

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA
LICENCIATURA EM DANÇA

Clarissa Martins Gomes

A DANÇA COMO PREPARAÇÃO CORPORAL DO ATOR DE TEATRO MUSICAL

**PORTO ALEGRE
2014**

Clarissa Martins Gomes

A DANÇA COMO PREPARAÇÃO CORPORAL DO ATOR DE TEATRO MUSICAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentados ao Curso de Dança, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial a obtenção do título de Licenciado em Dança.

Orientadora: Prof^ª Dr.^ª Mônica Dantas

PORTO ALEGRE
2014

Clarissa Martins Gomes

A DANÇA COMO PREPARAÇÃO CORPORAL DO ATOR DE TEATRO MUSICAL

Conceito final:

Aprovado em _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Profª Ms. Camila Bauer - DAD/UFRGS

Prof^ª Dr.^a Mônica Dantas – ESEF/UFRGSAGRADECIMENTOS

Então é chegada a hora da despedida. É um ciclo que se encerra para dar início a uma nova jornada. Neste momento sempre é válido lembrar aqueles que tornaram este caminho possível, feliz e prazeroso. E não apenas aqueles que contribuíram para elaboração do presente estudo.

Mesmo assim, primeiramente agradeço aos entrevistados nesta pesquisa: Keila Bueno, Maiza Tempesta e Gabriel Malo. A contribuição de vocês enriqueceu muito este estudo. Agradeço também aos professores do curso *Circuito Broadway*, oferecido no 30º Festival de Dança de Joinville, Ronnie Kneblewski, Adenis Vieira e Alessandra Regis, por despertarem em mim o interesse pelos musicais.

Agradeço a minha família, que veio para Porto Alegre ficar pertinho de mim e, assim, possibilitar maior tranquilidade em meus estudos. Ao Rodrigo, meu companheiro maior nessa trajetória. Obrigada por ter vindo comigo e estar sempre disposto a me ajudar a cuidar dos meus pais; pela amizade, carinho e paciência; pelas discussões sobre o tema desta pesquisa e pelos livros do teu acervo particular, que foram essenciais. Tenho uma dívida de gratidão contigo e saiba que pode contar comigo para o que precisar.

Agradeço aos professores do curso de Dança, que compartilharam seus conhecimentos. Sou muito orgulhosa desta graduação que, enquanto discente, ajudei a construir e sou muito orgulhosa dos professores que tenho. Aprendi muito com seus atos sobre o que é ser docente. Em especial, agradeço a minha orientadora, professora Mônica Dantas, pela paciência em acompanhar a evolução deste estudo desde 2012, e pela tranquilidade durante as orientações. Tua orientação foi maravilhosa e contribuiu muito para este estudo.

Agradeço aos amigos que fiz durante a faculdade: companheiros de festa, de praia, de viagem, de chimarrão, de movimento estudantil, de ensaios EAD pelo facebook, entre muitos outros momentos. Saio da graduação com a bagagem cheia de histórias pra contar dos momentos inesquecíveis que passei junto a vocês. Um agradecimento especial a minha amiga Stephanie, companheira de sonho de fazer um musical. Tu és a pessoa mais talentosa que eu conheço. Obrigada por compartilhar teu talento comigo e ser minha amiga.

Agradeço aos projetos e grupos por onde passei nesta graduação, que contribuíram significativamente para a minha formação. Ao Projeto CELARI, que possibilitou muitos conhecimentos sobre a 3ª idade, ajudando-me a compreender melhor os meus pais. Ao Vida Urgente, onde trabalhei por três anos, alegrando as crianças e levando a mensagem de valorização a vida, “porque a vida é a coisa mais importante que nós temos!”. Em especial, ao Guilherme Ferrêra, meu incrível companheiro de cena! Bentinho lindo!

Ao Departamento de Difusão Cultural, pela oportunidade de trabalhar com a produção de grandes eventos da universidade. A GEDA Cia de Dança Contemporânea, por ter sido o primeiro grupo a abrir as portas para mim aqui na capital. Fabiane e Maria Waleska, obrigada pela confiança, adoro produzir seus espetáculos, sempre aprendo muito.

Ao Projeto Ópera na UFRGS: as Óperas *Dido e Enéias* e *Orfeu* marcaram os momentos mais emocionantes da minha carreira nestes últimos anos, foram oportunidades inesquecíveis de crescimento artístico. Ao Grupo Laços: sou muito feliz por estar no grupo e acompanhar a trajetória de sucesso que estamos construindo. Obrigada pela oportunidade de desenvolvimento artístico na dança, por não desistirem de mim e sempre incentivar que eu vá além e faça o meu melhor.

E um grande agradecimento ao Grupo TCHE/UFRGS, que faço parte desde o início da graduação. Neste grupo tive a chance de realizar o sonho de ser prenda, pude atravessar as fronteiras do nosso estado para levar nossa cultura a outros lugares, dançando as nossas danças e descobrindo o gosto pela cultura popular. Com o TCHE dancei muitas vezes, inclusive nos palcos do Festival de Dança de Joinville, algo praticamente impensável há alguns anos atrás. Com o grupo, tive a chance de produzir um evento nacional, o inesquecível 3º Encontro Nacional Universitário de Danças Populares. E foi com TCHE que realizei as viagens mais divertidas da minha vida. Cada um dos integrantes tem um espaço muito especial no meu coração. Espero que esse grupo continue crescendo cada vez mais, e que eu possa seguir acompanhando o grupo que tornou a minha graduação muito mais feliz e significativa. TCHE! Tradição, Cultura e Herança da nossa terra!

E como não poderia deixar de ser, um agradecimento muito especial a professora Malu, que foi um exemplo para mim nesta graduação. Organizada, responsável, competente características que considero essenciais a um professor. Tua atuação profissional é uma inspiração para mim. Minha professora amiga e conselheira, obrigada pela confiança que depositas em mim, pelo carinho e pelos puxões de orelha também. Tenho muito orgulho de ser um dos teus indiozinhos.

Enfim, espero não ter esquecido ninguém, e agradeço a todos que fizeram parte desta história, que possibilitaram a realização deste sonho. Essas experiências constituem a minha formação e tenham certeza que darei o melhor de mim para ser a melhor professora/pesquisadora/artista de dança.

RESUMO

A dança como preparação corporal do ator de teatro musical é o tema deste estudo que buscou investigar como a dança é ensinada em cursos de preparação para teatro musical, identificando quais são os estilos de dança mais adequados na formação destes atores. Os

musicais brasileiros têm levado milhares de espectadores aos teatros, possibilitando a rápida profissionalização neste mercado de trabalho, onde já se encontram cursos profissionalizantes para atores de teatro musical. A fim de atingir os objetivos propostos, foram abordados aspectos históricos das produções de musicais no país e da preparação corporal dos atores, além de um trabalho de campo realizado no início de ano de 2014, na cidade de São Paulo, em dois cursos preparatórios para teatro musical: *TeenBroadway nas Férias* e *Jazz musical*. Desse modo, essa pesquisa que se caracteriza como descritiva e exploratória, utilizou como principais instrumentos de coleta de informação, observações das aulas e entrevistas com os professores destes cursos. A análise e interpretação das informações indicaram que a dança está sendo ensinada, principalmente, através de coreografias de repertório de musicais e que *jazz* e *dança contemporânea* são os estilos de dança mais recomendados ao ator que pretende trabalhar com teatro musical, assim como ao professor de dança que pretende trabalhar nesse mercado de trabalho. A partir destes resultados e auxiliado pelo referencial teórico elaborado para esta pesquisa, discute-se a formação do graduado em Dança, Teatro e Música na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PALAVRAS –CHAVE: Teatro musical – Dança- Preparação corporal do ator – Produção de Musicais no Brasil

ABSTRACT

Dance as actor body prepares musical theater is the subject of this study that try to investigate how dance is taught in courses to prepare for musical theater, identifying what are the dance styles more appropriated in actor's education. The Brazilian musicals has led thousands viewers to theaters, allowing a fast professionalizing in this job market, where there are already vocational courses to musical theater actor. In order to achieve the proposed objectives, were approached historic aspects about musical production in Brazil and about the actor body prepares, beyond a fieldwork done in the beginning of 2014 year, at São Paulo city, in two vocational courses to musical theater: *TeenBroadway nas Férias* and *Jazz Musical*. Thereby, this research, classified as descriptive and exploratory, used as main tolls of information gathering, class observations and interviews with courses teachers. The information's analysis and interpretation indicated that dance is being taught, mainly, through the choreography repertory musicals, and *Jazz* and *Contemporary dance* are the dance styles more referred to actor that intend work in musical theater, as well as dance teacher that intend work in this job market. From these results and helped by theoretical reference worked out for this research, discusses the education of graduate in Dance, Theater and Music in Federal University of Rio Grande do Sul.

KEY-WORDS: Musical Theater – Dance – Actor Body Prepares – Musical Production in Brazil

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. REFERENCIAL TEÓRICO	11
1.1 A produção de musicais no Brasil	11
1.2 A preparação corporal do ator	24
2. MERGULHO NA PRÁTICA	31
2.1 Abordagem metodológica	31
2.2 Relato sobre os cursos	32
2.2.1 <i>TeenBroadway</i>	32
2.2.2 Jazz Musical	37
2.3 Quem faz e como faz	38
2.3.1 Keila Bueno	38
2.3.2 Maiza Tempesta	42
2.3.3 Gabriel Malo	46
3. DISCUSSÃO: Perspectivas sobre a dança na preparação corporal do ator	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS	64
APÊNDICES	68

INTRODUÇÃO

Chicago, *Cats*, *O Rei Leão*, engana-se quem pensa que para assistir tais espetáculos é necessário ir até a *Broadway*. Cada vez mais adaptações brasileiras dos musicais estadunidenses são levadas aos palcos nacionais, assim como montagens genuinamente brasileiras, principalmente sobre os ídolos da música popular vem ganhando espaço e o coração do público apaixonado por esse gênero teatral.

De acordo com Gustavo Martins (2008), os musicais brasileiros já levaram milhares de espectadores aos teatros, que assistem montagens realizadas com orçamentos generosos, auxiliadas por leis de incentivo, que possibilitaram a rápida profissionalização deste mercado de trabalho, onde já se encontram cursos profissionalizantes para atores do gênero teatro musical.

Minha querida Lady, adaptação de *My Fair Lady*, foi a primeira adaptação de musicais feita no país, em 1962, porém a origem do teatro musical brasileiro está no “Teatro de revista”, um gênero de teatro musicado apresentado no final do século XIX, início do século XX de influência francesa, que abusava de operetas e *vaudevilles*. Décio Almeida Prado (1999) diz que a revista era uma forma de teatro mais comercial, que apresentava esplendor visual, cenários variados, belos figurinos, e que deixava a cargo de bons atores cômicos que também cantassem, a tarefa de falar sobre os acontecimentos da atualidade através de falas de duplo sentido, maliciosas, onde nada era dito, mas tudo era subentendido.

Este gênero popular de entretenimento transformou-se. Na década de 1940, o produtor Walter Pinto, começa a criar superproduções musicais, com números de dança, figurinos luxuosos, ricos acessórios e belas mulheres. Considerado vulgar, este gênero de teatro musicado vai perdendo sua força e na década de 1960 praticamente desaparece. Todavia, o caráter espetacular será uma contribuição do gênero aos musicais montados posteriormente.

Mesmo no período da ditadura militar o teatro musical marca presença. Chico Buarque apresenta um musical com dramaturgia mais politizada (MARTINS, 2008), como *Ópera do Malandro* ou *A Gota d'Água*, todavia para levar a cena seus espetáculos, ele precisava de bons atores, não apenas bons comediantes, que além de força de atuação precisavam cantar e, por vezes, dançar.

Já nos anos 1980, a montagem de *A Chorus Line* seguia os padrões americanos e já apresentava coreografias mais elaboradas. Neste espetáculo estrelaram nomes como Claudia Raia, J.C Viola e Maiza Tempesta, nomes de destaque no cenário dos musicais e da dança brasileira. Todavia nesta época, as montagens de musicais eram escassas, com poucos

recursos financeiros, elenco mal preparado e poucos teatros que comportassem este tipo de espetáculo.

É a partir de 1999, com a estreia de *Rent* em São Paulo, que os musicais ressurgem no cenário teatral brasileiro, através das adaptações das montagens da *Broadway*. Já com leis de redução fiscal e orçamentos cada vez mais generosos, as produções recebem altos investimentos financeiros e são sucesso de público. A montagem de *Os Miseráveis*, em 2001, recebeu R\$ 6 milhões aproximadamente e levaria um público de 350 mil espectadores ao teatro durante os 11 meses que esteve em cartaz.

Segundo Grazi Pisacane (2013), o Brasil já é o terceiro maior produtor mundial de montagens de teatro musical. Em 2013, até o mês de maio estrearam 15 musicais inéditos nos palcos brasileiros, entre adaptações de espetáculos da *Broadway* e espetáculos nacionais, no eixo Rio - São Paulo. Tais espetáculos são produções que movimentam milhões de reais, levam milhares de espectadores aos teatros e contratam inúmeros profissionais da área de teatro musical.

Este panorama, além de provocar construções e reformas nos espaços teatrais, acelera a profissionalização no setor. As montagens dos espetáculos da *Broadway* começam a ser realizadas com mais frequência. Tais espetáculos contam com elencos numerosos e profissionais da música, do teatro e da dança, os quais são selecionados principalmente através de audições.

Para as audições, os artistas devem preparar um currículo e um solo musical, todavia, segundo Rafael Oliveira (2011) diretor cênico, roteirista e versionista da Escola de Teatro Musical de Brasília, são selecionados os profissionais melhor preparados, que saibam interpretar bem, cantar bem e, se a música pedir, dançar bem, afinal a seleção é para um espetáculo de teatro musical, que exige conhecimento nas três áreas.

A fim de capacitar profissionais, iniciativas privadas e governamentais abrem oficinas e cursos profissionalizantes em teatro musical. Em 1996, a Maiza Tempesta criou um grupo de teatro musical e hoje oferece cursos intensivos e extensivos de caráter profissionalizante de canto, dança e interpretação para pessoas de todas as idades amantes deste gênero de teatro. SENAC e Sesi de São Paulo também oferecem cursos nesta área.

Apesar das poucas montagens de musicais, a capital gaúcha começa a oferecer cursos nesta área também. A escola Estação Musical, assim como a Cômica Produtora Cultural lançaram cursos de teatro musical em Porto Alegre em 2013. Assim como a proposta de outros cursos oferecidos nas capitais Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, o programa destes cursos prevê aulas de teatro, canto e dança. Também propõem apresentações de final de curso, com coreografias, geralmente oriundas de musicais da *Broadway*.

Reconhecendo que há um mercado em expansão nesta área, a presente pesquisa buscou investigar **como são ensinadas as danças na preparação do ator de teatro musical**, pois percebe que este conhecimento é importante tanto para profissionais das artes que pretendem atuar neste ramo de espetáculos como para futuros graduados em dança que reconhecem este mercado como uma nova área de atuação.

Sou atriz e acredito que a dança é uma ferramenta incrível para o trabalho do ator e neste caso é uma ferramenta essencial para aqueles que querem seguir carreira nesta área. Desta forma, acredito que é interessante ao ator saber quais técnicas são mais relevantes para estar adequado a este campo de trabalho. Na condição de estudante de Licenciatura em dança acredito que este também seja um campo novo de trabalho para os futuros professores de dança, que terão que conhecer quais os estilos mais adequados para ensinar dança para atores, quais os métodos mais apropriados de forma a instrumentalizá-lo para o teatro musical através de práticas de dança. Além do objetivo principal, esta pesquisa buscou também identificar quais são os estilos de dança ensinados na preparação do ator de teatro musical e investigar a formação dos professores de dança dos cursos profissionalizantes de teatro musical.

Sendo assim, no primeiro capítulo são abordados aspectos históricos da produção de musicais no país e da preparação corporal do ator. O segundo capítulo refere-se ao mergulho na prática, onde apresento a abordagem metodológica deste trabalho, as descrições e impressões sobre os cursos de preparação para teatro musical e as análises de entrevistas com alguns professores desses mesmos cursos. No terceiro capítulo, apresento a análise e a interpretação das informações coletadas, refletindo sobre formação do graduado em Dança, Teatro e Música na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Por fim, nas considerações finais apresento algumas reflexões sobre a evolução do teatro musical em Porto Alegre e apresento sugestões de novas pesquisas nessa área.

1 REFERENCIAL TEÓRICO

2 A PRODUÇÃO DE MUSICAIS NO BRASIL

A produção de musicais no país não é um fenômeno recente, ao contrário do que se possa imaginar em consequência do sucesso atual deste gênero teatral. Como esta pesquisa propõe-se a investigar a dança como preparação do ator de teatro musical, é necessário que haja um entendimento sobre as questões históricas e poéticas das montagens de musical no país.

Para tanto, é necessário definir o que é teatro musical. A primeira definição que apresento é de Patrice Pavis, a qual define este gênero da seguinte forma:

Esta forma contemporânea (a ser distinta da opereta ou da comédia musical) se esforça para fazer com que se encontrem texto, música e encenação visual, sem integrá-los, fundi-los ou reduzi-los a um denominador comum (como a ópera wagneriana) e sem distanciá-los uns dos outros (como as óperas didáticas de Kurt WEILL e B. BRECHT). (PAVIS, 2008, p.392)

De acordo com a definição da Enciclopédia Itaú Cultural (2009), teatro musical é definido como:

gênero de grande afluência de público, que chega a atingir mais de 50 mil espectadores em uma temporada, alimenta-se da nostalgia pelos cantores de rádio, marchinhas carnavalescas e ídolos do passado. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2009)

Como ambas as definições, em minha opinião, não contemplam a diversidade das montagens de musicais no Brasil, adotarei a definição apresentada por Tânia Brandão no texto “Uma cena de muitas histórias”, introdução do livro “Em busca de um teatro musical carioca”, de Eduardo Rieche e Gustavo Gasparini.

Ainda que o ponto de vista possa ser discutível, pretendo, neste texto, propor o emprego de teatro musical como definição ampla e geral de uma vertente pródiga, de múltiplas obras, do teatro brasileiro ao longo de sua história, abrangendo-se nesta grande prateleira todas as produções feitas com o objetivo de contar uma história ou mostrar uma ação através da dramatização, do relato e da música combinados harmoniosamente, em diferentes graus. O denominador comum não é a simples presença da música, mas a sua condição estrutural; seriam peças que perderiam os sentidos lógico e estético se as partituras fossem eliminadas. (BRANDÃO, 2010, p.14)

Partindo desta concepção, pode-se afirmar que o início da produção de teatro musical no Brasil foi com o surgimento do Teatro de Revista no país. Inspirado pelas operetas e

*vaudevilles*¹, a Revista, tem seu surgimento na França: *Revue de fin d'année*. Estas revistas foram para Portugal e de lá chegaram aos Brasil em 1859, com a apresentação de *As Surpresas do Senhor José da Piedade*, revista do ano 1858. Esta revista foi muito mal aceita pelo público, que não estava acostumado com encenações de críticas políticas, ficando apenas três dias em cartaz e sendo proibida pela polícia, mesmo com a liberação da censura.

De acordo com Neyde Veneziano (2013), a Revista do Ano brasileira consistia em um resumo crítico dos acontecimentos do ano anterior referentes ao cotidiano, à moda, à política, à economia, ao teatro, ao transporte, à cidade, entres outros temas relativos à atualidade, apresentados em uma linguagem popular, teatralizada, equilibrando entre o registro factual e ficcionalização cômica.

Sob esta mesma proposta, em 1884, estreia o *Mandarim* de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio. Nesta peça, a sátira política estava presente através da caricatura viva² de João José Fagundes Rezende e Silva, o qual prestara queixa à polícia sobre a encenação, criando uma polêmica, a qual serviu de publicidade. A peça foi um sucesso e é considerada marco da 1ª fase do teatro de revista no Brasil: as revistas de fim de ano.

Começava a escalada para o sucesso do teatro musical brasileiro. Houve a expansão das salas de teatro. A figura do produtor surge neste momento com Paschoal Segreto. Para Neyde Veneziano (2013), um grande descobridor de talentos e dono de uma extraordinária visão empresarial, que oferecia um cardápio artístico capaz de agradar do mais exigente ao mais simples espectador. Inclusive, foi ele quem estimulou a frequência das camadas menos abastadas da população, oferecendo ingressos de apenas 500 réis por um lugar na geral.

Inicialmente as revistas de fim de ano seguiam um modelo dramatúrgico luso-francês. Porém, durante a Primeira Guerra Mundial, as companhias estrangeiras não podiam fazer suas apresentações aqui, assim como as companhias nacionais não podiam viajar para o exterior. Desta forma, sem a influência estrangeira, as revistas transformaram-se, abrigaram-se e a ligação com a música popular foi inevitável. Esta foi a segunda fase da revista: a revista nacional, divulgadora de sucessos musicais, destacando-se o maxixe e compositores como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.

¹Espetáculo de canções, acrobacias e monólogos, e isto até o início do século XVIII: FUZELIER, LESAGE E DORNEVAL compõem espetáculos para o teatro de feira que usam música e dança. (PAVIS, 2008, p.427)

²Esta convenção revisteira consiste, pois, em retratar ao vivo pessoas conhecidas da política, das artes, das letras ou da sociedade. (VENEZIANO, 2013, p. 192)

As *férries* marcaram a próxima fase da revista. Sob a influência da companhia de revistas francesa *Ba-ta-clan*, vinda ao Brasil em 1922, nesta fase o luxo e fantasia eram primordiais. A mulher tornou-se o real foco de interesse nos espetáculos. As coristas começaram a exibir suas pernas, o chamado nu-artístico. Os figurinos passaram a receber maior atenção. O primordial era o show sem deixar de falar das questões da atualidade e das sátiras políticas.

É importante destacar que nessa época as companhias, grande ou pequenas, paulistas e cariocas, viajavam pelas cidades do interior e capital, apresentando suas revistas. Observa-se pela seguinte citação a estrutura das companhias em turnê e o sucesso que faziam.

Havia companhias que ocupavam dois ou três vagões inteiros, entre cenários, atores, técnicos, músicos e figurinos. Uma companhia de Teatro de Revista precisava estar sempre bem equipada para agradar seu público. A maior dificuldade que todo esse aparato gerava não era a encenação, mas a locomoção. O que valia era que todas as cidades pelas quais passavam tinham casas cheias. (VENEZIANO, 2013, p. 77)

O *deslumbramento* corresponde à última fase do teatro de revista. Walter Pinto é o grande responsável por essa fase, empresário que soube organizar comercialmente sua companhia de teatro. Dividiu sua companhia em setores de produção: havia o diretor de cenografia, o da carpintaria, o musical, o coreógrafo, o professor de dança, o de canto, o de postura, o iluminador. O espetáculo estava em primeiro lugar e o profissionalismo nas montagens também.

A forma suplantou de vez a ingenuidade e a improvisação. As coreografias que chegavam a conter quarenta *girls*, eram rigorosamente precisas. Cortinas de veludo, cenários suntuosos, plumas, iluminação feérica, ao som da orquestra que tocava retumbante, faziam parte da grande ilusão. Cascatas não faltavam. Havia cascatas de fumaça, cascatas de espuma, cascatas de águas, cascatas de mulheres. E, para garantir a exuberância das vedetes, Walter Pinto criara uma *escada-gigante*. *Girls* e vedetes tinham que chegar ao topo e entrar nela pelos camarins do primeiro andar para descer seus degraus, um a um, sem olhar para o chão. conta-se que Walter Pinto as fazia descer, em média, trinta vezes por dia, até que conseguissem fazê-lo com graciosidade e de cabeça erguida, condições básicas para fazer parte do elenco. (VENEZIANO, 2013, p.91)

Em 1963, o Teatro Recreio é desapropriado e destruído e assim, encerra-se o período do Teatro de Revista, gênero de grande sucesso popular que sofreu preconceito da “elite” cultural/acadêmica, que não via neste gênero uma forma de teatro sério, e até hoje não recebe a valorização que merecia.

De acordo com Tânia Brandão “aparecimento do teatro musical assinala o nascimento do palco como arte de mercado, fato de bilheteria, em que a poupança do povo começa a sustentar os artistas e inaugura uma nova rotina, a independência diante dos mecenatos e poderes sociais” (BRANDÃO, 2010, p. 16-17)

Sem menosprezar as iniciativas de empresários e produtores da época, todo esse sucesso se deve ao fato das revistas corresponderem a um gênero de teatro popular, feito para o povo. Como gênero popular, apresentava suas características: a tipificação, o não aprofundamento dos temas, a mistura de gêneros, o desinteresse pelo enredo contínuo (VENEZIANO, 2013). Tais características aproximaram artistas e “populacho”, o que segundo Tânia Brandão (2010) poderia ser inconveniente e foi mal visto por todos os poderes. Esta aproximação contribuiu para a formação de uma plateia de teatro, levando esta arte a outras camadas da sociedade e não apenas a elite.

Como se pode perceber, o teatro de revista brasileiro trouxe contribuições no período de quase cem anos de sua existência, mas isso não foi reconhecido no momento de sua existência. No mesmo período em que o Teatro Recreio fecha suas portas, existe uma nova corrente de teatro moderno emergindo, em São Paulo, impulsionados pela montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues e pela da criação do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, companhia que profissionalizou seus atores.

Parecia que o teatro musical estava condenado ao esquecimento. E por um longo período de tempo, aproximadamente 30 anos, as montagens de musicais foram escassas e descontínuas, partiam de iniciativas ímpares de algumas personalidades, como os atores Bibi Ferreira e Paulo Autran.

De acordo com Olavo de Barros (1974), Vitor Berbara, empresário brasileiro, após ter viajado para os Estados Unidos decidiu trazer a montagem da peça *My Fair Lady* e para cá e trouxe também cenários, figurinos, coreógrafos, diretores, maestro e sonoplasta. Também contratou coros e bailarinos do Teatro Municipal. A peça foi um sucesso e ficou quase um ano em cartaz, o que possibilitou mais três montagens: *Como vencer na vida sem fazer força*, *Noviça Rebelde* (sob o título *Música Divina Música*) e *Hello Dolly*, em 1966.

Tais montagens demonstraram, segundo Tânia Brandão, o amor brasileiro por música e pelos musicais e o eterno olhar brasileiro para o mundo (2010). Estas foram montagens fieis as originais norte-americanas, feitas através de fotos segundo Brandão (2010) e atingiram grande sucesso de público e crítica, o que não foi suficiente para gerar uma linha de produção naquele momento. Talvez pela dificuldade do público em assimilar as canções adaptadas³.

Inspirados nas ideias de Brecht e Weill, o Teatro de Arena de São Paulo elabora outra tendência: o Teatro revolucionário (BOAL, 2013). Eram espetáculos que sob a ótica do distanciamento, buscavam levar o espectador a uma reflexão crítica sobre a sociedade. As

3 Segundo Luiz Mcksen, crítico de arte do Jornal do Brasil, as plateias brasileiras “reagiam com dificuldade de reconhecer, em canções com letras de difícil transposição para a nossa sensibilidade musical, o que atores, bailarinos e músicos se esforçavam para reproduzir em cópia fiel”. (MACKSEN, 2007)

fases iniciais do Arena foram marcadas por montagens realistas, em oposição ao *glamour* das épocas anteriores, e nacionalistas, onde textos clássicos foram adaptados ao cenário nacional. A síntese destas duas fases culminaria em uma terceira: a dos teatros musicais.

Em 1965, estreia *Arena conta Zumbi*, peça escrita por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, que traz o mito de Zumbi dos Palmares, ao som de músicas de Edu Lobo. Reflexo do contexto histórico brasileiro, início do regime militar, a peça, segundo Décio Almeida Prado (1988), apresentava um discurso esquerdista, representado pelos negros superiores aos brancos, os reacionários impotentes da direita, que só ganhavam mediante a traição e a torpeza. (PRADO, 1988)

Esta peça é fruto de um estudo de anos do teatro de Arena, que objetivava que o teatro fosse popular, onde o povo fosse a inspiração e o destino, caso contrário os artistas poderiam tornar-se bobos da corte burguesa. (BOAL, 2013). Dois anos depois, Boal propõe um novo sistema de espetáculo, que surgia como consequência do contexto político social brasileiro e tentava responder as dificuldades econômicas que as montagens teatrais vinham sofrendo: o Sistema Coringa.

Esse sistema permitia a encenação de qualquer texto com um número fixo de atores, independentemente do número de personagens, reduzindo o ônus das montagens que já não recebiam os mesmos financiamentos de outrora. Assim apresentava-se uma solução para diminuir os custos de produção e popularizar o teatro. (PRADO, 1988)

O musical *Arena conta Tiradentes*, estreia em 1967, apresentando as técnicas do Sistema Coringa, dentre elas a presença da música como suporte de conceitos. Boal ressalta sua importância no seguinte trecho:

A música tem o poder, independentemente de conceitos, de preparar a plateia a curto prazo, ludicamente, para receber textos simplificados que só poderão ser absorvidos dentro da experiência simultânea razão-música. Um exemplo esclarece: ninguém acreditaria que às margens plácidas do Ipiranga ouviu-se um grito heroico e retumbante [...] (BOAL, 2013, p. 178)

Tânia Brandão (2010) afirma que essa possibilidade de montagem de musicais, reaproximou o teatro da música popular brasileira e Boal (2013) acreditava no Sistema Coringa como uma forma de permanente de se fazer teatro. Obviamente não foi o que aconteceu, mas o Arena lançou um embrião para criação de um teatro musical nacional, politicamente engajado.

Neste ciclo destacam-se ainda as obras de Chico Buarque. *Roda Viva*, de 1968 fica marcada na história do teatro brasileiro pela violenta repressão sofrida pelos militares. Em São Paulo, o Comando Contra Comunista invadiu o Teatro Galpão, agrediu os atores e destruiu os cenários e em Porto Alegre, os atores foram agredidos e até sequestrados

(WERNECK, 1989). Considerada uma peça do Teatro de Resistência⁴, a obra que trata da violência sobre a cultura brasileira e a censura na ditadura militar, foi dirigida por Zé Celso Martinez e coreografada por Klauss Vianna. As demais peças do mesmo autor – *Calabar* (1973), *Gota d'água* (1975) e *Ópera do Malandro* (1978) escritas na década seguinte, mantém o teor político, apresentam ao público personagens brasileiros que cantam suas vidas ao som das belas canções de Chico Buarque e dançam, pois há a presença de coreógrafos na ficha técnica.

Se para o teatro de revista “saber dançar, cantar e possuir tempo de comédia eram requisitos indispensáveis ao ator” (VENEZIANO, 2013), nessa fase “os atores dedicados a esta linha não precisavam, obrigatoriamente, desenvolver ao máximo o domínio de seus recursos expressivos” (BRANDÃO, 2010, p.29). Apesar disso, as montagens contavam com excelentes atores. As peças de Chico Buarque, por exemplo, contavam com Marieta Severo, Ary Fontoura, Elba Ramalho e Neusa Borges, atores que até hoje são reconhecidos nacionalmente por suas brilhantes atuações. Nestas peças os atores precisavam ir além da atuação, necessitavam conhecer as ideias sociais e políticas que desejavam difundir, para atuar com propriedade.

O retorno da dança como arte essencial ao musical aparece na montagem da peça *Vargas*, de Dias Gomes, em 1983. Este musical, do mesmo ciclo de musicais políticos, traz a história do presidente Getúlio Vargas com um enredo de escola de samba, relacionando sua vida com a dos componentes da escola. É um meta-teatro onde cada ator tem mais de um personagem.

Encenada pela primeira vez em 1968, precisou ser retrabalhada para ser atual na segunda montagem, segundo seus autores. Ganhou composições de Chico Buarque e Edu Lobo e contou com um elenco de 19 bailarinos. Esta foi uma montagem genuinamente brasileira, com elenco, dramaturgos, coreógrafos, diretores e equipe técnica brasileira, valorizando assim o teatro nacional.

Esta adequação à atualidade talvez seja impulsionada pelo fenômeno Dzi Croquetes, que estreiam em 1972, no Rio de Janeiro, com *Gente computada igual a você*, que alcançou sucesso nacional e internacional.

O espetáculo apresentava números cantados, dublados e dançados, ligados por monólogos carregados de ironia e duplo sentido que tratavam das experiências de

⁴ Qualifica um movimento teatral e um conjunto de dramaturgos que se colocam contra o regime militar de 1964. São textos que enfocam a repressão à luta armada, o papel da censura, o arrocho salarial, o milagre econômico e a ascensão dos executivos, a supressão da liberdade, muitas vezes apelando para episódios históricos ou situações simbólicas e alegóricas. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2009)

vida dos integrantes. A montagem reciclava práticas da antiga Revista Musical e do Cabaret. (GLOBO TEATRO, 2013)

Os Dzi Croquettes surgem em meio ao período mais repressivo da Ditadura Militar, criticavam as instituições convencionais com humor, pelo escracho pelo sarcasmo. Nas palavras de Beth Faria (2009) “era uma explosão do novo, do moderno”. Segundo Júlia Moreia (2010), o grupo ao entrar em cena vestido de mulher, ou em trajes minúsculos, escandalizava o público e os censores. A revolução era maior, na forma de dançar, na sexualidade, na liberdade de linguagem teatral, de ver “homens travestidos que não se comportavam como travestis”, diz o diretor teatral José Possi Neto (ISSA, 2009).

Com certeza uma das marcas das apresentações do grupo eram as coreografias, extremamente técnicas e elaboradas e executadas com virtuosismo. Estas coreografias eram feitas por Lennie Dale, uma grande promessa da *Broadway* como bailarino, integrando o elenco de *West Side Story*. Ele viera ao Brasil contratado como coreógrafo de um show de Carlos Machado. Dale apaixonou-se pelo país e decide ficar.

Dale trouxe um profissionalismo para os palcos brasileiros, uma sofisticação cênica. Provavelmente, suas encenações tenham sido um marco na percepção da necessidade de um trabalho específico de preparação corporal para o ator que pretende trabalhar no teatro musical, em relação ao que se fazia no Brasil anteriormente. O próprio coreógrafo integrou-se ao grupo, pois via que o elenco tinha vontade, mas faltava uma técnica de dança. Logo, ensaiavam as coreografias exaustivamente entre seis e oito horas por dia. O ator Pedro Cardoso define a dança de Lennie Dale como uma técnica de dança americana aplicada ao ritmo brasileiro (ISSA, 2009).

Dzi Croquettes foi um movimento que influenciou muitos artistas, em diferentes áreas, dentre eles destacam-se As Frenéticas, Débora Bloch, Regina Casé, Cláudia Raia e Miguel Falabela, artistas famosos e reconhecidos por seu trabalho na televisão e no teatro, sendo estes últimos empresários de teatro musical.

Aliás, destaca-se que a estreia de Cláudia Raia, foi nesta época, em 1984 compondo o elenco da montagem-xerox⁵ de *A Chorus-Line*. Com texto de James Kirkwood e Nicholas Dante, direção, criação e coreografia de Michael Bennett, a adaptação brasileira teve a direção musical de Murilo Alvarenga e tradução e Millor Fernandes. De acordo com Tânia Brandão (2010) a montagem apresentava uma sintonia direta com uma montagem ousada, nova, que arrebatava a *Broadway* depois de ter nascido modesta no circuito off-*Broadway*.

5 Definição de Tânia Brandão para montagens brasileiras fiéis as montagens originais da Broadway (BRANDÃO, 2010)

Esta montagem é apontada como marco de uma vertente que surge nas encenações de musicais no país: a montagem de espetáculos estrangeiros, principalmente do eixo Nova York-Londres, influenciados pela temperatura do mercado internacional. De fato, Brandão (2010) aponta que existem três vertentes de encenação de musicais no Brasil: a primeira, composta por montagem-xerox, a segunda pelas pesquisas históricas e a terceira, sobre a vida de artistas da MPB.

A segunda vertente é, então, advinda de pesquisas e estudos históricos, como as montagens de *Theatro Musical Brasileiro – Parte I (1860 – 1914)* e *Parte II (1914 – 1945)* roteiro de Luiz Antônio Martinez Correa e Marshall Netherland, em 1985 e 1987 respectivamente. No caso dessas obras, foram trabalhos de pesquisa sobre o próprio teatro musical no Brasil. A primeira peça foi uma encenação despreziosa, delicada, mas bem construída, que alcançou uma repercussão razoável e ativou a expansão do musical. (BRANDÃO, 2010)

A terceira vertente constitui-se de montagens biográficas sobre os mitos da MPB, inaugurada com a obra *Lamartine para Inglês Ver*, em 1989. Esta é uma fórmula que deu certo, atingindo um público geralmente acima de 50 anos e que aprecia um teatro conservador. A fórmula é a seguinte: “destacar um ídolo do passado, contar episódios de sua história e usar as músicas de seu repertório”. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2009)

Estas três vertentes – a pesquisa e os estudos históricos, montagem de espetáculos internacionais e a arqueologia dos mitos da MPB - foram apontadas por Tânia Brandão (2010) e seguindo as mesmas, destacarei algumas montagens que assisti em São Paulo e Porto Alegre.

Sobre a primeira vertente, as remontagens da *Broadway*, assisti os espetáculos *Crazy for you* e *O Rei Leão*. *Crazy for you* é um musical norte-americano, escrito pelos irmãos George e Ira Gershwin e texto de Ken Ludwig. Sua estreia na *Broadway* foi em 1992, com coreografias de Suzan Stroman.

A versão brasileira é assinada por Miguel Falabela, dirigida por José Possi Neto e conta em seu elenco com Claudia Raia e Jarbas Homem de Mello, duas estrelas dos musicais brasileiros. Lembrando que esta é uma montagem fiel à original, as coreografias eram idênticas a montagem norte-americana, com poucas adaptações. Foram dirigidas por Angélique Ilo e supervisionadas por Jeff Whiting.

Foi uma montagem financiada pelo Ministério da Cultura e Bradesco e contou com elenco principal de 24 artistas, orquestra composto por 18 músicos e mais 115 pessoas envolvidas, entre produção, equipe técnica e equipes de cenografia, figurinos, iluminação, som e visagismo.

Nas palavras do diretor da peça, “*Crazy for you* é antes de mais nada uma canção de amor ao teatro, à dança e a música. É um hino ao teatro musical” (NETO; ARAÚJO; ILO 2014). Com certeza foi um dos espetáculos mais incríveis que assisti, uma super produção, onde a dança é extremamente valorizada. Praticamente todos do elenco eram sapateadores e as coreografias eram extremamente criativas e utilizavam os próprios recursos cenográficos, como bandejas, escadarias e até mesmo telhados, a fim de produzir maiores efeitos sonoros durante a dança.

O Rei Leão também foi uma super produção da *Broadway* que chegou aos palcos brasileiros recentemente. É um espetáculo baseado no filme homônimo da *Disney*, com canções de Elton John e letras de Tim Rice. A versão brasileira estreou em 2013, com canções de Gilberto Gil e tradução e Rachel Ripani. As coreografias foram dirigidas por Roberto Montenegro e supervisionadas por Marey Griffith, assim as originais, criadas por Garth Fagan puderam ser vistas pelo público brasileiro. (VAZ; PAJARES; MNTENEGRO, 2014)

Esta montagem também foi financiada pelo Ministério da Cultura e Bradesco Seguros. Diferente e outras montagens, o elenco desta era dividido em categorias: 14 personagens (sendo que para os 2 personagens infantis existiam 8 atores), 14 *ensemble*⁶ cantores, 11 *ensemble* bailarinos, 24 *covers*⁷, 4 *swings*⁸ cantores, 4 *swings* bailarinos, 2 *walking cover*, 3 *dance captains*⁹. Além de uma orquestra composta por 13 músicos e mais 150 pessoas envolvidas na produção do espetáculo.

6 *Ensemble* – grupo de atores que interpretam vários personagens durante a peça, dependendo das necessidades de cada cena. podem aparecer em cenas de grupo ou podem ter um personagem pequeno durante uma cena. (PIERCE, 2013)

7 *Covers* - são atores que fazem parte do *ensemble* e ao mesmo tempo são substitutos de um ator principal. (PIERCE, 2013)

8 *Swings* – são atores preparados para substituir um determinado número de atores que fazem parte do *ensemble*. Ficam fora do espetáculo a não ser que estejam substituindo alguém em cena. (PIERCE, 2013)

9 *Dance captain* – é um bailarino (a) que faz parte do Elenco e é escolhido pelo coreógrafo para fazer o registro das coreografias e mantê-las “limpas” ao longo da temporada. É a pessoa responsável por ensinar as coreografias a novos integrantes e possivelmente seja o encarregado de fazer o aquecimento corporal da companhia. (PIERCE, 2013)

Devido à inspiração cinematográfica, pode-se dizer que este espetáculo prioriza as belas imagens e as coreografias, que vão além da dança, pois tem a função de encenar ações relevantes para a narrativa da história, como a caça das leões, o voo dos pássaros, etc. Desta forma, o coreógrafo, buscou criar coreografias a partir de movimentos utilizados nas culturas africanas, de forma que as danças aparecessem do nada e se dissipassem ao final, algo diferente dos espetáculos da *Broadway* onde os números de dança geralmente têm grandes encerramentos. Ressalto que no Brasil, o elenco tinha aulas de balé clássico e dança javanesa.

Sobre a segunda vertente, de pesquisa e estudos históricos, assisti as peças *A Madrinha Embriagada* e *Vingança*. *A Madrinha Embriagada* conta com uma produção de aproximadamente 50 pessoas, orquestra de 18 músicos e elenco de 24 artistas, incluindo *swings* e *covers*. Deixo esse espetáculo nessa vertente, pois mesmo existindo um texto original chamado *The Drowsy Chaperone*, esta é uma adaptação do original escrita por Miguel Falabela. O autor brasileiro preservou a estrutura original do texto, mas deslocou a história para o Brasil, mais precisamente, São Paulo dos anos 1920, homenageando grandes artistas brasileiros daquela época. (FALABELA; BAUZYS; BARROS, 2014)

Nesta peça, o público confere duas narrativas paralelas: uma peça de teatro, vivida pelo Homem da poltrona, personagem que traz ao palco uma visão sobre e da plateia diante ao espetáculo, e uma comédia musical, imaginada por ele e revivida no palco. Este espetáculo faz parte do Projeto Educacional Sesi- SP em Teatro Musical, sendo financiado pelo FIESP – SESI, e oferecido gratuitamente ao público. Além de todas as realizações artísticas desta peça, que considero impecável, em minha opinião, a melhor que assisti no ano, há a preocupação com a formação de plateia e esta não acontece através de mensagens didáticas, mas de forma sutil, através do personagem Homem da poltrona, personagem e cômico e emocionante.

Já *Vingança* apresenta uma ficha técnica bem mais modesta. Com elenco de seis atores, protagonistas e narradores de uma dramaturgia original, escrita por Anna Toledo a partir da obra de Lupcínio Rodrigues, *Vingança* apresenta três triângulos amorosos que se confundem numa história de corpos entrelaçados, onde desejo, ódio, paixão, traição, morte, vingança surgem aos olhos do espectador em uma dramaturgia que fica no limiar entre o melodrama e tragédia. Foi um trabalho de pesquisa na obra do compositor, que flerta com uma tragédia anunciada, onde as letras se fundem ao contexto, não apenas ilustrando a história, mas movendo a ação dramática (TOLEDO 2014).

A riqueza deste musical não está apenas na pesquisa, mas também em sua montagem, que dirigida por André Dias, apresenta música ao vivo, cenas coreografadas e divisão da peça em dois atos, característica dos musicais. Ressalto que as coreografias deste espetáculo, que fundamenta-se na dança de salão, principalmente nas movimentações do tango, samba e

bolero, são de Kátia Barros, mesma coreógrafa do espetáculo citado anteriormente, *A Madrinha Embriagada*.

Apesar de um espetáculo inspirado na obra de um compositor da MPB, *Vingança* não apresenta as mesmas características dos espetáculos a seguir, pertencentes a última vertente: arqueologia dos mitos da MPB. *Tim Maia – Vale Tudo*, *O Musical*, *Cazuza - Pro dia nascer feliz*, *o musical* e *Elis, a Musical* são três grandes produções que tem por objetivo, homenagear os artistas brasileiros, levando a cena a vida e a obra destes ídolos.

Tim Maia – Vale Tudo, *o musical* foi escrito por Nelson Mota e *Cazuza - Pro dia nascer feliz*, *o musical* foi escrito por Aloísio de Abreu (FONSECA... 2014). Apesar de os autores serem diferentes, as peças tem uma dramaturgia muito semelhante, ambas contam a vida dos artistas a partir de narrações. No primeiro, o elenco todo se despe de seus personagens e assume o papel de narrador, ora um ator, ora outro, para contar os momentos marcantes da vida de Tim. O segundo apresenta Lucinha, mãe de Cazuza, como narradora principal. As semelhanças não param por aí. Ambos os espetáculos foram dirigidos por João Fonseca, diretor que em sua trajetória em musicais, iniciada com a *Gota d'Água*, vem buscando desenvolver e aperfeiçoar uma linguagem muito autoral de musical. O que posso afirmar é que sua direção destes espetáculos levou o público as lágrimas na encenação dos momentos finais da vida dos artistas, mas depois cria-se uma atmosfera apoteótica, onde o público canta, aplaude e se diverte. Um momento catártico.

O espetáculo que foge a esta dramaturgia pautada na narração é *Elis, A musical*. Nesta obra escrita também por Nelson Mota, dirigida por Dennis Carvalho, a vida da cantora é encenada a partir de sua primeira aparição nos programas de rádio. O texto foge da dramaturgia tradicional, não há um conflito, mas não há também um narrador. Parece que estamos assistindo a um filme, ou uma novela, sobre a carreira de Elis Regina, com seus fatos marcantes e licenças poéticas sobre sua vida.

É um elenco composto por 18 atores, 12 alternantes¹⁰, 5 músicos e uma produção de 50 pessoas aproximadamente (CARVALHO; FISCHER; BARROS, 2014). Aliás, as produções de espetáculos destas últimas vertentes são muito mais modestas se comparadas às remontagens da *Broadway*.

Em relação a dança, cada musical tratou-a de forma diferente. *Tim Maia – Vale Tudo*, praticamente não apresenta cenas de dança. Sueli Guerra é a diretora de movimentos e criadora das poucas coreografias dançadas pelos 11 atores que compõem o elenco. *Em*

¹⁰ Quando um personagem principal é muito demandante (seja física, vocal ou mentalmente), ou por propósitos publicitários, é contratado um segundo ator para aquele papel. Pode ser chamado para fazer 50% ou menos apresentações por semana. Na maioria das vezes é preparado para interpretar unicamente esse personagem, mas pode ser que faça parte do *ensemble*. (Pierce, 2013)

Cazuza – Pro dia nascer feliz, Alex Neoral assina as coreografias dançadas pelos 16 atores do elenco. São coreografias de dança contemporânea que exploram principalmente os níveis compostos pela cenografia e são valorizadas pela iluminação concebida para o espetáculo. Já, em *Elis, A musical*, é Alonso Barros o responsável pelas coreografias, que também não são muitas, mas são muito precisas cenicamente, com um toque de jazz e algumas vezes funcionam também como plano de fundo para as cenas de apresentações da protagonista, que não dança.

Porto Alegre também aderiu a montagem de espetáculos sobre a vida de ídolos da música e em 2014 encenou *Lupi, o musical – Uma vida em estado de paixão* (PINTO; PINTO, 2014). Com texto e direção de Artur José Pinto, o espetáculo percorre a história do compositor a partir de uma seleção de 21 músicas. Com direção musical e arranjos de Mathias Behrends Pinto, os aspectos musicais são o destaque desta montagem. Intrigante é o fato de que a coreografia e a cenografia tenham sido feitas pela mesma pessoa. A dança, nesta encenação é pouco explorada.

A montagem de *Lupi, o musical* demonstra um interesse da capital gaúcha por esse gênero teatral, que aqui ainda é um fenômeno recente que vem conquistando o público, a partir de algumas montagens. Nos últimos três anos, foram realizadas seis montagens de espetáculos musicais em Porto Alegre.

A Ópera do Malandro, por exemplo, foi uma montagem da Cia de Teatro Musical Ernani Poeta, encenada em 2011, na qual fiz parte do elenco. Foi uma montagem dirigida por Ernani Poeta, coreografada por Tony Marques e contou com elenco de 16 atores e banda composta por cinco músicos, que tocavam ao vivo durante a temporada de 8 apresentações. (POETA; FERRARI; MARQUES, 2011)

Mas o terreno fértil para montagens de musical na capital gaúcha parece ser o teatro infantil. Neste gênero, geralmente as encenações de teatro infantil incluem alguma cena com música e coreografia, sem, no entanto, se configurar como uma produção de teatro musical. Por este motivo, destacarei apenas aquelas montagens nas quais existe uma combinação harmoniosa entre dramaturgia e música, onde sem as canções, o espetáculo perderia seu sentido lógico, indo ao encontro da definição de Tânia Brandão (2010), citada no início deste capítulo.

A Cãofusão - uma aventura legal pra cachorro, escrita por Lúcia Bendati e dirigida por Marcelo Adams, estreou em 2011 com a proposta de ser um musical infantil, que contava de forma divertida a história de Lady, cadelinha com *pedigree*, enciumada com o nascimento do filho de sua dona, que em um passeio conhece Malandro, um cão vira-latas que lhe mostra a cidade, os perigos da liberdade e a poesia das pequenas coisas. Eram sete atores em cena

que cantavam, sem microfone, as letras das canções compostas para o espetáculo, mas que tinham suas melodias gravadas em estúdio, logo não havia música ao vivo. Havia muita dança. As coreografias, enérgicas e expansivas, foram criadas por Larissa Sanguiné. (BENDATI; COSTA; SANGUINÉ, 2011)

Com texto e direção coletivas, a Cia Teatral Una estreia em 2012 *Os Mochileiros*, espetáculo financiado pelo Fundo Municipal de Cultura de Gravataí. Em 2013 o espetáculo faz temporada na capital gaúcha, contando a história de Canjica e Pipoca, dois sabugos de milho que decidem sair do celeiro em busca de um lugar chamado Grão Ducado de Milho. O caminho é repleto de aventuras, ao som de ritmos brasileiros, como o carimbo, o maculelê, a moda de viola, o samba e o baião. Seis atores dão vida aos personagens e dançam coreografias criadas por Guilherme Ferrêra, ao som das músicas compostas por Mary Biegajj e produzidas por Igor Franciski. (CIA TEATRAL... 2013)

O Gato de Botas é o primeiro trabalho da Cia de Teatro Menino Tambor, que estreou em 2013. Escrito e dirigido por Daiane Oliveira, com direção musical de Lucas Krug, o espetáculo apresenta, com forte influência na dança flamenca e na musicalidade dos povos ciganos, uma gataria vem até o público para reivindicar o título de melhor amigo do homem, através da fábula do Gato de Botas. Elenco é formado por oito atores que dançam as coreografias criadas por Guilherme Ferrêra, criador das coreografias de Flamenco também, e Fernanda Santos que também foi a preparadora corporal desta produção. (OLIVEIRA, *et al*, 2014)

E adaptado por Charle Severo e dirigido por Ronald Radde, neste ano estreou *O corcunda de Notre Dame*. Com mais de 30 pessoas envolvidas, é considerada a maior produção da história da Cia Teatro Novo, que já tem 46 anos de história. As coreografias são de Márcia Chemale Kalil, as versões das músicas de Lenira Fleck e Vanise Dresch e a trilha sonora original de André Trento. Assim como os últimos espetáculos porto alegrenses citados anteriormente, este não contava com música ao vivo, mas utilizavam microfone. (RADDE; CHEMALE, 2014).

Desta forma, como podemos perceber a história da produção de musicais no Brasil é longa, tem mais de um século. O gênero teatro musical sofreu mudanças ao longo deste século, acompanhando as mudanças sociais, culturais, políticas e econômicas do país. Mas não desapareceu e ainda hoje agrada o gosto popular e leva cada vez mais público aos teatros, tornando-se um mercado em expansão.

3 A PREPARAÇÃO CORPORAL DO ATOR

É de senso comum à maioria dos artistas de teatro, que o corpo tem um papel significativo na formação do ator. Na grade curricular de praticamente todos os cursos de teatro, graduações ou cursos livres, existem disciplinas de expressão corporal, preparação corporal, ou simplesmente “corpo”.

Também é evidente que o corpo assume extrema importância aos atores de teatro musical, visto que este gênero teatral envolve atuação, canto e dança. Apropriada destas ideias, adquiridas através da minha prática como atriz, decidi incorporar a este referencial teórico um capítulo que tratasse das principais ideias sobre preparação corporal do ator, desenvolvidas por pessoas de teatro e que permeiam as formações dos atores.

Todavia, estudos mais aprofundados sobre o papel do corpo do ator, surgem apenas a partir do final do século XIX e sabemos que a história do teatro é muito mais antiga. Por mais que não haja teorias a respeito da formação dos artistas da antiguidade, através de estudos sobre a história do teatro sabemos que algumas manifestações teatrais enfatizavam, mais do que outras, o corpo e o movimento como foco da encenação.

Sendo assim, busco indicações sobre a atenção dada ao corpo no teatro em diferentes períodos históricos, focando nas manifestações teatrais populares. Escolho falar de teatro popular, pois acredito que estas manifestações sejam a origem do teatro musical de hoje.

Segundo Pavis (2008), a noção de teatro popular é uma categoria mais sociológica do que estética, e que provoca ambiguidade por não definir se é uma arte feita PELO ou PARA povo. Todavia Neyde Veneziano (2013), em suas investigações sobre a origem do teatro de revista, encontra na história do teatro popular, feito PARA o povo, algumas características comuns aos gêneros teatro de revista, que também podem pertencer ao teatro musical, tais como: a tipificação, o não aprofundamento dos temas, e principalmente a mistura de gêneros.

Sobre o teatro popular, a autora diz o seguinte:

Sua existência e perpetuação não tiveram a ver com o dramaturgo tradicional, pois nasceu e sobreviveu durante longo tempo pelas mãos do ator-improvisador, profundo conhecedor de seu universo. (VENEZIANO, 2003, p. 23)

Sendo assim, podemos encontrar na Grécia, berço do teatro ocidental, em meio a grandes dramaturgos e encenações, que atingiam grandes plateias, outras formas artísticas, teatrais, como os *mimos*.

Desde os tempos imemoriais, bandos de saltimbancos¹¹ vagavam pelas terras da Grécia e do Oriente. Dançarinos acrobatas e malabaristas, flautistas e contadores de histórias apresentavam-se em mercados e côrtes, diante de

11 O saltimbanco era um artista popular que, nas praças públicas, quase sempre em cima de um tablado, fazia demonstrações de habilidades físicas, de acrobacias, de teatro improvisado, antes de vender ao público objetos variados, pomadas ou medicamnetos. (PAVIS, 2008, p.349)

camponeses e príncipes, entre acampamentos de guerra e mesas de banquete. À arte pura unia-se o grotesco, a imitação de tipos e a caricatura de homens e animais, de seus movimentos e gestos. (BERTHOLD, 2001, p.136)

Através desta passagem percebemos que as manifestações artísticas populares contavam com artistas com as mais diversas habilidades físicas. O *Mimo*, tipo de teatro popular, surgiu originalmente na Sicília, como uma farsa¹² burlesca¹³ rústica. Suas apresentações eram populares em círculos privados e ganharam os palcos gregos apenas no período helenístico. Os *mimos* falavam de homens comuns, mesmo que seus artistas tivessem conhecimento das mitologias gregas. Mas as proezas físicas, sem dúvida se destacavam.

O sucesso popular destas apresentações resistiu à invasão do Império Romano e transformou-se, é claro, adequando-se tanto aos interesses políticos do Império – pão e circo – quanto aos do povo, interessados em assistir *shows* de variedades.

Esquetes curtos, palhaçadas, canções do tipo *music hall*, revistas, acrobacias, *intermezzi* aquáticos, números equestres e espetáculo com animais eram montados para divertir um público que vinha ao teatro com nenhuma outra qualificação que não fosse a de ser consumidor. (BERTHOLD, 2001, p.157)

Em Roma, os *Mimos* e as *Atelanas*¹⁴ eram as manifestações mais populares. As mulheres podiam participar dos Mimos, os quais não faziam uso de máscara. A rusticidade das máscaras grotescas das *Atelanas* correspondia à irreverência dos seus diálogos improvisados (BERTHOLD, 2001, p. 161). A arte do ator começa a despontar em relação à dramaturgia, e o trabalho corporal começa a ganhar mais destaque.

A arte do teatro havia se transformado na habilidade do intérprete. Divorciada da obra dramática do poeta, foi deixada ao critério do ator individual. Aproximava-se a grande era das pantomimas, que sempre florescem lá onde as fronteiras da linguagem e os desertos da comunicação verbal precisam ser transpostos, e elementos nativos, reconciliados com elementos estrangeiros. (BERTHOLD, 2001, p. 163)

12 A farsa sempre é definida como forma primitiva e grosseira que não poderia elevar-se ao nível da comédia. [...] gênero ao mesmo tempo desprezado e admitido, mas “popular” em todos os sentidos do termo, valoriza a dimensão corporal da personagem e do ator. (PAVIS, 2008, p. 164)

13 O burlesco é uma forma de cômico exagerado que emprega expressões triviais para falar de realidades nobres ou elevadas, mascarando assim um gênero sério por meio de pastiche grotesco ou vulgar: “é a explicitação das coisas mais sérias por expressões totalmente cômicas e ridículas”. (PAVIS, 2008, p. 35)

14 Pequenas farsas de caráter bufão que extraem seu nome de sua cidade de origem – Atela, na Campânia. Inventadas no século II a. C., as *atelanas* apresentam personagens estereotipadas e grotescas [...] (PAVIS, 2008, p. 28)

Provavelmente, os *Mimos* e as *Atelanas* tenham originado a *Commedia dell'Arte*, uma das formas teatrais mais conhecidas mundialmente. Esta era uma comédia de habilidade, que se apoiava na inspiração do momento, na improvisação ágil, rude e burlesca, que exigia do ator um pleno domínio artístico dos meios de expressão do corpo, repertório de cenas prontas, modelos de situações e a habilidade de adaptação à situação do momento. (BERTHOLD, 2001)

Neste teatro de ator (e de atriz, o que era novidade na época), salienta-se o domínio corporal, a arte de substituir longos discursos por alguns signos gestuais e de organizar a representação “coreograficamente”, ou seja, em função do grupo e utilizando o espaço de acordo com uma encenação renovada. (PAVIS, 2008, p.61)

Seus atores, artesões de sua *arte*, especializavam-se em personagens tipos, representações tipificadas da sociedade. *Pantallone*, *Dottore*, *Capitano*, representam um mercador, um erudito e um oficial respectivamente; *Arlequim*, *Pulcinella* e *Colombina* são os criados (*zannis*), esteio do elemento cômico, são os criados espertos maliciosos; por fim os *Innamoratti*, filho e filha do *Dottore* ou *Pantallone*, eram tipos menos afixados. Para cada personagem havia uma construção corporal diferente, e até mesmo uma sotaque diferente. O *Pantallone* caminhava projetando seu quadril à frente; o *Dottore* caminhava com o peso sobre os calcanhares, projetando a barriga para frente e gesticulando com as mãos; o *Capitano* parava-se com os pés afastados, ocupando o maior espaço possível, peito projetado para frente, mantendo as costas retas; e os criados por sua vez eram ágeis, dinâmicos, exagerados, acrobáticos, com movimentos de cabeça independentes do corpo (RUDLIN, 1994).

O que percebemos é que os artistas de teatro popular fazem uso de suas habilidades físicas, seus talentos musicais no processo de criação de seus personagens, de seus *lazzi*¹⁵. A *Commedia dell'Arte* mantém uma forte tradição familiar e artesanal, logo presume-se que os roteiros, as personagens e as encenações eram criadas coletivamente, reproduzidas e aperfeiçoadas a cada apresentação, passadas de geração à geração sem um estudo científico ou metodológico a este respeito sendo realizado. Talvez por essa razão encontram-se poucos registros sobre essas criações. Todavia, é possível afirmar que o corpo exercia um papel fundamental nessas encenações.

Contudo, cerca de dois séculos depois, surgem os primeiros estudos mais aprofundados sobre a preparação corporal do ator e sobre métodos de criação cênica.

¹⁵ Elemento mímico ou improvisado pelo ator que serve para caracterizar comicamente a personagem (na origem Arlequim). Contorções, rictus, caretas comportamentos burlescos e clownescos, intermináveis jogos de cena são seus ingredientes básicos. (PAVIS, 2008, p. 226)

Constantin Stanislavsky, ator, diretor e professor de atores, desenvolveu teorias sobre atuação no final do século XIX e início do século XX que são referenciais de estudo na formação de atores até hoje.

Stanislavsky desenvolve seus métodos no período em que surge o teatro realista, onde as atuações grandiloquentes tornavam-se inverossímeis. Desta forma, criticava atuações baseadas em clichês e estereótipos, próximas às atuações românticas e melodramáticas, e porque não dizer, atuações de teatro popular.

De forma resumida e abrangente, suas obras – *A Preparação do ator*, *A construção da personagem* e *A Criação do papel* – valorizam o trabalho de consciência corporal na busca pela verdade cênica. Acreditava que ator em cena deveria apresentar uma movimentação orgânica, natural, mas não cotidiana. E, para isso, o ator deveria estar em um processo de constante descoberta de suas possibilidades corporais, obtendo controle sobre sua aparelhagem física e vocal, para que esta estivesse sempre preparada para reproduzir, instantânea e exatamente, sentimentos delicadíssimos e quase intangíveis, com sensibilidade, o mais diretamente possível. (STANISLAVSKY, 1968 apud. AZEVEDO, 2009).

Stanislavsky percebeu que o ator tem mais liberdade para criar na ausência de tensão muscular, desta forma seus alunos trabalhavam o relaxamento muscular e articular através da ginástica sueca. Eram realizados exercícios baseados na rítmica, com o objetivo de atingir a organicidade expressiva e o equilíbrio de energias e da forma em gestos. Fazia uso de acrobacias, pois estas treinam prontidão, reflexos ágeis em todas as situações de cena. A dança clássica também era utilizada, e vale destacar o pensamento de Stanislavsky sobre o assunto.

A dança serve não só para tornar mais ereto o corpo como também abre os movimentos, alarga-os, dá-lhes definição, acabamento, o que é muito importante, porque um gesto picado, cortado a serrote, não serve para a cena. A dança auxilia na correção de defeitos nas pernas e nos braços contribuindo para a plasticidade do corpo como um todo. Além disso, ajuda a coluna vertebral a manter-se no prumo, o que aumenta a estabilidade corporal. (AZEVEDO, 2009)

Evidente que o trabalho de Stanislavsky não se resume apenas a preparação corporal do ator. “O processo criador, portanto tem um caminho de mão dupla, na medida em que o ator esteja física e psicologicamente disponível”. (AZEVEDO, 2009). Todavia, como o foco deste capítulo é a preparação corporal do ator, darei continuidade ao assunto falando sobre o trabalho de Vsévolod Meyerhold.

Meyerhold trabalhou com Stanislavsky, quando foi ator do teatro de Arte de Moscou e, influenciado pelo seu método de ações físicas, e pelos ensinamentos Dalcrozianos, desenvolveu método da Biomecânica, o qual era um sistema de treinamento que levava o ator

a se desenvolver a tal ponto que pudesse exprimir sinteticamente a substância social da personagem, estando ele preparado para responder aos reflexos. (AZEVEDO, 2009)

Em seu estúdio – Studio Meyerhold – entre 1916 e 1917, os atores estudavam matérias como dança, música, atletismo ligeiro, esgrima. Era recomendado a eles que praticassem tênis, lançamento de disco e vela, e que trabalhassem com a *Commedia dell'Arte*, a convenção do drama hindu e métodos utilizados no teatro ocidental. (AZEVEDO, 2009)

Neste lugar o ator é convidado a aprender sua arte com dançarinos, palhaços, acrobatas, mágicos, aproximando assim teatro, circo e *music-hall*. Deve saber dançar, cantar e representar, apoiando sua técnica num exercício plenamente consciente, num domínio total do próprio corpo, na movimentação racional e num agudo sentido rítmico. (AZEVEDO, 2009, p. 16)

Talvez o trabalho de Meyerhold tenha sido o primeiro a dar relevância às habilidades corporais advindas de artes populares, como o circo, e dos esportes, e valorização ao aprendizado do canto e dança juntamente à atuação, características essenciais aos atores de teatro musical.

O que é possível perceber é que desde Stanislavsky os teóricos de teatro salientam a dança como uma atividade importante na pesquisa corporal do ator, a fim de que este mantenha um corpo mais disponível. Até mesmo para o dramaturgo Bertolt Brecht (2005), em seu teatro épico, que através do efeito de distanciamento conferia ao espectador uma atitude analítica e crítica perante os acontecimentos, é necessária uma preparação técnica corporal.

Neste tipo de teatro presume-se uma atuação onde o ator mostre ao público que está atuando sem metamorfosear-se em um personagem. De acordo com Sônia Azevedo (2009), Brecht recomenda que os atores, em sua formação básica, tenham aulas de pantomima, fundamentos de dança clássica, tiro, filosofia, história da arte e teatro e que o ator aprenda, sobretudo, a relaxar e utilizar a mímica da vida diária, percebendo gestos corriqueiros para trabalhá-los artisticamente.

Todavia é no trabalho de Jerzy Grotowsky, encenador polonês que desenvolve Teatro Pobre¹⁶, que encontramos princípios bem claros sobre a preparação corporal do ator. Para Grotowsky, o essencial no teatro é o ator e o espectador, o ator deve manter corpo e mente preparados para atuar. Porém muitas vezes o ator apresenta um bloqueio no momento de criação, não atendendo aos estímulos dados. Sendo assim, Grotowsky (2011) desenvolve um treinamento, com muitos exercícios para que a partir deles o ator descubra as resistências e obstáculos que o atrapalham em seu trabalho criativo. A partir das anotações de Engenio

16 Termo forjado por Grotowsky (1971) para qualificar seu estilo de encenação baseado numa extrema economia de recursos cênicos (cenários, acessórios, figurinos) e preenchendo esse vazio por uma grande intensidade de atuação e um aprofundamento da relação ator/espectador. (PAVIS, 2008, p.393)

Barba eram realizados em um dia de treinamento exercícios físicos, exercícios plásticos, exercícios de máscara facial e técnica de voz (GROTOWSKY, 2011).

Como podemos perceber os trabalhos de Stanislavsky, Meyerhold, Brecht e Grotowsky são coerentes a suas convicções sobre a arte teatral. Seus estudos são legados que deixam orientações para a formação de atores, e em todos eles apresenta-se uma atenção ao corpo expressivo, que deve estar preparado fisicamente para entrar. Seus trabalhos influenciam também o trabalho de encenadores contemporâneos, como Peter Brook, Bob Wilson e Eugenio Barba, os quais também desenvolvem pesquisas sobre o fazer teatral e suas obras são reconhecidas mundialmente.

Enfim, este apanhado histórico sobre a preparação corporal de atores demonstra a importância do domínio do corpo para o ator. Posso citar aqui também algumas outras técnicas corporais que vem sendo estudadas por artistas a fim de compreender o corpo em sua totalidade, não apenas para o palco. Algumas são técnicas orientais como *Do – in*, *Yoga*, *T'ai chi chuan*, outras são técnicas mais conhecidas no campo da educação somática como Feldenkrais e Alexander. Estas também vêm contribuindo para uma formação mais completa do artista. Mas por que é importante este conhecimento corporal ao ator?

Segundo, Sônia Azevedo (2009), o conhecimento do corpo prepara o ator para desempenhar bem qualquer papel que lhe seja determinado, em qualquer proposta teatral a que se dedique. Assim como o poeta deve ter domínio das palavras, o ator deve prever e desenvolver a existência de um vocabulário mínimo e básico para que textos interpretativos possam ser criados e tecidos no corpo do ator. (AZEVEDO, 2009)

Algumas são as necessidades fundamentais do ator, do ponto de vista corpóreo, de acordo com Sônia Azevedo (2009): o autoconhecimento do seu eu físico, objetividade física e sensibilidade corpórea e disponibilidade psicofísica e autocontrole. Além disso, a autora enumera 51 necessidades específicas de trabalho corporal com atores e propõe um caminho viável de treinamento técnico corporal.

Portanto, é possível afirmar que existem muitos estudos, métodos e técnicas para preparar corporalmente o ator, a fim de que seu corpo seja cada vez mais expressivo, sendo mais um recurso para atuação. Porém, para o teatro musical ainda há poucos estudos sobre uma preparação corporal dos atores, e neste gênero teatral, sabemos que a dança é uma técnica essencial. Neste sentido, reforça-se o interesse dessa pesquisa em investigar como é ensinada a dança para o ator de teatro musical, visto que este conhecimento é de interesse tanto aos artistas que pretendem trabalhar neste gênero teatral quanto aos profissionais que pretendem trabalhar com dança e/ou preparação corporal de atores de teatro musical.

4 MERGULHO NA PRÁTICA

5 ABORDAGEM METODOLÓGICA

O objetivo geral desta pesquisa é investigar como são ensinadas as danças na preparação do ator de teatro musical, buscando identificar os estilos de dança mais adequados na preparação do ator de teatro musical, investigando também a formação dos professores de dança de cursos profissionalizantes dessa área.

A fim de alcançar tais objetivos faço uso de metodologias descritiva e exploratória, realizadas em contextos de criação artística e que faz uso dos dados etnográficos, que são coletados em campo pelos pesquisadores para compreender e analisar diferentes aspectos sobre os fazer artístico (FORTIN, 2009).

Para a realização desta pesquisa primeiramente foi realizada uma busca por cursos profissionalizantes de teatro musical, a fim de conhecer previamente os critérios para participação de tais cursos. Ressalto que nesta época, final do ano de 2013, praticamente não eram oferecidos cursos nessa área em Porto Alegre, enquanto em outras capitais brasileiras como Rio de Janeiro e São Paulo, já haviam cursos consagrados na área e com elevada carga horária de aulas. A partir do resultado desta busca, um curso foi selecionado: *TeenBroadway nas Férias*.

Este curso foi realizado na cidade de São Paulo, no período de 06 à 24 de janeiro de 2014, com duas apresentações no Teatro Santa Cruz, contabilizando carga horária de 45 horas. O curso foi ministrado por Douglas Tholedo (canto), Gabriel Malo e Clara Camargo. O espetáculo final dirigido por Maiza Tempesta, diretora geral do curso. Segundo informações obtidas na reportagem de Gabriel Nambu (2012), tal curso não exigia nenhum pré-requisito.

Todavia, devido a algumas questões pessoais emergentes durante este curso como a busca por mais aulas de técnica de dança, foi escolhido também o curso de *Jazz Musical*, com Keila Bueno, na Casa da Arte Operária, escola que também oferecia cursos na área de musical, mas solicitava que os alunos tivessem experiência em uma das 3 áreas: teatro, dança ou canto. (NAMBU, 2012).

Durante a realização dos cursos foram feitas anotações sobre as aulas, tanto em relação à metodologia utilizada quanto a compreensão corporal das danças ensinadas pelos professores. Não foram realizados vídeos, pois gravações não eram permitidas, com exceção das aulas de canto do *TeenBroadway*. Tais anotações constituem a base da coleta de dados, assim como as entrevistas realizadas com professores ministrantes dos cursos, que assinaram termo de consentimento livre e esclarecido para utilização de suas entrevistas neste estudo. Ao

longo do texto que segue, serão inseridos alguns trechos das anotações realizadas durante o trabalho de campo, destacados em itálico no texto.

A descrição das aulas e as entrevistas serão analisadas a seguir.

6 RELATO SOBRE OS CURSOS

2.2.1 TEENBROADWAY

De acordo com o site da empresa, o *TeenBroadway* é um grupo de teatro musical pioneiro no Brasil. Em seus 18 anos de existência é responsável por colocar no mercado de trabalho inúmeros artistas que hoje atuam profissionalmente no teatro, teatro musical, TV e cinema.

O *TeenBroadway* foi fundado em 1996 por Maiza Tempesta, diretora e criadora do grupo. Na época Maiza percebeu que não haviam cursos que oferecessem aulas de canto, dança e interpretação num mesmo lugar, voltados para a faixa etária da adolescência, visando o teatro musical, shows e/ou TV. Atualmente, atende a um público eclético e de todas as faixas etárias.

Dentre os cursos oferecidos está o *TeenBroadway nas férias*, curso intensivo de três semanas, de segunda a sexta, com três horas diárias de aulas de Canto e Dança/Montagem de Cenas, contabilizando um total de 45 horas de curso. Ainda há um espetáculo de encerramento, onde as cenas de musicais famosos são estudadas e remontadas, passando pelas etapas da audição à apresentação.

Cada aula era dividida em 1 hora e 30 minutos de aulas de canto e 1 hora e 30 minutos de aulas de dança. Não houve nenhuma aula de teatro. O curso dividia-se em três módulos, onde cada módulo correspondia a um musical diferente.

O primeiro módulo era sobre o musical *O Despertar da Primavera*, o qual é uma adaptação da *Broadway* de 2006 para a peça homônima de Frank Wedekind, escrita em 1891. *Spring Awakening* obteve uma versão brasileira em 2009, escrita por Charles Möeller e Cláudio Botelho. A montagem brasileira foi a primeira *non-replica* desde a estreia na *Broadway*, ou seja, os autores tiveram liberdade de direção e concepção diferentes da montagem original.

No site dos autores encontramos a seguinte sinopse para o musical: “O musical fala do universo de um grupo de adolescentes que vivenciam situações de iniciação sexual, incesto e

opressão, em cenas fortes de masturbação, homossexualismo, aborto e suicídio”. (LADEIRA, 200-)

O elenco é composto por 21 atores e tal espetáculo não tem cenas de dança em sua montagem original, logo não há diferenciação entre atores e bailarinos. Pode se dizer que existem movimentações coreografadas.

Apesar do elenco pequeno e da escassez coreográfica, o curso propusera que todos fossem para cena, independentemente do perfil físico da pessoa ou de sua formação. Ressalto que mais de 60 pessoas estavam inscritas no curso de janeiro. Assim os coreógrafos tiveram que criar coreografias para que mais de 60 pessoas dançassem.

7 de janeiro de 2014 - 2º dia de curso:

Foi iniciada uma coreografia só de meninos e outra só de meninas. Eu esperava que houvesse audição para as personagens adultas desta peça e que tivessem as cenas também, não apenas os números musicais. Pensei nisso até porque não tenho mais perfil para fazer adolescente. Eu e muito outros atores do curso! Porém, todos nós estaremos em cena. Quase 60 pessoas interpretando adolescentes! Os personagens adultos não farão parte.

Houve audição para fazer os solistas deste espetáculo e ficou acordado com os participantes do curso que todos aqueles que quisessem disputar um papel, inclusive dos outros módulos, deveriam participar desta audição. Eu fiz a audição e não passei. Valeu pela experiência de cantar com uma banca te avaliando.

Após saber que eram os solistas, houve uma recolocação de lugares e pares, o que causou um pouco de confusão. Todavia, as coreografias eram muito simples. Ninguém precisava ter feito aulas de dança anteriormente para executar os passos ensinados. Eram coreografias ilustrativas, com muitas poses e marcações rítmicas. Sendo assim, todos se adaptaram as novas formações, sem grandes problemas. A preocupação maior neste módulo era com o canto, aliás este foi o grande aprendizado deste módulo.

O segundo módulo correspondia à obra de Bob Fosse, um dos nomes mais influentes na história da dança. Ele dirigiu e coreografou vários dos grandes musicais da *Broadway* e filmes de nosso tempo, como *Cabaret*, *Sweet Charity*, *Damn Yankees* e *Chicago*. Fosse foi conhecido por seu estilo completamente moderno, sensual, sexy e altamente detalhado. Seu estilo de dança ainda é ensinado em todo o mundo.

Para este módulo foi escolhida as coreografias “The Rich man’s Frug”, do musical *Sweet Charity*, e “Willkommen”, do musical *Cabaret*. *Sweet Charity* conta a história de Charity, dançarina de cabaré que devido aos relacionamentos amorosos ruins, vê apenas o lado escuro da vida. Mas após conhecer Oscar, ela acredita que sua vida mudou, tornando-se mais doce e esperançosa em relação aos seus sonhos. Já o musical *Cabaret* se passa em

Berlim, em 1931, contando a vida noturna de Kit Kat Club, principalmente na relação da cantora britânica Sally Bowles com o jovem escritor norte-americano Cliff Bradshaw. (STEMPEL, 2010)

Para as coreografias de *The Rich Man's Frug*, o grupo foi dividido em 2, onde um fazia a primeira parte da coreografia, "The Aloof", o outro fazia a segunda parte, "The Heavyweight" e ambos faziam a última coreografia "The Big Finish". Para as coreografias deste módulo era necessária prática de dança anterior. Os movimentos exigiam bastante consciência corporal, concentração e tônus muscular.

13 de janeiro de 2014 – 6º dia do curso

A aula começou com dança. Fizemos um alongamento todos juntos, sob a orientação da Clara. Em seguida fizemos uma caminhada "estranha". Tínhamos que posicionar o tronco para trás e estender as pernas bem para frente. A cabeça mantinha-se alinhada a coluna, olhando para o teto. Os braços relaxados em direção ao chão. O abdômen precisava estar bem contraído e não desequilibrar. A turma foi dividida entre os que conseguiam fazer a caminhada e os que não conseguiam. Quem conseguia seria ensaiado pelo Gabriel. Quem não conseguia, pela Clara. Fiquei no grupo do Gabriel.

O "Aloof" exigiu todas essas características que mencionei acima, além de muita concentração e equilíbrio. Existem muitas poses na coreografia que desafiam a estabilização corporal. Além disso, Fosse faz uso de movimentos *en dedan*¹⁷, praticamente incomuns na dança. Logo, tínhamos que controlar para não fazer movimentos *en dehors*¹⁸, manter a concentração e postura característica de Fosse e manter a interpretação, pois o Gabriel ensinou toda a coreografia reforçando as intenções de atuação para cada movimento.

Já para a realização da coreografia do musical *Cabaret*, além dos aspectos supracitados, exigia-se também muita facilidade em decorar sequência rapidamente, pois a mesma foi passada em dois dias, e desinibição, já que estávamos vestidos com figurinos sensuais, coerentemente com a proposta do musical, contracenávamos sensualmente com os colegas de palco e interagíamos diretamente com a plateia.

13 de janeiro de 2014 – 8º dia do curso

Quando terminou a audição de solistas, tivemos aula de dança. Começamos a ensaiar "Willkommen". A partir da sequência coreográfica ensinada, a qual foi repetida duas vezes, a professora escolheu os Kit Kat boys e as Kit Kat girls. Foram escolhidos

¹⁷ Rotação interna da articulação coxofemoral.

¹⁸ Rotação externa da articulação coxofemoral.

alunos do curso regular do TeenBroadway, ou que já tinham feito o curso de férias. Acho que a Clara optou por não arriscar.

Destaco que no primeiro musical do módulo Fosse não havia canto, apenas dança, as quais eram muito semelhantes às originais do musical. No segundo, as coreografias também eram muito semelhantes, porém havia canto. Ressalto que a professora de dança Clara Camargo fez parte do elenco da montagem brasileira de *Cabaret*, logo conhecia muito bem as coreografias, as personagens e a concepção do espetáculo.

Entre as duas coreografias deste módulo havia muitos solos e duos, os quais foram apresentados em audições pelos alunos inscritos no curso. Esses números deveriam ser trazidos prontos, não eram ensinados durante o curso, apenas aprovados nas audições.

13 de janeiro de 2014 – 8º dia do curso

Começou a aula diretamente pelas audições. À pedidos, a banca, composta por todos os professores do curso e Maiza Tempesta (mesma banca da 1ª audição) deu dicas para cada candidato. Desta vez não participei da audição. Não tinha nada preparado, pois não sabia que haveria audições de tema livre durante o curso. Todos os inscritos receberam um e-mail contendo material de estudo: letras de músicas e links do youtube, para estudar as canções que seriam encenadas. Acreditei que seriam apenas aquelas e não busquei ensaiar outros números musicais.

Porém o curso intensivo estava repleto de alunos do curso regular, que já conheciam a metodologia do curso e, desta forma, tinham números ensaiados para a audição. Elas sabiam as músicas e as coreografias. Estavam tão bem ensaiados, que a banca apenas aprovava.

Gostaria de ter participado desta audição, mas não tinha ideia que bastaria conhecer uma coreografia e/ou canção de Fosse para participar. Isto poderia ter sido enviado por e-mail também. Algo como: prepare seu solo para audição de Fosse!

Por fim, o último módulo correspondia ao musical *Priscilla – A rainha do deserto*, musical baseado no premiado filme de mesmo nome. O espetáculo fala da aventura de três amigas que viajam em um ônibus antigo (apelidado carinhosamente de Priscilla) em busca do amor e de verdadeiras amizades e acabam encontrando mais do que jamais haviam sonhado.

Da mesma forma, como nos anteriores, todos os inscritos foram para o palco. O que precisava se destacar neste musical era a expressão. As coreografias eram adaptações das originais, pois não havia possibilidade de reprodução fiel, já que eram 3 coreografias distintas do mesmo musical onde todos deveriam dançar e não havia tempo para troca de figurinos.

As coreografias não eram tão simples como as do *Despertar da Primavera*, mas eram mais fáceis do que as de *Fosse*. O que se exigia aqui era que dançássemos as sequências com maior atenção na musicalidade, com muita alegria e muita expressão. Como se diz no meio teatral: com muito “carão”.

20 de janeiro de 2014 – 11º dia do curso
Começamos aprendendo a coreografia de “It’s raining men”, a qual tem alguns passos mais difíceis, de contratempo. Mas é uma coreografia de atitude. Tem que ter presença para dançar este musical! Aqui é teatro musical! Todos tem que cantar, dançar e atuar muito!

De modo geral, o curso não oferece aulas, eu diria que é um curso de montagem. O que se aprende são coreografias de musicais, repertório. Tivemos aulas de canto, isso sim. Além de aprender as canções da apresentação tivemos aulas teóricas sobre respiração, *belting*¹⁹, timbre e tom de voz, entre outros assuntos.

Enquanto aluna de uma licenciatura em dança, foi muito interessante observar como os professores de dança organizavam as coreografias, afinal eles tinham que adaptar as coreografias originais a um grande grupo de pessoas, com habilidades e dificuldades diversas.

Sobre o espetáculo final, posso dizer que pessoalmente foi uma experiência bem marcante. Praticamente foi a primeira vez que apresentei a uma plateia de desconhecidos. Isto foi um pouco libertador, confesso. Ao mesmo tempo complicado, pois não tenho um *feedback* nem sobre a minha performance – apenas os comentários dos professores – nem sobre o espetáculo com um todo.

O que posso afirmar é que o espetáculo final “dá um gostinho” do que pode ser uma apresentação de teatro musical. Para quem não tem personagem que cante, parece mais um espetáculo de dança com atuações. Todos cantam, mas apenas aqueles que conquistaram personagens usam microfones. E cantar com microfone deve ser completamente diferente, pois a pressão para não desafinar é muito maior.

De qualquer forma, considero esta experiência de palco bem positiva, que acrescenta muito no meu aprendizado como artista, a partir do meu estudo e da minha *performance*, assim como meu aprendizado enquanto futura profissional de dança, através das observações realizadas durante o curso.

2.2.2 JAZZ MUSICAL

Durante a primeira semana do curso *TeenBroadway* decidi que queria aprofundar mais meus conhecimentos e comecei a procurar outros cursos de musicais na cidade. Através da indicação de colegas que também faziam *TeenBroadway*, encontrei um curso de Jazz, na Casa de Artes Operária, escola de artes conhecida por oferecer cursos com profissionais (canto, dança e teatro musical) experientes em musicais. Este curso tinha duração de uma semana e

¹⁹ A técnica do *Belting* foi desenvolvida para teatros sem amplificação. Trata-se de uma voz cantada, projetada, estridente, que tem como objetivo a inteligibilidade do texto falado e cantado. (RUBIM, 2010, p.9)

ao final desta, devido à demanda apresentada na turma, onde a maioria dos inscritos interessava-se por musical, e sabendo que a professora tinha larga experiência na área, pedimos à ela que ministrasse um curso de jazz musical. Ela aderiu à ideia e na semana seguinte, entre os dias 20 e 24 de janeiro de 2014, fiz o curso de *Jazz musical* com Keila Bueno, o qual contabilizava carga horária de 10h.

Seu curso apresentava um formato de aula de dança, com exercícios de aquecimento, sequências compostas com saltos, giros, exercícios feitos na diagonal e coreografias do repertório de musicais, principalmente de Bob Fosse. Suas aulas ajudaram-me a compreender melhor as coreografias que estava aprendendo no curso do *TeenBroadway*.

20 de janeiro de 2014 – 1ª aula do curso

Então hoje foi um dia de aprender mais sobre Bob Fosse e seu estilo. A Keila, que era elenco da versão brasileira do musical Chicago ensinou um pedacinho da coreografia de “All that jazz” e falou de tantos detalhes que assistindo o vídeo da coreografia não é possível perceber, tais como movimentos das mãos, posicionamento dos pés, intenções, entre outros. Este detalhes, segundo ela, só podem ser ensinado por quem tem uma vivência com trabalho de Fosse, e esta experiência ela adquiriu com o coreógrafo norte-americano responsável por manter a coreografia fiel na montagem brasileira.

Seu curso não pretendia ter apresentações ao final, mas aprendemos três coreografias do musical *A Chorus Line*, cujas canções eram cantadas por nós, alunos, durante as aulas.

23 de janeiro de 2014 – 4ª aula do curso

Como é difícil cantar e dançar ao mesmo tempo. Embora as músicas estejam em português, ainda não consigo relacionar a letra da canção com a o movimento. Não que um seja a ilustração do outro, não é isso. Mas tento encontrar alguma relação para que movimento fique mais orgânico, mais natural e coerente com o que estou cantando. Mas isso é muito difícil. Quando me concentro na coreografia eu desafino. Quando acerto o tom musical perco o tempo da coreografia. Mas é assim que vou aprendendo, através da superação da dificuldade.

Deste modo, resolvi entrevistar a professora para este TCC, até porque em relação à preparação corporal para teatro musical, considero que este curso foi muito mais proveitoso do que o primeiro.

7 QUEM FAZ E COMO FAZ

A seguir apresento uma análise e interpretação das entrevistas realizadas, tentando compreender aspectos da formação destes professores e de suas metodologias de aula. As entrevistas são apresentadas na ordem em que foram feitas e podem ser conferidas integralmente nos apêndices desta pesquisa.

2.3.1 KEILA BUENO

Teatro musical é feito de interpretação, canto e dança. Se a pessoa fizer as três coisas ela vai ser formada em teatro musical. Curso de teatro musical é um plus.

Keila Bueno

A formação inicial de Keila Bueno é como bailarina. Iniciou sua carreira fazendo aulas de balé clássico aos doze anos e, aos dezesseis, descobriu o jazz, através do professor Alonso Barros, que estava ministrando aulas em Campinas, onde ela morava.

Aos 19 anos Keila muda-se para São Paulo, e entra em seu primeiro musical: *Hair*, uma adaptação do musical norte-americano, dirigido por Antônio Abujamra. Após esta estreia, praticamente todos os espetáculos que fizera eram musicais e, nesta época, atuava principalmente como bailarina e esporadicamente substituía alguma atriz do elenco. Começou a trabalhar como atriz através da publicidade. Fez curso de apresentadora de telejornal no SENAC, fez uma novela e participou de vídeos empresariais e vídeos didáticos.

Em 1999, compõe o elenco de *Rent*, primeira remontagem da *Broadway* em solo brasileiro. Destaca-se em sua carreira os seguintes musicais: *A Bela e a Fera* (2002), *Chicago* (2004), *Sweet Charity* (2006) e *Elis - A musical* (2014).

Em 2004, quando se muda para a Espanha, inicia sua carreira como docente de dança, dando aulas direcionadas para dança e teatro musical. De volta ao Brasil, como professora, foi diretora de 3 grandes montagens: *Chicago*, *Chorus Line* e *West Side Story*.

Suas aulas de dança são ministradas da seguinte forma:

A minha aula, eu olho os alunos que eu tenho e percebo o que eles precisam. Geralmente eles precisam de técnica, geralmente. É... então eu dou técnica clássica, depois eu entro com o jazz e dou também uma introdução ao contemporâneo. Então tudo isso de chão são introduções, eu tenho sequências de coisas no chão, tudo contemporâneo. Então é isso, eu misturo um pouco. (BUENO, 2014, p. 72)

Eu, particularmente, gostei muito da aula. O aquecimento/alongamento foi exatamente como a professora descreveu. Eram sequências na barra com movimentos de balé clássico e jazz (*plié, tendu, élevé* em 1ª, 2ª e 4ª posições, *en dehor* e *en dedan*)²⁰ e depois sequências no chão que trabalhavam com rolamentos, transferência de peso, contração e relaxamento e torções. É possível perceber que o corpo da professora é atravessado por estas técnicas.

²⁰ Posições e movimentos característicos do balé clássico, mas que também são utilizados outros estilos de dança, como jazz.

Keila deixa claro que suas aulas, são de dança, portanto é necessário que o aluno já tenha algum conhecimento prévio de dança. Para ela, atores e bailarinos não apresentam a mesma linguagem, e a dificuldade dos atores nesses cursos de dança seria em virtude do desconhecimento da técnica e das nomenclaturas que os bailarinos já dominam.

Eles deviam procurar escolas de dança e começar com Balé Clássico básico 1 pra ter uma noção. Aí Jazz básico 1. Pra saber esse é o braço direito, é o braço esquerdo, porque o que eu sinto a diferença é isso, eles não sabem coisas que a gente usa de nomenclatura ou de repertório corporal que eles não tem. (BUENO, 2014, p. 72)

Na minha formação artística, paralelo aos cursos e a prática teatral que desenvolvia, eu fazia aulas de dança, por prazer e por acreditar que este conhecimento valorizaria o meu trabalho de atriz. Logo, estas questões sobre as nomenclaturas e repertório corporal não foram dificuldades para mim durante o curso. Minha dificuldade maior era em relação à memorização das sequências, e execução de alguns movimentos com mais virtuosismo, como *grand battements*²¹ acima de 90°. Ao longo da semana, tais dificuldades diminuíram, pois a cada aula as sequências estavam mais decoradas e pude concentrar-me mais na execução dos movimentos, aprimorando os passos. Mas concordo que esta aula não seria adequada a um aluno que jamais tivesse feito aula de dança anteriormente. Ou melhor, é uma aula inadequada a um aluno iniciante, pois a professora ensina as sequências demonstrando os movimentos, mas uma vez demonstrada, ela só fala os movimentos utilizando nomenclaturas principalmente do balé clássico, demonstrando novamente apenas para corrigir.

Sendo assim, além do balé clássico e jazz, Keila acrescentaria a dança contemporânea, como um estilo de dança mais adequado aos atores que buscam a dança como preparação corporal para teatro musical. Segundo ela, o contemporâneo “dá uma coisa que nenhum estilo dá, que é um trabalho de força e chão.” Destaca também, que o balé contemporâneo compõe a grade curricular dos cursos de teatro musical dos Estados Unidos e da Inglaterra.

A partir da sua visão de que os atores deviam o procurar o básico de cada dança antes de fazer um curso de dança para teatro musical, ela defende que o artista de teatro musical deve ter formação em dança, em teatro e em música, separadamente. Este foi um aspecto que proporcionou muitas reflexões. Como seria a formação em cada área? Através de cursos livres, cursos profissionalizantes, graduações? Seja qualquer uma destas alternativas, ou até mesmo de outra forma, é praticamente utópico alcançar esta formação completa de forma separada. Lá, em São Paulo, talvez seja mais fácil, já que existem muitas escolas de arte,

21 Movimento característico do balé clássico que consiste em lançar a perna estendida para frente ou para a lateral ou para trás e depois retonar a posição inicial, geralmente em pé. Pode ser feito com as pernas em rotação interna ou externa.

assim como em outras capitais. Todavia, de modo geral não é uma realidade. Falo por que venho do interior e sou formada muito mais pelos festivais de teatro amador e cursos livres de dança e teatro oferecidos esporadicamente do que por um curso de formação regular. E na escola, lugar de formação educacional que deveria oferecer aulas de todas as artes, infelizmente essa ainda não é realidade.

E estou mencionando apenas aspectos de acesso a cursos, sem levantar questões financeiras, pois aulas principalmente de canto e dança são bastante caras. E é muito difícil depender de cursos gratuitos, pois em sua maioria são de iniciação, logo não há progressão e nem garantia de permanência. De qualquer forma, acredito que o ponto de vista de Keila dá uma visão ideal sobre a formação.

Acreditando que o artista deveria ter uma formação separada nas três áreas, os professores de dança poderiam dar suas aulas dos métodos que escolherem, sem preocupar-se com o objetivo de dar aula para atores, ou para teatro musical. Mas quando questionada se não havia diferença entre o professor de jazz da academia e o professor de jazz para teatro musical, Keila acrescentou que é necessária à vivência de palco para saber como é a dança para quem atua em musicais.

Quando você é um professor só de dança e nunca na sua carreira você passou pela interpretação, você dá uma interpretação às vezes limitada pro bailarino. Se eu sou atriz, eu brinco com... eu tenho corpo, tenho voz e tenho a minha interpretação de rosto, de corpo. Se eu nunca experimentei eu não vou passar isso pros bailarinos. (BUENO, 2014, p. 73)

Neste momento percebi que o currículo artístico conta muito para Keila e isto, para ela, faz com que o profissional de dança que já fez um musical apresente um diferencial no mercado de trabalho, o que a torna, por exemplo, uma profissional mais indicada do que outros para trabalhar com dança para teatro musical. Também diz que isto não é requisito obrigatório, pois já teve professores muito bons que nunca fizeram teatro musical, mas diz que devido a sua superexigência do gênero, desconfia de cursos e professores que estão aparecendo no mercado como professores de dança para musical. “Ele já se experimentou em um musical? Este professor já se experimentou em um musical pra saber que tipo de expressão é para um musical?”, diz Keila Bueno.

Ela reforça também que o corpo do bailarino de teatro musical deve dançar a letra da música, expressar o que a música diz. E que o repertório, coreografias de musicais famosos, são “a cereja do bolo”, mas que não são extremamente necessárias à formação do ator. Ela trabalha com repertório porque adora, mas não vê problema em criar alguma coisa, se for necessário.

Na sua aula aprendemos três coreografias de repertório, as quais nos foram ensinadas observando os mínimos detalhes. Tais requintes foram possíveis devido à experiência de Keila

Bueno em musicais, pois eram detalhes passados a partir de considerações feitas pelos diretores de coreografias vindos dos Estados Unidos para acompanhar as remontagens.

Além do repertório, ela passou pequenas sequências coreografadas por ela mesma. Todavia, estas sequências trabalhavam mais as questões técnicas do que expressivas, diferentemente das coreografias de repertório, que além dos passos, precisávamos estar atentos à expressão e ao canto, já que decorávamos a sequência cantando a letra e depois seguíamos ensaiando assim.

Por fim, Keila Bueno reforça que o artista de teatro musical deve ser formado em três áreas, canto, dança e atuação. E o que o curso de teatro musical deve ser o último, um curso para juntar tudo, mas que ele não é essencial.

Após a entrevista, o acompanhamento de sua aula e conversas com a entrevistada, entendo seu ponto de vista sobre a especificidade de um curso de teatro musical, mas discordo de que este “4º curso” não seja essencial. Concordo que ele não pode ser o primeiro, pois acredito que a pessoa deva ter no mínimo o conhecimento em canto, ou em dança ou em teatro para frequentar um curso de teatro musical. Mas acho que estas três formações separadamente não preparam para um musical.

O canto no musical é diferente, trabalha-se muito com *belting*. A atuação é diferente, trabalha-se com o expansivo, o exagero, com o máximo de energia sem perder a verdade cênica. E a dança, por consequência, também é diferente, pois é explosão, é dinâmica, é *show*, é feita para a plateia, dançasse a letra da música com intenção. Estes aspectos nem sempre são contemplados em aulas específicas de dança, teatro e canto. Sendo assim, defendo que este é um gênero de teatro que exige do artista uma postura diferente em cena, logo precisa de uma preparação diferente.

2.3.2 MAIZA TEMPESTA

Seu conhecimento, a sua prática que vai fazer sua profissão.

Maiza Tempesta

Maiza Tempesta começa a fazer aulas de balé ainda na infância e sua trajetória na dança não parou mais. Como ela mesma se define, é uma “pessoa do movimento”, que sempre fez muitas coisas. Então ela já estudou jazz, dança contemporânea *Taekwondo*, entre outras atividades e apresenta assim um extenso currículo. É coreógrafa, diretora de musicais,

maître em “jazz dance”, com especialização em variadas técnicas de dança realizadas em Londres, Los Angeles e New York. Fundadora e diretora da “Cia Jazzbrazil” de (1985 a 1991), um marco na história do “jazz dance” em São Paulo. Foi assistente de Lenny Dale, Jojo Smith e Fred Benjamin. Já coreografou para a Rede Globo e Rede Record.

O maior destaque da sua carreira foi ter dançado *A Chorus Line* na *Broadway*, após ter feito parte do elenco de *A Chorus Line* no Brasil, em 1983. Seu primeiro espetáculo como diretora foi *Sweet Charity*, em 1989, em Campinas para a Escola de Dança Lina Penteado. Dirigiu também *Mary Poppins* para o Estúdio de Ballet Cisne Negro em 2006/2007, e em 2010 dirigiu o musical *A Pequena Sereia*. É Diretora Fundadora do Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado de São Paulo (SINDDANÇA).

Atualmente dirige o *Teen West End*, para a Cultura Inglesa de São Paulo, grupo fundado por ela, que encena musicais famosos desde 1992. É diretora do *TeenBroadway*, fundado em 1996, grupo que também trabalha com encenações de musicais famosos.

No início de sua entrevista Maiza conta que viajar para o exterior era a maneira que existia para conhecer o que estava sendo feito lá fora. E que hoje tudo é mais fácil, devido à internet.

Maiza também fala das montagens feitas no Brasil, as quais são fiéis às montagens originais e que desta forma não se perde a essência de nada, pois ninguém fica criando em cima do que o autor fez. Não concordo plenamente com ela sobre isso. Acredito que as montagens brasileiras são fiéis as originais em quase tudo, mas as atuações não são fiéis. Cada ator é único e manifesta sua arte do seu jeito, mesmo que siga uma direção. Além disso, as peças têm piadas que funcionam apenas no contexto em que foram criadas, logo se estas piadas não forem adaptadas ou refeitas não provocarão o mesmo efeito.

O *TeenBroadway* é um curso que trabalha com montagens que tentam ser o mais fiéis possíveis às originais. Digo que é uma tentativa pois, apesar de não saber como funciona o curso regular, a metodologia do curso prevê que todos os inscritos participem da apresentação, e o número de inscritos no curso e de elenco das peças nem sempre é o mesmo.

Normalmente, os professores do *TeenBroadway* são ex-alunos de Maiza, pois ela acredita que eles entendem seu ponto de vista.

Então, eu não gosto de professores que gritam, ou que fazem coisa, ou diminuem a pessoa, eu não gosto disso. A gente tem sempre essa coisa de tentar trazer o melhor que aquele aluno tem. De aproveitar ao máximo o elenco que a gente tem. É realmente escolher através das aptidões. (TEMPESTA, 2014, p. 78)

Realmente, os professores do curso apresentam uma postura muito tranquila diante dos alunos, tanto para ensinar quanto para corrigi-los. A maioria dos inscritos era adolescente, provocando que os professores mantivessem uma postura mais amigável, como se estivessem lidando com colegas de trabalho, não com alunos, sem deixar de exigir postura de aula e comportamentos mais profissionais, já que este era um curso que preparava o aluno para o mercado de trabalho.

Quanto ao aproveitamento das aptidões de cada aluno, acho que isto se adéqua mais ao curso regular, pois no *TeenBroadway* nas Férias o tempo é muito curto para que os professores vejam as potencialidades do aluno. E não há nenhum momento em que exista uma apresentação dos inscritos ou até mesmo uma entrevista para saber qual a formação dos inscritos. Eu não saberia dizer, por exemplo, se algum de meus colegas era cantor e só sei dizer quantos atores tinham porque eu perguntei uma a um de meus colegas.

A metodologia de Maiza Tempesta baseia-se no aprendizado através da experiência.

O que eu acredito e vejo é que você aprende com a prática. Então não tem bailarino que seja maravilhoso em sala de aula, pois se ele não vai para o palco, não tem função a arte dele. Pra que serve a arte dele, se ele só fica em sala de aula? Então a gente sempre escolhe um musical pra ser estudado, todo aquele estilo a fundo, aquela época, como foi construído. E leva para o palco. Então esse nosso modo de ensinar fazendo, mas não fazendo em sala de aula, fazendo no palco, estabelece a relação com a plateia. É luz, é cenário, tudo vem junto. Então a gente sempre escolhe algum musical pra trabalhar as técnicas do teatro musical. (TEMPESTA, 2014, p. 79)

Refleti muito a respeito dessa metodologia “de fazer fazendo” e resgatei na minha própria história argumentos para concordar com Maiza. Minha trajetória no teatro começou em uma oficina e ao final desta, após dois meses de aulas diárias e 4 horas cada, houve um trabalho de conclusão de curso, feito para ser encenado em determinado espaço onde tudo seria conforme tinha sido ensaiado.

Após esta estreia, fiz parte de um grupo de teatro amador, que montava peças para serem encenadas em escolas. Para mim, foi ali que comecei a fazer teatro de verdade. Nós ensaiávamos a peça, mas as adversidades do local, a quantidade e a faixa etária do público, a disponibilidade de som, tudo fazia com que cada apresentação fosse um novo aprendizado, sobre como improvisar, como adaptar a cena ao espaço, o tom de voz ao público, como manter uma relação com a plateia, de conquistá-la e não perdê-la. Posso dizer que aprendi a atuar atuando. É claro que a base, as aulas diárias, o aprendizado das técnicas deram o suporte necessário para as apresentações, mas é somente o momento da apresentação que te ensina, que te mostra o que é ser artista. É no momento da cena que o ator descobre a paixão pela arte efêmera do teatro.

Acredito que com a dança não é diferente. Não basta fazer aulas e procurar a técnica perfeita. Tem que dançar no palco, porque o momento faz diferença na técnica do bailarino, do artista.

Como coreógrafa e professora de dança Maiza diz que o corpo do ator não fala muito, porque é meio “travado”. Ela diz que a dança é importante para o ator para que ele tenha domínio do próprio corpo, para que tenha um movimento com linhas. E neste aspecto, ela não recomenda um tipo de dança específico, mas sim todos.

Esta é uma visão muito comum entre os atores, de que quanto mais aptidões corporais tiverem, mais rico poderá ser o trabalho de atuação. Costumamos experimentar muito, e especializar pouco. Fazemos muitas aulas para ganhar mais repertório de movimento, mais bagagem de conhecimento para estarmos prontos para viver qualquer personagem. Esta é a nossa arte. É a arte de conseguir ser diferente do que sou todos os dias. Ser vilão, mocinha, atleta, bailarino, cadeirante. É poder ser alguém que nunca sou.

Sônia Azevedo (2008) diz que o ator deve estar preparado para atuar em qualquer papel a qualquer tempo, e para isso precisa ter um corpo preparado, argumento este que já foi explicitado no referencial teórico deste estudo. No caso do teatro musical, eu reformularia esse pensamento e diria que ator deve estar preparado para atuar em qualquer papel a qualquer tempo e para isso precisa saber dançar.

Acho que é válido o pensamento de que devemos aprender o maior número possível de estilos de dança, mas acho que vale mais a pena investir em um ou dois estilos para

aprimorar uma técnica. O nível de atuação que vi dos elencos das produções que assisti em 2014, principalmente as paulistanas, não dá para ter apenas um conhecimento básico ou superficial de dança. Os atores dançavam muito e dançavam muito bem e, para mim, isto só é possível de alcançar com aulas regulares a fim de conquistar aprimoramento.

Apesar de Maiza defender que os atores deveriam procurar todos os estilos de dança, ela recomenda aos profissionais que pretendem trabalhar em cursos de teatro musical, que tenham formação em jazz, pois a maioria dos musicais apresenta jazz como estilo de dança principal. Além da formação técnica, ela recomenda que os profissionais que almejam trabalhar nesta área, vejam o maior número possível de musicais, assim é possível distinguir o trabalho dos coreógrafos, já que cada um cria um estilo próprio, e conhecer também as principais peças, os diretores, coreógrafos, etc.

O que eu falo é: assista o máximo de musicais que você puder na sua vida. Você tem que ter uma formação. Então como no balé clássico não tem todos aqueles balés de repertório que todo mundo que dança, tem que saber, Lago dos Cisnes, Dom Quixote? Teatro musical também, você tem que saber e conhecer todos os musicais. É o repertório do teatro musical. [...] Tem que conhecer, tem que conhecer os personagens, tem que conhecer tudo. E os estilos que distinguem uns dos outros, o que diferencia um do outro. Qual a diferença desse para aquele? Porque em todos os musicais os coreógrafos criam um estilo próprio praquele musical. Normalmente esse passo tem a cara de tal musical, você olha e fala: “nossa esse movimento é West Side Story”, por exemplo. A gente consegue olhar, a gente olha um movimento e fala: “esse movimento é do Bob Fosse”. [...] Então, a pessoa tem que estudar a fundo, mesmo. Tudo que tiver em vídeo, livro tem muitos em inglês. Da onde veio o teatro musical, como é, quem são os principais diretores, coreógrafos, o que eles fizeram. Tudo isso é importante. (TEMPESTA, 2014, p. 81)

Mais uma vez concordo com esse argumento, que também vai ao encontro do que Keila Bueno argumentou. O professor de dança não pode ter apenas a técnica para oferecer, ele tem que saber mais sobre musicais para entender que são formas de dançar diferentes, conhecer os diferentes estilos de cada coreógrafo e saber que estilo de jazz ele deve ensinar para o aluno. Além da técnica o aluno precisa ter confiança no que o professor fala, e quando o professor domina o assunto torna-se mais confiável.

Por fim, ela reforça que a prática é essencial à formação, que não basta só a teoria. O conhecimento teórico aliado à prática constitui o profissional.

TeenBroadway é um curso totalmente prático. A gente senta com os alunos no começo, a gente estuda os musicais, de onde a ação acontece, o que acontece, qual é o objetivo, mas a gente não para, a gente não fica na coisa teórica, porque é prático. Você vai para o palco, é prático. Tem que ter prática de palco. Um ator tem que ter prática de palco. Uma pessoa que faz faculdade de teatro vira um bom ator? Não vira! (TEMPESTA, 2014, p. 82)

Especificamente sobre o *TeenBroadway nas Férias*, acho que para aprender mais, não seria necessário que todos os inscritos participassem de todas as montagens. Talvez se o elenco fosse alternado a cada módulo, onde todos tivessem a oportunidade de dançar, cantar e atuar com mais destaque, acentuando questões como presença cênica, projeção de voz, coreografia, o aprendizado seria mais significativo. Mas eu entendo que esta não é a proposta do curso, que tem como objetivo acelerar os estudos sobre musicais através de uma imersão de três semanas, instigando, assim, o aluno a querer saber mais, provocando que o mesmo matricule-se para o curso regular e, com mais tempo, aprofunde seus conhecimentos e desenvolva um melhor aprendizado. Desta forma, compreendo a metodologia de Maiza, e acredito que esta esteja bem adequada a proposta do curso, apesar de não concordar plenamente e ter ficado um pouco insatisfeita com o curso, pois esperava que tivesse tido mais aulas e que o elenco fosse revezado para apresentação.

2.3.3 GABRIEL MALO

“... o bailarino mais tem que aprender aqui é o que eu tento sempre pegar no pé nos curso que eu dou: é que a gente tem que ser ator antes.”

Gabriel Malo

Gabriel Malo é ator, formado pelo INDAC Escola de atores, na cidade São Paulo. Todavia seu interesse pelas artes iniciou com a dança. Fez aulas de jazz por dois anos. Após ter feito um teste para musical, decidiu estudar teatro também. Aos 16 anos, descobriu o mundo dos musicais a partir do curso que fizera no *TeenBroadway*.

Fez parte do elenco das seguintes produções brasileiras: *Cazuza – Pro dia nascer feliz* (2014), *Nas alturas (In the highs)* (2014), *Hairspray* (2009), *West Side Story* (2008). Sem perder o vínculo, como o Brasil, pois sempre que pode vem para dar cursos, workshops e apresentar-se, foi para os Estados Unidos em 2010, e lá já fez parte do elenco de *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* e de *A Chorus Line* (EUA), tendo sua *performance* elogiada pela crítica teatral Marakay Rogers (2013), que diz que Gabriel é um ótimo bailarino e claramente um ator talentoso, que soube entender a complexidade emocional do personagem Paul e que pode-se esperar para ver mais do trabalho deste ator nos Estados Unidos.

Special mention should be made of Gabriel Malo, who plays Paul, the Puerto Rican-posing-as-Italian dancer. It's noteworthy in and of itself that Paul's story doesn't feel dated after 42 years (a sad reflection on America), but he is also a Brazilian actor performing in his first U.S. musical. He is certainly a fine dancer, but he is also clearly a talented actor, handling Paul's personal disclosures to Zach and his emotional meltdown as well as has ever been

done. One may hope to see more of his work in this country. (ROGERS, 2013)²²

Em sua entrevista, primeiramente, ele destaca a diferença no padrão das montagens americanas. Ele fala de técnica e que o currículo escolar norte-americano oferece aos alunos aulas de canto, teatro e dança, o que, na opinião do entrevistado, prepara os atores de lá melhor do que os daqui.

A fim de ilustrar esta opinião de Gabriel a respeito da preparação de atores, destaco alguns aspectos sobre a educação norte-americana. Em primeiro lugar, nos Estados Unidos, não existe uma lei que determine como deve ser a educação em todo o território nacional, como existe aqui no Brasil a nossa Lei de Diretrizes e Bases da educação, constituída em 1996.

Nos Estados Unidos, as políticas educacionais são decididas a nível estadual e local. O “No child left behind (Elementary and Secondary Education Act)”, plano de educação nacional, apresenta como objetivo assegurar que todas as crianças tenham uma oportunidade justa, igual e significativa para obter uma educação de alta qualidade e atingir, no mínimo a proficiência nos padrões de desempenho acadêmicos nacionais e nas avaliações acadêmicas estaduais (UNITED... 2001)

National Standards for Arts Education – NSAE, de 1994, é um documento que fornece os padrões nacionais para a educação em artes, fornecendo diretrizes sobre o que o aluno deve estudar e conhecer em arte, mas a escolha de um currículo específico e das atividades instrutivas são tarefas delegadas aos estados, escolas e professores. (GAYLE; JAY, 2003). No NSAE, a expectativa é que todo o estudante alcance a proficiência em pelo menos uma arte até a conclusão do ensino médio. Usando o NSAE como um sistema básico, alguns estados têm adotado, adaptado, expandindo, modificado e alterado o documento para criar seus próprios padrões. (GAYLE; JAY, 2003)

Uma das metas das escolas da cidade de Nova Iorque, onde fica situada a *Broadway*, um dos maiores produtores musicais no mundo, é fornecer a todos os alunos da rede pública de pública, uma educação artística de alta qualidade, oferecendo aulas de dança, teatro, música e artes visuais, da educação infantil ao ensino médio, de forma obrigatória ou eletiva, como demonstra o *State & City Requirements and Guidelines*, presente no *New York State*

22 (tradução) Menção especial deve ser feita à Gabriel Malo, que interpreta Paul, o porta-riquenho que se passa por dançarino italiano. É digno de nota por si porque a história de Paul não é datada depois de 42 anos (uma triste reflexão sobre a América), mas ele é um ator brasileiro atuando em seu primeiro musical norte-americano. Ele certamente é um ótimo bailarino, mas claramente é também um ator talentoso que trata as revelações pessoais de Paul à Zach e seu colapso emocional, como nunca foi feito. Pode-se esperar para ver mais de seu trabalho no país.

Arts Requirments (NEW YORK STATE... 2014). Ressalto que o ensino norte-americano é em turno integral.

Através do site do Departamento de Educação da Cidade de Nova Yorke também é possível encontrar o projeto curricular para as artes – *Curriculum Blueprint's for the arts* – (NEW YORK CITY... 2014) que dá diretrizes de conteúdo a serem trabalhados em cada uma das áreas, em cada ano escolar, como as orientações apresentadas nos Parâmetros Curriculares Nacionais (1997). Alguns exemplos de conteúdos de dança a serem trabalhados são: hip-hop, balé clássico de Petipa, coreografia. Para teatro, podemos ver conteúdos de técnica teatral, atuação e direção, crítica teatral e até mesmo preparação para audições.

Além destas diretrizes municipais, existem algumas outras iniciativas, incentivadas por empresas privadas. Dentre elas, *The Shubert Foundation/MTI Broadway Junior Program* que busca fortalecer as artes na escola por meio do teatro musical. Este programa apoia as escolas de ensino médio público para que produzam, ensaiem e apresentem em um teatro da *Broadway* na temporada de inverno/primavera de 2015. (NEW YORK CITY... 2014b).

A partir deste breve relato sobre a educação em artes dos Estados Unidos, torna-se praticamente impossível não concordar com Gabriel, pois percebemos que estudante ao terminar o ensino médio – *High School* – já experimentou como pode ser profissão de artista e não apenas a arte como mais uma disciplina. Este aprendizado pode ajudar o jovem a descobrir se gostaria de dedicar-se à arte enquanto profissão, ingressando em uma faculdade de artes, já preparado para aprofundar seus conhecimentos, visto que o conhecimento prático ele já possuiria.

Dialogando um pouco com a entrevista de Maiza Tempesta, esta é uma realidade diferente da nossa, onde em muitas faculdades de arte o aluno chega com conhecimento apenas técnico de alguma forma de arte, sem experiência prática, pretendendo muitas vezes torna-se um artista profissional com o conhecimento adquirido na graduação, o que é praticamente impossível, visto que as graduações em arte, principalmente as licenciaturas, não pretendem formar única e exclusivamente artistas, mas sim professores e pesquisadores na área.

Este assunto abordado por Gabriel também mantém um diálogo com a entrevista de Keila Bueno, quando a mesma afirma que ator de teatro musical deveria ser formado em dança, canto e teatro separadamente, antes de fazer um curso de teatro musical. Talvez esta seja uma realidade muito presente nos Estados Unidos, onde o aluno tem a oportunidade de conhecer estas três áreas dentro do currículo escolar, e durante os 12 anos que permanece na escola, poderia adquirir bagagem de conhecimento teórico e prático sobre estas áreas, para

que após período escolar pudesse investir em uma formação de ator mais focada ao teatro musical.

Estas são algumas reflexões pessoais provocadas pela entrevista de Gabriel, que segue comparando as produções e formações norte-americanas com as brasileiras. Ele fala da importância do corpo, que os americanos são muito mais disciplinados, que se dedicam muito mais na preparação das montagens. Segundo ele, lá existe uma consciência muito maior de que o corpo do artista é seu instrumento de trabalho e no Brasil existe mais uma displicência, onde os atores, ao passar em um teste, já acreditam ter chegado a seu objetivo e descuidam de seu próprio corpo. Existe uma rotina, uma cultura de valorização do corpo.

Os Estados Unidos tem uma forte influência na história da dança ocidental. A Dança Moderna, que teve como principais precursoras e disseminadoras Martha Graham e Doris Humphrey, coloca os americanos dentro uma história que praticamente estava sendo escrita por europeus, a partir do balé clássico. Além destas excelentes bailarino/coreógrafos, temos outros expoentes da dança que tem suas trajetórias artísticas marcadas por estudos ou criações em solo estadunidense, tais como: Merce Cunningham, Lester Horton e Alvin Ailey, Alwin Nikolai.

Grande parte dos princípios desenvolvidos por estes renomados artistas parte de um conhecimento corporal bastante grande. Um dos princípios da dança moderna previa que a intensidade do sentimento ordenaria a intensidade do gesto (BOURCIER, 1981). Sem perder o cuidado com a técnica, mas sem supervalorizá-la almejando um virtuosismo, apondo-se assim ao balé clássico, a dança moderna trabalha com desequilíbrio e quedas com recuperação rápida, paradas repentinas, contrações e torções. E para isto, é necessário que haja consciência corporal (Azevedo, 2008).

Faço esse pequeno apanhado para demonstrar que este cuidado com corpo, com o conhecimento desta ferramenta do ator/bailarino, faz parte da história dos americanos, que vem escrevendo páginas na história da dança deste o início do século XX. Logo, eu diria que esta atenção ao corpo que Gabriel menciona, este rigor técnico, essa autoexigência, principalmente relacionado à dança, faz parte da cultura norte-americana, assim como o teatro musical.

Ele problematiza que isso às vezes torna o espetáculo mais técnico do que emocional, mas destaca que eles (os norte-americanos) são bons, pois o estilo de teatro musical que tentasse fazer aqui foi criado por eles. Acho que esta vertente de musicais brasileiros sobre artistas da MPB, que já foi abordada no referencial teórico deste estudo, está tentando encontrar uma forma brasileira para fazer teatro musical. Acredito que a influência é inevitável, mas o

resultado apresenta algumas diferenças, principalmente em relação à produção de cenários, as quais tem sido mais modestas e funcionais, o que valoriza o trabalho do elenco de atores.

Gabriel também fala da técnica de dança, segundo ele o bailarino que faz teatro musical precisa entender que ele tem que ser ator, saber o que está dançando e o porquê. De acordo com Gabriel não adianta ter uma “perna na cabeça” para fazer musical, é necessário saber contar uma história. Para ele, todo mundo que quer ter uma excelente técnica de dança consegue elevar a perna à altura da cabeça. Mas é mais importante contar uma história com verdade e menos virtuosismo, do que muito virtuosismo sem verdade.

Por mais que a nossa base seja dança, por mais que tenha dançado desde que nasceu, pra fazer teatro musical não me importa mais se eu tenho uma perna na cabeça. Hoje em dia todo mundo que quer tem perna na cabeça, todo mundo que quer gira, tem pirueta. É se internar numa escola e fazer. Só que não é isso que o teatro musical pede. Claro, que se você vai pegar um show, glamour e coisas e tal, vai ficar super bacana, te ajuda ter uma perna na cabeça. Mas se você me contar uma história com uma perna a 45° eu vou comprar do mesmo jeito que eu comprei a da pessoa que contou a história com a perna na cabeça. Só que eu não vou comprar uma história de quem não está me contando nada e está só colocando a perna na cabeça. (MALO, 2014, p. 86)

Segundo ele, essa técnica todo mundo tem nos Estados Unidos, pois eles já “nasceram fazendo teatro musical”. O que a gente tem que aprender aqui é fazer o que eles fazem do nosso jeito. Ele diz que é necessário um impulso verdadeiro, citando Stanislavsky, que já foi mencionado no referencial deste estudo, e tinha como um de seus métodos a busca por uma motivação interna a fim de tornar um movimento verdadeiro, orgânico e natural (AZEVEDO, 2008). A partir desse encontro com a verdade, as montagens não seriam apenas uma cópia do *youtube*.

A gente tá numa onda viciosa muito ruim de copiar, só. E eu digo copiar só, não significa que a gente não deve fazer os enlatados do jeito que a gente faz. A gente chama de enlatados, mas enfim. [...] Não significa que a gente não precise fazer. Só que eu posso fazer esse enlatado com a minha cara. Eu não preciso copiar porque, sim, as pessoas que fazem isso lá, fazem desde que nasceram, eu não faço desde que eu nasci. Eu comecei a fazer depois dos 20. Eles aprenderam na escola a cantar, a ter aula de coral e a ter aula de todos os tipos de dança e tudo isso e tudo aquilo. A gente não teve isso aqui. Ou seja, isso não significa que a gente não pode fazer, só que a gente vai ter que fazer do nosso jeito. A gente vai ter que fazer usando a nossa verdade. (MALO, 2014, p. 88)

Mas para Gabriel, nós, os brasileiros, temos mais coração do que eles para fazer teatro musical, eles tem técnica porque vem de berço, mas nós somos mais passionais.

Se a técnica e a disciplina deles fizeram eles chegar onde eles chegaram, a gente com o nosso coração, com a nossa emoção, o jeito que a gente tem de contar nossas coisas, todo mundo baba quando vê brasileiro falando um texto, porque é bonito, porque é emocionante, porque o brasileiro sabe sentir. Cara, a hora que alguém tiver a inteligência de pegar a técnica deles que é

genial para manter o corpo sem se machucar e fazer isso virar uma emoção nossa, aí não tem pra ninguém. (MALO, 2014, p. 89)

Gabriel recomenda aos atores de teatro musical que estudem jazz, para adquirir agilidade e dança contemporânea, para conhecer melhor o corpo. E destaca a importância da dança para passar em testes.

Uma das coisas pra fazer teatro musical, se a gente quer fazer teatro musical norte-americano aqui, a gente tem que passar em teste. Pra passar em teste tem que ter experiência com relação a pegar coreografia rápido, pro coreógrafo olhar e ver que você sabe decorar. Ele tem pouco tempo pra montar. (MALO, 2014, p. 91)

Posso dizer que a minha maior dificuldade em relação à dança é decorar a coreografia de forma rápida e eficiente. Ainda é difícil decorar as sequências fazendo movimentos limpos. Esta agilidade eu ainda não tenho. E na minha trajetória na dança, nunca fiz aulas de jazz regularmente, apenas oficinas.

Segundo Gabriel, para atuar em teatro musical o artista deve ser ator em primeiro lugar, pois é teatro. Segundo ele, é muito difícil para os atores decorar a coreografia, principalmente aqueles que nunca dançaram. Porém, ele acredita que a maior dificuldade dos atores seja de copiar uma coisa que não venha de dentro e que essa dificuldade venha do fato de que tem pouco coreógrafo dando para o ator um sentido maior do que simplesmente os passos. “Então pra mim não é que a dificuldade do ator é fazer, as pessoas estão tendo dificuldade de ensinar, porque elas tão copiando”, afirma Gabriel Malo.

Refletindo sobre essa opinião de Gabriel, tentei lembrar como eram ensinadas as coreografias de musicais, não apenas nos cursos que fiz para este estudo, mas também em outros realizados anterior e posteriormente. Em todos esses cursos, as coreografias eram ensinadas através da demonstração dos passos e da contagem da música, o famoso “e 1 e 2 e 3...”. Após conhecer os passos os professores pediam que interpretássemos e que tivéssemos energia. Mas também ninguém ensinava como fazer isso. Ficava pressuposto que o aluno soubesse do que o professor estava falando, atendesse sua orientação.

O objetivo da sua aula de dança para teatro musical seria estimular o aluno a dar sentido pra coreografia por si só, porque o coreógrafo não estará dando sentido às coisas o tempo todo. O método de Gabriel, que já lançou cursos de dança para musical em São Paulo, seria ensinar a coreografia relacionando os movimentos com ações físicas, transcendendo a fórmula de decorar as sequências por números de passos e deslocamentos espaciais. Ele retoma o assunto sobre as audições, justificando a importância do seu método.

Numa audição, você tem meia hora pra aprender uma sequência de sei lá, 8, 9, 10 oitos. O coreógrafo não vai te dar o sentido pra tudo, só que o seu trabalho como ator/criador é fazer aquela coreografia que o mundo inteiro faz seja criada por você. Não significa que o coreógrafo vai olhar pra você e

vai falar “Nossa eu vi que ali você tava limpado a terra, comendo uma maçã e pulando na nuvem”. Não. Ele simplesmente vai falar Gostei. Não sei porque mas aquele bailarino sabe o que está dançando. Aquele me entendeu. (MALO, 2014, p. 90)

Além disso, Gabriel destaca que em seu método ele trabalharia com exercícios muito próximos aos exercícios teatrais de criação de personagem:

O que eu envolvo no meu curso é aula em que os alunos criam as próprias coreografias, entendendo o que estão fazendo. Aí no final com a mesma música, com a mesma ideia e com os mesmo estímulos eu dou os meus passos. E aí vejo o como eles conseguiram dar o sentido pro meus passos iguais eles deram pros deles, porque o estímulo foi o mesmo, a música foi a mesma e a história interna foi a mesma. (MALO, 2014, p. 91)

Eu confesso que fiquei com muita vontade de fazer o curso dele. O mais irônico em minha opinião, é ter encontrado mais metodologia, objetivo, tópicos sobre planejamento de aula, tais como se aprende nos cursos de licenciatura, na proposta de curso de Gabriel, do que nos cursos feitos em São Paulo, organizados por professoras de dança. Talvez esta concepção e organização de aula tenham sido desenvolvidas a partir das dificuldades sentidas enquanto ator que precisa saber dançar.

Por fim ele diz que os professores de dança deveriam tratar os alunos como atores. No sentido de que se não houver um movimento interno que seja maior do que o movimento externo, o que o aluno estiver dançando, sua *performance* não interessa. Pois é necessário o que o aluno saiba contar uma história e para isso é preciso que ele convença o espectador de que seus passos são dele, por mais que tenha sido outro o criador. “Acho que o que está faltando os professores de dança hoje em dia é dar para o aluno a confiança de você pode ir sozinho”, diz Gabriel Malo.

Após ouvir e reler sua entrevista, eu concordo com Gabriel. Talvez seja necessário que o professor que trabalhe com teatro musical tenha conhecimento tanto de teatro quanto de dança, e inclusive de música, visto que está trabalhando com uma linguagem que mescla essas três artes. Dessa forma, o aluno seria tratado de forma diferente, seria cobrado dele atuação desde o principio de sua formação, que cante enquanto dance e que saiba interpretar sem deixar as outras duas áreas aquém da interpretação ou vice-versa. Mas para isso é necessária uma formação diferenciada desse professor. Esse será um dos assuntos abordados na discussão apresentada a seguir.

1. DISCUSSÃO: PERSPECTIVAS SOBRE A DANÇA NA PREPARAÇÃO CORPORAL DO ATOR

As observações de aulas feitas nos cursos *TeenBroadway nas Férias* e *Jazz Musical*, e as entrevistas com professores desses cursos, cotejados ao referencial teórico indicam que a dança está sendo ensinada a partir de coreografias de repertório de musicais. O jazz e a dança contemporânea são os estilos de dança recomendados àqueles que pretendem trabalhar com teatro musical, seja como ator, professor, coreógrafo, preparador de elenco.

Coreografias dos espetáculos de Bob Fosse, como *Chicago*, *Cabaret*, *Sweet Charity* e *The Rich Men's Frug* foram vistas nos dois cursos realizados. Além destes foram vistas coreografias do musical *Priscilla – A rainha do deserto* e *A Chorus Line*. Na inscrição do curso *TeenBroadway nas Férias* já conhecemos o repertório que será trabalhado. No curso de *Jazz Musical* o repertório é escolhido pela professora, e pode ser modificado durante o curso, adequando-se ao nível técnico dos alunos. Como de fato aconteceu, quando a professora substituiu uma coreografia por outra mais simples, para que os alunos tivessem um melhor aproveitamento do curso.

Mas não basta apenas dizer que a dança está sendo vista a partir de coreografias de musical, pois isto desconsidera a metodologia adotada pelos professores. Cada professor adota uma forma de ensinar de acordo com as suas convicções que estão atreladas às suas formações artísticas.

As aulas de Keila Bueno são semelhantes a uma aula de dança tradicional, com aquecimento, alongamento, técnica e relaxamento. A aula começa pontualmente, as brincadeiras e conversas são para depois da aula. Em seu curso é visível que somos alunos que estamos ali para aprender algo com uma professora que vai nos ensinar coisas que não sabemos. Ela corrige cada movimento, a fim de que este fique perfeito, igualzinho ao que ela ensinou, tanto das coreografias de repertório quanto de suas próprias coreografias. Durante sua entrevista conhecemos mais um pouco sobre o perfil de Keila enquanto professora e compreendemos sua postura em sala de aula.

Mas eu sou muito exigente e isso não me favoreceu muito na minha carreira, ser muito exigente. Eu sou muito exigente. Foram exigentes comigo. A minha formação é de décadas de pessoas muito exigentes. De bater na mão, de “Sai da minha sala, você é horrível! Você nunca vai ser uma bailarina! O que você tá fazendo aqui, vai cozinhar”, entendeu? Não tinha essa cultura de agora do “É maravilhosa! Você é maravilhosa! Você é linda!”. Não! Tive cultura dura. Só que as coisas mudaram e eu estou tentando mudar também e aceitar isso, e encontrar o maravilhoso de todo mundo.

Keila dá poucos *feedbacks*, positivos ou negativos. Sabemos que progredimos à medida que os movimentos tornam-se mais fáceis. A dança, nesse sentido, além do uso do

repertório está sendo ensinada com um alto grau de exigência, onde o pré-requisito obrigatório é já ter experiência de dança, caso contrário, torna-se impossível acompanhar a aula.

Gabriel Malo ensina as coreografias, enfatizando a intenção de cada movimento. Devido à sua formação teatral, ele busca que os alunos não façam o movimento por simples repetição, mas que busquem uma verdade interior para dançar, tornando-se mais expressivos cenicamente. Ao contrário de Keila, ele dá muitos *feedbacks* durante as aulas. Os positivos, de forma alegre e contagiante, a fim de incentivar os alunos. Os negativos, ele dá através de piadas, o que torna as correções mais amenas. Este modo de corrigir funciona principalmente com adolescentes.

Maiza Tempesta é mais parecida com a Keila em relação aos movimentos. Suas correções são bem duras e caso a apresentação não esteja do seu agrado, ela retira o número. Foi assim com “Big Spender”, coreografia do musical *Sweet Charity*, que seria encenada apenas por mulheres. Como as meninas, que no meu ponto de vista não deveriam fazer parte desta coreografia, não compreendiam as intenções teatrais daquela cena, que era composta por prostitutas que não estavam satisfeitas com sua vida, mas precisavam conquistar os homens para viver, Maiza retirou o número após três ensaios.

A diretora pressupunha que todos entendessem a arte da atuação e seu curso de férias não oferece aulas de teatro. Se para fazer o curso de Jazz Musical era necessário ter experiência em dança, para fazer o curso *TeenBroadway* nas Férias era necessário ter experiência em teatro, visto que lá somente são oferecidas aulas de canto e dança, e a atuação é exigida dos alunos.

Sobre os estilos de dança, os três entrevistados citaram o jazz como um estilo de dança recomendável a quem pretende trabalhar com teatro musical. Keila recomenda o jazz pela técnica, Gabriel Malo pela agilidade e Maiza, apesar de não recomendar diretamente ao ator, mas sim ao professor de dança para atores, recomenda o jazz porque esse é um estilo que aparece na maioria dos musicais.

Inclusive, a história do jazz está muito ligada a história dos musicais norte-americanos. De acordo com Ana Carolina Mundim (2005), a dança jazz tem sua origem na união das culturas negra e branca em solo estadunidense. Os negros, escravos, influenciados pela música ou danças brancas, expressavam-se através da dança, muitas vezes para satirizar os brancos. Mas foi com a libertação dos escravos nos Estados Unidos, em 1863, que o jazz tem sua história marcada, pois as danças e cantos saíram das fazendas, e os negros levaram com eles as transformações que fariam que suas danças tribais africanas chegassem ao jazz, ressaltando que primeiramente foram os brancos que levaram o jazz aos palcos. (MUNDIM,

2005). Na origem do jazz nos Estados Unidos, música e dança desenvolvem-se paralelamente (DANTAS; JESUS, 2012).

O jazz, enquanto estilo musical, pode ser definido com uma rede de significados: tradição musical enraizada nas práticas de afro-americanos; um conjunto de atitudes em relação à performance envolvendo improvisação; um estilo musical caracterizado pela sincopação, elementos derivados do blues e sensação rítmica de fraseado chamado *swing*²³. (TUCKER, 2001, apud. STEMPEL, 2010). Este termo foi aplicado pela primeira vez por volta de 1916 para designar um estilo rude e sexy de música afro-americana e em seguida virou sinônimo de qualquer música popular sincopada massificada comercialmente. (STEMPEL, 2010). Ana Carolina Mundin (2005) afirma que neste período surgem as *Jam sessions*, reuniões de improvisadores, iniciando um período de comercialização e modismo na dança.

Segundo Larry Stempel (2010), no início do século XX, as partes improvisadas começaram a ganhar arranjos e este estilo musical formou as canções e a dança para *Broadway* daquela época, pois o seu som característico associado ao *swing* eram as características mais marcantes que distinguiam a comédia musical das operetas.

Mas é a partir da montagem da comédia musical *Shuffle Along*, levada à cena por brancos, que a dança negra conquista definitivamente os palcos de Nova York, em 1921. Este espetáculo alcançou um sucesso popular inesperado, conquistando o público através da dança, a qual era baseada no jazz e apresentava caráter mais animado (STEMPEL, 2010). O trecho a seguir são recordações de Eubie Blake, compositor da peça, falando sobre a dança no espetáculo.

Ziegfeld, George White, the Shuberts... They all had reviews with girls – beautiful girls. They walked around in beautiful clothes. The people who danced in these shows were specialties. These shows didn't have a real dancing [chorus]. These girls in beautiful costumes would just walk and kick a little. So we came in with our show. Our girls were beautiful, and they danced!!! They danced!!! And they sang!!! Those others didn't do nothing but [he sings] "A Pretty Girl is Like a Melody..." and all we were beautiful. But after you had seen them once well, that's it. But our girls were – white people have a name they call dancers – hoofers – these girls DANCED!!!! (HUGGINS, 1976, apud. STEMPEL, 2010)²⁴

Não pretendo neste estudo desenvolver uma retrospectiva da dança jazz nos musicais americanos, apenas demonstrar que este estilo de dança faz parte da história deste gênero teatral e por isso, deve ser estudado por aqueles que pretendem trabalhar com teatro musical,

²³ A palavra *swing* é utilizada para designar uma qualidade atribuída às performances de *jazz*, tanto na música, quanto na dança. Na dança *jazz*, costuma-se referir a palavra *swing* para descrever certas qualidades do movimento relacionadas a uma tonicidade mais relaxada, um fluxo contínuo, sem perder a conexão com a pulsação musical.

seja como professor, coreógrafo, preparador de elenco, ou até mesmo, ator/bailarino, afinal sempre é válido estudar sobre o que se está atuando. Vale ressaltar que o jazz identificado naquela época dificilmente coincide com o que entendemos por jazz hoje, mas que é um marcador, segundo Larry Stempel (2010) talvez o mais revelador, do valor que essa arte atinge e de sua relevância cultural, pois o jazz tornou os shows modernos.

De acordo com Ana Caroline Mundim (2005), a evolução da comédia musical colocou o jazz em grande destaque e coreógrafos e bailarinos como Bob Fosse, Gene Kelly, Lisa Minelli, Jerome Robbins, Michael Bennett surgem e marcam seus nomes na história dos musicais.

Um nome conhecido entre os brasileiros, que tem sua trajetória artística atravessada pelos musicais da *Broadway* é Lennie Dale, citado no referencial teórico deste estudo. Ele, que foi ex-aluno e assistente do coreógrafo Jerome Robbins em *West Side Story*, um dos musicais mais famosos da *Broadway*, veio ao Brasil para coreografar o espetáculo *Elas atacam pelo telefone*, em 1963. Dale veio a convite de Carlos Machado, responsável por grandes shows nas décadas de 50 e 60. Bailarinas como Vilma Vermon e Marly Tavares, surgem nesses shows. E após, 1963, quando Lennie Dale muda-se definitivamente para o país, o mesmo começa a ministrar aulas de *modern jazz dance* nos estúdios de Carlos Machado e Vilma Vermon, Débora Bastos, renomadas professoras de jazz no Brasil, foram suas alunas (MUNDIM, 2005). Pela sua trajetória artística podemos perceber a influência dos musicais norte-americanos que chega ao país através de Lennie Dale, que em 1970 fundaria o grupo Dzi Croquettes, cuja contribuição para a história do teatro musical no Brasil já foi considerada neste estudo.

Quem foi assistente de Lennie Dale e Jo Jo Smith – professor de jazz e coreógrafo famoso nos Estados Unidos – foi Maiza Tempesta. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais a diretora de teatro tenha indicado a dança jazz como um estilo importante ao profissional de teatro musical, visto que a mesma teve a oportunidade de trabalhar com pessoas que trabalharam nos palcos da *Broadway* como bailarinos de musicais, tinham o jazz como técnica de dança.

24 (tradução) Ziegfeld, George White, os Shuberts... Todos eles tinham opiniões sobre as *girls* – bonitas girls. Elas caminhavam por aqui com roupas bonitas. As pessoas que dançavam nestes shows eram especialistas Estes shows não tinham uma dança de verdade (coro). Estas *girls* em figurinos bonitos apenas caminhavam e chutavam um pouco. Então, nós chegamos com o nosso show. Nossas *girls* eram bonitas, e elas dançavam!!! Elas dançavam!!! E elas cantavam!!! Aquelas outras não faziam nada mas (ele cantou) “*A Pretty Girl is Like a Melody...*” e todos nós estávamos bonitos. Mas depois você as tinha visto uma vez bem, é isso. Mas nossas girls eram – pessoas brancas tem um nome que elas chamam as dançarinas – *hoofers* – estas girls DANÇAVAM!!! (HUGGINS, 1976, apud. STEMPEL, 2010)

Talvez o jazz como estilo de dança mais adequado aos atores tenha sido uma indicação esperada, todavia a indicação de dança contemporânea surpreendeu-me um pouco. Talvez porque eu esperava a indicação de danças com uma técnica codificada, como o sapateado ou balé clássico, que até foi citado por Keila Bueno, mas não foi uma técnica imprescindível no seu curso, menos ainda no *TeenBroadway*, se comparada ao jazz, técnica bastante utilizada em ambos os cursos.

A dança contemporânea foi indicada pelos seguintes argumentos. Keila Bueno diz que a mesma dá um trabalho de força e chão que nenhuma outra técnica dá, e que o balé contemporâneo faz parte da grade curricular dos cursos de teatro musical dos Estados Unidos e da Inglaterra. Gabriel Malo destaca a importância da Dança Contemporânea pela consciência corporal adquirida através dela.

Esse trabalho de consciência corporal, força, de chão que foram citados constituem um pouco dos fundamentos que dança contemporânea trabalha. Esta que não tem uma técnica específica, mas compreende uma série de sistemas e métodos, desenvolvidos a partir da dança moderna. Educação somática, princípios de Laban, dança-teatro e performance, entre outras técnicas fazem parte de um leque abrangente de assuntos que dança contemporânea abarca. O processo e as formas de criação são muito importantes neste estilo de dança que valoriza a expressividade e corporeidade de seus intérpretes.

Transpondo os dados coletados neste estudo para minha formação no curso de licenciatura em Dança na UFRGS, posso afirmar que não há na grade curricular do curso nenhuma disciplina que contemple a dança jazz enquanto estudo prático, apenas teórico através de pesquisas relacionadas sobre história da dança.

Todavia, a dança contemporânea é um dos estilos mais desenvolvidos ao longo da graduação. É um conteúdo oferecido nas disciplinas práticas de “Estudos Contemporâneos em Dança I, II e III”, sendo apenas a primeira obrigatória. Além destas, é um conteúdo abordado indiretamente nas disciplinas de “Composição Coreográfica I e II”, “Análise do movimento I e II” e “Estudos em Dança Moderna e Contemporânea”.

Dentre os cursos da área das Artes, o curso de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul é o único que não apresentação duas formações – Bacharelado e Licenciatura. Também é o único que não pertence ao Instituto de Artes, pertencendo a Escola de Educação Física. De acordo com o site da universidade:

O curso de Dança modalidade Licenciatura proposta pela Escola de Educação Física da UFRGS visa formar profissionais na área de Dança, ressignificando conceitos e práticas, relações educativas, culturais e artísticas, valorizando a arte da Dança no contexto da educação formal, não formal e do espetáculo, preparando os profissionais que atuarão nas práticas artísticas e educativas em suas diferentes manifestações, promovendo reflexões críticas sobre diferentes técnicas, culturas, poéticas e paradigmas

constituídos na área da Dança. Pretende qualificar profissionais da área da Dança, aprofundando conhecimentos teórico-práticos, proporcionando um espaço de formação, reflexão, produção artística e bibliográfica, e socialização das discussões em relação à arte da dança. O curso de Dança tem a intenção de provocar a transversalização de saberes através do trânsito pelos diferentes modos de pensar o mundo, conectando conhecimento à vida. (UNIVERSIDADE... 2014)

Em busca desta formação de um professor – pesquisador – intérprete, o currículo do curso oferece muitas disciplinas eletivas a fim de que o aluno possa aprofundar seus conhecimentos acerca dos campos de saberes de seu maior interesse: experiência artística, experiência docente e saberes teórico-epistemológicos.

Disciplinas dos cursos de Teatro, Música, Artes Visuais, História da Arte, Educação Física, entre outros, são oferecidas. Todavia, em virtude deste estudo ser a respeito do teatro musical, o enfoque será apenas nas disciplinas oferecidas dos cursos de Música e Teatro.

Do curso de Música, a disciplina prática “Canto Coral” é oferecida como eletiva aos cursos de Teatro e Dança. A súmula desta disciplina diz o seguinte: “Estudo e trabalho em caráter prático-aplicativo dos fundamentos da expressividade e da mecânica vocal (postura, respiração e registros). Dicção para o canto em português, italiano e alemão. Introdução ao estudo do repertório para canto”. Ela é obrigatória para os alunos do curso de Música, correspondendo ao 1º semestre do curso. O curso de Música não apresenta em seu currículo disciplinas eletivas de Dança e Teatro.

Do curso de Teatro são oferecidas vagas em inúmeras disciplinas: “Poéticas Teatrais I, II, III, IV, V, VI”, “Estética do espetáculo”, “Seminário em Teatro I”, “Linguagem visual do teatro”, “Teatro comparado”, “Iluminação”, “Laboratório de Texto dramático”, “Teorias e métodos da criação cênica”, “Teatro do oprimido”, entre muitas outras. Cursei a maioria delas e digo que são disciplinas de caráter teórico, apenas “Teatro do oprimido” apresentava um caráter prático e mesmo assim era a prática voltada para aquela forma teatral, não havendo aula sobre atuação. As disciplinas de “Atuação” e “Corpo e Voz” do curso de Teatro não são oferecidas aos alunos dos cursos de Dança, sob o argumento de que as mesmas constituem a matriz curricular do curso. Em compensação, todas as disciplinas práticas do curso de Dança são oferecidas como eletivas aos alunos de Teatro.

Em uma análise superficial, poderia dizer que os alunos do curso de Teatro poderiam ao longo da graduação aprender um pouco mais sobre canto e dança em aulas práticas. Os alunos do curso de dança teriam a oportunidade de estudar o canto, mas não atuação, visto que teatro só é visto teoricamente. Já os alunos da Música não tem a oportunidade de conhecer um pouco mais de Dança e Teatro.

Como já foi mencionado neste estudo, o Teatro Musical é um gênero teatral que contempla música, dança e teatro, e que o mesmo é um mercado em expansão no Brasil, onde a cada ano cresce o número de produções deste gênero, financiados por leis federais ou iniciativas provadas, empregando muitos artistas e técnicos, acelerando a profissionalização e valorização desta arte.

Todavia não há disciplinas nos cursos de Dança, Música e Teatro que contemplem essa manifestação. Nem mesmo no curso de Teatro, onde já cursei as disciplinas que contemplam o teatro contemporâneo brasileiro e mundial, este é um tema que não é tratado. Também não há disciplinas em comum para os três cursos, onde este tema poderia ser abordado. sequer há um projeto de extensão em algum dos cursos que aborde o teatro musical.

Uma iniciativa de 2012, do Instituto de Artes, possibilitou ao acadêmico uma experiência mais híbrida em sua formação. O projeto “Ópera na UFRGS” tinha como principais objetivos possibilitar a integração dos três departamentos do Instituto de Artes – Música, Arte dramática e Artes Visuais e oferecer a um grande número de estudantes a experiência de participar de um trabalho coletivo e interdisciplinar. Apesar do curso de Dança não pertencer ao Instituto de Artes, os alunos do curso tiveram a oportunidade de participar das montagens das óperas *Dido e Enéias* e *Orfeu*, montadas primeiramente em 2012 e 2013 respectivamente, e remontadas neste ano, em virtude das comemorações dos 80 anos da UFRGS. Tais óperas tiveram a direção cênica da professora Camila Bauer, do Departamento de Arte Dramática; direção musical da professora Lucia Carpena, direção vocal de Luciana Kiefer, ambas as professoras do Departamento de Música; e a regência foi do maestro Diego Schuck Biasibetti.

Neste ano, através de audições, fui selecionada para compor o elenco de atores/bailarinos das duas montagens e afirmo que estas foram experiências ímpares e extremamente significativas na minha formação artística. Todo o processo, desde a seleção, os ensaios até a apresentação foi de constante aprendizado, tanto sobre a minha *performance* artística, quanto sobre a formação docente, visto que, enquanto estudante de licenciatura em dança não pude deixar de observar as facilidades e dificuldades de meus colegas atores durante o aprendizado das coreografias das óperas, criadas pela coreógrafa Juliana Vicari, a qual não é vinculada a universidade.

Particularmente a mim, que estava estudando sobre os musicais durante todo o processo de montagem das duas óperas, foi a oportunidade de aplicar os conhecimentos adquiridos nos cursos à prática, visto que nessas óperas o elenco de atores/bailarinos tinha dançar e atuar simultaneamente. Cantar, é claro, foi brilhantemente feito pelos alunos do curso de Música. Mas engana-se quem pensa que não aprendi nada em relação a música por não

cantar, pois dançar ao som de uma orquestra, escutando cada instrumento, atentando ao andamento musical regido pelo maestro, às diferentes notas executadas que provocavam diferentes intenções corporais, entre outras particularidades das montagens, aproximou-me de meu objeto de estudo, possibilitando aprendizados extremamente significativos a mim que pretendo trabalhar em teatro musical.

Esta experiência sem dúvida foi uma das mais marcantes na minha graduação e, sinceramente, gostaria que outras iniciativas como esta fossem desenvolvidas dentro universidade, principalmente em relação ao teatro musical, a fim de possibilitar que mais alunos tenham a chance conhecer uma pouco mais sobre gêneros que trabalham com as diferentes artes. Assim o futuro graduado em Artes, seja Dança, Música ou Teatro, estaria mais bem preparado para o mercado de trabalho atual, tornando-se um artista mais completo em sua formação, capaz de entender os diferentes processos criativos e técnicos das outras artes, conhecendo-os na prática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha deste tema - a dança na preparação corporal do ator de teatro musical – para a realização deste estudo surgiu após ter feito o curso Circuito *Broadway*, no 30º Festival de Dança de Joinville, em 2012. Foi um curso de 10 dias, com carga horária de 60h, onde tive aulas de teatro, canto e dança, sendo esta última, minha grande dificuldade na época. Percebendo que tais dificuldades eram compartilhadas por outros atores inscritos no curso, decidi que este seria o assunto de meu interesse: investigar como a dança é ensinada para o ator de teatro musical e quais os estilos de dança que seriam recomendados àqueles que pretendem trabalhar nesta área.

De lá para cá, o mercado de musicais vem se expandindo. Naquela época, cursos para teatro musical eram escassos. Em 2012 não havia oferta de cursos nesta área em Porto Alegre. Hoje é possível encontrar cursos de 16h horas, sendo oferecidos mensalmente.

Montagens de musicais na capital gaúcha também eram escassas e, como pôde ser visto no referencial teórico deste estudo, nos últimos dois anos foram produzidas seis peças musicais. Inclusive, os musicais produzidos no eixo Rio-São Paulo, tem estendido suas temporadas ao Rio Grande do Sul, onde puderam ser vistas as montagens de *Cabaret*, *Alô Dolly*, *Cazuza - O tempo não para*, *Crazy for You* e *Elis - A musical*, todas aqui encenadas de 2012 para cá.

Na época em que realizei o ante-projeto e o projeto de pesquisa, não levantei hipóteses sobre os resultados, assim como não era possível definir os entrevistados. As informações obtidas nos cursos e através das entrevistas, surpreenderam-me. O ensino da dança através de repertório de musicais não estava entre as minhas expectativas, visto que durante o *Circuito Broadway* tive aulas de dança, antes do momento de aprendizado das coreografias. Ou seja, a coreografia era o resultado final.

Percebi, nos cursos feitos, principalmente no *TeenBroadway nas Férias*, que a coreografia é o ponto de partida, pois proporciona aos alunos o entendimento, na prática, de que a dança no musical apresenta um caráter diferente. Ela é uma forma de expressão onde os movimentos contam uma história, como se dissessem o texto que está sendo cantado. Resumindo, o corpo conta uma história através da dança.

Esta forma de ensino funciona bem àqueles que já tem prática de dança, porém torna-se difícil àqueles que nunca dançaram, pois precisam dançar expressivamente, enquanto o corpo ainda não compreendeu os movimentos. Há uma preocupação maior, nesses casos, com a execução e memorização coreográfica do que com a expressão.

Desta forma, é importante que os atores que pretendem trabalhar em teatro musical façam aulas de dança. E conforme as informações coletadas neste estudo, o *jazz* e a *dança contemporânea* são os estilos mais recomendados.

Contudo, o professor de dança para teatro musical, de acordo com os entrevistados, deve ter conhecimento para além da técnica, deve compreender sobre a história dos musicais, sobre os coreógrafos, os estilos, as coreografias e preferencialmente, experiência em teatro musical.

Esta pesquisa, que vem sendo elaborada há quase dois anos e meio, provocou em mim maior vontade de seguir pesquisando nesta área, pois percebo que existem outros assuntos muito interessantes envolvendo a dança, teatro, educação e o teatro musical.

Na área da dança, um estudo pertinente seria sobre a dança de musicais no cinema, tanto musicais que transformaram-se em filmes, quanto cenas de dança de estilo musical, como as protagonizadas por Gene Kelly.

Na área teatral, uma comparação do desenvolvimento do teatro musical norte-americano em relação ao teatro musical brasileiro, pois encontrei semelhanças em relação aos temas das peças e até coincidências temporais.

Sobre educação, uma comparação sobre o ensino das artes nas escolas brasileiras com as escolas norte-americanas, a fim de compreender como os alunos norte-americanos são preparados para o mercado de trabalho em arte.

Todavia, talvez, meu maior interesse de pesquisa neste momento, seja verificar como é a graduação em teatro musical, sendo que esta já existe no Brasil: o curso de graduação oferecido pelo SESI-FIESP iniciou a sua primeira turma de graduação este ano.

Portanto, percebo que existem muitos assuntos sobre os musicais que podem ser explorados. Espero que este trabalho contribua para o desenvolvimento de outras pesquisas em teatro musical e que desperte o interesse da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, principalmente dos cursos de Dança, Música, Teatro e Artes Visuais, em promover e incentivar estudos na esta área, seja como disciplinas comuns aos cursos ou como projeto de extensão oferecidos aos interessados neste gênero teatral, que, parafraseando Miguel Falabela, no programa do espetáculo *A Madrinha Embriagada*, tem como objetivo fazer com que o público se esqueça por algum tempo da realidade que o espera lá fora.

REFERÊNCIAS

- ALBIN, Ricardo Cravo. **Lenni Dale**. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/lennie-dale/dados-artisticos>> Acesso em: 08 de setembro de 2014.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São paulo: Perspectiva, 2009.
- BARROS, Olavo de. Teatro popular musicado. In: **Dionysos**: estudos teatrais. Redação: Euclides F. Machado Filho; Edwaldo Cafezeiro. Cursino Raposo. Revisão: Tarsila Pereira Gonçalves. Órgão do Serviço Nacional de Teatro do ministério da Educação e Cultura. Ano XXV 1974 N°18
- BAUER, Camila (direção cênica); CARPENA, Lucia (direção musical); VICARI, Juliana (coreografia). **Dido e Enéias**. Porto Alegre, 2014 (programa do espetáculo).
- BAUER, Camila (direção); CARPENA, Lucia (direção musical); VICARI, Juliana (coreografia). **Orfeu**. Porto Alegre, 2014 (programa do espetáculo).
- BENDATI, Lúcia (direção); COSTA, Álvaro Rosa (direção musical); SANGUINÉ, Larissa (coreografia). **A Cãofusão – uma aventura legal pra cachorro**. Porto Alegre, 2011. (programa do espetáculo)
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BRANDÃO, Tânia. Uma cena de muitas histórias. In: GASPARINI, Gustavo; RIECHE, Eduardo. **Em busca de um teatro musical carioca**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. Coleção Aplauso.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BUARQUE, Chico. **Ópera do Malandro**. São Paulo: Círculo do livro, 1978.
- CARVALHO, Denis (direção); FISCHER, Delia (direção musical), BARROS, Alonso (coreografia). **Elis, A musical**. São Paulo, 2014. (programa do espetáculo)
- CIA TEATRAL UNA (direção); FERRÊRA, Guilherme (coreografia). **Os Mochileiros**. Porto Alegre, 2013. (Programa do espetáculo)
- DANTAS, Mônica; JESUS, Caroline de. **Propostas Coreográficas da dança jazz na cidade de Porto Alegre**. Revista Arquivos em Movimento, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 31-43, jul./dez. 2012.

FALABELLA, Miguel (direção); BAUZYS, Carlos (direção musical); BARROS, Kátia (coreografia). **A Madrinha embriagada**: uma comédia musical. São Paulo, 2014. (programa do espetáculo)

FONSECA, João (direção); ELIAS, Alexandre (direção musical); GUERRA, Sueli (direção de movimentos). **Tim Maia – Vale Tudo, O musical**. São Paulo, 2014. (ficha técnica) Disponível em: <<http://www.timmaiaomusical.com.br/ficha-tecnica.php>> Acesso em: 09 de outubro de 2014.

_____; ROCHA, Daniel (direção musical); NEORAL, Alex (coreografia). **Cazuza – Pro dia nascer feliz, O musical**. Rio de Janeiro, 2014. (ficha técnica). Disponível em: <http://www.theatronetrio.com.br/programacao/132/CAZUZA_-_PRO_DIA_NASCER_FELIZ,_O_MUSICAL.html> Acesso em: 09 de outubro de 2014.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Revista Cena. n. 7, 2009.

GAYLE, Kassing; JAY, Danielle M. **Dance Teaching Methods and Curriculum Design**. Champaign: Human Kinetics, 2003

GLOBO TEATRO. **Bis!:** “**Dzi Croquettes marcou a cultura brasileira com irreverência.**” Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/bis/noticia/2013/09/com-irreverencia-dzi-croquettes-marcou-cultura-brasileira.html>> Acesso em: 08 de setembro de 2014.

_____. **Bis!:** “**Roda Viva é um marco do teatro nacional.**” Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/bis/noticia/2013/09/roda-viva-peca-de-chico-buarque-e-um-marco-do-teatro-nacional.html>> Acesso em: 28 de setembro de 2014.

GOMES, Dias. **Os espetáculos musicais**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S. A., 1992. v.4. Coleção Dias Gomes.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro Pobre**. Org. Eugenio Barba. 2ª ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2011.

ISSA, Tatiana; ALVAREZ, Raphael. **Dzi Croquettes**. [Filme-Vídeo]. Produção de TRIA Productions, Canal Brasil, direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Brasil, 110 min 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rgy8fXEqw98>>. Acesso em: 07 de setembro de 2014.

ITAÚ CULTURAL. **Teatro de resistência**. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Culturas Brasileiras. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5891/teatro-musical>> Acesso em: 29 de setembro de 2014.

ITAÚ CULTURAL. **Teatro musical**. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Culturas Brasileiras. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5891/teatro-musical>> Acesso em: 29 de setembro de 2014.

LADEIRA, Leo. **O despertar da primavera**. Disponível em: <<http://www.moellerbotelho.com.br/index.php/o-despertar-da-primavera>> Acesso em 08 de out. 2014.

MARTINS, Gustavo. **Do teatro de revista as adaptações da Broadway**, musicais se tornaram milionários no Brasil. Uol Entretenimento, abr. 2008. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/04/15/musicais_no_brasil.jhtm> Acesso em: 07 de nov. 2012 22:30

MOREIRA, Júlia. Dzi Croquettes: a história do polêmico grupo é lembrada e eternizada em documentário premiado. **Revista de história.com.br**, 2010 Disponível em: <<http://revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/dzi-croquettes>> Acesso em: 07 de setembro de 2014

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **Uma possível história da dança jazz no Brasil**. In: III Fórum de Pesquisa Científica em Arte. *Anais...* Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005. Disponível em <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/ana_mundim.pdf> Acesso em: 15 de Nov. 2014.

NETO, José Pinto (direção); ARAÚJO, Marconi (direção musical e vocal); ILO, Angelique (direção coreográfica). **Crazy for you**. São Paulo, 2013. (programa do espetáculo)

NEW YORK CITY DEPARTMENT OF EDUCATION. **Curriculum Blueprint's for the arts**. Disponível em: <<http://schools.nyc.gov/offices/teachlearn/arts/blueprint.html>> Acesso em 28 de Nov. 2014

NEW YORK CITY DEPARTMENT OF EDUCATION **The Shubert Foundation/MTI Broadway Junior Program**. Disponível em: <<http://schools.nyc.gov/offices/teachlearn/arts/Bdwaymusical.html>> Acesso em 28 de Nov. 2014b.

NEW YORK STATE EDUCATION DEPARTMENT. **State and City Requirements and Guidelines**. Disponível em: <<http://schools.nyc.gov/offices/teachlearn/arts/nysartsrequirements.html>> Acesso em 28 de Nov. 2014.

OLIVEIRA, Daiane (direção); KRUG, Lucas (direção musical); FERRÊRA, G., SANTOS, F. (coreografia) **O Gato de Botas**. Porto Alegre, 2013 Disponível em <<https://www.facebook.com/ogatodebotas/info>> Acesso em: 13 de outubro de 2014.

OLIVEIRA, Rafael. **Musical em bom português**. Disponível em; <<https://sites.google.com/site/musicaembomportuguesintro/>> Acesso em 08 nov. 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIERCE, Leslie. **Teatro musical: guia prático de stage management**. 1.ed. São Paulo: Giostri, 2013.

PINTO, Arthur José (direção); PINTO, Mathias Behrends (direção musical). **Lupi, o musical – Uma vida em estado de paixão**. Porto alegre, 2014. (ficha técnica) Disponível em <<http://www.lupiomusical.com.br/>> Acesso em: 13 de outubro de 2014.

PISICANE, Grazy. **Projeto inovador gratuito oferece ensino e oportunidade no teatro musical.** A *Broadway* é aqui, mai. 2013. Disponível em: <<http://aBroadwaye aqui.com.br/2013/05/22/projeto-inovador-gratuito-oferece-ensino-e-oportunidade-no-teatro-musical/>> Acesso em 15 de jun. 2013.

POETA, Ernani (direção); FERRARI, Rafael (direção musical); MARQUES, Tony (coreografia). **Ópera do Malandro.** Porto Alegre, 2011. (programa do espetáculo).

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1988.

RADDE, Ronald (direção); CHEMALE, Márcia (coreografia). **O Corcunda de Notre Dame.** Porto Alegre, 2014. (programa do espetáculo)

ROGERS, Marakay. **BWW Reviews: Every little step of Marc Robin's New a Chorus Line is a sensation at the Fulton.** Disponível em: <<http://www.Broadwayworld.com/central-pa/article/BWW-Reviews-Every-Little-Step-of-Marc-Robins-New-A-CHORUS-LINE-is-a-Sensation-At-the-Fulton-20130315>> Acesso em: 16 de Nov. 2014.

RUBIM, Mirna. **Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional.** Revista Poiésis, Santa Catarina, n.16, p.40-50, dez. 2010

RUDLIN, John. **Commedia dell'Arte: an actor's handbook.** New York: Routledge, 1994.

STEMPEL, Larry. **Showtime: a history of the Broadway musical theater.** New York: W. W. Norton & Company, Inc, 2010.

TEENBROADWAY. Disponível em: <<http://www.teenBroadway.com.br/>> Acesso em: 08 de ago. 2014

TOLEDO, Anna. **Vingança.** São Paulo: É realizações, 2014.

UNITED STATES OF AMERICA CONGRESS. **No child left behind Act of 2001.** Disponível em <<http://www2.ed.gov/policy/elsec/leg/esea02/index.html>> Acesso em 28 de Nov. 2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. **Dança.** Disponível em <http://www.ufrgs.br/ufrgs/ensino/graduacao/cursos/exibeCurso?cod_curso=805> Acesso em: 16 de Nov. 2014.

VAZ, Gustavo (direção residente); PAJARES, Vânia (direção musical residente) MONTENEGRO, Roberto (direção de dança residente). **O Rei Leão.** São Paulo, 2014. (programa do espetáculo)

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções.** São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

WERNECK, Humberto. **Gol de letras.** Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_roda_humberto.htm> Acesso em: 28 de setembro de 2014.

APÊNDICE A –
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

“A DANÇA COMO PREPARAÇÃO CORPORAL DO ATOR DE TEATRO MUSICAL:
quais são os melhores estilos e como são ensinados”

Através deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido viemos convidá-lo a participar deste estudo.

A presente pesquisa faz parte do trabalho de conclusão do Curso de Graduação em Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e sua finalidade é investigar como são ensinadas as danças na preparação do ator de teatro musical, pois percebe que este conhecimento é importante tanto para profissionais das artes que pretendem atuar neste ramo de espetáculos como para futuros graduados em Dança que reconhecem este mercado como uma nova área de atuação. Além do objetivo principal, pretende-se também identificar quais são os estilos de dança ensinados na preparação do ator de teatro musical e investigar a formação dos professores de dança dos cursos profissionalizantes de teatro musical.

Trata-se de uma pesquisa descritiva e exploratória, realizada em contextos de criação artística, fazendo uso de dados etnográficos coletados em campo. A coleta de dados será realizada através de entrevistas semi-estruturadas, registros sistemáticos das aulas de cursos de teatro musical (diário de campo), registros em vídeo e depoimentos de alunos dos cursos e profissionais envolvidos em uma montagem de musical porto alegre.

A qualquer momento da realização desse estudo qualquer participante/pesquisado ou o estabelecimento envolvido poderá receber os esclarecimentos adicionais que julgar necessários. Qualquer participante selecionado ou selecionada poderá recusar-se a participar ou retirar-se da pesquisa em qualquer fase da mesma, sem nenhum tipo de penalidade, constrangimento ou prejuízo aos mesmos. O sigilo das informações será preservado através de adequada codificação dos instrumentos de coleta de dados. Especificamente, nenhum nome, identificação de pessoas ou de locais interessa a esse estudo. Todos os registros efetuados no decorrer desta investigação serão usados para fins unicamente acadêmico-científicos e apresentados na forma de TCC, monografia ou artigo científico, não sendo utilizados para qualquer fim comercial.

Em caso de concordância com as considerações expostas, solicitamos que assine este “Termo de Consentimento Livre e Esclarecido” no local indicado abaixo. Desde já

agradecemos sua colaboração e nos comprometemos com a disponibilização à instituição dos resultados obtidos nesta pesquisa, tornando-os acessíveis a todos os participantes.

Desde já agradecemos sua colaboração.

CLARISSA MARTINS GOMES

Pesquisadora

Licenciatura em Dança

UFRGS

PROF^a. DR^a. MÔNICA DANTAS

Orientadora

UFRGS

.....

Eu, _____, assino o termo de consentimento, após esclarecimento e concordância com os objetivos e condições da realização da pesquisa “**A dança como preparação corporal do ator de teatro musical: quais são os melhores estilos e como são ensinados**”, permitindo, também, que os resultados gerais deste estudo sejam divulgados sem a menção dos nomes dos pesquisados.

São Paulo, _____ de janeiro de 2014.

Assinatura do Pesquisado/da Pesquisada

Qualquer dúvida ou maiores esclarecimentos, entrar em contato com os responsáveis pelo estudo:

e-mail: cla_mgomes@yahoo.com.br

Telefone (51) 8127-9813

APÊNDICE B
ENTREVISTA COM KEILA BUENO
16 DE JANEIRO DE 2014

Clarissa - Keila eu queria que tu me falasse um pouquinho da tua formação, como professora, como atriz, o que tu fizeste...

Keila - Minha formação, né?

Clarissa – É.

Keila - Eu comecei com balé, balé clássico. Fiz balé clássico, só balé clássico, dos 12 aos 16 anos. Pouco né? Mas só que eu entrei numa escola de formação, então, como eu entrei velha, entre parênteses, eu saltava, eu fazia dois ano em um, dois em um, dois em um. Então faltando um ano para eu me formar com bailarina clássica

Clarissa - Com 16 anos.

Keila - Eu saí pra dançar jazz, com Alonso Barros que na época estava na minha cidade e era professor de jazz e a gente montou um pequeno musical e eu me apaixonei. E a partir disso, de 17 anos eu fiquei dançando balé clássico e jazz. Com 19 eu vi pra São Paulo, era de Campinas, e comecei a dançar muito jazz e já entrei no meu primeiro musical com 19 anos, que era *Hair*. Eu fiz como bailarina. Cantei lá, porque eu era afinada, mas nunca tinha feito assim profissionalmente. E eu entrei com 19 anos em *Hair*. A partir disso quase todas as peças que eu fiz foram musicais, trabalhando com bailarina e substituindo alguém de atriz em algum caso. Comecei a trabalhar com publicidade, como atriz. E fui fazer um curso no SENAC... to resumindo, são 25 anos de carreira que eu tenho. Fiz um curso no SENAC como apresentadora de telejornal. Então, fiz uma novela. Aí eu comecei a trabalhar como atriz, mais forte como atriz de televisão, com publicidade, com vídeos internos, vídeos de treinamento, vídeos que ensinam as pessoas a fazer as coisas. Por quase uma década na minha carreira eu fiquei fazendo isso. E aí quando veio o primeiro musical americano, que foi *Rent*, eu entrei.

Clarissa - Em que ano?

Keila - 99. 1999. E foi aí que eles me pediram pra substituir a *Morein* e a *Mimi* que eram duas protagonistas. E eu substituí. Depois disso foi. Aí foi *Vitor ou Vitória*, que eu substituí a Drica Moraes. Aí quando eu substituí a Drica pra fazer um papel com a Marília Pêra, as pessoas fizeram assim “Oh! Mas onde que tava esse talento dessa atriz”, porque eu praticamente só trabalhava como bailarina. E ele tava em mim só que ninguém me dava oportunidade. E aí apareceu. Então depois eu fiz *A Bela e Fera* e fiz quase... fui fazendo sem parar musical, musical.

Clarissa - Qual o ano da montagem de *Hair*?

Keila - 85

Clarissa – Era uma montagem daqui de São Paulo, uma adaptação, não era uma montagem...

Keila – Isso.

Clarissa - Tu teria uma nomenclatura... Ainda ontem eu estava conversando que a Tânia Brandão usa um termo que é “montagem xerox” quando vem uma montagem que é de fora e tem que ser fiel.

Keila - A gente não usa esse termo.

Clarissa - E como é essa nomenclatura?

Keila - É bíblia. Porque, assim... Quando um produtor compra os direitos autorais de uma peça, ele pode comprar o texto ou a bíblia. A bíblia é um livro, eu não se vocês já tiveram acesso a isso, é um livro onde tem fotos de todos os personagens, aonde tem tudo que cada personagem faz, escrito assim ele vai pra lá, ele vai pra cá, nessa hora da música, ele pega o castiçal, ele devolve. Tudo. Todas as marcações cênicas de todos os personagens, tem o texto e a música. Se o produtor comprou a bíblia ele tem que montar, é um acordo, ele tem que montar o original. Se não, se ele só compra a peça, o texto, ele monta do jeito que ele quiser.

Tem uma supervisão

Clarissa – No caso a montagem do *Rent* seria na primeira que foi comprada a bíblia pra ser montada aqui. E as outras anteriores, era o texto, mas as montagens eram daqui, com diretores daqui, produção daqui.

Keila - Isso, eu fiz *Hair*, com direção de Antônio Abujamra e coreografia de Clarissa Abujamra. E eu fiz *A estrela Dalva*, que era um musical sobre a vida da Dalva de Oliveira, eu fiz vários musicais brasileiros.

Clarissa - Uhum.

Keila - *Cabaré Brasil*, que era do Wolf Maia. *As noviças rebeldes*, que era do Wolf Maia também. Eu fiz bastante musicais.

Clarissa - Já trabalhaste no caso, trabalhas ainda, com cursos preparatórios pra teatro musical?

Keila - Então. Aí quando eu me mudei para a Espanha, em 2004, eu comecei oficialmente a dar aulas. Foi ai que eu me senti obrigada a trabalhar com outra coisa, já que eu não falava a língua. Então eu comecei a dar aulas para atores, aulas direcionadas para dança e teatro musical. Então, eu dou aula desde aí. Aqui na Operária eu montei, já fiz 3 montagens grandes. Fiz *Chicago*, *Chorus Line* e *West Side Story*. E dei aula por muito tempo aqui e dei aula algumas escolas, dei cursos. É isso.

Clarissa - E como é tua aula?

Keila – A minha aula, se você for minha aluna fixa... como é minha aula não como é o meu curso?

Clarissa – É.

Keila – A minha aula, eu olho os alunos que eu tenho e percebo o que eles precisam. Geralmente eles precisam de técnica, geralmente. É... então eu dou técnica clássica, depois eu entro com o jazz e dou também uma introdução ao contemporâneo. Então tudo isso de chão

são introduções, eu tenho sequências de coisas no chão, tudo contemporâneo. Então é isso, eu misturo um pouco.

Clarissa – E nesses cursos, tu tem bastante procura de atores, ou é uma procura mais de bailarinos.

Keila - Quando eu dou curso, eu dou de dança. Então eu peço que as pessoas tenham alguma noção de dança.

Clarissa - E, por exemplo, eu sou atriz. Minha formação é nessa área. E se tu tens um ator na tua aula, o que tu percebe de dificuldades nele quando ele vai fazer a tua aula?

Keila – Eu sinceramente acho que a gente devia separar tudo né, porque a linguagem do bailarino não tem a nada a ver com a linguagem do ator. Então o bailarino usa umas técnicas que eu não preciso nem te dizer que aquela perna era *en dehor*, e ele não vai saber nem do que se trata, ele pode se machucar. Mas eu sinto que aqui, por exemplo, as pessoas acabam fazendo aula de dança pra musical, sendo atores e não tem nada a ver. Eles deviam procurar escolas de dança e começar com Balé Clássico básico 1 pra ter uma noção. Aí Jazz básico 1. Pra saber esse é o braço direito é o braço esquerdo, porque o que eu sinto a diferença é isso, eles não sabem coisas que a gente usa de nomenclatura ou de repertório corporal que eles não tem.

Clarissa - Aí no caso então, os estilos que tu recomendaria seriam balé clássico de início e jazz.

Keila - E contemporâneo, eu recomendo. Tanto que esse SESI, esse curso do SESI, eles fizeram, eles recorreram a algumas escolas de teatro musical, na Inglaterra e nos Estados Unidos. Em todas as escolas tem na grade balé contemporâneo. E eu fiquei feliz. Porque eu acredito que o balé contemporâneo dá uma coisa que nenhum estilo dá, que é um trabalho de força e chão.

Clarissa – No caso, lá em Porto Alegre a gente tem poucas montagens nossas e as montagens que tem lá são muito baseadas no texto, são poucos os recursos, são poucas as pessoas. Então uma montagem em Porto Alegre, ela não tem o uso do microfone, só pra ter uma (interrupção) Não tem nem o recurso do microfone que é uma coisa tranquila aqui. Então os nossos recursos são menores, e as pessoas... os teatros são menores, tudo é menor. Mas tem algumas escolas de teatro que estão começando a colocar dentro da grade teatro musical como um dos assuntos...

Keila - Sim

Clarissa - como uma das disciplinas, no caso. Aí são poucas as pessoas também que estão capacitadas, digamos assim, para trabalhar com isso especificamente lá. Então tem muita gente saindo de lá, estudando fora, pra voltar pra lá. Para aqueles que querem trabalhar, nos bastidores das montagens, ou nas escolas, o que tu daria de conselho para professor de dança que quer trabalhar com teatro musical?

Keila - Para os alunos?

Clarissa - Para os alunos.

Keila - Eu acho assim. É muito simples, é que inventou-se uma fórmula... Teatro musical precisa de três coisas: que a pessoas atue, dance e cante. Se ela fizer aula de interpretação, aula de canto e aula de dança, ela vai se formar em teatro musical. Aí então o que a gente tem agora é uma proposta de vamos treinar os três juntos. Só que então, as pessoas vem pras aulas disso, sem ter feito o antes, que é interpretação, canto e dança. Essa aula do tudo junto é a quarta aula que você teria que fazer. Ela pode dar o jazz que ela quiser, o clássico que ela quiser, o contemporâneo que ela quiser a professora de dança que o cara vai se formar em teatro musical, se ele fizer aula de interpretação. O professor de interpretação da aula de interpretação dele, do que ele acredita, do método que ele quer escolher e o de canto o método dele. Aí vão ver, no teatro musical, olha não entendo, não é minha área, “usa muito belting, não usa lírico”. Não sei, pra fazer *O fantasma da ópera* todo mundo era lírico. Não sei. Mas você tá entendendo que uma pessoa ela não precisa se formar na quarta coisa que é o teatro musical para ela ser profissional de teatro musical. Ela precisa se formar em três.

Clarissa – Mas tu não enxergas uma diferença do professor de jazz de uma escola, de uma academia para o professor de jazz que vai trabalhar... até com preparação de elenco, por exemplo.

Keila – Então, aí o que acontece. Eu vou fazer uma observação que é o que eu sinto, mas eu posso estar errada. Quando você é um professor só de dança e nunca na sua carreira você passou pela interpretação, você dá uma interpretação às vezes limitada pro bailarino. Se eu sou atriz, eu brinco com... eu tenho corpo, tenho voz e tenho a minha interpretação de rosto, de corpo. Seu eu nunca experimentei eu não vou passar isso pros bailarinos. Então o que você está me dizendo é que então o professor de dança deveria fazer interpretação pra ele não dar passos e movimentos aleatórios sem pedir uma interpretação. Geralmente os coreógrafos, eles já nascem com isso, de pedir a interpretação para a dança, às vezes não. Eu entendo o que você tá falando. Outra coisa: eu quero trabalhar repertório, repertório é um luxo, eu trabalho com repertório é um *plus*, é a cereja do bolo. Porque se você for um bom bailarino, você não precisa fazer aula de repertório para quando chegar o musical você saber fazer o musical. Entendeu? Não precisa passar por isso. Eu dou porque é um luxo, porque as pessoas gostam. Eu adoro! Eu adoro mais que todo mundo o repertório. Meus olhos brilham quando eu dou repertório. Eu adoro olhar uma coreografia americana e falar ”Uau! Quero fazer igual! Igual! Igual! Não quero tirar um dedinho!” Eu gosto disso. Então eu seria uma pessoa indicada... Eu não tenho problema... Tem gente que não consegue “Ah! Eu tenho que criar uma coisa minha, uma coisa minha”. Ah eu não. Eu posso criar uma coisa minha, fico feliz e se eu fizer algo

igual idêntico, fico super feliz. Você entende? Eu, por exemplo. Aí voltando. Quando eu vejo um professor de dança que dá aula com teatro musical, “dança para teatro musical” e ele é só bailarino, me dói um pouco.

Clarissa – Eu vi aqui, em revistas e tal, “Balé clássico para musical”, “Jazz para musical”, e é nesse sentido que eu te pergunto. Isso não chegou lá ainda. Chegou o curso teatro musical.

Keila - Ele já se experimentou em um musical? Este professor já se experimentou em um musical pra saber que tipo de expressão é para um musical? É verdade, por exemplo, às vezes eu vejo as pessoas fazerem um estilo de jazz super herméticos. Herméticos é algo assim (demonstração) que comunicação existe com a plateia? O musical é assim (demonstração). O texto, a música, a letra tá dizendo o que o texto diz. E o que o bailarino faz? Interpreta a música. Então se eu estou falando assim: (cantando) “Chega mais, chega mais” e eu to fazendo (demonstração) qual é a minha conclusão? É por isso que eu falo... que a comunicação... ou eu to tocando a letra, ou estou tocando a música. Dançando eu preciso escolher um dos dois. Se eu estou num musical, eu entendo que o meu corpo tem que dizer a letra. Então essa comunicação que é aberta, sabe? (demonstração) é um *plus*, pra fora. Isso é uma visão. E às vezes, não estou dizendo que um bailarino que nunca se meteu em um musical, que nunca fez, foi ator, que ele não possa saber. Às vezes tá dentro dele. Eu tive professores super bons e eles nunca tinham feito teatro musical, nunca tinham sido atores. Mas eu... me dói, quando eu olho assim no jornal ou então no facebook, “Fulano de tal está dando aulas de teatro musical”, eu falo: Mas ele sabe dar aula de teatro musical? O que é o sentimento, a explosão, o pá, cá, do bailarino de teatro musical? Ele sabe mesmo? Ou ele viu no vídeo e achou que era desse jeito ou daquele, eu não sei. Eu tenho um ponto de interrogação na minha cabeça. Mas eu sou muito exigente e isso não me favoreceu muito na minha carreira, ser muito exigente. Eu sou muito exigente. Foram exigentes comigo. A minha formação é de décadas de pessoas muito exigentes. De bater na mão, de “Sai da minha sala, você é horrível! Você nunca vai ser uma bailarina! O que você tá fazendo aqui, vai cozinhar”, entendeu? Não tinha essa cultura de agora do “É maravilhosa! Você é maravilhosa! Você é linda!”. Não! Tive cultura dura. Só que as coisas mudaram e eu estou tentando mudar também e aceitar isso, e encontrar o maravilhoso de todo mundo.

Clarissa - Tem mais alguma coisa sobre esse assunto que tu gostaria de dizer?

Keila – Nada amiga, eu acho isso. Teatro musical ele feito de interpretação, canto e dança. Se a pessoa fizer 3 coisas ela vai ser formada em teatro musical. Curso de teatro musical é um *plus*. Então já que eu estudei 3 coisas separadas, eu vou fazer um curso de como juntar as coisas. Porque é interessante também. Não é que não é interessante. Isso não vai fazer você não fazer a peça, não ser aprovado. Mas cantar e dançar é uma coisa muito difícil. A gente

pode experimentar fazer isso. Pega uma letra e canta e dança. É completamente diferente. Completamente. Sua energia, você não pode perder o foco, a sua voz, a sua respiração, o que você tá dizendo. O bailarino, ele canta, se ele canta ele tem que associar a dança ao canto.

Mas tudo bem se não tem o quarto curso. Vamos juntar tudo, não é.

Clarissa – Não é essencial.

Keila – Não, não é.

Clarissa - Muito obrigada.

APÊNDICE C
ENTREVISTA COM MAISA TEMPESTA
17 DE JANEIRO DE 2014

Clarissa – Maisa, eu queria que tu me dissesse um pouquinho, brevemente assim, sobre a tua formação. Se a tua formação foi em dança primeiro, se foi em teatro. Como é que foi essa formação?

Maiza - A minha formação foi em dança. Eu comecei balé com quatro anos de idade e aí vim direto (risos) com o balé mesmo. Depois passei pra jazz, contemporâneo, tudo. Eu morei em Nova Iorque então, eu tive todos os estilos possíveis de dança. Então tive, bastante tempo da minha vida trabalhei como coreógrafa mesmo né, coreografava pra vários grupos, tive companhias de dança...

Clarissa - Quando tu foste pra Nova Iorque?

Maiza - Eu fui... Assim, quando eu fui pra morar?

Clarissa - É!

Maiza - Na fase adulta né, não criança. Eu fui adulta mesmo pra aperfeiçoar e tudo né.

Clarissa - Sim.

Maiza - E aí depois, nesse percurso todo eu fui fazendo aula de canto, aula de dança, a gente adorava né, no grupo a gente adorava musicais e tudo...

Clarissa - Grupo daqui ou grupo de lá?

Maiza - Não, daqui!

Clarissa - Sim!

Maiza - Aí eu comecei... Antigamente não tinha *playback*, a gente não tinha acesso a texto, não existia youtube, não existia internet, então o que a gente tinha eram vídeos que vinham raramente, um filme, enfim, então hoje ficou tudo muito mais fácil, né. Você acha imediatamente na internet o que foi lançado lá em Londres agora, né. Então assim, tinha que sair do país. Era obrigatório.

Clarissa - Sim, e esse grupo era um grupo de escola ou era um grupo...

Maiza – Não. Era um grupo meu, profissional.

Clarissa - Isso quando tu eras diretora do grupo?

Maiza – É, eu criei esse grupo! Eu dirigi vários grupos, dirigi em Campinas o grupo da Lina Penteadó, e lá quando eu fiz meu primeiro musical que foi *Sweet Charity*, que eu dirigi um grupo que eu tinha lá, em 89. Dirigi meu primeiro musical assim...

Clarissa - Sim.

Maiza - Isso já tendo a companhia de dança junto né. Eu sempre trabalhei com várias escolas, várias coisas ao mesmo tempo...

Clarissa - Uhum, isso depois do teu retorno?

Maiza - Depois que eu retornei é... Quer dizer, antes disso eu fiz *A Chorus Line* no Brasil, em 83, que era o elenco que tinha a Claudia Raia, o Alonso Barros, meu amigo aí, coreógrafo.

Clarissa - Tu eras do elenco?

Maiza - Elenco do *Chorus Line* original do Brasil.

Clarissa - Aham, quem dirigi *Chorus Line* em 83?

Maiza - Na verdade tinha dois, que foi o Mercado e depois... Quem montou mesmo, veio o americano mesmo o (?) Smith, veio e montou. Dirigiu, montou, veio maestro de lá... Veio todo mundo...

Clarissa - Sim... E foi uma montagem daqui?

Maiza - pra montagem daqui. Aí depois que eles foram embora, o Mercado que era um diretor brasileiro que assumiu pra conduzir, na época até o Jorge (?) que fez toda a cenografia e figurino e tal.

Clarissa - A Tânia Brandão ela coloca que essas montagens a partir de *Chorus Line* são montagens fiéis às montagens que acontecem na *Broadway*. Elas são exatamente iguais...

Maiza - Idênticas...

Clarissa - É... ela usa o termo de “montagem xerox”. Tu terias outro termo? Tu achas que este poderia ser um termo adequado?

Maiza - Eu acho que a montagem é fiel. (Risos)

Clarissa - Exatamente igual.

Maiza - A montagem é fiel. Então assim, não se perde a essência de nada. Não se perde a essência personagem original não se perde nada porquê ninguém fica criando em cima do que o autor fez. Então eu digo que as montagens são fiéis. Né, no original... exatamente como, o *Chorus Line* foi montado lá naquela época que eu fiz, foi em 83, se for montado hoje, ele é idêntico.

Clarissa - Sim.

Maiza - Entende? Então ele mantém a verdade da época e tudo que o texto convém.

Clarissa - Aí da tua carreira, então o teu marco inicial com os musicais, seria com qual musical?

Maiza - Com o *Chorus Line*. E aí eu fui pra Nova Iorque, acabei fazendo *Chorus Line*, em NY também. É que eu sempre fui de fazer muita coisa né, eu sou faixa preta em Taekwondo (risos) eu sou uma pessoa do movimento, então eu sempre... eu nunca fiz uma coisa, sempre fiz muitas coisas.

Clarissa - E o que tu poderias destacar da tua carreira? Talvez os musicais...

Maiza - Foi o *Chorus Line* em Nova Iorque que eu fiz né, acho que é o destaque de ter dançando na *Broadway*. Eu fiz aí várias coisas até que eu decidi criar o *TeenBroadway* (risos) pra passar todas as informações que eu tenho pros alunos, né... assim...

Clarissa - Sim... era exatamente sobre isso que eu ia te perguntar: a quanto tempo tu trabalhas com curso de formação de atores pra musicais?

Maiza - Bom já faz bastante tempo, comecei com a Cultura Inglesa, eu tive um grupo lá assim em 92, 93. Depois eu terminei, era um grupo de adultos, e eu terminei o grupo exatamente por causa do ego dos adultos, entendeu, e assim, aí eu falei assim: não... o que é que não tem no mercado? Não tem nada pra adolescente. Não tem nem peça pra adolescente existia, não tem curso pra adolescente, ou tem pra criança ou tem pra adulto, não tem específico e eu sentia muita carência, aí eu conversei com a minha diretora na época da

Cultura Inglesa, daí eu falei: em vez de fazer pra adulto como eu estou fazendo, vamos criar um curso pra adolescente... né... bem, bem pra essa faixa etária. E aí eu comecei na Cultura Inglesa, que chamava *TeenBroadway West End*. Até hoje eu tô na Cultura Inglesa, faz 20 anos. Esse ano faz 21 anos que eu estou lá. Aí a gente desmembrou, eu fiquei com a marca *TeenBroadway* e a Cultura Inglesa ficou com o *Teen West End* por causa do *Teen West End* londrino. Né? Então esse curso que eu comecei lá, eu ainda dou até hoje, todo semestre eu faço essa montagem há 21 anos. Eu faço, e de lá já saiu assim, vários atores que estão hoje... o Thiago Abravanel. Entendeu? Fazia lá o Júlio Oliveira que tava aqui, um monte de gente passou por lá. A própria Clara que vocês estão tendo aula, a Dana Monteiro, que eram na época todo o pessoal era adolescente, e que agora viraram meus professores.

Clarissa - Lá tu também tens uma equipe que nem tu tens aqui, uma equipe de professores que trabalham junto contigo.

Maiza - É, normalmente os meus professores são ex-alunos, porque eles entendem meu ponto de vista. Eu crio uma técnica de ensinar na verdade, eu não copio nada. Foi uma junção de tudo o que eu aprendi na vida e como funciona melhor. Entendeu? E aí eu sempre, normalmente, uso os meus próprios professores por que eles tem a minha metodologia.

Clarissa - E como seria essa tua metodologia? Como tu acreditas que é a aula pra teatro musical?

Maiza - Eu acho que aula, vamos colocar em teatro musical, mas tudo que você trabalha com entusiasmo, quando você entusiasma o grupo a produzir, produz melhor, né? Então assim, eu não gosto de professores que gritam, ou que fazem coisa, ou diminuem a pessoa, eu não gosto disso. A gente tem sempre essa coisa de tentar trazer o melhor que aquele aluno tem. Entende? De aproveitar ao máximo o elenco que a gente tem. Sabe? E realmente escolher através das aptidões.

Clarissa - E é sempre a partir de conteúdos... o conteúdo, no caso fica sempre a partir de um espetáculo?

Maiza - Então, o que eu acredito e vejo é que você aprende com a prática. Então, assim, não tem bailarino que seja maravilhoso, não sei o que, em sala de aula, se ele não vai pro palco, não tem função a arte dele. Pra que serve a arte dele? Se ele só fica em sala de aula. Então a gente sempre escolhe um musical pra ser estudado todo aquele estilo a fundo aquela época como foi construído e bla bla bla, e leva pro palco. Então esse nosso modo de ensinar fazendo, mas não fazendo em sala de aula, fazendo no palco com a relação da plateia, estabelece a relação com a plateia, é luz, é cenário, tudo vem junto, né? Então a gente sempre escolhe algum musical pra trabalhar as técnicas do teatro musical. Não tem primeiro ano, segundo ano, terceiro ano. Aqui você entra e você vai aprendendo, por que cada um aprende de uma maneira diferente, numa velocidade diferente. E você vê em qualquer curso, até de

faculdade, qualquer coisa, de escola, alguns alunos se aplicam mais e outros menos. Então um passa lá sofrido entendeu, e outro passa com louvor e não sei o que. Então acho que isso, às vezes passa porque passa, mas não significa que ele deteve o conhecimento.

Clarissa - Entendi!

Maiza - Entendeu? Então não acredito muito nessa coisa de primeiro, segundo e terceiro ano. Eu acredito na evolução individual. Entende? É cada indivíduo, né, que desenvolve a sua arte...

Clarissa - E trazendo um pouco pro meu caso, por exemplo, eu sou atriz, tá? E eu procuro um curso de teatro musical. Qual é a maior dificuldade que tu enxerga no ator que vai fazer o curso?

Maiza - Então, eu vejo muito como coreógrafa, bailarina a vida inteira, professora de dança, o corpo do ator normalmente não fala muito, é um corpo meio travado, né? Então precisa, o ator precisa fazer dança, ele precisa ter domínio da mão, de como ele põe a mão, de como ele... de como é a postura dele no palco. E isso inclusive se você tem um bom conhecimento do seu corpo, a construção da sua personagem vai ser muito melhor... né? De como ela anda, como ela para com a mão, como é a diferença de um para o outro é por isso que eu acho que a dança é fundamental, né... pro ator. E aí o canto, né? Precisa desenvolver toda essa técnica de cantar, cantar, dançar e interpretar e fazer as três coisas bem, ao mesmo tempo.

Clarissa - E pensando em dança, tu acha que teria algum gênero, algum estilo que seria mais apropriado. Por que nos cursos de formação de teatro a gente tem muito trabalho de pesquisa corporal, tem muitos cursos que já falam sobre o papel do corpo para o ator. Então a gente trabalha com o corpo mas não no sentido de dança, é um trabalho de exploração corporal no sentido de construção de personagem. Mas pensando no corpo que dança tu acha que teria algum gênero, estilo que fosse mais adequado pro ator aprender, pra ele procurar?

Maiza - Ai eu acho que tem que saber tudo, que é uma mistura. Não dá pra falar “ah não é o clássico, é o jazz, é o não sei o que”. O que eu vejo, até, da parte de dança, tem muita coisa de “ai a pesquisa de dança contemporânea não sei o que”... eu acho que realmente tem que pesquisar, né, a personagem, mas muitas vezes essa tal pesquisa chega no palco às vezes esse tipo de pesquisa assim, trabalhar só com a pesquisa mas não trabalha com linhas de braço com intenções de mão, entendeu? Às vezes é uma coisa que te atrapalha até a passar a ser uma intenção da música. Por exemplo, às vezes faz um gesto que fica meio troncho, né? A pessoa já olha e “tá esquisito”, fica diferente duma pessoa que realmente dança. Apesar de que, tem alguns pessoas que dançam que vão no estereótipo da dança, eu não tô falando a dança como estereótipo, a gente tem bailarinos que a gente tem que desconstruir a técnica dele pra ele ficar bem em cena. Entendeu? Bailarinos clássicos...

Clarissa - E eu faço toda essa entrevista, essa pesquisa faz parte do meu TCC é da Faculdade de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Então, a ideia é investigar como que seria ou como poderia ser a dança para o ator de teatro musical. Pensando em cursos, pensando em coisas que estão chegando em Porto Alegre agora, né? E que em São Paulo chegou a bem mais tempo e em Porto Alegre é um fenômeno bem mais recente. Então tem muita gente também que tá pretendendo trabalhar com isso tanto no palco quanto fora dele, ou como coreógrafo, ou como assistente ou como professor dos cursos. Pra quem quer trabalhar com dança pra teatro musical, o que tu recomendaria ou que tu acredita que este profissional tem que ter? Profissional que quer trabalhar com a dança.

Maiza - A maioria dos musicais tá baseado no jazz. Maioria, a grande maioria que você vê, estudando a história dos musicais, a grande maioria, vem disso. Eu acho assim ó, é importante ter uma boa formação...

Clarissa - Uma formação em jazz?

Maiza - Sim em jazz, porque o jazz ele abriu muito e ele envolve várias técnicas hoje em dia, não é só aquele jazz duro lá de antigamente, entendeu?

Clarissa - Sim!

Maiza - Acho que isso é super importante.

Clarissa - Uhum. E além da formação em jazz tu achas que poderia, teriam algumas outras coisas essenciais, por exemplo, experiência de palco com musical ou uma especialização...

Maiza - Tu tá falando de ator?

Clarissa - De pessoas que querem trabalhar como coreógrafo ou como professor. Como em Porto Alegre recém tá chegando esses cursos então tem muita gente que tá se formando agora e que também tá pensando que daqui a pouco isso pode ser também um novo ramo de trabalho pra nós.

Maiza - Ah com certeza, que isso tá crescendo muito no Brasil.

Clarissa - Exatamente.

Maiza - O que eu falo é: assista o máximo de musicais que você puder na sua vida. Né? Você tem que ter uma formação. Então como no balé clássico, não tem todos aqueles balés de repertório que todo mundo que dança tem que saber Lago dos Cisnes, Dom Quixote e blablabla? Teatro musical também, você tem que saber e conhecer todos os musicais. É o repertório do teatro musical. Agora, por exemplo, a gente vai montar Grease que é uma coisa que quem é do teatro musical tem que uma vez na vida. Tem que conhecer, tem que conhecer os personagens, tem que conhecer tudo. Então, assim quem vai trabalhar mesmo coreógrafo de tudo...

Clarissa - Ou professores de preparação...

Maiza - ou atores, tem que conhecer todos os musicais. E os estilos que distinguem uns dos outros, o que diferencia um do outro. Qual a diferença desse para aquele? Porque em todos os musicais os coreógrafos criam um estilo próprio praquele musical. Normalmente esse passo

tem cara de tal musical, você olha e fala: “nossa esse movimento é *West Side Story*, por exemplo. Entendeu? A gente consegue olhar, a gente olha um movimento e fala: “esse movimento é do Bob Fosse”. Então assim a pessoa tem que estudar a fundo, mesmo. Tudo que tiver em vídeo, livro tem muitos em inglês né? Eu já pensei até em escrever um livro e não deu tempo, mas (risos). Se aprofundar entendeu. Da onde veio o teatro musical, como é, quem são os principais diretores, coreógrafos, o que eles fizeram. Tudo isso é importante.

Clarissa – Tu sabes da existência de algum curso, nesse sentido, curso de... assim como tem curso de formação de professores de jazz, professores de balé clássico. Tu sabes da existência de algum curso nesse estilo pra professores, pra profissionais, preparadores de teatro musical?

Aqui
ou lá fora?

Maiza – Lá fora tem um milhão em Nova Iorque, não tem nem como falar. Não só em Nova Iorque, Londres tem muitos.

Clarissa – Existem cursos de preparação de profissionais...

Maiza – Não... Não tem nada ainda que eu veja... recomendo, entendeu? Tem alguns cursos por aí, mas eu acho fraco.

Clarissa – Aqui em São Paulo, quem trabalha geralmente são bailarinos, professores de jazz, pessoa que atuaram em musicais.

Maiza – Que já estão nos musicais. Normalmente quem dá aula é o pessoal que já está em musical há algum tempo. É que assim, uma formação de professor... é que é uma formação muito pessoal isso né, que eu vejo, né. Quem quer vai atrás, vai buscar informação. Não é sentar numa cadeira de uma faculdade de dança que te torna bailarino. Não te torna bailarinos, te torna um crítico de dança ou qualquer outra coisa, menos bailarino. Dei aula em faculdade de dança 5 anos e as pessoas achavam que em 4 anos iam virar bailarinos. Não! Quer virar bailarino? Então entra numa sala de dança e fica 8 horas diárias, aí você vira bailarino. Aqui você vai ser tudo, menos bailarino.

Clarissa – Que faculdade que tu desta aula?

Maiza – Na Escola Paulista de Dança, que era...

Clarissa - Concordo plenamente (risos)

Maiza – Então assim, eu falava pros meus alunos... eu dava aula de estética e tal... E não dá. Por exemplo, teatro musical, leia tudo que você puder ler, mas é a prática né. É o dia a dia. Então, por isso eu tenho um curso... o *TeenBroadway* é um curso totalmente prático, né. A gente senta com os alunos, no começo a gente estudou os musicais, de onde a coisa acontece, o que acontece, qual é o objetivo e bla bla bla, mas a gente não para, a gente não fica na coisa teórica, entendeu? Porque é prático. É prático. Você vai pro palco, é prático. Tem que ter prática de palco, né. Um ator tem que ter prática de palco. Uma pessoa que faz faculdade de teatro vira um bom ator? Não vira!

Clarissa - Se ele não tiver a presença no palco não adianta.

Maiza - Pois então, mas é esse o meu método. Eu acredito que só a prática vai te trazer, entendeu, a excelência. (risos)

Clarissa – Tem mais alguma coisa que tu gostaria de falar sobre esse assunto ou de dança pra o ator, ou pro professor de dança, pro futuro professor de dança, alguma coisa que tu queiras acrescentar?

Maiza – Estude muito! Vá buscar! Não fica parado! Entendeu? Vá buscar todos os estilos, como eu te falei, a vida inteira eu estudei todos os estilos de dança. Teatro eu pegava tudo o que tinha pra ler, assim. Com fim investigativo (...). Vai ver o que acontece no mundo. É isso que tem que ir atrás. Não fica esperando que alguém faça uma faculdade pra você entrar um dia e virar, entendeu, isso. Não, não é isso. O seu conhecimento, a sua prática que vai fazer sua profissão.

Clarissa – Muito obrigada.

Maiza – Que isso, imagina.

APÊNDICE D
ENTREVISTA COM GABRIEL MALO
20 DE JANEIRO DE 2014

Clarissa – Eu queria saber primeiro, queria que tu falasses um pouquinho sobre a tua formação? Tua primeira formação, se tu te julga primeiro bailarino, ator, cantor. Como começou tua carreira com teatro musical?

Gabriel – Através da dança. Sou bailarino primeiro. E eu nem sabia, quando eu comecei a dançar (pausa) quando eu comecei a dançar eu nem sabia o que era *Broadway*, nem teatro musi..., nem esse... É aí que tá, pra mim teatro... desde que teatro é teatro, e música é música, a gente tem teatro musical no Brasil. É que a escola *Broadway* de ser e esse formato americano de fazer teatro musical é uma coisa relativamente nova. Então é claro que eu fiz pecinhas com música e com um pouquinho de dança quando era pequeno na escola, mas eu nunca soube que existia uma coisa chamada *Broadway* que era um lugar onde as pessoas criavam musicais através de uma fórmula que eles inventaram e o Brasil começou a fazer igual. Quando eu comecei a dançar eu não sabia que existia isso. Então eu via musicais e eu achava que eram peças com dança, eu não entendia que aquilo era musical. Eu via... eu lembro que fui assistir assim... sei lá um musical da Claudia Raia, eu não sabia que era uma musical da *Broadway*, pra mim era um show da Claudia Raia e ela tinha bailarinos. Era a visão que eu tinha. Só que daí eu comecei a, sempre precisam de homem nas coisas, né? Nos espetáculos. Então eu comecei a fazer teste pra bailes de dança. E o primeiro trabalho que eu peguei foi um trabalho com musical. E aí eu entendi. Quando eu vi que tinha um teste pros atores, teste pros bailarinos, eu vi essa separação, eu entendi que eles tavam contratando atores. E foi aí que eu comecei a me interessar por falar também. Eu também quero falar não quero só dançar. Na época eu nem achava que eu precisava de fato cantar. Eu achava que só os atores tinham que cantar e os bailarinos tinham só que dançar. E aí foi indo, porque daí eu entrei no mercado. Na verdade eu comecei no *TeenBroadway* quando eu tinha 16 anos. Foi o meu primeiro contato, quando a Maisa começou a me mostrar o que era isso. E aí através de amigos do *TeenBroadway* eu soube do teste pra essa peça. E aí eu fiz e passei. E a partir daí eu comecei a ter mesmo o contato com esse mundo e fazer teste para outras coisas. Aí eu comecei a expandir.

Clarissa – Tu fazia aula de dança de que?

Gabriel - Eu fazia... jazz dois anos. Aí eu entrei nesse musical, foi quando eu tirei meu DRT, só com jazz. Nasci dançando, assim, a dança pra mim sempre foi uma coisa muito fácil. Não quando virou uma “parada”, é... séria e profissional, porque daí eu tive que começar a fazer

balé, aí eu tive que começar a trabalhar um questão muscular, de estrutura do meu corpo que foi muito difícil e árdua. Mas pra começar a dançar eu já dançava.

Clarissa - Sim

Gabriel - Então foi fácil pra mim só com o jazz conseguir um primeiro trabalho.

Clarissa – E qual foi esse trabalho?

Gabriel – Foi o *Mágico de Oz*, no Via Funchal. Foi uma montagem grande que teve em 2003.

E os grandes da época que tavam fazendo musicais que tinham feito *Les Misérables*, uma galera que tinha feito *Rent*, os primeiros musicais da *Broadway* que vieram pra cá, eles tavam no elenco. Aí a gente ficou, fiquei muito tempo em cartaz com ele. Fiz 1 ano e meio em São Paulo, a gente fez Via Funchal e Teatro Alfa depois a gente foi fazer uma turnê no Chile, de 5 meses.

Clarissa – Nossa!

Gabriel – Ainda voltei e fiz um pouquinho mais. O espetáculo foi pro Hopir Hari, fazer uns shows no teatro de lá. Enfim, mas foi a partir desse primeiro trabalho que eu entendi que eu queria atuar também. Aí eu parei de dançar uma época só pra estudar teatro, porque eu não conseguiria fazer os dois, porque a escola de teatro tava me exigindo muito, de tempo. Então, e a gente também quando vai estudar teatro teatrão, a gente fica então com um pouco de preconceito. “Aí eu não quero ser bailarino, que fazer teatro. Ser bailarino as pessoas blaaaaa”

(risos)

Clarissa – Que escola de teatro que tu fizeste?

Gabriel – Eu fiz INDAC.

Clarissa – Aqui?

Gabriel – Aqui. Perto da Vila Madalena. Era aqui na Pompéia mas subiu pra Vila Madalena. Mas daí eu voltei a dançar quando no meio do INDAC eu fiz teste pro *West Side Story* no Brasil e aí eu passei prum puta papel e aí eu tive que voltar a forma.

Clarissa – Sim. Isso foi que ano?

Gabriel - 2008

Clarissa – E depois deste que tu foi embora?

Gabriel – Não. Aí depois de *West Side Story* eu fiz *Hairspray* ainda. Aí fiz *West Side* aí me machuquei ferozmente, tipo rompi todos os ligamentos do meu tornozelo esquerdo. Tive 4 meses parado. Aí voltei dessa, voltei desse *break* pra consertar meu pé e entrei no *Sítio do Pica-pau amarelo*, era um musical brasileiro que tava aqui. Saí do *Sítio* pra fazer *Hairspray* Saí do *Hairspray* fui pra Nova York.

Clarissa – E lá tu enxergas o mesmo padrão de exigência do que aqui? Ou é um pouco diferente?

Gabriel – Cara é muito louco. O povo americano é muito mais disciplinado do que a gente, né. A gente tem mais coração. E a gente sabe se virar nos 30. Eles não. Mas por eles não terem essa coisa, esse jeitinho brasileiro de resolver, eles se dedicam muito no antes. Então assim, eles tem muito mais preparo porque... sei lá, acho que um das coisas que a gente tinha

mais que acordar assim, que me acordou muito indo pra lá, eu sempre fui Caxias com o meu corpo, a cuidar do meu corpo. Mas muita gente que faz musical no Brasil, bailarinos, eles entram num musical e é isso, entrei, fechou. Cheguei! Não sei aonde eles acham que eles chegaram, mas aí param de estudar, para de fazer academia, param de cuidar do corpo e se machucam o tempo todo. Lá existe uma consciência de que meu corpo é meu instrumento de trabalho e que eu preciso estar com ele pronto a qualquer momento, porque eu quero dançar até ficar velho. Aqui rola uma displicência de eu quero entrar nesse espetáculo e não pensar no que pode acontecer com seu corpo depois desse espetáculo.

Clarissa – Entendi.

Gabriel – Então eu acabo achando a disciplina deles em relação a valorizar, cuidar e enxergar o próprio corpo como ouro uma coisa que a gente tem muito a aprender com isso. Porque, sabe essa coisa de fazer show sem se aquecer, isso não existe lá. Tipo é uma rotina, uma cultura mesmo que eles tem de que eles precisam se preparar muito bem. Muitas vezes isso faz com que a coisa fique muito mais técnica do que emocional. Então na hora de contar um história as vezes faz falta algumas coisas que acontecem aqui.

Clarissa – Entendi.

Gabriel – Mas eles são muito bons, não adianta. O estilo de teatro musical que a gente tenta fazer aqui hoje foi criado por eles. Então é muito bom o que eles fazem lá com relação a... Pra mim uma das coisas mais, que o bailarino mais tem que aprender aqui é o que eu tento sempre pegar no pé nos curso que eu dou é a gente tem que ser ator antes. Por mais que a nossa base seja dança, por mais que tenha dançado desde que nasceu, pra fazer teatro musical não me importa mais se eu tenho uma perna na cabeça. Hoje em dia todo mundo que quer tem perna na cabeça, todo mundo que quer gira, tem pirueta. É se internar numa escola e fazer. Só que não é isso que o teatro musical pede. Claro, que se você vai pegar um show, glamour e coisas e tal, vai ficar super bacana, te ajuda ter uma perna na cabeça. Mas se você me contar uma história com uma perna a 45° eu vou comprar do mesmo jeito que eu comprei a da pessoa que contou a história com a perna na cabeça. Só que eu não vou comprar uma história de quem não tá me contando nada e tá só colocando a perna na cabeça. Então, pra mim, assim, eu to num momento de tentar, com tudo que eu aprendi lá, tenho aprendido, mas que aprendi desde que eu cheguei lá, tentar é cuidar mais do quão o bailarino tem que saber o porquê ele tá dançando, o quê ele tá dançando. Não necessariamente o coreógrafo vai chegar e te dar uma historinha pra você contar, mas você tem que colocar aqueles movimentos nos seu corpo como ações físicas, muito mais do que passos de dança. Os passos de dança tu já fez na aula, tu já entendeu na hora da sua técnica. A hora que você chega no palco pra fazer uma peça, onde tem alguém na frente cantando uma letra que na verdade é um texto colocado em notas,

tem que colocar seus passos na música, como se fossem ações físicas na música. Aí você conta história. Aí uma perna na cabeça tem outro sentido. Dentro de você tem um sentido maior do que o exibicionismo, entendeu? E é isso que faz as pessoas passarem em teste lá. A técnica não conta tanto mais porque hoje em dia lá todo mundo tem técnica. Só que quem vai me contar uma história, quem vai me convencer que a história é tua? A hora que você dançar eu tenho que acreditar que essa coreografia saiu de você, não que você tá copiando alguém. O que também é um problema aqui pelo fato de como a gente trabalha uma técnica que não é nossa, as pessoas vão pro palco imitando o que elas viram no *youtube*. E por mais que as marcas sejam as mesmas, porque o musical veio pronto de lá e a gente tem que fazer com a mesma estrutura cênica que eles fazem lá, a gente não precisa copiar o jeito que a pessoa do *youtube* levantou o braço, porque o meu braço não é o braço dela. Eu vou levantar do meu jeito. Eu sei que eu tenho que levantar o braço, faz parte da marca, mas como eu vou levantar esse braço vem da verdade que eu vou colocar. Se eu não tiver um impulso verdadeiro como o do ator, que é a história de que o texto não tem valor se não tiver um impulso verdadeiro, a gente fala de Stanislavsky e tal, com a dança pra mim é a mesma coisa. Então tudo o que o teatro me deu, claro, é muito bom pra mim hoje também ter segurança como ator, mas o que teatro fez a minha dança crescer foi absurdo, porque é a mesma coisa. Na hora de contar a história você pode usar seu corpo ou usar sua voz ou cantar, usar a voz de uma outra forma, mas você tá contando a história. É a mesma coisa, vem do mesmo lugar.

Clarissa – Eu coloco no meu TCC, isso são suposições minha, de que talvez lá, por questões culturais também da produção dos musicais, as pessoas já chegam um pouco mais preparadas quando já estão nos seus 17, 18 anos porque a escola norte-americana tem aulas de arte, com todas as artes e eles tem as apresentações dentro da escola e isso prepara o povo para estar indo. Coisas que aqui a gente não tem.

Gabriel – Exatamente.

Clarissa – Recém as artes estão entrando na escola de uma forma muito rasa. É um professor de dança numa, um professor de música numa outra escola, um professor de teatro numa outra escola e não existe essa cultura dentro da escola. Tu achas que isso é pertinente? Eles saem realmente mais preparados do ensino médio, aqueles que querem?

Gabriel – Com certeza. Mas é isso que eu falo. É... a gente tá numa onda viciosa muito ruim de copiar, só. E eu digo copiar só, não significa que a gente não deve fazer os enlatados do jeito que a gente faz. A gente chama de enlatados, mas enfim.

Clarissa – A Tânia Brandão chama de montagem xerox. E aí já me disseram “esse nome é horrível!

Gabriel – É a gente chama de enlatado. Não significa que a gente não precise fazer. Só que eu posso fazer esse enlatado com a minha cara. Eu não preciso copiar porque, sim, as pessoas

que fazem isso lá, fazem desde que nasceram, eu não faço desde que eu nasci. Eu comecei a fazer depois dos 20. Eles aprenderam na escola a cantar, a ter aula de coral e a ter aula de todos os tipos de dança e tudo isso e tudo aquilo. A gente não teve isso aqui. Ou seja, isso não significa que a gente não pode fazer, só que a gente vai ter que fazer do nosso jeito. A gente vai ter que fazer usando a nossa verdade. O que tá me incomodando aqui é pouco gente querendo usar a própria verdade. Claro, seria incrível se tivessem produções gigantescas e carérrimas como eles fazem as da *Broadway*, com musicais brasileiros. A gente nasceu sambando, não nasceu? Pô então põe todo mundo pra sambar e faz um espetáculo incrível sobre a história do samba. Ainda tá difícil de conseguir isso, porque daí o brasileiro vai entender porque a *Broadway* é *Broadway*. Se a gente conseguir lançar um musical aqui que fala da nossa própria cultura, a gente põe qualquer um no chinelo. Só que tem que ter gente suficiente interessada nisso. A *Broadway* é *Broadway* não porque é uma marca, mas porque vende uma verdade. É conhecido no mundo inteiro. E a gente aqui no Brasil ama o que a gente vê quando a gente vai pra lá, ou quando vê no youtube e o caramba, não porque a revista lançou, mas porque é teatro e eles fazem como teatro. Tu senta na cadeira pra assistir lá, tem todas as pessoas no palco tão respirando aquela mesma coisa. Claro, muito difícil pra gente, porque envolve um técnica vocal, um técnica corporal e um esquema enlatado de se fazer que não é nosso. É claro que fica muito mais natural pra eles. Só que eles não concebem o fazer sem a verdade. E aqui a gente tá copiando sem pôr a verdade. Ou continua copiando, mas acha sua própria verdade na hora de copiar isso ou faz o seu próprio. Porque de fato, o preparo deles é muito maior porque vem do berço.

Clarissa – Sim. A gente teve uma fase que talvez se aproximasse disso e que infelizmente acabou porque foi decaindo por n motivos, que foi o Teatro de Revista.

Gabriel – Exatamente.

Clarissa – Que era quando tinham textos nossos, os autores eram nossos e enchiam os teatros. E aí quando começou a decair, enfim, televisão e tudo acontecendo a mesmo tempo se perdeu. E agora eu coloco que tem duas fases, tem uma fase europeia dos musicais no país, que é uma fase de influência europeia que é a época do teatro de revista e uma fase norte-americana, e inglesa também, que é essa fase de agora.

Gabriel – Mas na fase europeia existia muito mais coragem e cara a tapa pra colocar a própria cultura no estilo europeu. Na fase americana ninguém tá fazendo. Não tem ninguém pegando, aprendendo tudo o que pode, e é esse um dos meus focos morando lá. Não tenho vontade de voltar agora, mas sei que eu não vou ficar a vida inteira lá. Porque eu quero trazer tudo o que eu puder de técnica do que eles fazem e fazer do nosso jeito, com a técnica deles. Se a técnica e a disciplina deles fizeram eles chegar onde eles chegaram, a gente com o nosso coração,

com a nossa emoção, o jeito que a gente tem de contar nossas coisas, todo mundo baba quando vê brasileiro falando um texto, porque é bonito, porque é emocionante, porque o brasileiro sabe sentir. Cara, a hora que alguém tiver a inteligência de pegar a técnica deles que é genial para manter o corpo sem se machucar e fazer isso virar uma emoção nossa, aí não tem pra ninguém. Mas por enquanto tá todo mundo tentando copiar a emoção deles e a gente não tem.

Clarissa – Tu já estás há algum tempo trabalhando com aulas de preparação de atores, no caso, como é aqui no Teen?

Gabriel – Não. Eu moro lá há 4 anos. Lá eu trabalhei como assistente de coreografia em vários projetos e eu coreografei um pouco pra companhia de dança que eu faço parte lá. E um dos motivos de eu ter vindo pro Brasil agora é porque eu queria dar umas aula aqui porque eu cheguei aqui e comecei a assistir umas coisas que eu não concordo (risos) E eu sei que eu não vou conseguir mudar os “banbanbans” que já tão lá, mas aí a minha deia foi começar a ter contato com uma galera que tá começando pra ver se a gente já começa a virar essa chave já pra daqui a uns anos as produções profissionais, pra que elas tenham um pouco mais de coração, um pouco mais de verdade, uma pouco mais de... sabe? E não só cópia. Então eu comecei agora. Dei um workshop curto na Cultura Inglesa, aí bolei um curso meu de dança pra teatro musical, que era um curso de criação coreográfica pra fazer as pessoas entenderem que elas não precisam ser virtuosamente muito técnicas pra fazer teatro musical contanto que elas saibam contar uma história através da dança, não rolou porque não teve turma.

Clarissa - Ia ser aqui?

Gabriel - Não ia ser no Anacã, Mas daí não rolou porque não teve turma. Enfim, ninguém me conhece ainda... é difícil de chamar gente ainda pra isso. E a história do Teen então na verdade foi a primeira oportunidade. Pra mim dirigindo em grupo, em português é a primeira vez. Quando eu saí daqui eu nunca tinha feito nada. Eu dei aula já, mas aula de jazz pra criança há muito tempo atrás.

Clarissa – E como tu tens essas duas áreas, o teatro e dança, na formação, qual é a maior dificuldade que tu enxerga num ator que quer fazer teatro musical?

Gabriel – Maior dificuldade que um ator enxerga... tu diz ator no geral não é?

Clarissa – Sim ator no geral.

Gabriel – Porque uma das coisas que eu prego é isso, todos tem que ser atores. Talvez eu esteja te dando uma opinião de uma pessoa que é bailarina primeiramente, mas eu considero ele ator. Respondi a pergunta?

Clarissa – Mas fica mais fácil pra ti, pensar no ator primeiro...

Gabriel - O “atorzão”

Clarissa – O atorzão. Maior dificuldade do ator de teatro musical?

Gabriel – Cara eu acho que decorar a coreografia é uma coisa muito difícil pra quem nunca fez. Mas acredito que isso venha muito do fato de que tem pouco coreógrafo dando pro ator

um sentido maior do que simplesmente os passos. Então pra mim não é que a dificuldade do ator é fazer, as pessoas estão tendo dificuldade de ensinar, porque elas tã copiando. Então não faz sentido pra você eu falar dá 3 passos prá lá, 3 pra cá e levanta sua perna no final e eu querer que você lembre disso, porque pra lembrar disso você tem que lembrar da minha voz falando 3 passos pra lá, 3 passos pra cá e a sua perna grande no final. Agora seu eu virar pra você e falar você vai tá fazendo isso desse lado, você tá fazendo isso daquele, só que dá 3 passos porque você tem pouco espaço pra fazer. Então você tem daqui até ali pra isso e fazer aquilo e te der duas ações físicas e te mandar chutar alguma coisa que tá no topo da tua cabeça, faz mais sentido. Então assim, eu acredito que a dificuldade dos atores hoje seja de copiar uma coisa que não venha de dentro.

Clarissa - Essa seria tua metodologia de aula de...

Gabriel – dança pra teatro musical. É. Que na verdade é estimular no aluno o dar sentido pra coreografia por si só, porque eu não vou estar o tempo todo com você te falando isso. Numa audição, você tem meia hora pra aprender uma sequência de sei lá, 8, 9, 10 oitos. O coreógrafo não vai te dar o sentido pra tudo, só que o seu trabalho como ator/criador é fazer aquela coreografia que o mundo inteiro faz seja criada por você. Não significa que o coreógrafo vai olhar pra você e vai falar “Nossa eu vi que ali você tava limpado a terra, comendo uma maçã e pulando na nuvem”. Não. Ele simplesmente vai falar Gostei. Não sei porque mas aquele bailarino sabe o que está dançando. Aquele me entendeu. Aquele copiou os meus passos.

Clarissa – E pensando que nem sempre a gente vai ter um coreógrafo que vai todo esse caminho, qual estilo que tu achas mais adequado pro ator que quer fazer teatro musical? Pra ele fazer curso por fora. Coisas de dança que ele deveria saber ou aprender de técnica.

Gabriel – Mais uma vez muito difícil, porque eu diria Jazz, com certeza, pra agilidade. Uma das coisas pra fazer teatro musical, se a gente quer fazer teatro musical norte-americano aqui, a gente tem que passar em teste. Pra passar em teste tem que ter experiência com relação a pegar coreografia rápido, pro coreógrafo olhar e ver que você sabe decorar. Ele tem pouco tempo pra montar. Você pode ser um puta bailarino, se você não me mostrar na audição que você tem agilidade pra aprender, eu não posso confiar em te contratar, porque vai ter uma semana que eu vou ter pra montar um número que você não tá aprendendo um passo em horas, sabe assim? Então o jazz daria agilidade. Tem pouquíssimo jazz no Brasil hoje em dia. E aí é que é triste. Te falaria jazz. Mas sei lá você contaria nos dedos quem dá aulas de jazz hoje aqui. Mas eu diria jazz. Eu diria dança contemporânea pra você conhecer melhor o seu corpo. Na hora que você tem consciência do que você tem, você consegue lidar melhor com

isso. Mas a dança contemporânea não vai te dar agilidade. Ela vai te dar consciência corporal.

Dança contemporânea fez meu jazz crescer muito, mas sem o jazz eu não faria teatro musical.

Clarissa – E pensando que eu to fazendo um TCC para um curso de licenciatura em Dança, onde vão ser formados vários professores de dança e que muitos deles já com técnica, com base, pretendem daqui a pouco trabalhar nesses cursos de teatro musical que estão surgindo. Em Porto Alegre tá começando a surgir alguma coisa. O que tu achas que o professor de dança pra teatro musical tem que ter?

Gabriel – Tratar os alunos como atores. No sentido de senão tiver um movimento interno que seja maior do que o movimento externo que você está dançando, o que você está dançando não me interessa. Eu preciso que você me conte uma história. Preciso que você me convença que esses passos são teus, por mais que quem tenha criado seja eu. Acho que o que está faltando os professores de dança hoje em dia é dar pro aluno a confiança de você pode ir sozinho. O que eu envolvo no meu curso é aula em que os alunos criam as próprias coreografias, entendendo o que estão fazendo. Aí no final com a mesma música, com a mesma ideia e com os mesmo estímulos eu dou os meus passos. E aí vejo o como eles conseguiram dar o sentido pro meus passos iguais eles deram pros deles, porque o estímulo foi o mesmo, a música foi a mesma e a história interna foi a mesma.

Clarissa – Isso é muito teatral na? Total. É mais ou menos o mesmo processo de concepção de um espetáculo que parte do corpo do ator.

Gabriel – Exatamente.

Clarissa – Que parte da criação do personagem.

Gabriel – Então pra isso que eu digo é pra teatro musical, porque é teatro musical. Você quer falar sobre o último espetáculo de uma companhia de dança, a gente conversa em outro aspecto. Mas é teatro musical. Se o bailarino não tiver me contando a história que o ator tá cantando ou que o cenário tava movendo, não vale a pena. Cenários muitas vezes fica maior que o bailarino por causa disso.

Clarissa – Entendi. Tem mais alguma coisa que tu gostaria de falar a respeito do assunto.

Gabriel – Não. (Risos). Acho que é isso na verdade. A minha luta hoje em dia quanto ao teatro musical no Brasil é façam de verdade. E a verdade não é a do *youtube*. A verdade é faça o seu. Pode copiar, mas faz virar teu. Não imita. Cópia. Se apropria e reproduz. É isso.

Clarissa – Muito obrigada.

Gabriel – Obrigado você.