento foi o grupo de artistas que constituíram o *Judson Church Theater*. O Coletivo era formado por bailarinos, compositores e artistas visuais. Conhecidos por serem experimentalistas que rejeitavam as estruturas da prática e teoria da Dança Moderna; inventores em contrapartida da dança pós-moderna.

A igreja *Judson*, em *Washington Square*, Nova York, era o espaço que abrigava investigações, ensaios, reuniões, performances e treinamentos de artistas como Yvonne Rainer, Steve Paxton, Lucinda Childs, Trisha Brown, Judith Dunn, David Gordon, Laura Dean, Simone Forti, Elizabeth Keen, Fred Herko, Sally Gross, John Cage, Philip Corner, John Herbert, Mc Dowell, Malcolm Goldstein, Gene Friedman, entre outros.

*“In 1960 Robert Dunn was playing piano for classes at several dance studios, including Merce Cunningham’s, and he was studying music theory with John Cage at The New School for Social Research. Cage asked him to teach composition at the Cunningham studio. Dunn, highly influenced by Cage, Cunningham and Zen Buddhism, started a class that at first consisted of five students: Yvonne Rainer, Steve Paxton, Simone Forti, Paulus Berensohn, and Marni Mahaffay. The class soon grew to include many others – dancers as well as composers, painters and sculptors. With the teachings of Dunn as a guide, and imbued with the rebellious vigor of the art world of the early 60s, his students took their highly unorthodox works to Judson Memorial Church in Greenwich Village. They forged an aesthetic of elemental formal concerns,*

*unadorned experiment, and democratic methods, all infused with a heady, lids-off sense of play. The explosion of experimental work that ensued was the beginning of postmodern dance.*”<sup>44</sup>

Segundo Bales (2008, p. 159), os experimentos de movimento desenvolvidos pelo Grupo estavam associados com a ideia de cair e relaxar, reconsiderando a estética existente e técnicas de seus antecessores. Questionava-se naquele momento a concepção dos treinamentos, buscava-se a libertação da via coreográfica, do psicologismo instaurado pelo Drama convencional. “*O que é a dança?*” era a questão que pairava no ar e suscitava essa desconstrução dos modelos fiéis arraigados na sociedade. Com uma proposta experimental, seguiram para espaços não convencionais, desafiando os limites das possibilidades. O cerne do *Judson Dance Theater* era a condenação da arte de mercado.

No manifesto, escrito pela bailarina Yvonne Rainer, reconhece-se essa crítica que acompanhava as concepções do grupo. Conhecido como *No Manifesto*, ela recusa uma gama de componentes, em defesa da abolição do palco, espetáculo, dança e figurinos:

*“NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to glamour and transcendence of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved.”*<sup>45</sup>

A dança do grupo *Judson Dance Theater* foi considerada como minimalista, com uma proposta insistente da redução do uso de materiais ou de movimentos, em busca de uma construção não representativa.

*“Um dos acordos fundamentais que unia esse grupo era sua crença em uma arte não hierárquica, bem como o uso de atividades em “tempo real” que se originavam de estruturas parecidas com jogos ou atividades com tarefas orientadas.”*<sup>46</sup>

<sup>44</sup> *Movement Research Performance Journal*, n. 14, Introduction

<sup>45</sup> Banes, Sally. *Terpsichore in sneakers. Post-modern dance*. Middletown: Wesleyan University press, 1987, p.43

<sup>46</sup> Bogart, Anne, Landau, Tina. *O Livro dos Viewpoints – Um guia prático para viewpoints e composição*, Editora Perspectiva, São Paulo, Brasil, 2018, p.22

Estabeleceram uma ligação com a via improvisacional e ditaram a não hierarquia também entre as componentes artísticas que remavam juntas, na revolução. Cria-se a ideia de que a dança não tem mais valor que a música e vice e versa. Ou mesmo que o corpo está em pé de igualdade com os objetos, as palavras com os gestos e as ideias, que sendo despontadas no mesmo espaço também continham a mesma importância. Esse pioneirismo da pós-modernidade cria o solo firme no qual nos sustentamos neste momento.

*“One day I was demonstrating for class with some empty coffee cups, and I lost control of them. I was making space in between them, but they were independent. They fell out of my hands onto the floor. That means they’re horizontal. Horizontal is nonhierarchical. That thought about the horizontal has turned into a lab for me that I can either physically or mentally enter. I can enter it with people. It’s an exploration about what goes on in the horizontal world, which we know very little about because we live in hierarchy. Our education is hierarchical. We live in hierarchical structures. So we know very little about the horizontal structure.”<sup>47</sup>*

As práticas do *Judson Dance Theater*, focadas no processo não hierárquico da criação, cooperam também para a sistematização de elementos de improvisação na dança. Os chamados *Six Viewpoints*, criados pela coreógrafa e diretora teatral Mary Overlie, integrante deste momento histórico e influenciada pelos seus resultados. Mary Overlie foi parte das experimentações do Grupo *Judson Theater*, já em seu estágio mais avançado:

*“Dancers were never seen as creative people or artists. Part of what early 1970s and formed a company from 1976 to 1980. She has taught at NYU for thirty years and has spent a large amount of time in Europe, in particular in Holland and Austria, where her influence spread.”<sup>48</sup>*

---

<sup>47</sup> Bogart, Anne. *Conversations with Anne – twenty-four interviews*. Nova York: Theater Communications Group, 2012, pp. 477-478

<sup>48</sup> *Ibid.* pp. 469-470

*“(...) what happened with Judson is that every dancer was seen as an artist with their own creative voice. (...) I could be seen as an artist and take myself seriously and come up with my own statements, my own prose, my own process”<sup>49</sup>*

Anne Bogart, juntamente com Tina Landau, desenvolveram os *Viewpoints* a partir de Mary Overlie (*The Six Viewpoints*) para uma abordagem mais voltada ao Teatro, que permaneceu com o mesmo nome - *Viewpoints*. Anne Bogart juntou-se ao diretor Tadashi Suzuki e criaram a *SITI Company* em Nova York. Iniciado como um projeto de verão de parceria intercultural, gradualmente, tornou-se uma Companhia. Toda a criação dos *Viewpoints* é associada por Bogart e Landau em seu livro: *The Viewpoints Book* ao período histórico de 1960-1970 e seu conjunto de experimentações artísticas e transformações da altura.

Banes ressalta os eventos do final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970:

*“The years 1968-73 were a transitional period in which at least three more themes were developed: politics, audience engagement, and non-Western influence. Political themes of participation, democracy, cooperation, and ecology, although often implicit in the early sixties, were now made explicit as theater and dance become more political, the political movements of the late sixties – anti-war, black power, student, feminist, and gay groups- used theatrical means to stage their battles”<sup>50</sup>.*

Anne Bogart, no início da década de 70 teve contacto com Aileen Passloff na *Bard College*. A partir desse contato, em aulas de composição, o modo de pensar a composição criativa é transformada para Bogart e alvorece sua vontade de investigar o papel criativo do performer. Posteriormente, em 1979 acontece o encontro entre Bogart e Overlie na *New York University*. A relação entre elas ocorreu no âmbito do corpo

---

<sup>49</sup> Ibid. p.477

<sup>50</sup> Banes, Sally. *Terpsichore in sneakers. Post-modern dance*. Middletown: Wesleyan University press, 1987, p.19

docente da faculdade do *Experimental Theater Wings*. Bogart reconheceu, prontamente, que a sistematização desenvolvida por Overlie, os *The Six Viewpoints* era oportuna e adequada também em criações teatrais.

Passados oito anos da confluência entre Bogart e Overlie, enquanto Bogart trabalhava no *American Repertory Theatre*, em Cambridge, ela conhece outra figura importantíssima para a sua trajetória - Tina Landau - escritora, diretora e professora. A união rendeu frutos, visto que elas dali em diante começaram a colaborar intensamente em experimentações teatrais, até que gradativamente expandiram os *The Six Viewpoints* para os nove *viewpoints*, hoje conhecidos como uma abordagem delas e os quais foram escolhidos como base para esta pesquisa.

No decorrer de vinte anos, ambas fizeram os *viewpoints* se tornarem um método de respeito e apreciação ao redor do mundo. Abrindo as portas, por meio do treinamento, para que diversos artistas das mais diferentes áreas pudessem fazer uso desta filosofia traduzida ao corpo.

## 1.2 Conceito

Os *Six Viewpoints* de Overlie foram idealizados para a estruturação da improvisação em dança. Estes dividem-se em: Espaço, Forma, Tempo, Emoção, Movimento e História. Mais tarde, Bogart e Landau expandem a proposta dos *Six Viewpoints* para a sua utilização no âmbito teatral. Para elas os *Viewpoints* caracterizam-se como um conjunto de nomes dados a certos princípios básicos de movimento no tempo e no espaço. Os *Viewpoints* são classificados em Físicos, subdivididos em Tempo e Espaço; e Vocais. Os *Viewpoints* de Espaço correspondem à: Forma, Gesto, Arquitetura, Relação Espacial e Topografia. Os de Tempo compreendem: Andamento, Duração, Resposta Cinestésica e Repetição. Os *Viewpoints* Vocais: Altura, Dinâmica, Aceleração/Desaceleração, Timbre e Silêncio. Mais do que uma técnica, Anne Bogart afirma que os “(...) *Viewpoints* são uma filosofia transformada em método de trabalho.” (BOGART; LANDAU, 2018, p. 25).

*“É impossível dizer de onde essas ideias se originaram, por que elas são atemporais e pertencem aos princípios naturais do movimento: tempo e espaço. Ao longo dos anos, nós simplesmente articulamos uma série de nomes para coisas que já existiam, coisas que fazemos naturalmente e sempre fizemos, com maior ou menor grau de consciência”<sup>51</sup>*

Com esta afirmação, entendemos que, mesmo que os *Viewpoints* tenham despontado de um determinado período histórico, que o influencia e admite o seu valor, ele já sempre esteve lá. A sua organização e conjunção encontra-se neste determinado momento e dependura-se até o tempo presente, onde me encontra. E eu, redireciono-o agora para a minha realidade e interesse de pesquisa.

Mary Overlie, em seu entendimento, relaciona a criação dos *Viewpoints* como objeto de desconstrução que se serve de elementos basilares linguísticos em prol de um pensamento artístico. O seu intento indica uma forma de ensino para o corpo, que o desprenda de modelos de movimentos instaurados culturalmente. O fundamento de sua

---

<sup>51</sup> Bogart, Anne, Landau, Tina. *O Livro dos Viewpoints – Um guia prático para viewpoints e composição*, Editora Perspectiva, São Paulo, Brasil, 2018, p.25

sistematização compreende a comunicação por meio do vocabulário estabelecido, entre corpo, espaço, tempo e estado de presença.

*“Percebemos que em ambas as sistematizações, há a preocupação em evidenciar que há uma filosofia inerente à prática artística, e que os viewpoints podem ser pensados como uma sistematização (em forma de método de criação artística) de princípios relacionados ao pensamento e à prática do que estas artistas denominam pensamento e arte pós-moderna”<sup>52</sup>*

*“A ideia geral dos “seis viewpoints” parte, portanto, da tentativa de identificar as vozes, os elementos para constituir uma cena. A questão da procura por uma não hierarquia, por uma estrutura horizontal, sugere que a composição se dá ao justapor os seis fatores. É preciso destacar que justapor não significa necessariamente sobrepor, mas sim, pôr-se em contiguidade, unir.”<sup>53</sup>*

Tive a oportunidade, durante um ano de pesquisa, de acompanhar a minha mentora, Joana Pupo, em diversos âmbitos de treinamento do método *Viewpoints*. Recordo-me sempre de sua fala inicial, sobre os VP's não serem uma novidade, mas sim, uma organização desses princípios, um outro olhar para esses elementos. Uma outra perspectiva que abre caminhos ao desconhecido.

O que são os *Viewpoints*, então? Os *Viewpoints* nascem das relações. Daquilo que já está a ocorrer no espaço e no tempo. O próprio nome escolhido para o método desvenda o seu desígnio, um outro ponto de vista. Em minhas palavras, denominaria ainda como, um outro olhar. Os *Viewpoints* colocam-te como um ponto em relação ao mundo. Tudo o que se move e permanece parado. Abre a visão, para o movimento contínuo e da paragem, expandindo tudo o que pode ocorrer internamente. Os *Viewpoints* fazem-te questionar qual o desejo do corpo. Para onde o meu corpo quer ir? O que meu o corpo quer fazer? Deixando de lado as “algemas” do ser-consciência; e os pensamentos que à partida retiram a possibilidade de liberdade do ator no momento presente.

---

<sup>52</sup> Falkembach, Maria Fonseca, Konzgen, Gessi de Almeida. Princípios pedagógicos inerentes aos procedimentos dos viewpoints: possíveis contribuições para o desenvolvimento de práticas artístico-pedagógicas. Dossiê Viewpoints: Estudos e Práticas. v.1, n.2. *Revista Rascunhos*, Universidade Federal de Uberlândia, 2014, p.51

<sup>53</sup> Belém, Elisa. Estruturas Horizontais. Dossiê Viewpoints: Estudos e Práticas. v.1, n.2. *Revista Rascunhos*, Universidade Federal de Uberlândia, 2014, p.25

Conforme analisámos, na base teórica desenvolvida por Bogart e Landau, os *Viewpoints* são principalmente usados para treinar a percepção do performer através de exercícios que estimulam a atenção individual e grupal, de forma a possibilitar a abertura do ser em si na sua disponibilidade de entrega.

*“A função da percepção não é a de reconstruir um modelo euclidiano do ambiente. A percepção é orientada para a ação, combinando os estímulos atuais e um conhecimento memorizado para determinar um declínio da ação apropriada à ação em curso.”<sup>54</sup>*

O performer é levado ao longo do treinamento, ao aprimoramento e afinação da sua relação com cada *viewpoint*. O trabalho é individual e coletivo, de maneira que o intérprete é conduzido a descobrir suas próprias investigações, mas também, desafiado a, neste intermédio, descobrir questões conjuntamente com o grupo e as relações estabelecidas. As questões coletivas deixam de lado o ego do ator, de maneira a não ser ele a induzir nada, mas a estar acessível, para que os estímulos venham ter consigo. E então, a resposta pode transformar o espaço e o instante do outro, ou do grupo como um todo.

Vale ressaltar que a objetividade dos *Viewpoints* atua para além do abstrato e não se estabelece com inflexibilidade. Intenta antes uma otimização da percepção. Uma priorização à atentividade e escuta extraordinária. O reconhecimento da consciência do movimento, exemplificados como *feedback* e *feedforward*. Esses elementos, são as chaves para o encontro com uma fluidez, entre o interior e o exterior, o movimento e a paragem, o olhar e a escuta.

O método como um todo é enlaçado por alguns elementos que são requeridos ao longo de toda a experiência. Tais como a visão periférica, *soft focus*, escuta extraordinária, *feedback* e *feedforward*. A visão periférica caracteriza-se como a abertura do olhar, de maneira que, sem olhar diretamente, todas as informações num ângulo de 180° chegam à percepção. Podem ser interligadas diretamente com o *soft focus*, o estado físico que provoca o relaxamento do olhar, tirando a necessidade de fixar-se num ponto específico, mas antes abranger toda a gama de informações ao redor,

<sup>54</sup>Berthoz, Alain. *Le sens du mouvement*. (1997) Paris: Odile Jacob, p.120

deixando elas virem ao seu encontro. Ao retirar esse peso do olhar, o relaxamento torna-se possível para o todo o corpo, abrindo uma escuta e sensibilidade para o adquirir de dados. Bogart traz à reflexão:

*“Em uma cultura governada pelas comodidades, consumo e glorificação do indivíduo, somos ensinados a mirar naquilo que queremos e encontrar formas de consegui-lo.(...) No treinamento em Viewpoints, pede-se aos participantes para olharem à sua volta e às outras pessoas sem desejo.(...) O exercício [de soft focus] nos pede para não olhar para fora em direção àquilo que queremos, procurando uma presa, mas, em vez disso, com soft focus, inverter nosso foco direcional habitual e permitir à informação se mover de forma a chegar em nossa direção. Novidades que penetram nossas sensibilidades. Quando os olhos, que tendem a dominar os sentidos, são suavizados, os outros sentidos ganham igual valor.”<sup>55</sup>*

*“Quando você não conseguir ver  
O que está acontecendo,  
Não force o olhar,  
Relaxe e olhe suavemente  
Com o seu olho interior”<sup>56</sup>*

A escuta extraordinária expressa a escuta com o corpo todo sem perspectiva de que resulte em algo. Funciona como a capacidade de responder prontamente a um estímulo. Resposta traduzida como ação, por instinto e intuição. O *Feedforward* é uma energia ágil de antecipação à premência da ação. Este funciona em paralelo ao *Feedback*, o que chega após a realização de uma ação, a sensação posterior. Nas palavras de Bogart, *“Por meio de nossa identificação com essa experiência, o teatro se torna um espaço de aguçada vivência tanto em relação à ação que aconteceu como àquilo que acontecerá em seguida.”* (BOGART, LANDAU, 2018, p.53)

<sup>55</sup> Bogart, Anne, Landau, Tina. *O Livro dos Viewpoints – Um guia prático para viewpoints e composição*, Editora Perspectiva, São Paulo, Brasil, 2018, p.50

<sup>56</sup> Tzu apud Bogart, Ibid. p.50

O intérprete dentro dos *Viewpoints*, ao se disponibilizar em prol do aprendizado e vivência, pode receber, segundo Bogart alguns presentes para o seu desenvolvimento próprio. Estes regalos, acredito serem importantes de referir.

Os VP's possibilitam ao performer a capacidade de *entrega*, aliviando a pressão de ter que criar tudo sozinho, de forçar-se a uma criatividade. Eles permitem que você só esteja ali, no tempo presente e possa usufruir desse espaço vazio, acreditando que dele despontará algo ou um desejo espontâneo; e não a necessidade de executar movimentos calculados e racionalizados. Os VP's trabalham a confiança do intérprete, para que o próprio permita o acontecer de um evento no palco, ao invés de realizá-lo. Nos VP's tudo vem ter consigo ao invés de se correr atrás do inalcançável. Com isso, acedemos às *possibilidades* referentes ao método. Não existe bom ou mau, certo e errado, apenas caminhos, possibilidades e escolhas. O estado de atenção propiciado conduz o praticante às *escolhas*, que a seguir conduzem a uma maior *liberdade*. A libertação dos limites impostos pela inconsciência abre uma gama de possibilidades ao ator, ocasionando assim, as escolhas. O jogo aqui, torna-se mais fluido e acarreta um *crescimento* na oportunidade de, pela atentividade, se obter a chance de mudar e desenvolver. Ao fim e ao cabo, funcionam como uma prova pessoal, capazes de esclarecer suas forças e fraquezas, tornando-se uma fonte de conhecimento próprio. Ao fim de todos esses atributos, entregues de presente ao performer, chegamos à *inteireza*. Os *Viewpoints* despontam os sentidos e oferecem o aprendizado de ouvir com o corpo todo, de enxergar com o corpo todo. Uma espécie de apuração de sentidos. Concedendo uma maneira de comunicação em verdade e profundidade.

Os *Viewpoints*, como códigos capazes de serem reproduzido e aprendidos por qualquer pessoa, independentemente de sua nacionalidade e treinamento prévio, possibilitam uma acessibilidade a nível universal. Tornando assim a sua utilização descomplicada em diversos contextos, excedendo o âmbito teatral.

*“O desenvolvimento de um artista está relacionado à sua habilidade de perceber as diferenças. Quando crianças, rapidamente categorizamos o mundo em grandes amontoados: casas, pessoas, ruas. (...) Não domar o mundo e permitir que as diferenças entre as pessoas e entre as ruas e casas sejam sentidas e reconhecidas marca o crescimento de um artista. A capacidade de*

*diferenciar momento a momento é a habilidade mais básica e crucial de um ator/atriz*”<sup>57</sup>

É uma tática orientada à composição que se utiliza da improvisação grupal como mecanismo composicional. Independente da via de utilização dos *Viewpoints*, o seu funcionamento está vinculado a atos conjuntos, não hierárquicos, que desenvolvem a presença e disponibilidade do corpo. Por meio dos exercícios, prepara-se o ator para o estado de resposta aos elementos improvisacionais utilizados no “jogo”.

Os *Viewpoints* funcionam também como uma opção estratégica, contra a hierarquia que garante ao diretor a posição mais elevada da cadeia, sendo a sua voz o último parecer no processo criativo. Este rompimento, associado a prática dos *Viewpoints* continuada, é um dos conceitos primordiais segundo Bogart, para confirmar a dissolução dessas figuras de poder. Não é propriamente a substituição desse jogo de poderio, desenvolvido por anos de história dentro da área artística na sua rigidez de estruturas, mas sim, a possibilidade de que esses modelos de autoridade sejam mais desenvolvidos no decurso criativo.

---

<sup>57</sup> Ibid. p.51

## 1.3 *Viewpoints* Físicos

### 1.3.1 Tempo

- **Andamento:** O termo, geralmente utilizado na linguagem musical, associa-se neste VP, como sendo relativo à velocidade. Todavia, neste âmbito, propõe-se a ser o indicador de velocidade de um movimento. É substancial a definição desta ideia como a velocidade média, consoante a execução total de um evento. Existe a possibilidade ainda de interligar este conceito ao conceito de velocidade média da Física que é assumida como a razão entre a distância de deslocamento e a totalidade do tempo despendido no processo. A definição de aceleração e desaceleração a que um acontecimento se dá no palco. Diretamente conectado com um dos VP Vocais que veremos no próximo subcapítulo.
  
- **Duração:** Para Henri Bergson (1859-1941), duração categoriza-se como um *“tempo real que, percebido através da intuição da consciência e anterior ao tempo estabelecido pela ciência, não pode ser mensurado, medido ou dividido em unidades estabelecidas cientificamente.”*<sup>58</sup> A questão do tempo pode causar alguma confusão entre estes dois primeiros VP's. Porém, diferentemente do ponto anterior, este tem seu interesse firmado em quanto tempo é que dura determinada ação. Quanto tempo é que se gasta numa determinada escolha. No exercício específico dos *Viewpoints* pode ainda ser relacionado ao trabalho de grupo. Quanto tempo o grupo permanece em uma determinada descoberta, até alterá-la para outra.
  
- **Resposta Cinestésica:** *“Tudo o que nós fazemos não é unicamente determinado pelos nossos processos internos e que o que nosso cérebro diz ao nosso corpo para fazer pode ser influenciado pelo que se passa ao nosso exterior”*<sup>59</sup>. A fala de Anna Debroise contribui para o entendimento deste VP, como sendo a resposta corpórea como uma reação espontânea a algo exterior. O momento exato do reflexo imediato que ocorre em razão de um som ou acontecimento. Pode ainda dizer-se que é uma ação impulsiva carregada de energia que sucede a partir do estímulo de sentidos. A título de exemplo, Bogart retrata em seu livro: *“(...) alguém bate palma na frente dos seus olhos e você pisca em resposta; ou alguém bate uma porta e você impulsivamente se levanta de sua*

<sup>58</sup> Bergson, H. *Durée et simultanéité*. 2a edição. Paris: QUADRIGE/PUF, 1998

<sup>59</sup> Debroise, Anna. *Les mystères du cerveau : connaitre et soigner*. Paris: Larousse, 2007, p.38

cadeira.” (BOGART, LANDAU, 2018, p.27). Um VP muito necessário no repertório do intérprete, possibilitando reações pré instauradas em seu corpo, em resposta ao estímulo, sem associação direta enclausuradora do racional.

- **Repetição:** A repetição para *Viewpoints* caracteriza-se como sua essência em si. O ato de repetir algo. No contexto do treinamento Bogart, assegura duas direções de definições: 1. Repetição Interna (repetir um movimento de seu próprio corpo); 2. Repetição Externa (repetir a forma, andamento, gesto, etc., de algo fora do seu próprio corpo).

A respeito desse VP, apresento a fala de Bogart no livro:

*“It is significant that the French word for rehearsal is repetition. Certainly it can be argued that the art of the theatre is the art of repetition. (The English rehearsal proposes to re-hear. The German Probe suggests an investigation. In Japanese, keiko translates to practice. And so on. A study of different languages’ words for rehearsal is endlessly fascinating.) In rehearsal an ator searches for shapes that can be repeated. Ators and directors together are constructing a framework that will allow for endlessly new currents of vital life-force, emotional vicissitudes and connection with other ators. I like to think of staging, or blocking, as a vehicle in which the ators can move and grow. Paradoxically, it is the restrictions, the precision, the exactitude, that allows for the possibility of freedom. The form becomes a container in which the ator can find endless variations and interpretive freedom.”<sup>60</sup>*

Nas palavras de Joana Pupo: *“A repetição organiza a experiência, tanto do ator quanto do público.”<sup>61</sup>* Repetição é clareza, especificidade e traz à luz a oportunidade de dissecar e atualizar os movimentos e ações. A repetição é de caráter exponencial, permitindo que surja novidade no trabalho do ator. A cada vez que se faz de novo, não estamos, necessariamente, a fazer uma segunda ou terceira vez, mas sim potenciando a primeira vez. Como Deleuze em *Diferença e Repetição* diz: *“Não acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à*

<sup>60</sup> Bogart, A. *A diretor prepares*. London: Routledge, 2010, pp. 45-46

<sup>61</sup> Frase dita no contexto do Workshop de *Viewpoints* na Dança e no Teatro, que ocorreu em junho de 2019, no Fórum Dança - Lisboa

*'enésima' potência. Sob esta relação da potência, a repetição inverte-se, interiorizando-se*<sup>62</sup>. Ainda sobre a potencialidade do trabalho do ator no ato da repetição Stéphane Braunschweig diz que *“Um ator é, ainda, alguém que consegue refazer”* (BRAUNSCHWEIG apud PROUST, 2006, p. 456).

Retornando à percepção de Deleuze sobre a repetição, ele diz que:

*“Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a anima.”*<sup>63</sup>

Com essa afirmação, podemos concluir que o ato da repetição pode desvelar a possibilidade de acesso ao desconhecido, e ainda, a obtenção de estar verdadeiramente no momento presente.

*“O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento se opõe ao conceito e à representação que o relaciona com o conceito. No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o directamente à natureza e à história; uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens – todo o aparelho da repetição como ‘potência terrível’”*<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Deleuze, G., Orlandi, L., & Machado, R. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2006, p.42

<sup>63</sup> Ibid. p.55

<sup>64</sup> Ibid. p.55

### 1.3.2 Espaço

- **Forma:** A forma é o delineamento do desenho que o corpo ou corpos fazem no espaço. As formas nos VP's, também podem ser divididas em: 1. linhas; 2. curvas; 3. uma combinação de linhas e curvas. No treinamento, as formas podem ser circulares, angulares ou a sua junção. Tendo potencial ainda se estiverem na paragem ou em movimentação pelo espaço. Estas silhuetas podem ser formadas a partir do corpo do ator em relação ao espaço, ou dos corpos em conjunto em relação ao espaço. Como também, do próprio espaço podem surgir formas já definidas com as quais o intérprete pode trabalhar, em conjunto ou associação.

- **Gesto:** O gesto tem um início, meio e fim. Essa é sua maior diferença em relação à forma. Pode envolver o corpo todo ou apenas uma parte, de livre escolha.

Pode ser dividido em duas categorias:

1. Gesto Comportamental: Referente à dimensão do concreto e cotidiano. É aquela gesticulação disponível à observação no dia a dia. Enquanto se espera um autocarro ou na fila de um banco. Bater o pé no chão, coçar o nariz, saudar alguém. Todos estes gestos são capazes de informar o observador sobre alguma característica de quem o reproduz, da mesma forma como pode desvelar uma intenção. Nos VP's, poderia ser mais uma vez dividido em Gestos Privados e Públicos, para a distinção da gesticulação em instâncias opostas.

2. Gesto Expressivo: Está diretamente ligado ao interno. Uma menção, um desejo, uma ideia ou um valor. Habita na dimensão do abstrato ao invés da concretude representacional. Não se prende ao espaço ou tempo em que acontece e pode carregar a intenção de exprimir emoções. Segundo Bogart, em resumo, poder-se-ia dizer que os “(...) Gestos Comportamentais são prosaicos e os Gestos Expressivos são poéticos” (BOGART, LANDAU, 2018, p.70).

- **Arquitetura:** O ambiente físico e concreto tem grande valor dentro do treinamento dos *Viewpoints* e também é um dos pontos de seu desenvolvimento. A proposta da Arquitetura aqui é o “dançar com o espaço”, estar em diálogo com a sala, permitindo o desenvolvimento do movimento para além dos nossos limites. Sua manifestação pode

dar-se em cinco aspectos. 1. Massa Sólida; 2. Textura; 3. Luz; 4. Cor; 5. Som. Todos os aspectos supracitados podem ser elementos de ponto de partida, interferência e/ou de relação que pode surgir para o ator no espaço. Além disso, a Arquitetura pode servir para colocar o próprio vocabulário em metáforas que dão forma a sentimentos imateriais.

- **Relação Espacial:** Relativo à distância entre elementos. Sejam eles corpos, grupo de corpos ou um corpo em relação à Arquitetura. Incita a procura dos limites dessas distâncias que, pelo contraste, adicionam mais ou menos peso a um determinado acontecimento em cena. A Relação Espacial gera uma dinâmica diferenciada, acompanhada de inúmeras possibilidades significativas de criação.
  
- **Topografia:** É a ilustração elaborada por meio da movimentação no espaço, o traço que abandona um padrão no chão. Este desenho deslocado concebe uma paisagem. A título de exemplo, para a compreensão de um padrão usa-se o imaginário de tinta vermelha, na base dos pés. Ao movimentar-se pelo espaço, o padrão é o que fica no tempo-espaço.

## 1.4 Viewpoints Vocais

*“Os Viewpoints Vocais tratam o som da mesma forma que os Viewpoints Físicos tratam os movimentos, por exemplo, aumentando a consciência do puro som separado do significado psicológico ou linguístico. Em vez de ouvir somente o que uma palavra conota, começamos a ter em conta como ela soa e como o som em si contém informação e expressividade. (...) Os Viewpoints Vocais ressaltam as limitações do alcance vocal de uma pessoa e subsequentemente encorajam escolhas vocais mais dinâmicas e radicais. Os Viewpoints Vocais geram uma atitude ousada com o potencial vocal através da liberdade, controle e sensibilidade. Como ferramenta de treinamento do ator, a introdução desses pontos de vista pode ser inestimável no cultivo de uma virtuosidade vocal.”<sup>65</sup>*

A maior parte do livro escrito por Anne Bogart e Tina Landau, utilizado como base para esse trabalho, tem como foco principal os *Viewpoints* Físicos em detrimento dos Vocais, visto que os Vocais foram desenvolvidos posteriormente. Apesar disso, a ideia que se apresenta dos VP's Vocais em correlação com os Físicos é de grande valia para a investigação de integração entre corpo e voz. *“Os Viewpoints Vocais são especificamente relacionados ao som em oposição ao movimento.”* (BOGART, LANDAU, 2018. p.26). Percebe-se ainda, ao longo do estudo que, os *Viewpoints* Vocais e Físicos se entrecruzam e sobrepõem-se, trazendo uma fluidez na valorização dos juízos.

Os *Viewpoints* Vocais trazem um aspecto de desconstrução. Precisamente quando, *a priori*, explora somente a esfera sonora, abstendo-se do caráter de significação das palavras, mas antes atendo-se à exploração livre das potencialidades vocais. Visa, assim como no treinamento inteiro, a criação da consciência do instrumento vocal e o refinamento de seu uso como um recurso de desenvolvimento da escuta integrada ao movimento. Conta ainda com a alternativa de reprodução associada a alguns dos VP's Físicos como a Repetição e a Resposta Cinestésica.

Bem como os Físicos, estes também são organizados em subdivisões:

---

<sup>65</sup> Bogart, Anne, Landau, Tina. *O Livro dos Viewpoints – Um guia prático para viewpoints e composição*, Editora Perspectiva, São Paulo, Brasil, 2018, p.129

- **Altura:** A altura aqui refere-se a um parâmetro físico do som, a frequência das ondas sonoras. Mais precisamente, a tonalidade. A mesma, ligada à duração, é o fragmento primordial da organização de uma melodia. Nos VP's, a sua utilização caracteriza-se pela reprodução de determinada frase textual, musical ou silábica em crescente e decrescente de altura, ou seja, variações extremas entre grave a agudo. Funciona para exercitação desse parâmetro e exploração. Os VP's interessam-se ainda nas variações e possíveis combinações desses graves e agudos, como forma de treinamento da extensão vocal do performer.
  
- **Dinâmica:** A dinâmica relaciona-se com o grau de volume empregado na impositação vocal. Concerne à amplitude da vibração da onda sonora. À vista disso, dependendo da amplitude da onda sonora, a sua intensidade ou volume será mais forte ou fraco. Apesar das divergências de definições em materiais de teoria musical referentes ao assunto, pode-se encontrar em muitos deles a dinâmica associada à intensidade, como atributo de força da sonoridade, mas também, como dinâmica nas variações dessas forças.
  
- **Aceleração/Desaceleração:** Este está associado à definição de Andamento e Duração vistos anteriormente nos VP's Físicos. Relativo a velocidade, interessa-se na velocidade mais rápida possível e mais lenta possível de articulação vocal. São desdobramentos de tempo.
  
- **Timbre:** O timbre é a característica singular de cada som. É a dita “cor” do som, que no caso da voz, relaciona-se aos ressonadores acústicos constituídos maioritariamente pelas cavidades nasais, abdominais, peitorais e garganta. É o responsável pelas nuances da voz, de acordo com as formações fisiológicas de cada corpo.
  
- **Silêncio:** O silêncio pode ser considerado a abstenção de som. John Cage, diz, conforme Bogart, “(...)que um som é tão alto quanto o silêncio” (CAGE apud BOGART, 2005). É solicitado pelos VP's que os participantes o utilizem e acreditem na sua escolha como uma ação ativa. “O silêncio torna-se menos um período inativo de espera e mais um campo expressivo do som por si só.” (BOGART, LANDAU, 2018,

p.135). O silêncio, em contraste com o som, cria grandes esferas de potência dentro de cena.

Após o seu desenvolvimento individual, o trabalho dá-se na integração com os outros aspectos dos *Viewpoints*. Em livre experimentação, focando sempre na escuta, respiração e relação com o outro. É importante ressaltar, a especificidade do vocabulário para sua junção posterior, assim como Joana Pupo enfatiza:

*“Nesta fase de introdução, convém realçar que, se é importante priorizar cada Ponto de Vista, esta separação, no entanto, é totalmente abstrata. Os Viewpoints são tão abstratos como qualquer linguagem: organizam, separando, a nossa experiência. São um instrumento de comunicação através do movimento. A experiência está toda lá, a cada momento, tempo e espaço. O que estamos a fazer não é a reduzir a experiência, mas a intensificá-la. A priorização existe já na própria experiência e no nosso esquema corporal: ao torná-la sistemática, permitimo-nos descobrir mais, multiplicar, abrir novas possibilidades.”<sup>66</sup>*

---

<sup>66</sup> Pupo, Joana. *PONTOS DE VISTA, PONTOS LUMINOSOS, PONTOS CRÍTICOS* [diários de uma atriz à procura de contextos de pesquisa]. Dissertação de Mestrado em Artes Performativas, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, Portugal, 2012, p.39

## 2. A Minha Proposta

A minha proposta nasce do desejo. Do incómodo. Da incessante busca por soluções para o meu eu-artista. Ela nasce do problema. Do começo, meio, fim. E é no fim desta pesquisa, que desejo apresentá-la para quem me lê neste momento. Usando-me de Deleuze, portanto, para explicar como o meu desejo chegou nesta produção e possibilidade de proposta, objeto e objetivo de investigação.

*“Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão.”<sup>67</sup>*

O desejo movimenta-me em direção à produção disto que pode ser classificado como um pensar alto. Em meio ao som ecoado, expecto uma reflexão alternativa, antes não tão explorada. Não tenho a intenção de ser a pioneira em coisa alguma, mas talvez o desejo aqui paire em deixar estas palavras grafadas nas memórias arquivadas de um tempo. Uma ponte, um caminho possível a se seguir, para quando alguém nascer com o mesmo desejo que o meu, possa encontrar neste trabalho qualquer ponta de luz para seguir sua própria investigação.

Um querer baseado na falha de uma estrutura artística envelhecida e rígida. Levanto a questão de quantas potencialidades podem existir pelo simples arriscar do mover as “peças de xadrez” do lugar em busca de novos horizontes. Aqui, partilho uma. Um cruzamento possível entre os *Viewpoints* e o Teatro Musical. Sendo utilizado como mais do que método de direção de cena, mas sim, um treinamento prévio e contínuo. Ainda, ao longo deste trabalho, friso a questão da experiência anterior, como base de um vocabulário, capaz de trazer alguma organicidade para este corpo-atleta.

---

<sup>67</sup> Deleuze, G., & Guattari, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010, p.43

*“Poderíamos dizer, de início, que a experiência é, em espanhol, “o que nos passa”. Em português se diria que a experiência é “o que nos acontece”; em francês a experiência seria “ce que nous arrive”; em italiano, “quello che nos succede” ou “quello che nos accade”; em inglês, “that what is happening to us”; em alemão, “was mir passiert”. A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece (...) Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. Em primeiro lugar pelo excesso de informação. A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituir-nos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça. A primeira coisa que gostaria de dizer sobre a experiência é que é necessário separá-la da informação.”<sup>68</sup>*

Como explico no capítulo anterior, a busca desenfreada por mais informação, dentro do Teatro Musical, por vezes é a própria barreira que inviabiliza que os intérpretes alcancem a experiência em si. A informação deslocada de seu contexto perde seu valor e potência. A vivência da experiência é requerida na obra final, entretanto, não possui caminhos possíveis quando em seu processo predecessor ainda não a tocou.

Os sentidos servem, portanto, como uma porta de entrada aos estímulos, que “ajudam o corpo a agir na sua totalidade”. (GROTOWSKI; FLASZEN, 2007, p. 183)

---

<sup>68</sup> Bondía, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, 2002, pp.21-22. Fonte: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>

Em busca de um caminho, uma possível solução para a reintegração entre cena e música, corpo e voz dentro do Teatro Musical, proveniente do seu afastamento histórico-cultural, encontrei no Método dos *Viewpoints* a potencialidade para um treinamento específico, voltado às necessidades do ator de Teatro Musical. Um treinamento que unisse voz e corpo desde o começo, atrelando os *Viewpoints* físicos e vocais; e ainda somando com a técnica vocal necessária.

É importante para mim realçar a ideia de começo. Notadamente, pela sua dificuldade intrínseca. Opto por posicioná-lo neste caso, como ponto de partida. O começo é, portanto, parte-essência desta proposta, uma vez que é o elemento em voga para a sua validação. Somente, se se iniciar pelo começo, começar pelo início. A sanção de problema há de começar na base, no ponto de partida. E o meu próprio ponto de partida, uma espécie de pleonasma intencional, baseia-se na visão da filosofia pré-socrática, de atentar sobre o conceito de *arqué* ou seja, o elemento primordial de todas as coisas. Proponho-me a um pensar especulativo no campo hipotético da formação de um intérprete de teatro musical. Uma espécie de procura pela partícula de deus no ramo artístico. Permita-me o leitor estabelecer um paralelismo, para uma compreensão mais profícua, com a *Teoria de Justiça Social* de John Rawls. Assim como Rawls alegava uma necessidade de retroceder a uma “situação inicial” ou “posição original”, em prol de uma finalidade utópica de cooperação social, também a mim me interessa, com a proposta de utilizar os *Viewpoints* como treino unificador atingir a utopia de um musical integrado. Assim como Rawls propõe que os sujeitos deste devaneio hipotético sejam cobertos pelo “véu da ignorância” (RAWLS, 1993), relativamente aos benefícios e contrariedades que surgem como consequência das ações propostas de estrutura social, também o intérprete ideal deverá permitir-se a começar de uma posição original, com os *viewpoints* como método agregador. Em Rawls, o desconhecimento do sujeito relativamente à sua condição leva-o a tomar opções não subjugadas pela sua individualidade, mas numa óptica de equidade. Este intérprete, potencializado pela situação inicial, poderá caminhar no sentido da equidade de todos os parâmetros que envolvem a preparação para o Teatro Musical. A proposta de Rawls mergulha na ideia de acto único, confluindo com o que pretendo com a presente proposta, o recriar de um acto único, em prol da totalidade - “*Todas as coisas são diferenciações de uma mesma coisa e são a mesma coisa*” (APOLÔNIA, Diógenes de *apud* BORNHEIM, Gerd A., 1998)

Alongando ainda os começos, considero importante fazer menção ao meu início com os *Viewpoints* e seu contexto que se reflete no teor desta proposta. Este encontro aconteceu no meu primeiro semestre do Mestrado nas datas de 22 de outubro de 2018 à 14 de novembro de 2018, no Laboratório de Experimentação Cénica da FCSH. O LEC tornou-se um ponto de partida e viragem. Ao longo desses quase dois anos de investimento académico, o LEC possibilitou uma investigação paralela de constituição prática que foi fundamental para esta dissertação. Para além dos *Viewpoints*, outras técnicas experimentadas nesse contexto corroboram também para este argumento. A práxis salientada no Laboratório de Experimentação Cénica colaborou para que o anseio se transformasse em concretude.

A minha proposta, então, caracteriza-se como um treinamento inicial e contínuo de *Viewpoints* especificamente para atores de Teatro Musical. Um treinamento que seja um lugar de desenvolvimento para todas as áreas artísticas interagindo entre si. Esta capacitação não exclui as práticas já concebidas e segregadas. Ela apenas oferece um espaço a mais de práxis, onde as habilidades, além de co-habitarem, podem aperfeiçoar-se desde o princípio, conjuntamente.

O ponto desta proposta é uma possível solução para a fenda, hoje encontrada nas raízes do teatro musical. À primeira vista, visa obter novos resultados em palco a partir dessa prática anterior. Entretanto, acredito que o maior benefício que possa ser oferecido e experienciado é o próprio processo artístico do intérprete. Esta ponte, que aqui proponho criar pode proporcionar ao praticante uma fluidez da sua aprendizagem e uma oportunidade maior de adquirir e reconhecer conhecimento no seu corpo como um todo.

É por meio da escuta, atentividade e consciência dos *Viewpoints* que acredito ser possível a realização deste trabalho específico de corpo e voz em colaboração. É na promoção da entrega, possibilidade, escolha, liberdade, crescimento e inteireza do treinamento que enxergo o potencial de uma presença viva em cena e não só de uma reprodução de libretos e textos pré-concebidos. Acredito que é aí que mora a conexão que quebra a rigidez das regras seguidas puritanamente no género. É com um vocabulário comum, distanciando da psicologização e focado no concreto que é possível que voz e corpo trabalhem sobre os mesmos aspectos e comandos. Tais como músculos do corpo, temos músculos vocais que podem dançar a mesma dança. Entrando em diálogo com a fala de Molik: “(...) *provocar fisicamente o corpo abre canais que*

*libertam a voz (...) é evidente que a voz é também uma conexão para algo para além do corpo.*” (Campo & Molik, 2013, p. 3)

Há ainda uma curiosidade, da minha parte, em fazer com que a técnica não seja aprisionadora. Acredito que, se inserida inicialmente ao mesmo tempo do treinamento físico e de descoberta vocal, teríamos algo mais próximo da organicidade que é o intuito dentro do desenvolvimento cênico do espetáculo.

A expectativa deste treinamento encontra-se na sua aplicação prática. A partir da experiência dos Viewpoints por camadas, de maneira que cada parâmetro individualmente vá aumentando o repertório do performer e o acostumando a esse vocabulário que posteriormente será o guião de comandos para voz e corpo, potencializando o hibridismo artístico. Num campo hipotético, expecta-se que esta preparação possa ser o elo necessário que interliga às superfícies afastadas dentro do Teatro Musical. Saindo da utopia para a realidade, analisaremos como na prática, este treinamento resultou com base no relato do Laboratório realizado.

### 3. Laboratório

A ideia do Laboratório surgiu praticamente como uma necessidade no momento em que determinei o tema da minha pesquisa para a dissertação. Foi inicialmente idealizado como um programa de treinamento de dois meses, a começar em Lisboa, para que se pudesse obter resultados mais concretos. Em virtude da magnitude da própria escrita da dissertação, circunstâncias técnicas e pessoais, esta primeira opção foi inviabilizada. Por alguns meses, afinquei-me na investigação teórica como único caminho deste projeto, no entanto, após algum tempo, percebi que sem a parte prática, essa pesquisa não faria sentido na sua totalidade.

Ao propor uma solução visada por meio de um treinamento de teatro físico, neste caso, os *Viewpoints*, para um problema que ocorre na execução do dispositivo Teatro Musical, a práxis fazia-se imprescindível. Foi importante para mim transferir de alguma forma, todo esse léxico que, pouco a pouco, se ia construindo nesta investigação para a realidade de funcionamento do corpo, do espaço, do tempo, do som e do teatro.

A função primordial deste Laboratório era a descoberta. Era, por fim, testar se estas hipóteses de desenlace para o afastamento entre cena e música, voz e corpo, resultam. O resultado esperado neste caso, não se limitava em ser positivo, a fim de uma satisfação, mas sim o resultado como prova de um experimento. Concedendo espaço, desta forma, para decorrências positivas ou negativas. Estas, que serão discutidas e analisadas ao fim deste subcapítulo.

A escolha do treinamento ser executado no Brasil proveio, primordialmente, de um ajustar de calendário. Em razão de questões logísticas, fui impossibilitada de realizá-lo primeiro em Lisboa. Outra razão, foi a facilidade de equipamentos e equipa a que eu já tinha acesso no Brasil, como também, pessoas da área de teatro musical interessadas no objeto desta pesquisa. Essa escolha calhou por ser um fator de maior fluidez para o desenvolvimento do trabalho, num curto período de tempo.

Antes de realizar este Laboratório, tive uma oportunidade preliminar de realizar um experimento em menor dimensão, ao ser convidada por Tiago Porteiro e Manuela Ferreira para participar de uma Residência Internacional de *Viewpoints*, em Guimarães realizada de 9 de setembro de 2019 à 14 de setembro de 2019, no Centro de Criação Candoso. Nesta ocasião, ofereceram-me uma sessão de partilha com o grupo, para a investigação dos VP's com a voz, mais especificamente, a voz cantada. Ressalto este

momento, por ter sido uma experiência significativa que, antes de mais nada, me deu coragem para prosseguir. Ao fim desses dias de Residência, dividi com o grupo o meu ensejo deste Laboratório, que naquele instante ainda parecia ser uma ideia utópica. Uma das respostas que mais me marcou veio da Judith Bruynzeels, holandesa, integrante do *Extendend Ensemble* (grupo internacional e informal de artistas que seguem os treinos de *Viewpoints* e *Suzuki*, como base da articulação entre criação- pesquisa-formação no seu trabalho artístico). Judith disse que a nossa maneira de passar treinamento a outros será sempre uma mistura de experiências variadas que tivemos. Montar a sua própria aula, é também roubar um pedacinho de cada aula e mentoria que te marcaram, até que disso surja algo seu.

Trouxe esta história como base para o modo de funcionamento pelo qual optei por trabalhar ao desenvolver essa pesquisa. O meu conhecimento em *Viewpoints* deu-se, maioritariamente, através da minha mentora e cúmplice, Joana Pupo. Foi a partir de um trabalho extenso de observação, do jogo em cena, fora de cena e tendo a oportunidade também de acompanhá-la em muitos treinamentos, que fixei princípios instrutivos para a minha própria composição e maneira de lecionar.

O *Laboratório de Viewpoints como Treinamento Específico para o Ator de Teatro Musical*, desenvolvido por mim, Larissa Cintra, deu-se em dezembro de 2019, em Brasília, Brasil com apoio da *Escola Trupe Trabalhe Essa Ideia*. Transcorreu ao longo de seis dias consecutivos, dos dias 16 de dezembro de 2019 a 21 de dezembro de 2019, somando um total de vinte e quatro horas de carga horária.

Participaram deste Laboratório seis mulheres, entre os 15 e os 26 anos. Todas já tinham tido um contacto com treinamentos prévios das três áreas artísticas contempladas pelo Teatro Musical (Canto, Atuação e Dança). Na área de CANTO, 16,7% classificavam-se como Iniciantes, 50% como intermediárias e 33,3% como Avançadas/Profissionais. Na área de TEATRO, 33,3% classificavam-se como intermediárias e os outros 66,7% como Avançadas/Profissionais. Já na área de DANÇA, 33,3% eram iniciantes, 33,3% Intermediárias e 33,3% Avançadas/Profissionais.

Relativamente ao contato prévio com os *Viewpoints*, este deu-se por meio de uma escala de 0 a 5, onde 0 representava não ter conhecimento nenhum a respeito e 5, conhecimento avançado. 16,7% afirmaram não ter conhecimento nenhum, 50% afirmaram já ter ouvido falar, 16,7% já tinham tido algum contacto e os outros 16,7% já tinham experienciado o método em treinamentos.

Sendo *Viewpoints* uma sistematização, começa por aplicar regras rígidas que, posteriormente, ajudam a ter mais liberdade. No início, é muito necessário ser vigoroso com os parâmetros, até que isso faça parte do saber comunitário. Assim sendo, obedeci cada passo direcionado pelo livro, entremeando também as minhas próprias experiências de atividades práticas. Na minha visão, uma das características mais importantes do treinamento de *Viewpoints* é o aprendizado em camadas. Essa gradação e acumulação do vocábulo fazem muita diferença na hora de tomar uma escolha.

O método escolhido para a abordagem dessa integração de *Viewpoints* com Teatro Musical foi a base progressiva de *Viewpoints* exemplificada no Livro dos *Viewpoints*, por Bogart e Landau. Por meio do estudo deste guia prático, elaborei as seis sessões de desenvolvimento. Separando os três primeiros dias, somente para o ensinamento dos *Viewpoints* Físicos de tempo e espaço, a fim de fixar bem o vocabulário. No quarto dia, apliquei a inserção dos *Viewpoints* Vocais, já em conjunto com os Físicos habitando os corpos. Juntamente com a aparição da voz neste dia, somou-se uma música, de musical, escolhida por cada participante e um texto, disponibilizado por mim. A diferenciação desta proposta realizou-se também no quarto dia, com o trabalho de técnica vocal em paralelo com o corpo em movimento no espaço. O quinto dia iniciou-se exercícios de composição em grupo e individuais com todos os elementos previstos. O sexto e último dia foi inicialmente uma revisão de cada *Viewpoint* em específico, até um acoplar de todas as ideias apresentadas ao longo da semana; partindo então, para uma composição em tempo real envolvendo texto, música, *Viewpoints* vocais e físicos.

Relativamente ao desenvolvimento do grupo, foi uma surpresa a velocidade com que as participantes assimilaram o vocabulário. No decorrer dos três primeiros dias, que foram especificamente *Viewpoints* Físicos, pude observar uma boa resposta dos corpos em relação aos parâmetros de tempo e espaço. A saudação ao sol foi utilizada no início de cada sessão como aquecimento e afinação do *soft focus* e escuta extraordinária. Era evidente, já neste exercício, os dias em que o grupo demorava mais a conectar-se ou alcançavam essa conexão rapidamente. No terceiro dia de treinamento, optei por não fazer a saudação ao sol junto as participantes. Relembrei cada parte do exercício e retirei-me para a observação. Os *Viewpoints* prezam muito a observação, e, no caso do observador-líder, é interessantíssimo as qualidades de energia e criações que despontam. Voltando à saudação do terceiro dia, foram requeridas 12 repetições,

entretanto, percebi rapidamente que o grupo não estava a contar as sequências. Ao passar pela décima segunda, não fiz nenhum sinal, nem mesmo as formandas se atentaram a isso. Por mais que houvesse uma desconcentração no princípio da tarefa, o grupo agia em uníssono. Dentro do âmbito de não impor ou sobrepor uma ordem/ideia, nenhuma delas se manifestou e mantiveram o *soft focus*. Passado algum tempo, o corpo foi claramente ficando cansado, mas não o estado de atenção. Percebi no grupo um apoio mútuo para que se continuasse. Realizaram assim 25 sequências de saudação ao sol. Quanto menos pareciam racionalizar o exercício, mais aumentavam a concentração no espaço e a relação com o próprio grupo.

Esse momento para mim foi crucial. Porque acredito que foi neste ponto que aconteceu uma afinação especial de grupo. O coletivo dentro dos *Viewpoints* é algo que manifesta muito poder, como também dentro do âmbito teatral em geral. Mais especificamente em relação ao Teatro Musical, é muito difícil, senão impossível, realizá-lo sozinho. Num dispositivo em que para além dessa interação de corpos, se acrescenta a dimensão sonora, torna-se necessária e valiosa a escuta e a capacidade do uníssono em resposta instantânea do corpo.

Uma vez que a maioria delas, já tinham tido um contacto prévio intenso ou moderado com teatro, observei uma facilidade e fluidez de assimilação dos *Viewpoints* Físicos. Reitero que essa afirmação faz sentido quando se entende que a novidade dos *Viewpoints* é a sistematização e não os seus elementos em si. Dentro de qualquer criação teatral, é muito possível que a maioria das pessoas passem pelos parâmetros dos VP's sem ter noção do que são.

Pude observar uma verdadeira entrega e uma busca contínua do evento pessoal, mas em atenção aos eventos de grupo. A utilização do exercício do cardume<sup>69</sup> foi um ponto de partida para uma composição natural que começou a despontar. Eu estive atenta, além de memorizar, tomando notas de movimentações, ações e composição que nasciam; e que eram interessantes ao espectador. Muitas dessas escolhas foram pontuadas também por elas, que tinham a oportunidade, revezando-se, de experimentar esse lugar de estar do lado de fora a observar.

---

<sup>69</sup> O cardume é um exercício de improvisação em grupo, que pode ser referido também como "Coro e Corifeu". Consiste que os participantes se locomovam no espaço em forma de cardume. A pessoa que não enxerga o resto do grupo torna-se o líder. O líder propõe e desafia o grupo com movimentações que devem ser repetidas e realizadas em uníssono. Exercício de grande potencial composicional.

No quarto dia, partimos para a inserção da voz nesse espaço e tempo já assimilados. Para mim, foi muito interessante a análise como testemunha. Algumas das participantes tinham sido minhas alunas de canto e foi significativo perceber o quanto a maioria delas, não estavam habituadas à experimentação livre de parâmetros vocais como altura, timbre, aceleração/desaceleração e silêncio. Acredito que neste momento, a prática comprovou o quanto a técnica vocal, da maneira atual que é utilizada, não possui liberdade de descoberta para o intérprete. Eu decidi adicionar os direcionamentos de técnica vocal apenas depois da livre experimentação, para que elas pudessem sentir, no próprio corpo, a própria voz.

Segundo as respostas do formulário fornecido por mim, 100% das participantes categorizam o momento da junção do corpo com a voz como o ápice do treinamento. Assim como expressaram que a categoria mais difícil de ser integrada no treinamento é da mesma forma, a voz. Segundo Isabelle Mour, uma das formandas, o canto é a área mais difícil de integração no teatro musical, como também no treinamento, por acreditar ser em seu corpo uma reação contida, impossibilitando sua atuação espontânea. E essa percepção assemelha-se à de outra aluna, Paula Hesketh, quando diz que o canto por si só, vem com um pensamento de pensar na/a técnica, fazendo com que a mente, presa a isso, congele o corpo, retendo a movimentação. Em relação a isso, pude observar o quanto a técnica, como uma preocupação pode ser um objeto impeditivo da descoberta do corpo e voz em diálogo. As próprias experiências prévias do coletivo, no que se refere à técnica, atuaram como uma barreira inicial, escancarando a falta de organicidade e familiaridade que o corpo ainda tem em ligação com a voz, neste caso, a voz técnica.

Apesar deste choque inicial, do questionamento de como ligar a voz ao corpo com este novo vocabulário, todas afirmaram sentir uma maior fluidez e facilidade da execução das três áreas em conjunto, a partir do método dos *Viewpoints*. Hesketh diz que percebeu uma facilidade em trazer o canto como apenas mais um elemento e pôde enxergar como os parâmetros dos *Viewpoints* se conectam também com a técnica vocal.

A técnica vocal foi aplicada com o corpo já em movimento. Numa exploração livre dos *Viewpoints* Físicos adquiridos, introduzi aquecimentos e direcionamentos relativos ao *Belting*. Como já tinham, igualmente, entrado em contacto com os *Viewpoints* Vocais, abri um espaço para experimentação de todos os elementos até

então trabalhados, incluindo a música previamente escolhida por cada uma das formandas. Nesse momento foi muito curioso ver os parâmetros dos Viewpoints Físicos serem usados nos *Viewpoints* Vocais, como a Repetição e a Resposta Cinestésica.

A título de exemplo, um exercício utilizado unindo voz e corpo, que acredito poder ser uma síntese do treinamento, são os exercícios de SATS<sup>70</sup>. Dentro dos VP's, os SATS promovem uma energia capaz de desenvolver a atenção e fluência do performer. Esta energia torna-se palpável e possui uma qualidade que potencializa a movimentação. O exercício consiste em formar uma linha, dispondo os intérpretes na horizontal no fundo do “palco”. Os indivíduos permanecem em pé, trazendo para o corpo aspectos antes mencionados como *soft focus*, pernas conectadas ao chão, braços relaxados, uma linha que te liga da cabeça ao céu e coração aberto. Este momento de pré ação, é conhecido como a Posição SATS. Posto que a posição já está estabelecida, os participantes, a partir desse momento, ficam livres para entrarem em movimento em *Open Viewpoints* em direção à parte dianteira do palco. Podendo retornar à posição de SATS, sempre que lhes aprouver. Essa energia de concentração, gerada em posição de paragem, é fundamental para a escuta interna do corpo e atenção à relação com o grupo. Uma vez que quase todos os elementos estão no jogo e a voz já ganhou o seu espaço, esta energia que antecede um acontecimento potencializa a execução e descoberta conjunta do corpo com a voz. Permitindo a espontaneidade dos acontecimentos e ainda, criando espaço para composições de menores proporções como duetos e solos. Para mim, os exercícios de SATS são um possível ponto de partida para a presença do ator de teatro musical enquanto investigador e intérprete do seu corpo como um todo.

A inserção do texto deu-se no mesmo dia da exploração vocal. A partir da voz aquecida pela técnica, vocabulário físico e vocal no corpo, foi então o momento de experimentar o som e ecoar das palavras ditas no espaço. O texto escolhido foi um excerto do texto do espetáculo *Palavroando: UM monólogo a DOIS*, escrito por mim e por Daniel Gama, para o espetáculo que veio a ser apresentado em Lisboa, no espaço ODD Trindade, no dia 02 de fevereiro de 2020. O trabalho com texto, nos *Viewpoints*, foca-se primeiro em tirar a atribuição de significado às palavras, reforçando antes a sua qualidade sonora, silábica, frásica e respiratória.

---

<sup>70</sup> “O momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou a retração da qual brota a ação. É a mola antes de saltar.” (BARBA, 1994, p. 84)

Apostei no desenvolvimento do trabalho com texto, utilizando-o em conjunção com uma partitura gestual, criada pelas participantes. Após cada uma ter a sua própria partitura (três gestos comportamentais e três gestos expressivos), organizei-as em duplas, criando a oportunidade do trabalho coletivo de integração da partitura corporal e texto, aplicado numa cena de diálogo entre as duas, exaltando a relação.

O penúltimo dia funcionou como uma grande revisão de todos elementos e espaço para o diálogo. Todas as participantes tiveram a chance de expor as suas dificuldades e dúvidas acerca do método e treinamento. Começámos na mesma linha cronológica, passando por cada elemento na respetiva ordem de aprendizado. Naquela altura era evidente a quantidade de material acumulado, em menos de uma semana, e a facilidade com que o vocábulo já era utilizado numa resposta espontânea dos corpos.

O sexto dia foi separado para composição. O dispositivo improvisacional existente nos *Viewpoints* possibilita um grande repertório em cada exploração, essencial para a criação, com base no que ocorre no momento presente. A partir dos momentos mais marcantes dos cinco dias anteriores, partimos em busca de achar mais descobertas vivas. Nesse momento, posicionei-me mais como encenadora, criando uma ordem e conexão para os eventos. Estes resultaram numa composição integrada de Teatro Musical, sob os comandos de *Viewpoints*, que já agora funcionam tanto para o corpo, como para a voz. A composição final teve uma duração de 25 minutos, criando por si só uma narrativa coerente, em diálogo com as músicas, texto, sons emitidos pelo corpo e fisicalidade, adquiridos pelo treinamento prévio dos *Viewpoints*. Nesta interação final, todas confirmaram o sentimento de totalidade, sem que uma componente pesasse mais do que a outra.

Concluo, portanto, a eficácia do experimento dentro da investigação proposta. Foi surpreendente presenciar a composição final e ver que o treinamento do ator de musicais com base nos *Viewpoints* é de grande potencialidade, mesmo que a curto prazo. Todas as participantes afirmaram que voltariam a fazer um treinamento como aquele e, preferencialmente, se fosse contínuo. Finalizámos com uma palavra para resumir o que significou o Laboratório para cada uma: Possibilidades - Energia - Experiência - Integração - Totalidade.

## Considerações Finais

Este trabalho debruça-se numa questão que leva a um caminho ou possibilidade. Afirmando que ele vive neste presente processo da atriz-investigadora que vos escreve. Não encontro aqui, portanto, uma finalização que condiga com uma conclusão irreduzível. Levo em consideração a rapidez de mudanças da própria efemeridade da arte, para deixar esta conclusão, se é que posso chamá-la assim, em formato de reticências.

O princípio desta pesquisa era a identificação de um problema de ordem artística, oferecendo a seguir uma alternativa subsequente de solução. Entretanto, ao me embrenhar numa longa investigação acerca do contexto histórico, político e sociocultural, apercebi-me de que existe uma outra dimensão de fatores, os quais eu não considerava, que influem nesta fenda. A construção histórica e sociológica do género acaba por conduzir o Teatro Musical a desvios que cooperam para o distanciamento da integração. São nestes atalhos que muitas vezes os parâmetros económicos e de produção em massa se sobrepõem aos desejos internos de uma produção. A velocidade do capitalismo empurra os projetos a um proceder cada vez mais veloz, apoiado na segregação de treinamentos para a efetividade. Rouba-se, por meio dessa demanda, o processo da descoberta corporal e intelectual do intérprete; resultando em espetáculos mecânicos e sem espontaneidade a oferecer.

É reconhecível a dificuldade intrínseca que o musical detém à partida. Talvez, pelo próprio constatar da dificuldade é que se apoiem tanto em experiências e maquinismos pré-concebidos para a execução do género. Observei que acima do desejo, a compreensão é fundamental para uma alternativa dentro do Teatro Musical. Cito compreensão, a despeito de conhecimento. A magnitude da beleza de juntar três áreas artísticas comprova-se também na complexidade da integração de três componentes distintas. Torna-se imprescindível um estudo cauteloso acerca de cada vertente, como também dos processos históricos e culturais de cada uma individualmente, para o entendimento total.

O investimento nas análises dos musicais foi para mim, uma aposta de esperança. Acredito que esta temática e os seus pormenores fujam ao saber comum e procurei com a descrição de três espetáculos diferenciados, facilitar a assimilação do leitor e talvez criar uma imagem mais clara sobre como essa separação e integração

acontecem. O interesse, por meio delas, era primeiramente suportar o meu argumento em exemplos reais. Mas também, uma expectativa que por meio das análises de musicais tão distintos, eu pudesse contribuir um pouco para a dissolução do estigma que o Teatro Musical carrega.

O desvendar dos *Viewpoints* na escrita foi uma manifestação da sua organização e especificidade em qualquer dispositivo de comunicação. Eu, que até então só o tinha experienciado na prática, fascinei-me com a fluidez da construção de pensamento desta filosofia. O desenvolvimento das conexões possíveis, neste campo de treinamento, confirma a escolha acertada dos *Viewpoints* como método de estudo e tentativa de aprimoramento para uma nova vertente.

Avalio que o decurso da escrita foi, também, um trilhar construtivo para mim, enquanto atriz-criadora. Rememoro o início desta investigação, em que me colocava na posição de atriz. Os interesses de alcance visavam as questões relativas às vivências da atriz. Ao longo do processo, todavia, conforme me firmei no aprofundar de conhecimento e referências, observei o transmutar dessa posição, agora voltada mais para a vertente de criadora/encenadora. Em que de uma forma ou de outra, redireciona os objetivos da pesquisa em prol de uma criação, não para si, mas para o outro. Todavia, o olhar para outro neste momento, não exclui o meu eu-artista da equação. Em virtude de ser a criadora e a proponente deste treinamento, não pude participar como intérprete. Mas almejo poder experimentar todas as orientações também no meu corpo.

A Proposta dos *Viewpoints* como treinamento específico para o ator de Teatro Musical teve um primeiro resultado positivo. Esta resposta favorável incentiva a continuidade do projeto, para uma expansão de dimensões verificadoras da sua potencialidade. Assim como a implementação por um maior período de tempo, em ação continuada, com um grupo fixo, para que se observe as progressões e desenvolvimentos de habilidades. Como também, a oportunidade de criar uma obra a partir deste treinamento inicial.

Concluo, considerando este o começo. O ponto de partida da criação de mais uma possibilidade de treinamento, em prol da construção de uma ponte que interliga esses afastamentos. Tendo agora um olhar mais afinado e edificado acerca do problema e de uma possível solução.

## Referências Bibliográficas

- ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção, DUPRAT A. (2010) Voz cantada. In: Fernandes FDM, Mendes BCA, Navas ALPGP (Orgs.). *Tratado de fonoaudiologia*. 2. ed. São Paulo: Roca;
- ARAÚJO, Marconi. (2013). *Belting Contemporâneo: aspectos técnico-vocais para teatro musical e música pop*. Brasília, DF. Musimed Edições Musicais;
- BALES, Melanie e NETTL-FIOL, Rebecca. (2008) *The body eclectic – evolving practices in dance training*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press;
- BASTIDE, Roger. (1974) *As Américas Negras: As Civilizações Africanas no Novo Mundo*. São Paulo: EdUSP;
- BARBA, Eugenio. (1994) *A Canoa de Papel*. São Paulo, Brasil: Hucitec
- BAUCH, Marc. (2003) *The American Musical: a Literary Study Within the Context of American Drama and American Theater with References to Selected American Musicals* by Richard Rogers, Oscar Hammerstein II, Arthur Laurents, Leonard Bernstein, Stephen Sondheim and James Lapine. Marburg: Tectum;
- BELÉM, Elisa. Estruturas Horizontais. (2014) Dossiê Viewpoints: Estudos e Práticas. v.1, n.2. *Revista Rascunhos*, Universidade Federal de Uberlândia;
- BERGSON, H. (1998) *Durée et simultanéité*. 2a edição. Paris: QUADRIGE/PUF;
- BERTHOZ, Alain. (1997) *Le sens du mouvement*. Paris: Odile Jacob;
- BOARDMAN, Susan D. (1989) “Health and the Musical Theater Singer/Ator.” *The NATS Journal*;
- BOGART, A. (2010). *A diretor prepares*. London: Routledge;
- BOGART, Anne, LANDAU, Tina. (2005) *The viewpoints book*. New York: Theatre Communications Group;
- BOGART, Anne, LANDAU, Tina. (2018), *O Livro dos Viewpoints – Um guia prático para viewpoints e composição*, Editora Perspectiva, São Paulo, Brasil;
- BONDÍA, Jorge Larrosa. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*;
- BORNHEIM, Gerd A. (1998), *Os Filósofos Pré-Socráticos*, Editora Cultrix, São Paulo;

- BORÉM, Fausto. (2010) Entrevista com Ana Taglianetti, Daniel Souza e Fernando Bustamante sobre o projeto Teatro Musical na UFMG. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22;
- CAMPO, G. & MOLIK, Z. (2013). *Zygmunt Molik's The Voice and Body Work. The Legacy of Jerzy Grotowski*. London–New York: Routledge;
- CARRILHO, Paulo. (2014). *Teatro musical: Uma breve exposição volume 1*. Lisboa: Chiado Editora;
- CHARLES, Daniel. (1978). *Le temps de la Voix*. Paris. Ed. Universitaires J. P. Delarge;
- DASSIE-LEITE, Ana Paula, DUPRAT A., Busch R. *Comparação de hábitos de bem-estar vocal entre cantores líricos e populares*. *Rev. CEFAC*. 2011 Jan-Fev;
- DELEUZE, Gilles, & GUATTARI, Félix. (2010). *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34;
- DELEUZE, G., ORLANDI, L., & MACHADO, R. (2006). *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal;
- DELP, Roy. (2001). Now That the Belt Voice Has Become Legitimate. *Journal of Singing*;
- DOWD, James M. (1991). *Musicals Often Demonstrate the Cultural Aspects of the Periods in Which They Were Written*. M.A. Thesis. The American University;
- FALKEMBACH, Maria Fonseca, KONZGEN, Gessi de Almeida. (2014) Princípios pedagógicos inerentes aos procedimentos dos viewpoints: possíveis contribuições para o desenvolvimento de práticas artístico-pedagógicas. Dossiê Viewpoints: Estudos e Práticas. v.1, n.2. *Revista Rascunhos*, Universidade Federal de Uberlândia;
- FERREIRA, L., GONÇALVEZ, T., LOIOLA, C., & DE ANDRADA E SILVA, M. (2011). Associação entre os sintomas vocais e suas causas referidas em grupo de coristas da cidade de São Paulo. *Distúrbios da Comunicação*. Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/dic/article/view/6965>;
- GENNARO, Liza. (2011). *Evolution of Dance in the Golden Age of the American Book Musical*. In *The Oxford Handbook of the American Musical* edited by Raymond Knapp, Mitchell Morris and Stacy Wolf. New York: Oxford University Press;
- GRANT, Mark N. (2004). *The Rise and Fall of the Broadway Musical*. Boston: Northeastern, University Press;

GREEN, Edward. (2006). *What Gives Musical Theatre Musical Integrity? An Analysis of the Opening Scene of South Pacific*. Journal of Dramatic Theory and Criticism;

GROTOWSKI, J. (2015). *Towards a poor theatre*. London: Bloomsbury

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. (2007) *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*. Firenze, La casa Usher;

GUBERFAIN, Jane. (2004). *Voz em cena*. Rio de Janeiro: Revinter;

HURWITZ, Nathan. (2014) *A History of the American Musical Theatre*. New York: Routledge;

JONES, John Bush. (2003). *Our Musicals, Ourselves: a Social History of the American Musical Theatre*. New Hampshire: Brandeis University Press;

JOOSTEN, Michael. (2010) *Dance and Choreography*. New York: Rosen Central;

KAYES, Gillyanne. 2004 (2000). *Singing and the Actor (2nd edition)*. New York NY: Routledge;

KENRICK, John. (2017) *Musical Theatre: History*. 2 ed. Vol. Continuum;

LASSER, Michael. (2009). *Acting Singers/Singing Actors*. The Kurt Weill Newsletter Fall;

LERNER, J. (2010). Elementos Dramatúrgicos do Teatro Musical; cidade? Editora?

MCWATERS, Debra. (2009). *Musical Theatre Training: The Broadway Theatre Project Handbook*. Gainesville: Florida UP;

MELTON, Joan. (2007). *Singing in Musical Theatre: The Training of Singers and Actors*. New York: Allworth Press;

MEISNER, S., LONGWELL, D., POLLACK, S. (1987). *Sanford Meisner on acting*. New York: Vintage Books;

MIRANDA, L., & MCCARTER, J. (2016). *Hamilton: The Revolution* (1st ed.). Londres, Little, Brown Book Group;

MONTEIRO, P., 2010. *Drama E Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra

MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL #14

NADEN, C. (2011). *The Golden Age of American Musical Theatre*. Lanham: Rowman & Littlefield Pub. Group;

PROUST, Sophie. (2006) *La Direction d'Acteurs. Vic la Gardiole: L'entretemps*;

PUPO, Joana, (2012) PONTOS DE VISTA, PONTOS LUMINOSOS, PONTOS CRÍTICOS [diários de uma atriz à procura de contextos de pesquisa]. *Dissertação de Mestrado em Artes Performativas*, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, Portugal;

RANCIÈRE, Jacques. (2010), *O Espectador Emancipado*, Orfeu Negro, Lisboa

RAWLS, John. (1993), *Uma Teoria da Justiça*, Editorial Presença, Lisboa;

REBELLO, Luís Francisco. (2010), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa: Temas & Debates;

SAFTA, Alice-Maria. (2017). *Dance Theatre in Notes*. Theatrical Colloquia;

SERRÃO, Maria João. (1987) *A voz - Sinal do Ser*, in. *Conservatório Nacional – 150 anos de ensino de teatro*, Lisboa: Centro de Documentação e Investigação Teatral da E.S.T.C

SERRÃO, Maria João. (2006), *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música*, Edições Colibri, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Universidade Nova de Lisboa;

SHERMAN, Mandel. (1928). *Emotional Character of the Singing Voice*. *Journal of Experimental Psychology*;

SNELSON, J., LAMB, A. (2001). Musical. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2<sup>a</sup> ed., Vol. 17), London: McMillan;

STANISLAVSKI, Constantin. (2003). *An Actor Prepares*. New York: Routledge;

STEMPEL, Larry. (2010) *Showtime: A History of the Broadway Musical Theater*. New York: W.W. Norton;

RIDDLE, Peter H. (2003). *American Musical: History and Development*. Ontario: Mosaic Press;

RINK, John, SPIRO, Neta, GOLD, Nicolas. (2013). *Motive, Gesture and the Analysis of Performance*. In *New Perspectives on Music and Gesture* edited by Anthony Gritten and Elaine King. Abingdon UK: Ashgate Publishing;

ROESNER, David, 2013. "Dancing in The Twilight: On The Borders Of Music and the Scenic". In *The Legacy Of Opera – Reading Music Theatre – Experience and Performance*, edited by Dominic Symonds and Pamela Karantonis, 183–165. International Federation for Theatre Research;

TAYLOR, M. (2016). *Musical Theatre, Realism and Entertainment*;

ZBIKOWSKI, Lawrence M. (2013). "Musical Gesture and Musical Grammar: A Cognitive Approach." In *New Perspectives on Music and Gesture* edited by Anthony Gritten and Elaine King. Abingdon UK: Ashgate Publishing

## **Outros**

ROBBINS, Jerome. (2009). *Something to Dance About - The Definitive Biography of an American Dance Master*. Dir. Judy Kinberg. Perf. Ron Rifkin, Mikhail Baryshnikov, Stephen Sondheim. Kultur Video - DVD

## **Webgrafia**

AIDA

<https://www.youtube.com/watch?v=BV-t9T2FyJI>

<https://www.youtube.com/watch?v=fT6JfdqiAuA>

<https://www.youtube.com/watch?v=BA3sE277SvU>

SHREK: The Musical

<https://www.youtube.com/watch?v=wErTS5niXn4>

<https://www.youtube.com/watch?v=cUpLXpRk-8g>

<https://www.youtube.com/watch?v=to2bzX0AH-c>

SUASSUNA: O Auto do Reino do Sol

<https://www.youtube.com/watch?v=FR9POr2oCyQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=uBHMifuZx7E>

<https://www.youtube.com/watch?v=e86yGA1Qw4w>

<https://www.youtube.com/watch?v=A56IbPHRjkk>

<https://www.broadwayleague.com/research/research-reports/>

<https://portal.fgv.br/noticias/estudo-sobre-impacto-economico-teatro-musical-e-finalista-premio-estado-sao-paulo-artes>

<https://www.broadway.com/shows/shrek-the-musical/story/>

<https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>

ALTMAN, Rick. (1981). Genre: The Musical. London: Routledge and Kegan Paul

"American Musical Theatre: An Introduction." Theatre History. 12, 2002.

<<http://www.theatrehistory.com/american/musical030.html>>, acesso: 12/03/2020

BOROSS, Bob. (2010) "*Jazz Dance History in America: Jack Cole.*" Bob Boross Freestyle Jazz Dance. <[bobboross.com/page22/page61/page71/page71](http://bobboross.com/page22/page61/page71/page71). >, acesso: 22/04/2020

OLIVEIRA, Rafael (2020) "VÍdeo-Palestra: Marcos da Broadway", <<https://youtu.be/vCF2rpbYgZA>>, acesso: 13/05/2020;

## **ANEXOS**

LIBRETTO VOCAL BOOK



*Book, Music and Lyrics by*  
**Jonathan Larson**

*Musical Arrangements by*  
**Steve Skinner**

*Original Concept and Additional Lyrics by*  
**Billy Aronson**

*Music Supervision and Additional*  
*Arrangements by*  
**Tim Weil**

*Dramaturg*  
**Lynn Thomson**

RENT was originally produced in New York  
by New York Theatre Workshop and on Broadway  
by Jeffrey Seller, Kevin McCollum, Allan S. Gordon  
and New York Theatre Workshop

**NOTICE: DO NOT DEFACE!**

Should you find it necessary to mark cues or cuts, use a soft black lead pencil only.

**NOT FOR SALE**

This book is rented for the period specified in your contract. It remains the property of:



**MUSIC THEATRE INTERNATIONAL**

421 West 54th Street  
New York, NY 10019  
(212) 541-4684

**PLEASE RETURN ALL MATERIALS TO:**

MTI MUSIC LIBRARY  
31A INDUSTRIAL PARK ROAD  
NEW HARTFORD, CT 06057

## CHARACTERS

ROGER DAVIS

MARK COHEN

TOM COLLINS

BENJAMIN COFFIN III

JOANNE JEFFERSON

ANGEL DUMOTT SCHUNARD

MIMI MARQUEZ

MAUREEN JOHNSON

### COMPANY:

POLICE OFFICERS

VENDORS

SUPPORT GROUP

HOMELESS PEOPLE

JUNKIES

PARENTS

BACKUPS

THE MAN

ALEXI DARLING

MR. GREY

RESTAURANT MAN

PASTOR

# MUSICAL NUMBERS

## ACT 1

1. Tune Up A .....	1
1a. Voice Mail #1 .....	2
2. Tune Up B .....	3
3. Rent .....	6
4. Christmas Bells #1 .....	11
5. You Okay, Honey .....	11
6. Tune Up – Reprise .....	13
7. One Song Glory .....	13
8. Light My Candle .....	15
9. Voice Mail # 2 .....	19
10. Today For You A .....	21
10a. Today For You B .....	22
11. You'll See .....	23
12. Tango Maureen – Intro .....	27
12a. Tango Maureen .....	28
13. Support Group .....	32
14. Out Tonight .....	34
15. Another Day .....	36
16. Will I .....	39
17. On The Street .....	39
18. Santa Fe .....	41
19. I'll Cover You .....	43
20. We're Okay .....	45
21. Christmas Bells .....	47
22. Over The Moon .....	57
22a. Over The Moon Playoff .....	58
23. La Vie Boheme/I Should Tell You .....	59

## ACT 2

24. Seasons of Love.....	73
25. Happy New Year A.....	74
26. Voice Mail #3.....	79
27. Voice Mail #4.....	79
28. Happy New Year B.....	80
29. Valentine's Day Crossover.....	86
30. Take Me or Leave Me.....	87
31. Seasons of Love B.....	90
32. Without You.....	90
33. Voice Mail #5.....	93
34. Contact.....	94
35. I'll Cover You – Reprise.....	97
36. Halloween.....	99
37. Goodbye Love.....	100
38. What You Own.....	106
39. Voice Mail #6.....	110
40. Finale A.....	110
41. Your Eyes.....	115
42. Finale B.....	116
43. Exit Music (I'll Cover You).....	118

**S O N G S   B Y  
C H A R A C T E R**

**MARK**

1. Tune Up A	1
2. Tune Up B	3
3. Rent	6
6. Tune Up – Reprise	13
10. Today For You A	21
11. You'll See	23
12. Tango Maureen – Intro	27
12a. Tango Maureen	28
13. Support Group	32
17. On The Street	39
18. Santa Fe	41
21. Christmas Bells	47
23. La Vie Boheme/I Should Tell You	59
24. Seasons Of Love A	73
25. Happy New Year A	74
28. Happy New Year B	80
31. Seasons Of Love B	90
34. Contact	94
36. Halloween	99
37. Goodbye Love	100
38. What You Own	106
40. Finale A	110
42. Finale B	116

**ROGER**

1. Tune Up A	1
2. Tune Up B	3
3. Rent	6
6. Tune Up – Reprise	13
7. One Song Glory	13
8. Light My Candle	15
10. Today For You A	21
10a. Today For You B	22
11. You'll See	23
13. Support Group	32

15. Another Day	36
16. Will I	39
21. Christmas Bells	47
23. La Vie Boheme/I Should Tell You	59
24. Seasons Of Love A	73
25. Happy New Year A	74
28. Happy New Year B	80
31. Seasons Of Love B	90
32. Without You	90
34. Contact	94
37. Goodbye Love	100
38. What You Own	106
40. Finale A	110
41. Your Eyes	115
42. Finale B	116

**COLLINS**

2. Tune Up B	3
5. You Okay, Honey	11
10. Today For You A	21
10a. Today For You B	22
11. You'll See	23
13. Support Group	32
18. Santa Fe	41
19. I'll Cover You	43
21. Christmas Bells	47
23. La Vie Boheme/I Should Tell You	59
24. Seasons Of Love A	73
25. Happy New Year A	74
28. Happy New Year B	80
31. Seasons Of Love B	90
34. Contact	94
35. I'll Cover You – Reprise	97
37. Goodbye Love	100
38. What You Own	106
40. Finale A	110
42. Finale B	116

**JOANNE**

3. Rent	.6
12. Tango Maureen – Intro	.27
12a. Tango Maureen	.28
20. We're Okay	.45
23. La Vie Boheme/I Should Tell You	.59
24. Seasons Of Love A	.73
25. Happy New Year A	.74
28. Happy New Year B	.80
30. Take Me or Leave Me	.87
31. Seasons Of Love B	.90
34. Contact	.94
37. Goodbye Love	.100
40. Finale A	.110
42. Finale B	.116

**MAUREEN**

22. Over The Moon	.57
23. La Vie Boheme/I Should Tell You	.59
24. Seasons Of Love A	.73
25. Happy New Year A	.74
28. Happy New Year B	.80
30. Take Me or Leave Me	.87
31. Seasons Of Love B	.90
34. Contact	.94
37. Goodbye Love	.100
40. Finale A	.110
42. Finale B	.116

**BENNY**

2. Tune Up B	.3
3. Rent	.6
11. You'll See	.23
21. Christmas Bells	.47
23. La Vie Boheme/I Should Tell You	.59
24. Seasons Of Love A	.73
28. Happy New Year B	.80
31. Seasons Of Love B	.90
34. Contact	.94

37. Goodbye Love	.100
38. What You Own	.106

**ANGEL**

5. You Okay, Honey	.12
10a. Today For You B	.22
11. You'll See	.23
13. Support Group	.32
17. On The Street	.39
19. I'll Cover You	.43
21. Christmas Bells	.47
23. La Vie Boheme/I Should Tell You	.59
24. Seasons Of Love A	.73
25. Happy New Year A	.74
28. Happy New Year B	.80
31. Seasons Of Love B	.90
34. Contact	.94

**MIMI**

8. Light My Candle	.15
14. Out Tonight	.34
15. Another Day	.36
21. Christmas Bells	.47
23. La Vie Boheme/I Should Tell You	.59
24. Seasons Of Love A	.73
25. Happy New Year A	.74
28. Happy New Year B	.80
32. Without You	.90
34. Contact	.94
37. Goodbye Love	.100
40. Finale A	.110
42. Finale B	.116

## CHARACTER BY SONG

### Act 1

1. Tune Up A.....	Mark, Roger	1
1a. Voice Mail #1.....	Mark's Mother	2
2. Tune Up B .....	Mark, Roger, Collins, Benny	3
3. Rent.....	Company	6
4. Christmas Bells #1.....	Homeless Man	11
5. You Okay, Honey.....	Angel, Collins	11
6. Tune Up – Reprise .....	Mark, Roger	13
7. One Song Glory .....	Roger	13
8. Light My Candle.....	Mimi, Roger	15
9. Voice Mail #2.....	Mr. Jefferson, Mrs. Jefferson	19
10. Today For You A .....	Collins, Mark, Roger	21
10a. Today For You B.....	Collins, Mark, Roger, Angel	22
11. You'll See.....	Benny, Mark, Roger, Collins, Angel	23
12. Tango Maureen – Intro .....	Mark, Joanne	27
12a. Tango Maureen.....	Mark, Joanne	28
13. Support Group.....	Company	32
14. Out Tonight .....	Mimi	34
15. Another Day.....	Mimi, Roger, Company	36
16. Will I .....	Company	39
17. On The Street .....	Company	39
18. Santa Fe .....	Collins, Angel, Mark	41
19. I'll Cover You .....	Angel, Collins	43
20. We're Okay .....	Joanne	45
21. Christmas Bells .....	Company	47
22. Over The Moon .....	Maureen	57
23. La Vie Boheme / I Should Tell You .....	Company	59

### Act 2

24. Seasons of Love .....	Company	73
25. Happy New Year A .....	Roger, Mark, Mimi, Collins, Angel, Maureen, Joanne	74
26. Voice Mail #3.....	Mark's Mother	79
27. Voice Mail #4 .....	Alexi Darling	79
28. Happy New Year B .....	Roger, Mark, Mimi, Collins, Angel, Maureen, Joanne, Benny	80
30. Take Me or Leave Me .....	Maureen, Joanne	87
31. Seasons of Love B.....	Company	90
32. Without You .....	Roger, Mimi	90
33. Voice mail #5 .....	Alexi Darling	93
34. Contact .....	Company	94
35. I'll Cover You – Reprise .....	Collins, Company	97
36. Halloween .....	Mark	99
37. Goodbye Love .....	Mark, Roger, Mimi, Collins, Maureen, Joanne, Benny	100
38. What You Own.....	Roger, Mark	106
39. Voice Mail #6.....	Roger's Mother, Mimi's Mother, Mark's Mother, Mr. Jefferson	110
40. Finale A .....	Company	110
41. Your Eyes.....	Roger	115
42. Finale B .....	Company	116

**ACT ONE**

*The audience enters the theatre to discover the curtainless set –*

*The one set piece on stage left stage is a huge tower that represents (A) A totem pole Christmas tree that stands in an abandoned lot, (B) A wood stove and a snaky chimney that is the center of MARK and ROGER's loft apartment, and (C) The steeple of a church in ACT TWO. There is a wooden platform loft area on stage right with a railing around it, under which sits "The Band" of five musicians. It has an escape staircase on the upstage side. There is a black, waist high rail fence downstage and stage left of them.*

*Onstage, once the house is open, CREW and BAND MEMBERS could and should move about informally, in preparation for the play.*

*The Lower East Side. CHRISTMAS EVE. AN INDUSTRIAL LOFT.*

*ROGER enters from up left with an electric guitar and crosses to a guitar amp sitting on a chair at center. HE casually plugs in and sets levels, then crosses downstage and sits on the table.*

*After a few beats, led by MARK, the COMPANY enters from all directions and fills the stage. MARK sets up a small tripod and a 16mm movie camera down center, aimed upstage. HE addresses the audience.*

**MARK**

We begin on Christmas Eve, with me, Mark, and my roommate, Roger. We live in an industrial loft on the corner of 11th Street and Avenue B. It's the top floor of what was once a music publishing factory. Old rock and roll posters hang on the walls. They have Roger's picture advertising gigs at CBGB'S and the Pyramid Club. We have an illegal wood burning stove; it's exhaust pipe crawls up to a skylight. All of our electrical appliances are plugged into one thick extension cord which snakes its way out a window. Outside, a small tent city has sprung up in the lot next to our building. Inside, it's freezing because we have no heat.

*(HE turns the camera to ROGER)*

Smile!

**#1 – Tune Up A**

DECEMBER TWENTY FOURTH. NINE PM.  
EASTERN STANDARD TIME  
FROM HERE ON IN  
I SHOOT WITHOUT A SCRIPT  
SEE IF ANYTHING COMES OF IT  
INSTEAD OF MY OLD SHIT

FIRST SHOT – ROGER

**(MARK)**

TUNING THE FENDER GUITAR  
HE HASN'T PLAYED IN A YEAR

**ROGER**

THIS WON'T TUNE

**MARK**

SO WE HEAR  
HE'S JUST COMING BACK  
FROM HALF A YEAR OF WITHDRAWAL

**ROGER**

ARE YOU TALKING TO ME?

**MARK**

NOT AT ALL  
ARE YOU READY? HOLD THAT FOCUS—STEADY  
TELL THE FOLKS AT HOME WHAT YOU'RE DOING ROGER ...

**ROGER**

I'M WRITING ONE GREAT—

**MARK**

The phone rings.

**ROGER**

Saved!

**MARK**

*(To audience)*

WE SCREEN  
ZOOM IN ON THE ANSWERING MACHINE!

*(An actor sets a telephone on a chair and we see MARK'S MOM in a special light.)*

#1a – Voice Mail #1

**ROGER & MARK'S ANSWERING MACHINE**

"Speak" ...

("BEEEEEP!")

**MOM**

THAT WAS A VERY LOUD BEEP  
I DON'T EVEN KNOW IF THIS IS WORKING  
MARK—MARK—ARE YOU THERE  
ARE YOU SCREENING YOUR CALLS—IT'S MOM

**(MOM)**

WE WANTED TO CALL AND SAY WE LOVE YOU  
AND WE'LL MISS YOU TOMORROW  
CINDY AND THE KIDS ARE HERE—SEND THEIR LOVE  
OH, I HOPE YOU LIKE THE HOT PLATE

JUST DON'T LEAVE IT ON DEAR  
WHEN YOU LEAVE THE HOUSE

OH AND MARK  
WE'RE SORRY TO HEAR THAT MAUREEN DUMPED YOU  
I SAY C'EST LA VIE  
SO LET HER BE A LESBIAN  
THERE ARE OTHER FISHIES IN THE SEA

... LOVE MOM

*(Lights fade on MOM and answering machine)*

**#2 – Tune Up B****MARK**

TELL THE FOLKS AT HOME WHAT YOU'RE DOING ROGER ...

**ROGER**

I'M WRITING ONE GREAT SONG—

**MARK**

The phone rings.

**ROGER**

Yes!

**MARK**

WE SCREEN

**ROGER & MARK'S ANSWERING MACHINE.**

"SPEAK" ...

("BEEEEEP!")

*(Lights fade up on THE STREET, the front door area of the boys building. A battered public phone is nearby.)*

*TOM COLLINS stands at the phone.)*

PIANO-CONDUCTOR SCORE - ACT 1

 DREAMWORKS  
THEATRICALS

# SHREK

## THE MUSICAL

Based on the DreamWorks Animation Motion Picture  
and the Book by William Steig

Book and Lyrics by  
**David Lindsay-Abaire**

Music by  
**Jeanine Tesori**

Originally produced on Broadway by DreamWorks Theatricals  
and Neal Street Productions

**NOTICE: DO NOT DEFACE!**

Should you find it necessary to mark cues or cuts, use a soft black lead pencil only.

**NOT FOR SALE**

This book is rented for the period specified in your contract. It remains the property of:

**PLEASE RETURN ALL MATERIALS TO:**

  
**MTI**  
**MUSIC THEATRE INTERNATIONAL**  
421 West 54th Street  
New York, NY 10019  
(212) 541-4684

MTI MUSIC LIBRARY  
31A INDUSTRIAL PARK ROAD  
NEW HARTFORD, CT 06057

Title, Synopsis, Artwork & Photos™ and © DreamWorks Theatricals LLC. All rights reserved.  
Book by David Lindsay-Abaire Copyright © 2008 DreamWorks Theatricals LLC  
Lyrics by David Lindsay-Abaire and Music by Jeanine Tesori  
Copyright © 2008 DWA Songs (ASCAP) and That's Music To My Ears (ASCAP)

# Shrek The Musical

## Piano-Conductor Score

### *Act One*

1. Overture.....	1
2. Big Bright Beautiful World .....	3
2a. After Big Bright Beautiful World .....	26
3. Story Of My Life .....	28
3a. Story Of My Life – Tag.....	39
3b. The Goodbye Song.....	41
3c. Shrek Crossover .....	44
4. Don't Let Me Go .....	45
4a. Regiment #1.....	58
4b. Farquaads Chamber .....	61
4c. Regiment Reprise .....	62
4d. Holiday For Duloc .....	65
5. What's Up Duloc?.....	66
5a. The Raffle .....	86
5b. What's Up Duloc? (Reprise) .....	87
5c. Fiona Tower Move .....	91
6. I Know It's Today .....	92
6a. I Know It's Today – Playoff.....	113
7. Travel Song .....	114
7a. Before "Forever" .....	130
8. Forever .....	131
8a. Forever Playoff .....	152
9. This Is How a Dream Comes True.....	153
9a. Act I Sunset .....	166
10. Who I'd Be .....	167

# Overture

Orchestrations by **DANNY TROOB**  
Associate Orchestrator **JOHN CLANCY**

In 4-Heroic And Very Loud

*Vln's., Picc.*  
*Cl. ff*  
*Kbd. 1*  
*Tpt. ff*  
*Hn.*  
*Kbd. 2 (Hpschd)*  
*ff*  
*Celli, Tbn. G(no3rd) +Gtr's (rhythm)*  
*Bs. (elec) +Timp.*  
*C(no3rd)*  
*G/B*  
*3*  
*4*  
*Am7*  
*G/D*  
*D(no3rd)*

5 *add Cl.*  
*f*

*Tutti*

C no3 G/B C no3 Bm7

7 *f*

8 5 5 *Stg's*

C no3 G/B *f* Csus2 C B7sus4 B7 *sfz* C2(no3rd)

**Gently** (♩ = 126)

10 11 12 13

*Gtr.1 (steel)*  
*Gtr.2 (acous)*  
*mp, dolce*

G/D C2/E G/D G2/C G/D C2/E G/D G2/C

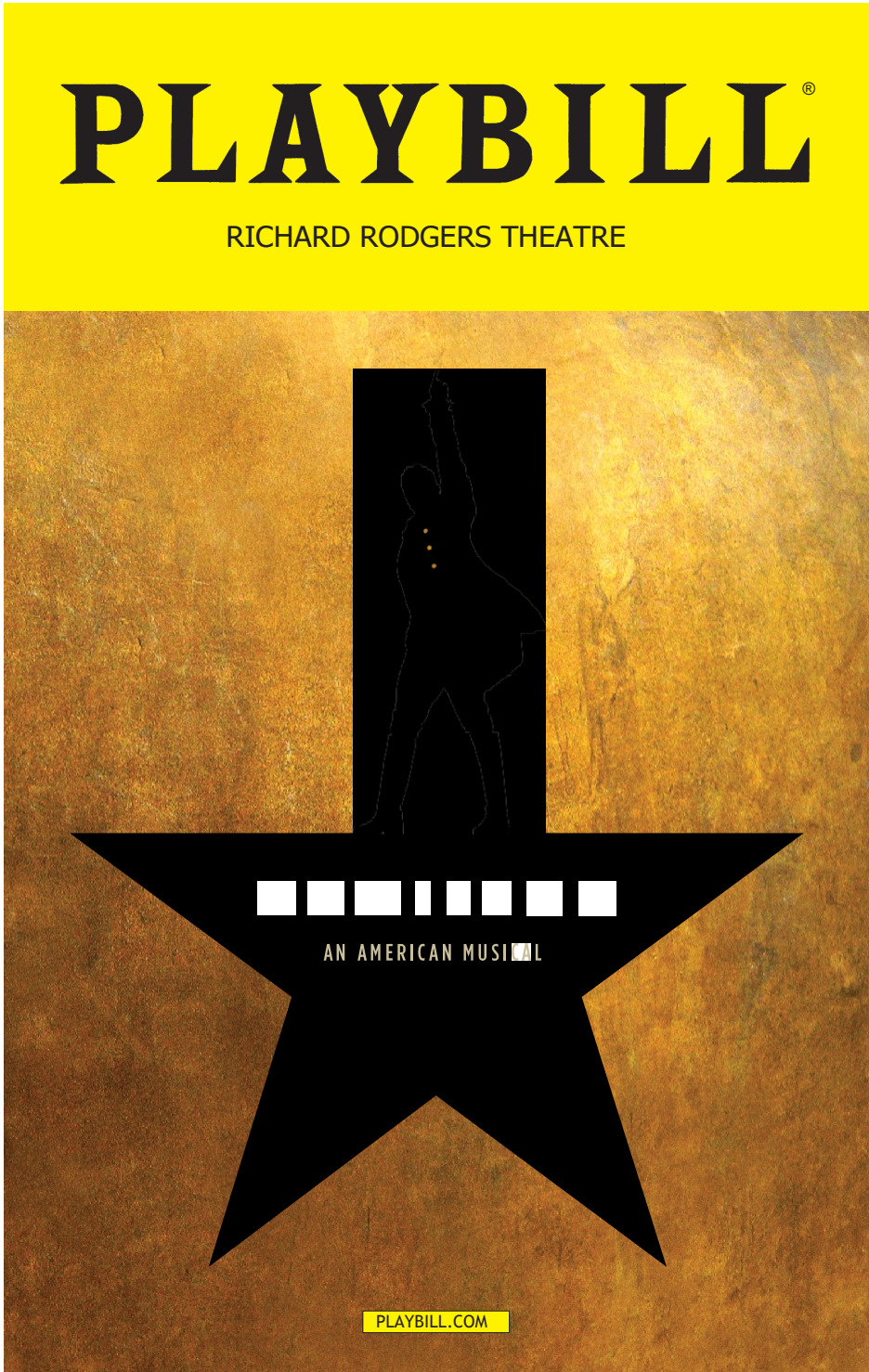
*Kbd. 1*

14 15 16 17

A/E D2/F# A/E A2/D A/E D2/F# A/E A2/D

*Bs. acous)*

**Segue As One**





# RICHARD RODGERS THEATRE

UNDER THE DIRECTION OF JAMES M. NEDERLANDER AND JAMES L. NEDERLANDER

Jeffrey Seller Sander Jacobs Jill Furman

AND

The Public Theater

PRESENT

# HAMILTON

BOOK, MUSIC AND LYRICS BY

Lin-Manuel Miranda

INSPIRED BY THE BOOK ALEXANDER HAMILTON BY

Ron Chernow

WITH

Daveed Diggs Renée Elise Goldsberry Jonathan Groff Christopher Jackson  
Jasmine Cephas Jones Lin-Manuel Miranda Javier Muñoz Leslie Odom, Jr.

Okieriete Onaodowan Anthony Ramos Phillipa Soo

AND

Carleigh Bettiol Andrew Chappelle Ariana DeBose Alysha Deslorieux  
Hope Easterbrook Karla Puno Garcia David Guzman Gregory Haney

Sydney James Harcourt Sasha Hutchings Thayne Jasperson

Elizabeth Judd Roddy Kennedy Morgan Marcell

Jon Rua Austin Smith Seth Stewart Ephraim Sykes

Kamille Upshaw Voltaire Wade-Greene Daniel J. Watts

SCENIC DESIGN

David Korins

COSTUME DESIGN

Paul Tazewell

LIGHTING DESIGN

Howell Binkley

SOUND DESIGN

Nevin Steinberg

HAIR AND WIG DESIGN

Charles G. LaPointe

MUSIC COORDINATOR

Michael Keller

PRESS REPRESENTATIVE

Sam Rudy Media Relations

TECHNICAL SUPERVISION

Hudson Theatrical Associates

PRODUCTION SUPERVISOR

J. Philip Bassett

PRODUCTION STAGE MANAGER

Amber White

COMPANY MANAGER

Brig Berney

CASTING

TeIsey + Company

Bethany Knox, CSA

ARRANGEMENTS

Alex Lacamoire

Lin-Manuel Miranda

GENERAL MANAGEMENT

Baseline Theatrical

Andy Jones

MUSIC DIRECTION AND ORCHESTRATIONS BY

Alex Lacamoire

CHOREOGRAPHY BY

Andy Blankenbuehler

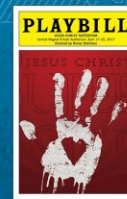
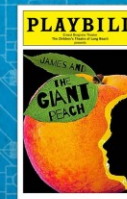
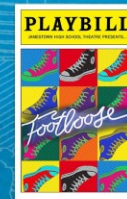
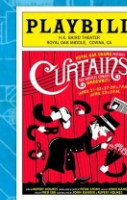
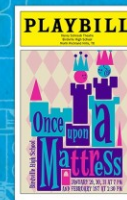
DIRECTED BY

Thomas Kail

THE WORLD PREMIERE OF HAMILTON WAS PRESENTED IN NEW YORK IN FEBRUARY 2015 BY THE PUBLIC THEATER  
OSKAR EUSTIS, ARTISTIC DIRECTOR PATRICK WILLINGHAM, EXECUTIVE DIRECTOR

# PLAYBILLder

## Create your own PLAYBILL® today!



## PLAYBILLder.com

WITH PRE-LOADED INFORMATION FOR  
SHOWS LICENSED BY

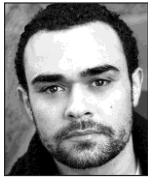
MUSIC THEATRE INTERNATIONAL • CONCORD THEATRICALS  
R&H THEATRICALS • SAMUEL FRENCH • TAMS-WITMARK  
THE ANDREW LLOYD WEBBER COLLECTION  
THEATRICAL RIGHTS WORLDWIDE • DRAMATISTS PLAY SERVICES







Carleigh  
Bettiol



Andrew  
Chappelle



Ariana  
DeBose



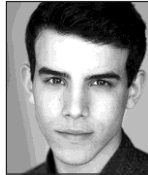
Alysha  
Deslorieux



Hope  
Easterbrook



Karla Puno  
Garcia



David  
Guzman



Gregory  
Haney



Sydney James  
Harcourt



Sasha  
Hutchings



Thayne  
Jasperson



Elizabeth  
Judd



Roddy  
Kennedy



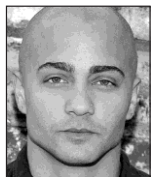
Morgan  
Marcell



Jon  
Rua



Austin  
Smith



Seth  
Stewart



Ephraim  
Sykes



Kamille  
Upshaw



Voltaire  
Wade-Greene



Daniel J.  
Watts

## MUSICAL NUMBERS

### ACT I

“Alexander Hamilton”  
“My Shot”  
“The Story of Tonight”  
“The Schuyler Sisters”  
“Farmer Refuted”  
“You’ll Be Back”  
“Right Hand Man”  
“Helpless”  
“Satisfied”  
“Wait for It”  
“Stay Alive”  
“Ten Duel Commandments”  
“That Would Be Enough”  
“History Has Its Eyes on You”  
“Yorktown”  
“Dear Theodosia”  
“Non-Stop”

### ACT II

“What’d I Miss”  
“Take a Break”  
“Say No to This”  
“The Room Where It Happens”  
“Schuyler Defeated”  
“Washington on Your Side”  
“One Last Time”  
“The Adams Administration”  
“Hurricane”  
“The Reynolds Pamphlet”  
“Burn”  
“Blow Us All Away”  
“It’s Quiet Uptown”  
“The Election of 1800”  
“Your Obedient Servant”  
“The World Was Wide Enough”  
“Finale”

Help those who need it most.  
 Donate today at [broadwaycares.org](http://broadwaycares.org).  
 #makeadifference






## WHO'S WHO IN THE CAST

*Heart, The Elephant Man, Radio City Spring Spectacular, After Midnight, Beautiful, A Gentleman's Guide...*, *Motown, Clybourne Park, Bring It On, Newsies, Memphis, In the Heights, Jersey Boys, The Color Purple.*

**MICHAEL KELLER and MICHAEL AARONS** (Music Coordinator). Broadway: *Honeymoon in Vegas, Amazing Grace*. Upcoming Broadway: *School of Rock, Gotta Dance*. Current and future tours: *Kinky Boots, The Bridges of Madison County, If/Then*.

**RANDY COHEN** (Synthesizer and Drum Programmer) has programmed more than 50 Broadway shows, including *Kinky Boots, The Book of Mormon, In the Heights, Motown, Pippin, Rock of Ages, If/Then, Bring It On, Peter and the Starcatcher, American Idiot, Elf, Young Frankenstein* and *Grey Gardens*. Keyboardist for "Sesame Street."

**HUDSON THEATRICAL ASSOCIATES** (Technical Supervision). More than 95 Broadway productions and tours. Recent: *Penn & Teller on Broadway, The Visit, The Heidi Chronicles, It's Only a Play, Aladdin*. HTA is part of Neil A. Mazzella's Hudson family, which includes Hudson Scenic Studio. Joining Neil on the HTA team are Sam Ellis, Eric Casanova and Irene Wang.

**PATRICK VASSEL** (Associate Director). Credits include *Two Rooms, Rum for Sale* (Columbia), *Six Characters...* (Notre Dame), *Nothing Left to Burn* (Public Theater New Work Now!), *Adventures of Boy and Girl* (FringeNYC). Associate, Broadway: *Magic/Bird*. Off-Broadway: *Working* (Prospect). [www.tenbones.org](http://www.tenbones.org). [www.patrickvassel.com](http://www.patrickvassel.com)

**STEPHANIE KLEMONS** (Assoc. Choreographer). Broadway: *If/Then, Bring It On* (assoc. choreographer), *In the Heights*. Off-Broadway: *In the Heights* (Drama Desk Award), *Automatic Superstar, Repo*. Tours: *Bombay Dreams, Tea With Chachaji, Bring It On* (associate choreographer) NY: American Dance Machine 21.

**J. PHILIP BASSETT** (Production Supervisor). Broadway: *The Last Ship, A Night With Janis Joplin, Breakfast at Tiffany's, Magic/Bird, The Miracle Worker, In the Heights, Grey Gardens, Lestat, The Glass Menagerie, Bombay Dreams, Hairspray*, Neil Simon's *45 Seconds From Broadway, Footloose, The Scarlet Pimpernel* and others.

**AMBER WHITE** (Production Stage Manager). Broadway: *The Last Ship, A Night with Janis Joplin, Scandalous, In the Heights, The Miracle Worker, Avenue Q*. Off-Broadway includes *Murder for Two, Carrie*. National tour includes *Wicked, White Christmas*. This one's for Olive.

**SCOTT ROWEN** (Stage Manager). Broadway: *On the Town, Annie, The Velocity of Autumn, Nice Work...*, *Billy Elliot, Legally Blonde, The Wedding Singer, Lestat*. Chicago: *Gotta Dance*. Off-Broadway: *Dry Powder, Here Lies Love, Manhatta* (Public); *The Night Alive* (Atlantic); *Fat Pig* (MCC).

**DEANNA WEINER** (Assistant Stage Manager). Broadway: *Matilda, Wicked, Glengarry Glen Ross, Leap of Faith, War Horse, Driving Miss Daisy, The Addams Family, 13, Rock 'n' Roll*. Other: Public, Atlantic, Lincoln Center Festival, Encores!, Women's Project, MCC, Williamstown, Guthrie. Graduate, Barnard College.

**BRIG BERNEY** (Company Manager). Credits: *Hand to God, Rodgers + Hammerstein's Cinderella, Gore Vidal's The Best Man, The Mountaintop, Born Yesterday, In the Heights, Deuce* with Angela Lansbury, *High Fidelity, Festen, Seascape, Primo, Billy Crystal's 700 Sundays, Jumpers, Baz Luhrmann's La Bohème, Rent* (six+ years), Carol Channing in *Hello, Dolly!*

**TELSEY + COMPANY** (Casting). Broadway/tours: *An American in Paris, Finding Neverland, The King and I, Hand to God, Honeymoon in Vegas, The Last Ship, Love Letters, This Is Our Youth, If/Then, Pippin, Motown, Kinky Boots, Rock of Ages, Wicked, Newsies*. Off-Broadway: Atlantic, MCC, Second Stage, Signature. Film: *Focus, A Most Violent Year, Into the Woods, The Last Five Years*. TV: "Peter Pan Live!," "Masters of Sex," commercials. [www.telseyandco.com](http://www.telseyandco.com)

**BASELINE THEATRICAL** (General Management). Andy Jones founded Baseline Theatrical in 2014, after ten years on the management teams of *Rent, Avenue Q* and *In the Heights*. Broadway: *The Last Ship*. Off-Broadway: *Straight*. Upcoming: *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812*. For more, visit [baselinetheatrical.com](http://baselinetheatrical.com).

**JEFFREY SELLER** (Producer) is the winner of three Tony Awards for Best Musical: *Rent* (1996), which also won the Pulitzer

## WHO'S WHO IN THE CAST

Performing Arts, Berklee College of Music, Neighborhood Playhouse School of the Theatre. Member of Labyrinth Theater Company. Special thank you to my loving friends and family, my parents who are my rock and my team Abrams Artist Agency and ATA Management.

**JAVIER MUÑOZ** (*Hamilton* alternate) had the pleasure of performing the role of Hamilton for President Barack Obama on July 18, 2015. He is thrilled to re-unite with Lin-Manuel after taking over the role of Usnavi in *In the Heights* on Broadway. Javier has been a part of *Hamilton* from its early development through the Public Theater. Other selected credits: *The Porch* at Altered Stages, *In the Heights* at 37 Arts, *Venice* (Venice) at Center Theatre Group, *Two Gentlemen of Verona* (a rock opera) (Proteus) at Shakespeare Theatre of DC, Oregon Shakespeare Festival's *Richard III* (Dorset) and *Into the Woods* (Baker).

**LESLIE ODOM, JR.** (Aaron Burr). Select theatre: *Hamilton* (Public Theater); *tick, tick...BOOM!* (City Center Encores!); *Leap of Faith* (Broadway); *Rent* (Broadway). Select TV/film: "Law & Order: SVU," "Gotham," "Person of Interest," "Supernatural," *Red Tails*, "House of Lies." Graduated with honors from the Carnegie Mellon University School of Drama. Nominated for Drama Desk, Drama League and Lucille Lortel awards. Winner, Princess Grace and Astaire awards. Debut album available on iTunes. Twitter and Instagram: @leslieodomjr

**OKIERIETE ONAODOWAN** (*Hercules Mulligan/James Madison*). My name is Oak. I have done things. Broadway: *Rocky, Cyrano de Bergerac*. Off-Broadway: *Hamilton* (the Public), *Luce* (LCT3), *Neighbors* (the Public), Young Jean Lee's *The Shipment*. First national tour: *American Idiot*. Regional: *The Brothers Size, The Royale* (Old Globe); *Ruined* (Berkeley Rep, Huntington Theatre, La Jolla Playhouse). Film/TV: "Blue Bloods," "NY 22," *Thank You for Sharing*. I am here by the kindness of strangers and faith from loved ones. Shake and bake. [www.theIncredibleoak.com](http://www.theIncredibleoak.com)

**ANTHONY RAMOS** (John Laurens/Philip Hamilton). Broadway debut. National tour: *Damn Yankees*. Regional: *In the Heights* (Sonny), *Grease* (Sonny). TV/film: "Younger" (TV Land), Kilo in the feature film *White Girl* (Killer Films). Other credits

include *This American Life's 21 Chump Street* (Justin) at BAM. Thanks to family and friends for their support through it all. Raise a Glass to the cast, creatives and crew. To Door 24 and Stewart for getting me in the rooms where it happens. #Bushwick to Broadway. I love you Mom. Corinthians 1:3-4

**PHILLIPA SOO** (*Eliza Hamilton*). Off-Broadway: *Hamilton* at the Public Theater (Drama Desk Award); *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812* (Ars Nova, Kazino, world premiere). Regional: *A Little Night Music* (Berkshire Theatre Group), *School for Wives* (Two River Theater). Film/TV: "Dangerous Liaisons" (pilot), "Smash" (NBC). Training: Juilliard Drama Division (Group 41).

**CARLEIGH BETTIOL** (*Ensemble, u/s Eliza Hamilton*). Broadway debut! NYC: *Hamilton* (Public Theater), *Piece of My Heart*. PBS: "Live From Lincoln Center." Tours: *Flashdance, In the Heights, A Chorus Line, Beauty and the Beast*. Regional: Paper Mill, PCLO. Love to my family. Twitter: @cmbettioli; Instagram: @bettcm

**ANDREW CHAPPELLE** (*Swing, u/s Aaron Burr, Laurens/Philip, Lafayette/Jefferson, Mulligan/Madison, King George*). Broadway: *Mamma Mia!* First national tour: *Priscilla Queen of the Desert*. Off-Broadway: *Hamilton* at the Public Theater. Original sketch comedy on YouTube: "The Sketch Betch." For Mom. [www.andrewchappelle.com](http://www.andrewchappelle.com) @Achapphawk

**ALYSHA DESLORIEUX** (Standby, u/s *Angelica Schuyler, Eliza Hamilton, Peggy/Maria*). Broad way: *Beautiful: The Carole King Musical* (OBC), *Sister Act* (Deloris u/s). Off-Broadway: *Hamilton*. 1st national tour: *Sister Act* (Deloris standby). Regional: St. Louis MUNY, Marriott Lincolnshire. Thanks to CGF and Mom! For James.

**HOPE EASTERBRO O K** (*Ensemble*). Broadway debut! Thanks to the School at Steps & Steps on Broadway. Sending love and gratitude to my family and angel Mother. Blessed to have an amazing "beginning" in the greatest city in the world.

**KARLA PUNO GARCIA** (*Swing*). Broadway: *West Side Story, Gigi, Hot Feet*.

## WHO'S WHO IN THE CAST

National tours: *Wicked*, *The Addams Family*. TV: "Smash," "SYTYCD." PBS's "Sinatra Live." Opera: *Anna Nicole*. BFA, NYU Tisch. Thanks to CESD! Love to Ma, Rock, Jitter, Daddy and Ted. Instagram: @KarlaPunoGarcia

**DAVID GUZMAN** (*Swing*). Broadway: *Newsies* (Mush). National tours: *Newsies* (Finch). TV/film: NBC's "Peter Pan Live!" (Twin #2). Trained at the Gold School. Endless thanks to God, Mom, Dad, Jacob, Kenzi, CTG and family. @D\_Guzz

**GREGORY HANEY** (*Swing*). Broadway: *Bring It On: The Musical* (La Cienega), *Wicked* (Chistery), *Memphis*, *Tarzan*. TV: "Grease Live!," "Broad City," "Blue Bloods." Plays: *Nobody's Girl* (Tyrelle); Off-Broadway *Hit the Wall* (Mika). Film: *Demolition*. www.ghaney.com, Twitter/IG: ghaney22. (jso+glh)

**SYDNEY JAMES HARCOURT** (*Ensemble*, u/s Aaron Burr, *George Washington*, *Marquis de Lafayette/Thomas Jefferson*). Broadway: *Bells Are Ringing*, *American Idiot*, *The Lion King*, *Camelot* (Lincoln Center). Television: "The Good Wife," "Younger," "Person of Interest" and "Law & Order." He is the frontman for the New Deco Orchestra.

**SASHA HUTCHINGS** (*Ensemble*, u/s Peggy/Maria). To the revolution! Native of Macon, Georgia. Broadway: *Rocky* (OBC), *Motown* (OBC), *Memphis*. TV: NBC's "Smash." OCU grad. Thanks to God. Love to my family. Micah 4:4

**THAYNE JASPERSON** (*Ensemble*, u/s Laurens/Philip, *King George*). Original B'way casts: *Newsies* (Astaire nom.), *Matilda*. National tours: *West Side Story*, *Oz* (Scarecrow). Regional: *Finding Neverland*, A.R.T. (original Porthos). Film/TV: "High School Musical," "HSM 2," MTV's "American Mall," "SYTYCD" season four, "Smash." @thaynejasperson

**ELIZABETH JUDD** (*Ensemble*, u/s Angelica Schuyler, *Eliza Hamilton*, *Peggy/Maria*). Broadway: *Spider-Man Turn Off the Dark*. Off-Broadway: *Bare*. National tour: *Spring Awakening*. Regional: DTC's *Les Misérables*. TV: "Younger." Thanks to Telsey + Co., ME and BBR, my friends and Tacconi! For my resilient, loving family.

**RODDY KENNEDY** (*Swing*). Broadway debut! International tours: *Grease* (Sonny), *Fame* (DC). National tours: *In the Heights* (Graffiti Pete), *Joseph...Dreamcoat*, *The Pajama Game* (Steam Heat). Film: *Waiting*

*in the Wings* (Co-Choreographer). Thanks to God and my amazing family, friends and all my teachers. @Roddy\_Rodiddy

**MORGAN MARCELL** (*Swing*). Debut! Tours: *In the Heights* 1st/2nd (dance captain, Carla u/s; assoc. choreographer). Regional: Frances Eden, *Chasing the Song* (La Jolla); *The Crucible* (Antaeus). TV/film: "Lip Sync Battle," *Tulips*. Thanks CTG and family! morganmarcell.com

**JON RUA** (*Ensemble*, u/s *Hamilton*). Broadway: *Hands on a Hardbody*, *In the Heights*. Off-Broadway: *Kung Fu*, *Chad Deity*. Regional: *Somewhere* (Old Globe), *Bring It On*, *West Side Story*. Film: *Fall to Rise*. TV: "Law & Order." www.JonRua.com @jonrua\_choreo

**AUSTIN SMITH** (*Ensemble*, u/s Aaron Burr, *George Washington*, *Mulligan/Madison*). Broadway debut! Off-Broadway: *Soho Rep's An Octoroon* at Theatre for a New Audience. He is a graduate of the Juilliard School. Thank you God, Mom and Dad, Amber, Avery and Amaris.

**SETH STEWART** (*Ensemble*, u/s *Lafayette/Jefferson*). B'way: *In the Heights* (Graffiti Pete), *Sweet Charity*. Film: *Sex and the City*, *Friends With Benefits*, *Music and Lyrics*. TV: "SNL," Amp'd Mobile, "VH1 Fashion Rocks," "Hip Hop Honors." Concerts: *Madonna Re-Invention*, *J.Lo Brave*. @jamsethstewart

**EPHRAIM SYKES** (*Ensemble*, u/s *Mulligan/Madison*). Broadway: *Motown* (OBC), *Newsies* (OBC), *Memphis* (OBC), *The Little Mermaid*. Off-Broadway: *Rent* (Benny). Film: *Leave It on the Floor*, *Dance Flick*. TV: "30 Rock," "Smash," HBO's "Rock 'n' Roll Project," "NYC 22."

**KAMILLE UPSHAW** (*Swing*). Broadway debut!! Juilliard graduate. Tour: *Flashdance*. NYC: *The Radio City Spring Spectacular*, *Met* and *Lar Lubovitch Dance Company*. TV: "BET Honors." Love to my family and CTG! Instagram: @kamilleupshawdance Twitter:@kamilleupshaw

**VOLTAIRE WADE-GREENE** (*Swing*). Recent credits: TV: "Smash." Regional: *In the Heights*, *Graffiti Pete* (WBT). Concert: *Alison Chase/Performance*, *Charlottesville Ballet* and *Contrast Dance Theater*. Tours: *Circus Nexus* (*Rites and Rituals*, *Sugar Plum Dreams*).

**DANIEL J. WATTS** (*Swing*). His eight Broadway credits include *After Midnight* (OBC), *Motown* (OBC), *Memphis* (OBC),

## WHO'S WHO IN THE CAST

and *In the Heights*. Film/TV: HBO's new series "Vinyl," "Boardwalk Empire," "Person of Interest" and "Broad City." www.wattswords.com @dwattswords #HamsFriend

**THOMAS KAIL** (*Director*). Broadway: *In the Heights* (Tony nom.), *Lombardi*, *Magic/Bird*. Off-Broadway: *Hamilton* (the Public; Drama Desk, Lortel and Obie Awards), *In the Heights* (Callaway Award, Drama Desk/OCC noms.), *Randy Newman's Faust and The Wiz* (City Center), *Broke-ology* and *When I Come to Die* (LCT), *Family Furniture* (the Flea, Drama Desk nom.), *The Tutors* (2ST Uptown). Other credits: *Broke-ology* (Williamstown), *Once on This Island* (Paper Mill) and *In the Heights* (national tour). Co-creator/director of hip-hop improv group *Freestyle Love Supreme*. Martin E. Segal Award from Lincoln Center. Graduate of Wesleyan University.

**ANDY BLANKENBUEHLER** (*Choreographer*). Broadway: *In the Heights* (Tony, Outer Critics and Drama Desk Awards), *Bring It On*, *9 to 5*, *The People in the Picture*, *The Apple Tree*, *Annie*. Other work includes the world premieres of *Hamilton* at the Public (Drama Desk, Lortel, Obie Awards), *Fly* (DTC), *A Little Princess* (Andrew Lipka) as well as *The Wiz* (City Center Encores!) and *Joseph...Dreamcoat* (U.S. tour). Upcoming credits include *Bandstand* (Paper Mill) and *Only Gold* with British singer-songwriter Kate Nash. As a performer, Mr. Blankenbuehler danced on Broadway in *Fosse*, *Contact*, *Man of La Mancha*, *Saturday Night Fever*, *Steel Pier*, *Big and Guys and Dolls*. Love to his wife Elly and two children, Luca and Sofia.

**ALEX LACAMOIRE** (*Music Director/Orchestrations/Co-Arranger*) won a Tony and a Grammy for his work on *In the Heights*. For *Hamilton*, he has won a Grammy, an Obie and a Drama Desk Award nomination. Select credits: *Bring It On*, *Wicked*, *9 to 5* (Drama Desk and Grammy nominations), *Bat Boy*, *Godspell* (2001 national tour), *High Fidelity*, *Annie* (2011 Broadway revival), *Fly* (Dallas Theater Center), *Working* (59E59), *The Wiz* (City Center), *Legally Blonde*, *Dear Evan Hansen* (Arena Stage). He is an Emmy-nominated composer for "Sesame Street." Love to Mom, Dad, Little Sis, and to his wife, Ileana.

**RON CHERNOW** (*Author of the book Alexander Hamilton*) is the author of many

prizewinning, best-selling biographies, including *Alexander Hamilton*, which inspired Lin-Manuel Miranda to write the current musical. His first book, *The House of Morgan*, won the National Book Award for Nonfiction, while his most recent book, *Washington: A Life*, won the Pulitzer Prize for Biography. *Alexander Hamilton* and *Titan: The Life of John D. Rockefeller, Sr.* were finalists for the National Book Critics Circle Award. He is the recipient of six honorary doctorates.

**DAVID KORINS** (*Scenic Design*). Broadway: *Misery*, *Motown*, *Vanya and Sonia...*, *Annie*, *Bring It On*, *Magic/Bird*, *An Evening With Patti LuPone and Mandy Patinkin*, *Godspell*, *Chinglish*, *The Pee-wee Herman Show*, *Lombardi*, *Passing Strange* and *Bridge & Tunnel*. Extensive Off-Broadway/ regional theatre, opera, concert, hospitality, event and experience design. Dad: Stella and Vivian. www.davidkorinsdesign.com

**PAUL TAZEWEEL** (*Costume Design*). Broadway: *Doctor Zhivago*; *Side Show*; *A Streetcar Named Desire*; *Magic/Bird*; *Jesus Christ Superstar*; *Memphis*; *The Miracle Worker*; *The Color Purple*; *In the Heights*; *On the Town*; *Caroline, or Change*; *Guys and Dolls*; *Drowning Crow*; *A Raisin in the Sun*; *Elaine Strich: At Liberty*; *Def Poetry Jam*; and *Noise/Funk*. Five Tony nominations, two Lucille Lortel Awards, four Helen Hayes Awards and the Princess Grace Statue Award.

**HOWELL BINKLEY** (*Lighting Design*). Broadway: *Allegiance*, *After Midnight* (2014 Tony nom.), *How to Succeed...* (2011 Tony nom.), *West Side Story* (2009 Tony nom.), *In the Heights* (2008 Tony nom.), *Jersey Boys* (2006 Tony winner), *Avenue Q*, *The Full Monty*, *Parade* and *Kiss of the Spider Woman* (1993 Tony nom./Olivier and Dora winner). Co-founder/resident lighting designer: Parsons Dance.

**NEVIN STEINBERG** (*Sound Design*). Recent Broadway: *I t Shoulda Been You*, *Mothers and Sons*, *Rodgers + Hammerstein's Cinderella* (Tony nom.), *The Performers*, *Magic/Bird*. Off-Broadway: *The Landing* (Vineyard Theatre), *Far From Heaven* (Playwrights Horizons). Nevin is the audio consultant for Carnegie Hall's Isaac Stern Auditorium.

**CHARLES G. LAPOINTE** (*Hair and Wig Design*). More than 50 Broadway/Off-Broadway shows including *On Your Feet*, *Doctor Zhivago*, *Side Show*, *Piece of My*



# VIEWPOINTS PARA TEATRO MUSICAL

PROPOSTA PARA  
Trupe Trabalhe Essa Ideia

PROPOSTO POR  
Larissa Cintra

# Laboratório de Viewpoints para Teatro Musical

## Viewpoints

Os Viewpoints, técnica norte americana criada pela bailarina Mary Overlie, como os Six Viewpoints e depois passada para o âmbito teatral pelas mãos de Anne Bogart e Tina Landau como os Nove Viewpoints são uma filosofia traduzida em uma técnica para: treinar performers, construir ensemble e criar movimento para o palco. São uma série de nomes dados a certos princípios de movimento através do tempo e do espaço; esses nomes constituem a linguagem para falar sobre o que acontece no palco; são os pontos de atenção que o performer ou criador usa enquanto trabalha. (Anne Bogart).  
Dividem-se em Viewpoints Físicos: relação espacial, resposta cinestésica, forma, gesto, repetição, arquitetura, andamento, duração, topografia e Viewpoints Vocais: altura, dinâmica, aceleração, desaceleração, silêncio e timbre.

## Pesquisa

Em busca de uma solução para o afastamento criado entre cena e música, corpo e voz dentro do Teatro Musical encontrei nos Viewpoints a potencialidade para um treinamento específico, voltado às necessidades do ator de teatro musical. Um treinamento que unisse voz e corpo desde o começo, atrelando os Viewpoints físicos e vocais; e ainda somando com a técnica vocal necessária. Há uma curiosidade em fazer com que, a técnica não seja aprisionadora e acredito que, se inserida inicialmente, ao mesmo tempo do treinamento físico e de descoberta vocal, teríamos algo mais próximo da organicidade; que é o intuito dentro do desenvolvimento cênico de um espetáculo.

E por meio da escuta, atenção e consciência dos Viewpoints que acredito ser possível a realização desse trabalho específico de corpo e voz em colaboração. É na promoção da entrega, possibilidade, escolha, liberdade, crescimento e inteireza do treinamento que exerço o potencial de uma presença viva em cena e não só de uma reprodução de libretos e textos pré-concebidos. Acredito aí morar a conexão que quebra a rigidez das regras seguidas puritanamente no gênero. É com um vocabulário comum, se distanciando da psicologização e focando no concreto que é possível que voz e corpo trabalhem sobre os mesmos aspectos e comandos. Pois como músculos do corpo, temos músculos vocais que podem dançar a mesma dança.

## PROPOSTA I

# "Finale B"

## Plano de Trabalho

**Período:** 1 semana

16/12/19 à 21/12/19

### **Carga Horária:**

4 h diárias de seg à sáb 24 h  
no total

### **Horários:**

- Dias de semana:

18 h às 22h

- Sábado

10 h às 14h

**Local:** Trupe Trabalhe Essa Ideia  
Sala Grande (Possibilidade de  
movimentação e boa acústica)

**Capacidade:** mínimo 8  
participantes, máximo 16.

**Idade :** A partir de 15 anos

**Pré-requisito:** Contato anterior  
com Viewpoints ou Canto











## Nome Completo

6 respostas

Laura Vieira Coutinho Querino

Júlia Barcelos de Sousa

Izabelle Mour Gomes Rivas

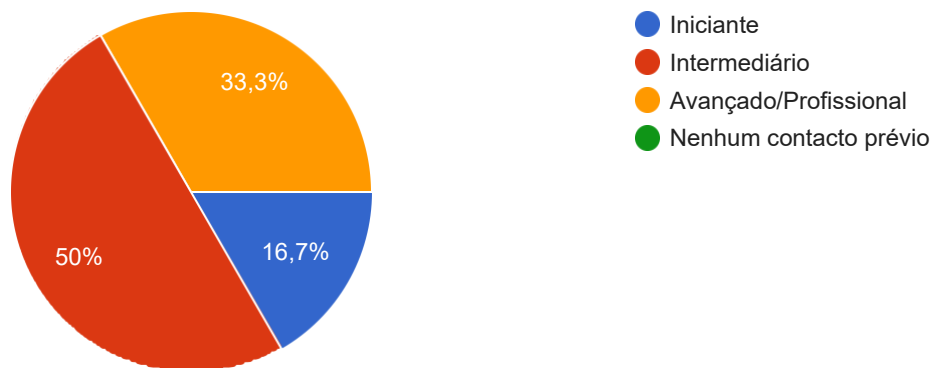
Paula Hesketh

Maria Clara Marinho

Glenda Cury

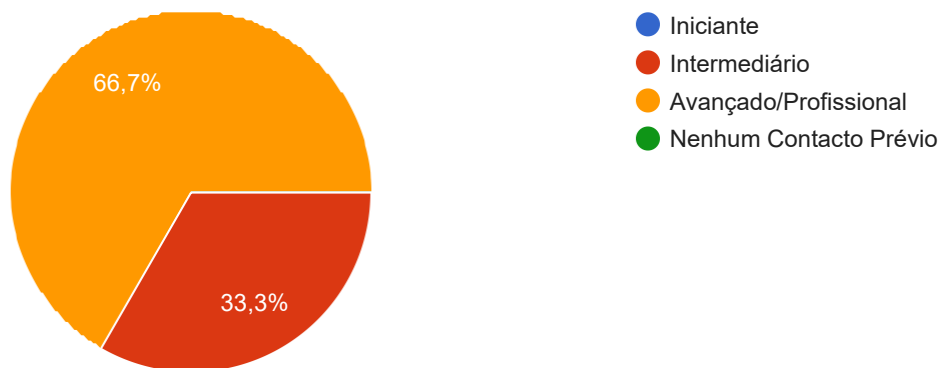
## Canto

6 respostas



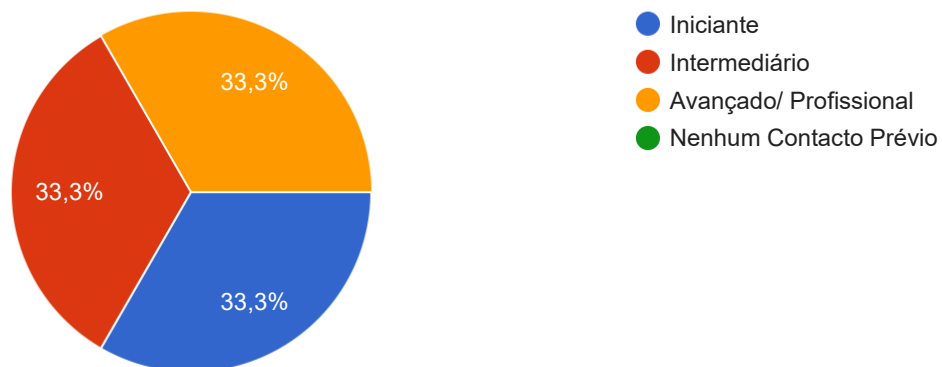
## Teatro

6 respostas



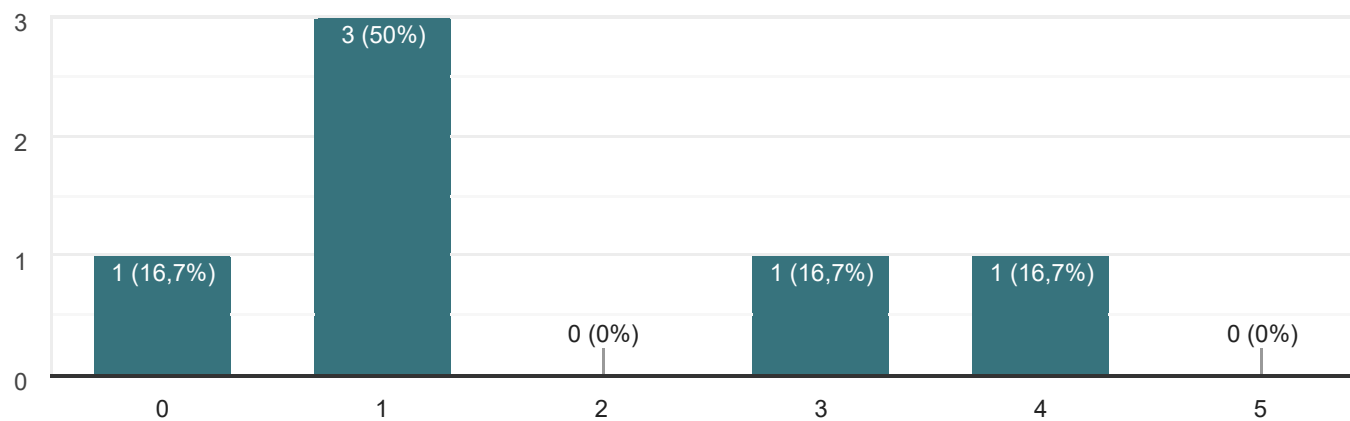
## Dança

6 respostas



## Viewpoints

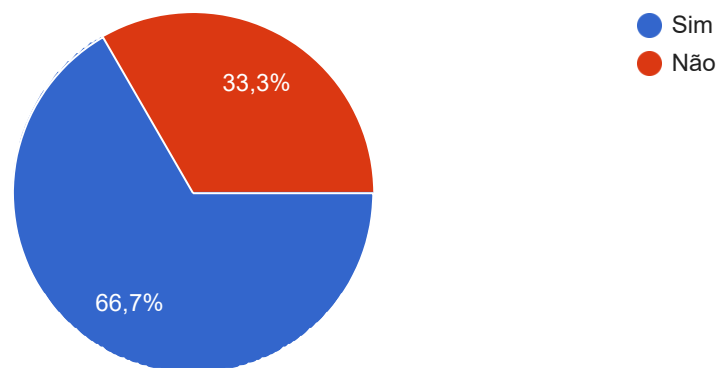
6 respostas



## Experiência do Laboratório

Foi o seu primeiro Workshop/Laboratório voltado para Teatro Musical?

6 respostas



Se não, qual foi a maior diferença que sentiu entre o Laboratório realizado e outros cursos semelhantes?

6 respostas

.

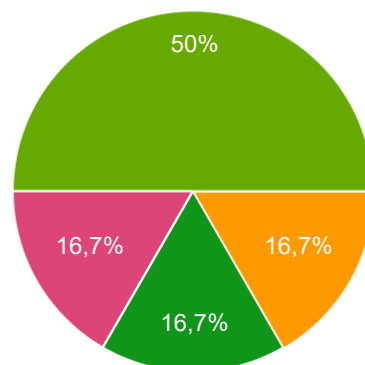
Os outros cursos tinham muitas marcações, e via mais técnicas, o viewpoints me mostrou como colocar sentimento e equilibrar tudo

Além do fato do curso que eu já tinha feito não ter foco no viewpoints, ele era mais voltada para a montagem de números musicais, pensando em interpretação em uma música e coreografia já existente. Já o laboratório realizado pensa muito mais no antes, na origem da movimentação e o porquê de estar fazendo isso

-

Qual parâmetro de Viewpoints você enxerga em maior conexão ao Teatro Musical?

6 respostas



- Forma
- Gesto
- Arquitetura
- Relação Espacial
- Topografia
- Andamento
- Duração
- Resposta Cinestésica
- Repetição

Na visão de atriz/intérprete, qual você sente que é o maior desafio dentro do Teatro Musical?

6 respostas

Que a atuação seja mais natural

Manter tudo em conexão, sem parar para pensar

É exatamente tornar a conexão entre canto dança e atuação mais natural em vez de isolar as três coisas

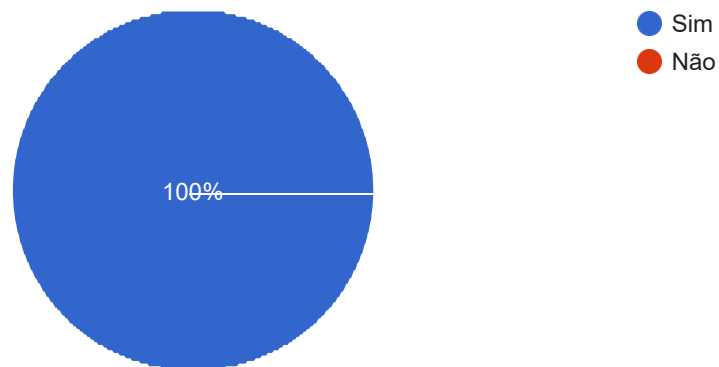
Cantar e manter a emoção e personagem no corpo

O maior desafio é a união de voz e corpo.

A execução das três áreas artísticas ao mesmo tempo, sem perder a qualidade.

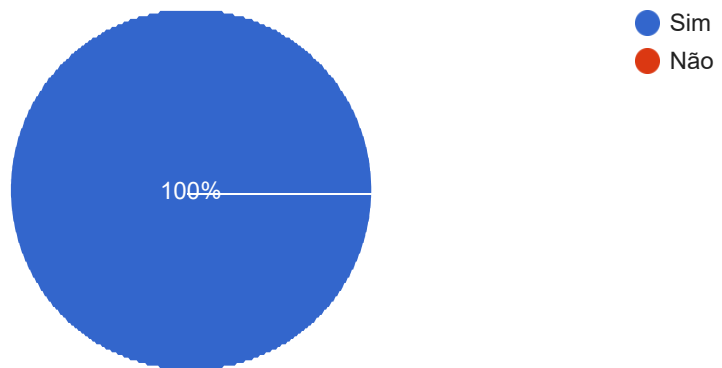
Você faria essa base de treinamento em continuidade?

6 respostas



Você voltaria a fazer um Laboratório de Viewpoints para Teatro Musical?

6 respostas



Obrigada pela colaboração!

# Laboratório Viewpoints para Teatro Musical

Formulário referente ao Laboratório Prático de Viewpoints como treinamento específico para o ator de Teatro Musical. Realizado em Brasília (Brasil) do dia 16 de Dezembro de 2019 ao dia 21 de Dezembro de 2019, num total de 24 horas de carga horária. Ministrado por Larissa Cintra, como parte prática de pesquisa, para a dissertação do Mestrado em Artes Cênicas na Faculdade de Ciências Sociais e Humana -UNL em Lisboa (Portugal).

## Informações Pessoais

Nome Completo \*

Laura Vieira Coutinho Querino

Idade \*

15

Nacionalidade \*

Brasil

Email \*

lauravcquerino@gmail.com

## Habilidades Prévias

Canto \*

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado/Profissional
- Nenhum contacto prévio

Teatro \*

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado/Profissional
- Nenhum Contacto Prévio

Dança \*

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado/ Profissional
- Nenhum Contacto Prévio

Viewpoints \*

- 0 1 2 3 4 5
- Nenhum Conhecimento       Conhecimento Avançado

Experiência do Laboratório

Foi o seu primeiro Workshop/Laboratório voltado para Teatro Musical? \*

Sim

Não

Se não, qual foi a maior diferença que sentiu entre o Laboratório realizado e outros cursos semelhantes? \*

\_\_\_\_\_

Qual parâmetro de Viewpoints você enxerga em maior conexão ao Teatro Musical? \*

Forma

Gesto

Arquitetura

Relação Espacial

Topografia

Andamento

Duração

Resposta Cinestésica

Repetição

Outro: \_\_\_\_\_

Explique com as suas palavras, de que maneira você acha que os Viewpoints podem se relacionar com o Teatro Musical, a partir da prática adquirida no Laboratório. \*

Pela espontaneidade no corpo que esses exercícios trazem

Você conseguiu sentir no corpo, uma maior facilidade para a execução das três áreas exigidas no Teatro Musical (Canto,Dança,Atuação) durante o Laboratório? Explique sua experiência. \*

Sim, parecia tudo mais natural no corpo durante o processo

O que você acha sobre o corpo responder ao mesmo comando física e vocalmente? É possível, por meio deste treinamento? \*

Acho que sim, é uma técnica muito legal de trabalhar principalmente nessa área do teatro musical

Qual categoria artística é a mais difícil de ser integrada dentro do treinamento? Por quê? \*

Canto, acho que por estar lhe dândi com uma ferramenta diferente do corpo para responder os exercícios

Você acredita que esse treinamento integra as áreas artísticas na composição de um possível espetáculo músico-teatral? \*

Sim

Na visão de atriz/intérprete, qual você sente que é o maior desafio dentro do Teatro Musical? \*

Que a atuação seja mais natural

Você faria essa base de treinamento em continuidade? \*

Sim

Não

Caso a resposta anterior seja não, por quê?

---

Cite o momento que mais te marcou dentro do Laboratório. \*

Quando começamos a misturar a voz com o corpo e montar algumas cenas

Defina em uma palavra o que foi o Laboratório para você. \*

Experiência

O que você sente que não funcionou? Teria alguma sugestão para a proposta de metodologia? \*

Não sei

Você voltaria a fazer um Laboratório de Viewpoints para Teatro Musical? \*

Sim

Não

A todas as participantes dessa pesquisa prática e agora teórica, ofereço os meus melhores cumprimentos e gratidão por serem parte imprescindível deste trabalho. Que essa experiência tenha de alguma forma, possibilitado um outro ponto de vista à vocês. Até a próxima.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

Obrigada pela colaboração!

# Laboratório Viewpoints para Teatro Musical

Formulário referente ao Laboratório Prático de Viewpoints como treinamento específico para o ator de Teatro Musical. Realizado em Brasília (Brasil) do dia 16 de Dezembro de 2019 ao dia 21 de Dezembro de 2019, num total de 24 horas de carga horária. Ministrado por Larissa Cintra, como parte prática de pesquisa, para a dissertação do Mestrado em Artes Cênicas na Faculdade de Ciências Sociais e Humana -UNL em Lisboa (Portugal).

## Informações Pessoais

Nome Completo \*

Júlia Barcelos de Sousa

Idade \*

17

Nacionalidade \*

Brasileira

Email \*

Juliabarcelos.oficial@gmail.com

## Habilidades Prévias

Canto \*

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado/Profissional
- Nenhum contacto prévio

Teatro \*

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado/Profissional
- Nenhum Contacto Prévio

Dança \*

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado/Profissional
- Nenhum Contacto Prévio

Viewpoints \*

- 0 1 2 3 4 5
- Nenhum Conhecimento       Conhecimento Avançado

## Experiência do Laboratório

Foi o seu primeiro Workshop/Laboratório voltado para Teatro Musical? \*

Sim

Não

Se não, qual foi a maior diferença que sentiu entre o Laboratório realizado e outros cursos semelhantes? \*

Os outros cursos tinham muitas marcações, e via mais técnicas, o viewpoints me mostrou como colocar sentimento e equilibrar tudo

Qual parâmetro de Viewpoints você enxerga em maior conexão ao Teatro Musical? \*

Forma

Gesto

Arquitetura

Relação Espacial

Topografia

Andamento

Duração

Resposta Cinestésica

Repetição

Outro: \_\_\_\_\_

Explique com as suas palavras, de que maneira você acha que os Viewpoints podem se relacionar com o Teatro Musical, a partir da prática adquirida no Laboratório. \*

Os viewpoints tem a capacidade de deixar o espetáculo fluir mais, não uma coisa com falas, danças e música, mas tudo isso como forma de mostrar o sentimento

Você conseguiu sentir no corpo, uma maior facilidade para a execução das três áreas exigidas no Teatro Musical (Canto,Dança,Atuação) durante o Laboratório? Explique sua experiência. \*

Sim, eu comecei a ter movimentos mais espontâneos, senti mais no canto, que colocando os view points consigo uma voz de uma criança, de um adulto e percebi sentimentos também, assustada, apaixonada, animada

O que você acha sobre o corpo responder ao mesmo comando física e vocalmente? É possível, por meio deste treinamento? \*

Acho interessante, sim vejo que é possível, assim como o movimento tem que surgir espontâneo a voz também tem que ser espontâneo

Qual categoria artística é a mais difícil de ser integrada dentro do treinamento? Por quê? \*

O canto, eu acredito que é mais difícil pois é uma área nova pra mim

Você acredita que esse treinamento integra as áreas artísticas na composição de um possível espetáculo músico-teatral? \*

Sim, integra tudo para montar um espetáculo

Na visão de atriz/intérprete, qual você sente que é o maior desafio dentro do Teatro Musical? \*

Manter tudo em conexão, sem parar para pensar

Você faria essa base de treinamento em continuidade? \*

Sim

Não

Caso a resposta anterior seja não, por quê?

---

Cite o momento que mais te marcou dentro do Laboratório. \*

Quando começou os viewpoints de voz, mudou minha visão da música no teatro

Defina em uma palavra o que foi o Laboratório para você. \*

Energia

O que você sente que não funcionou? Teria alguma sugestão para a proposta de metodologia? \*

O espelho da sala tirou um pouco da minha atenção

Você voltaria a fazer um Laboratório de Viewpoints para Teatro Musical? \*

Sim

Não

A todas as participantes dessa pesquisa prática e agora teórica, ofereço os meus melhores cumprimentos e gratidão por serem parte imprescindível deste trabalho. Que essa experiência tenha de alguma forma, possibilitado um outro ponto de vista à vocês. Até a próxima.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

Obrigada pela colaboração!

# Laboratório Viewpoints para Teatro Musical

Formulário referente ao Laboratório Prático de Viewpoints como treinamento específico para o ator de Teatro Musical. Realizado em Brasília (Brasil) do dia 16 de Dezembro de 2019 ao dia 21 de Dezembro de 2019, num total de 24 horas de carga horária. Ministrado por Larissa Cintra, como parte prática de pesquisa, para a dissertação do Mestrado em Artes Cênicas na Faculdade de Ciências Sociais e Humana -UNL em Lisboa (Portugal).

## Informações Pessoais

Nome Completo \*

Izabelle Mour Gomes Rivas

Idade \*

18

Nacionalidade \*

Brasileira

Email \*

izabelle.rivas123@gmail.com

## Habilidades Prévias

Canto \*

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado/Profissional
- Nenhum contacto prévio

Teatro \*

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado/Profissional
- Nenhum Contacto Prévio

Dança \*

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado/Profissional
- Nenhum Contacto Prévio

Viewpoints \*

- 0 1 2 3 4 5
- Nenhum Conhecimento       Conhecimento Avançado

## Experiência do Laboratório

Foi o seu primeiro Workshop/Laboratório voltado para Teatro Musical? \*

Sim

Não

Se não, qual foi a maior diferença que sentiu entre o Laboratório realizado e outros cursos semelhantes? \*

Além do fato do curso que eu já tinha feito não ter foco no viewpoints, ele era mais voltada para a montagem de números musicais, pensando em interpretação em uma música e coreografia já existente. Já o laboratório realizado pensa muito mais no antes, na origem da movimentação e o porquê de estar fazendo isso

Qual parâmetro de Viewpoints você enxerga em maior conexão ao Teatro Musical? \*

Forma

Gesto

Arquitetura

Relação Espacial

Topografia

Andamento

Duração

Resposta Cinestésica

Repetição

Outro: \_\_\_\_\_

Explique com as suas palavras, de que maneira você acha que os Viewpoints podem se relacionar com o Teatro Musical, a partir da prática adquirida no Laboratório. \*

Os viewpoints trazem uma naturalidade muito maior pro musical e acaba tornando ele mais verdadeiro tanto pra quem faz quanto pra quem assiste. Além de que o canto nada mais é que uma continuação do texto assim como a dança, através do viewpoints essa ligação é mais espontânea e fluida. E também viewpoints como topografia, andamento, duração, gesto e forma são diferenciais na criação de um personagem

Você conseguiu sentir no corpo, uma maior facilidade para a execução das três áreas exigidas no Teatro Musical (Canto,Dança,Atuação) durante o Laboratório? Explique sua experiência. \*

Sim, é como se eu não precisasse pensar e as coisas simplesmente acontecem, seja a dança ou a atuação ou o canto

O que você acha sobre o corpo responder ao mesmo comando física e vocalmente? É possível, por meio deste treinamento? \*

Concordo e acho que é completamente possível através do treinamento

Qual categoria artística é a mais difícil de ser integrada dentro do treinamento? Por quê? \*

Na minha opinião o canto, uma vez que o cantar é uma reação que eu acabo me contendo mais em vez de deixar vir mais espontâneo

Você acredita que esse treinamento integra as áreas artísticas na composição de um possível espetáculo músico-teatral? \*

Sim, através dele o canto, a dança e a atuação acabam se tornando uma coisa só

Na visão de atriz/intérprete, qual você sente que é o maior desafio dentro do Teatro Musical? \*

É exatamente tornar a conexão entre canto dança e atuação mais natural em vez de isolar as três coisas

Você faria essa base de treinamento em continuidade? \*

Sim

Não

Caso a resposta anterior seja não, por quê?

Cite o momento que mais te marcou dentro do Laboratório. \*

Quando na montagem final as coisas aconteciam sem que a gente planejasse e o corpo simplesmente reagia

Defina em uma palavra o que foi o Laboratório para você. \*

Presença

O que você sente que não funcionou? Teria alguma sugestão para a proposta de metodologia? \*

Pra mim tudo funcionou muito bem

Você voltaria a fazer um Laboratório de Viewpoints para Teatro Musical? \*

Sim

Não

Obrigada pela colaboração!

A todas as participantes dessa pesquisa prática e agora teórica, ofereço os meus melhores cumprimentos e gratidão por serem parte imprescindível deste trabalho. Que essa experiência tenha de alguma forma, possibilitado um outro ponto de vista à vocês.  
Até a próxima.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

# Laboratório Viewpoints para Teatro Musical

Formulário referente ao Laboratório Prático de Viewpoints como treinamento específico para o ator de Teatro Musical. Realizado em Brasília (Brasil) do dia 16 de Dezembro de 2019 ao dia 21 de Dezembro de 2019, num total de 24 horas de carga horária. Ministrado por Larissa Cintra, como parte prática de pesquisa, para a dissertação do Mestrado em Artes Cênicas na Faculdade de Ciências Sociais e Humana -UNL em Lisboa (Portugal).

## Informações Pessoais

Nome Completo \*

Paula Hesketh

Idade \*

26

Nacionalidade \*

Brasileira

Email \*

heskethpaula@gmail.com

## Habilidades Prévias

Canto \*

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado/Profissional
- Nenhum contacto prévio

Teatro \*

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado/Profissional
- Nenhum Contacto Prévio

Dança \*

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado/ Profissional
- Nenhum Contacto Prévio

Viewpoints \*

- 0 1 2 3 4 5
- Nenhum Conhecimento       Conhecimento Avançado

## Experiência do Laboratório

Foi o seu primeiro Workshop/Laboratório voltado para Teatro Musical? \*

Sim

Não

Se não, qual foi a maior diferença que sentiu entre o Laboratório realizado e outros cursos semelhantes? \*

\_\_\_\_\_

Qual parâmetro de Viewpoints você enxerga em maior conexão ao Teatro Musical? \*

Forma

Gesto

Arquitetura

Relação Espacial

Topografia

Andamento

Duração

Resposta Cinestésica

Repetição

Outro: \_\_\_\_\_

Explique com as suas palavras, de que maneira você acha que os Viewpoints podem se relacionar com o Teatro Musical, a partir da prática adquirida no Laboratório. \*

Acho que o laboratório te traz repertório, te ensina a ser livre e ao mesmo tempo a explorar regras. Te ensina a ser vivo dentro das regras. Acho que para o teatro musical isso é importante

Você conseguiu sentir no corpo, uma maior facilidade para a execução das três áreas exigidas no Teatro Musical (Canto,Dança,Atuação) durante o Laboratório? Explique sua experiência. \*

Sim. O canto para mim ainda é um desafio e uma barreira a ser enfrentada mas eu percebi uma facilidade em trazer o canto com apenas mais um elemento e ver que os parâmetros se ligam a técnica

O que você acha sobre o corpo responder ao mesmo comando física e vocalmente? É possível, por meio deste treinamento? \*

Antes do treinamento eu achava difícil depois dele vi muitas possibilidades

Qual categoria artística é a mais difícil de ser integrada dentro do treinamento? Por quê? \*

Acredito que o canto. O canto por si só vem com um pensamento de pensar na técnica isso faz com que várias vezes nossa mente vá para esse pensamento congelando o corpo e parando os movimentos

Você acredita que esse treinamento integra as áreas artísticas na composição de um possível espetáculo músico-teatral? \*

Com certeza

Na visão de atriz/intérprete, qual você sente que é o maior desafio dentro do Teatro Musical? \*

Cantar e manter a emoção e personagem no corpo

Você faria essa base de treinamento em continuidade? \*

Sim

Não

Caso a resposta anterior seja não, por quê?

---

Cite o momento que mais te marcou dentro do Laboratório. \*

O exercício que montamos uma partitura individual e aí montamos a cena em grupo e depois colocamos o texto e a música

---

Defina em uma palavra o que foi o Laboratório para você. \*

Possibilidades

---

O que você sente que não funcionou? Teria alguma sugestão para a proposta de metodologia? \*

Acho que o curso poderia ter mais sessões. Acho muito importante a imersão na nomenclatura e os exercícios iniciais

---

Você voltaria a fazer um Laboratório de Viewpoints para Teatro Musical? \*

Sim

Não

Obrigada pela colaboração!

A todas as participantes dessa pesquisa prática e agora teórica, ofereço os meus melhores cumprimentos e gratidão por serem parte imprescindível deste trabalho. Que essa experiência tenha de alguma forma, possibilitado um outro ponto de vista à vocês.  
Até a próxima.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

# Laboratório Viewpoints para Teatro Musical

Formulário referente ao Laboratório Prático de Viewpoints como treinamento específico para o ator de Teatro Musical. Realizado em Brasília (Brasil) do dia 16 de Dezembro de 2019 ao dia 21 de Dezembro de 2019, num total de 24 horas de carga horária. Ministrado por Larissa Cintra, como parte prática de pesquisa, para a dissertação do Mestrado em Artes Cênicas na Faculdade de Ciências Sociais e Humana -UNL em Lisboa (Portugal).

## Informações Pessoais

Nome Completo \*

Maria Clara Marinho

Idade \*

24

Nacionalidade \*

Brasileira

Email \*

mariaclaramarinho21@gmail.com

## Habilidades Prévias

Canto \*

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado/Profissional
- Nenhum contacto prévio

Teatro \*

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado/Profissional
- Nenhum Contacto Prévio

Dança \*

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado/ Profissional
- Nenhum Contacto Prévio

Viewpoints \*

- 0 1 2 3 4 5
- Nenhum Conhecimento       Conhecimento Avançado

## Experiência do Laboratório

Foi o seu primeiro Workshop/Laboratório voltado para Teatro Musical? \*

Sim

Não

Se não, qual foi a maior diferença que sentiu entre o Laboratório realizado e outros cursos semelhantes? \*

\_\_\_\_\_

Qual parâmetro de Viewpoints você enxerga em maior conexão ao Teatro Musical? \*

Forma

Gesto

Arquitetura

Relação Espacial

Topografia

Andamento

Duração

Resposta Cinestésica

Repetição

Outro: \_\_\_\_\_

Explique com as suas palavras, de que maneira você acha que os Viewpoints podem se relacionar com o Teatro Musical, a partir da prática adquirida no Laboratório. \*

O vocabulário dos Viewpoints conecta-se muito bem com as demandas do Teatro Musical. A simplicidade e concretude do treino, desvela às dificuldades das três áreas artísticas. Ao possibilitar que o corpo responda aos mesmos comandos tanto corpo-físico quanto corpo-vocal, os Viewpoints colocam as todas áreas no mesmo patamar.

Você conseguiu sentir no corpo, uma maior facilidade para a execução das três áreas exigidas no Teatro Musical (Canto,Dança,Atuação) durante o Laboratório? Explique sua experiência. \*

Sim. Ao longo dos dias, quanto mais informações íamos adquirindo, comecei a sentir que o meu corpo conseguia responder muito mais rápidos aos estímulos. O que tirou a minha cabeça do controle da execução e me possibilitou descobrir novas experiências de forma espontânea em meu meu corpo e voz em ação.

O que você acha sobre o corpo responder ao mesmo comando física e vocalmente? É possível, por meio deste treinamento? \*

É completamente possível com esse treinamento e essa foi a grande surpresa, ver esse funcionar em tão pouco tempo de experimentação.

Qual categoria artística é a mais difícil de ser integrada dentro do treinamento? Por quê? \*

A voz. Porque , na minha opinião, é a área que mais demanda tecnicidade e atenção, na execução do todo.

Você acredita que esse treinamento integra as áreas artísticas na composição de um possível espetáculo músico-teatral? \*

Completamente.

Na visão de atriz/intérprete, qual você sente que é o maior desafio dentro do Teatro Musical? \*

O maior desafio é a união de voz e corpo.

Você faria essa base de treinamento em continuidade? \*

Sim

Não

Caso a resposta anterior seja não, por quê?

Cite o momento que mais te marcou dentro do Laboratório. \*

O momento que mais me marcou foi o da composição final. Foi enxergar e sentir, que não havia barreiras para que voz e corpo funcionassem ao mesmo tempo.

Defina em uma palavra o que foi o Laboratório para você. \*

Integração

O que você sente que não funcionou? Teria alguma sugestão para a proposta de metodologia? \*

Eu sugiro que o treinamento tenha mais tempo, para explorarmos de maneira mais profunda essa integração e organicidade dos elementos no corpo.

Você voltaria a fazer um Laboratório de Viewpoints para Teatro Musical? \*

Sim

Não

Obrigada pela colaboração!

A todas as participantes dessa pesquisa prática e agora teórica, ofereço os meus melhores cumprimentos e gratidão por serem parte imprescindível deste trabalho. Que essa experiência tenha de alguma forma, possibilitado um outro ponto de vista à vocês.  
Até a próxima.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

# Laboratório Viewpoints para Teatro Musical

Formulário referente ao Laboratório Prático de Viewpoints como treinamento específico para o ator de Teatro Musical. Realizado em Brasília (Brasil) do dia 16 de Dezembro de 2019 ao dia 21 de Dezembro de 2019, num total de 24 horas de carga horária. Ministrado por Larissa Cintra, como parte prática de pesquisa, para a dissertação do Mestrado em Artes Cênicas na Faculdade de Ciências Sociais e Humana -UNL em Lisboa (Portugal).

## Informações Pessoais

Nome Completo \*

Glenda Cury

Idade \*

17

Nacionalidade \*

Brasileira

Email \*

glendinha.cury@gmail.com

## Habilidades Prévias

Canto \*

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado/Profissional
- Nenhum contacto prévio

Teatro \*

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado/Profissional
- Nenhum Contacto Prévio

Dança \*

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado/ Profissional
- Nenhum Contacto Prévio

Viewpoints \*

- 0 1 2 3 4 5
- Nenhum Conhecimento       Conhecimento Avançado

## Experiência do Laboratório

Foi o seu primeiro Workshop/Laboratório voltado para Teatro Musical? \*

Sim

Não

Se não, qual foi a maior diferença que sentiu entre o Laboratório realizado e outros cursos semelhantes? \*

\_\_\_\_\_

Qual parâmetro de Viewpoints você enxerga em maior conexão ao Teatro Musical? \*

Forma

Gesto

Arquitetura

Relação Espacial

Topografia

Andamento

Duração

Resposta Cinestésica

Repetição

Outro: \_\_\_\_\_

Explique com as suas palavras, de que maneira você acha que os Viewpoints podem se relacionar com o Teatro Musical, a partir da prática adquirida no Laboratório. \*

Acredito que os Viewpoints despontem uma espontaneidade e atenção de resposta do corpo que podem ser muito úteis no Teatro Musical, já que este gênero é muito exigente nesta junção de áreas artísticas.

Você conseguiu sentir no corpo, uma maior facilidade para a execução das três áreas exigidas no Teatro Musical (Canto,Dança,Atuação) durante o Laboratório? Explique sua experiência. \*

Sim. Para mim, foi a primeira vez em que senti que eu não estava priorizando uma área específica. Geralmente isso ocorre com a voz cantada. Senti uma fluidez de um aspecto para o outro, que saía sem esforço e sem muito pensar.

O que você acha sobre o corpo responder ao mesmo comando física e vocalmente? É possível, por meio deste treinamento? \*

Acho que é possível por meio deste treinamento, visto que pude experienciar um pouco disso no Laboratório.

Qual categoria artística é a mais difícil de ser integrada dentro do treinamento? Por quê? \*

A Voz. Porque acredito que seja o treinamento que mais difere do que se pretende fazer no palco. Enquanto temos aulas de voz sem interação com o corpo, no palco nos é exigido essa junção.

Você acredita que esse treinamento integra as áreas artísticas na composição de um possível espetáculo músico-teatral? \*

Sim.

Na visão de atriz/intérprete, qual você sente que é o maior desafio dentro do Teatro Musical? \*

A execução das três áreas artísticas ao mesmo tempo, sem perder a qualidade.

Você faria essa base de treinamento em continuidade? \*

Sim

Não

Caso a resposta anterior seja não, por quê?

\_\_\_\_\_

Cite o momento que mais te marcou dentro do Laboratório. \*

Um momento que me marcou foi a livre experimentação da voz de acordo com os parâmetros de Viewpoints, usando não só sons mas também as canções e texto.

\_\_\_\_\_

Defina em uma palavra o que foi o Laboratório para você. \*

Descoberta

O que você sente que não funcionou? Teria alguma sugestão para a proposta de metodologia? \*

Gostaria que o treinamento fosse mais longo e que pudéssemos ter acesso a aulas de teoria tanto vocal, quanto de Viewpoints.

\_\_\_\_\_

Você voltaria a fazer um Laboratório de Viewpoints para Teatro Musical? \*

Sim

Não

Obrigada pela colaboração!

A todas as participantes dessa pesquisa prática e agora teórica, ofereço os meus melhores cumprimentos e gratidão por serem parte imprescindível deste trabalho. Que essa experiência tenha de alguma forma, possibilitado um outro ponto de vista à vocês.  
Até a próxima.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

# PALAVROANDO

UM MONÓLOGO A DOIS

**02 DE FEVEREIRO DE 2020  
| 21H**

**ODD TRINDADE  
Rua Nova da Trindade, 9D - Lisboa**

**RESERVAS:  
+351 961 085 095 | +351 914 215 124**

**BILHETES À VENDA:  
TICKETLINE**

**CO-CRIAÇÃO, TEXTO E INTERPRETAÇÃO | Daniel Gama Larissa Cintra  
PRODUÇÃO | Laura Morais da Silva SOM | João Morgado**

## **Excerto do texto do Espetáculo Palavroando: UM monólogo a DOIS**

Apresentado em Lisboa, no ODD Trindade em 02 de fevereiro de 2020

Autoria: Daniel Gama e Larissa Cintra

“Vivo em constantes despedidas. Pensei no que escrever após essa frase de efeito e não me veio nada, será que há algo posterior a despedida? alguma sobra? alguma beirada? encontrei um deserto em mim e não sei o que fazer, vivo das miragens? vivo da esperança de chegar em algum lugar? encontrei um deserto em mim, ele é árido, imenso, montanhoso, encontrei um deserto em mim e não adianta o que eu fale aqui, só eu posso vê-lo, encontrei um deserto em mim e já o amo indomavelmente só nesse tempo em que falo dele, amar o que é desconhecido em nós, amar o que não tem fronteiras, amar o que nus inunda, esse é o suntuoso desafio, encontrei um deserto em mim, por que não abraçá-lo?”